

Paradžanov e Lady Gaga: teologia armena e immaginario pop

Alessandro Alfieri

◇ eSamizdat 2021 (XIV), pp. 255-264 ◇

L'ATTUALE cultura digitale o “plenitudine”, come ha messo recentemente in evidenza David Jay Bolter, ha ridefinito nel profondo il consumo estetico e artistico. La cultura massmediale segna la disgregazione di ogni gerarchia estetica e la fine delle élite culturali: “La plenitudine [...] inghiotte le forze contraddittorie della cultura alta e di quella popolare, i vecchi e i nuovi media, le idee politiche conservatrici e quelle radicali”¹. Oggi, shockare la percezione degli utenti significa innanzitutto spostarsi dall'ambito specificatamente artistico a quello della *popular culture* e della moda, che cercano di catturare l'attenzione dei consumatori attraverso un approccio spesso iconoclasta e eccessivo, disturbante e dissonante.

Ma a risultare particolarmente seducente nei linguaggi della cultura di massa contemporanei è spesso il riferimento a ciò che, in passato, ha rappresentato proprio lo specifico dell'opposizione tra avanguardia e *midcult*: soprattutto grazie al web, la plenitudine digitale ha concesso il superamento tra cultura elitaria e cultura di massa nella prospettiva della fruizione di materiali audiovisivi. Perciò non deve stupire se alcune produzioni videomusicali, al giorno d'oggi, possono competere a livello di sperimentazione e valore estetico con le migliori produzioni videoartistiche, oppure con il migliore cinema d'autore dei decenni passati. Questo è vero anche quando si tratta di mettere in una relazione cortocircuitale il personaggio pop di maggior successo a livello internazionale, ovvero Lady Gaga – brand commerciale che ormai rappresenta un autentico impero economico e che nel corso degli ultimi dieci anni spesso ha intrecciato la sua carriera e la costruzione del suo personaggio e del suo immaginario con l'arte

contemporanea e col cinema – e Sergej Iosifovič Paradžanov, e più nello specifico quello che dalla critica è considerato il suo capolavoro, ovvero *Il colore del melograno*. Un accostamento inaspettato, per certi versi stupefacente perché sarebbe difficile ipotizzare qualcosa di più lontano dall'immaginario pop di Lady Gaga rispetto all'estetica tradizionalista di ispirazione teologico-mitologica del regista armeno-georgiano, perseguitato nel corso di tutta la sua carriera dalle autorità sovietiche e condannato all'esilio.

In realtà, il rapporto tra queste due figure, sancito dalla realizzazione nel 2020 del videoclip del singolo *911* della cantante americana, uscito in piena pandemia, per essere spiegato necessita di un altro riferimento, ovvero il videomaker e regista che ha “mediato” tra i due mettendoli in comunicazione, Tarsem Singh Dhandwar. Il riferimento teologico che impernia su di sé tutto l'immaginario cinematografico di Paradžanov, in maniera quasi eretica, tramite Tarsem viene assorbito e adottato dalla più importante pop star degli ultimi anni, ovvero l'artista che ha ereditato la corona direttamente da Madonna, che fin dal nome esibiva una chiara riplasmazione della dimensione religiosa nel cuore della cultura pop. Questo perché da sempre religione e consumo – e perciò industria culturale prima e industria dello spettacolo e dell'iperspettacolo poi – hanno un legame profondo che riguarda l'attrazione feticistica per le merci, il funzionamento dello *star-system* e l'attribuzione della sacralità a personaggi elevati al rango di autentici miti. Il circuito della divinizzazione commerciale evidenzia la caratterizzazione culturale che il mercato capitalista ha assunto, dal momento che “nel capitalismo può ravvisarsi una religione, vale a dire, il capitalismo serve essenzialmente alla soddisfazione delle medesime ansie, sof-

¹ D. J. Bolter, *Plenitudine digitale. Il declino delle culture di élite e l'ascesa dei media digitali*, Roma 2020, p. 36.

ferenze, inquietudini, cui un tempo davano risposta le cosiddette religioni”². Se infatti lo *star-system*, massima espressione del consumismo capitalista, si è sostituito alla mitologia classica assorbendone e convertendone i presupposti e le dinamiche espressive, Lady Gaga palesa questa continuità di spettacolo e religione, rendendo manifesto un impianto concettuale che, per funzionare, nel corso del Novecento era sempre rimasto celato e nascosto. L’immaginario culturale contemporaneo e postmoderno invece ha recepito in pieno questa continuità e in più episodi la esibisce direttamente nella produzione audiovisiva.

È necessario abbandonare da subito la puerile convinzione che le soluzioni adottate dall’immaginario della *popular culture* siano caratterizzate dallo scarso interesse per la dimensione formale e stilistica, dalla trascuratezza del significato, dall’esaltazione parossistica della mera appariscenza: con questo specifico caso di studio si intende mettere in evidenza la complessità di cui l’immaginario pop si serve e si nutre, dimostrandosi spesso efficace come ambito applicativo delle intuizioni e delle soluzioni precedentemente investite e adottate nel settore specificamente artistico, dal momento che l’aura dell’opera d’arte si trasferisce dall’arte allo *star-system* mentre i *social network* si dimostrano efficaci dispositivi di ri-aurizzazione³.

I. PARADŽANOV: LA SACRALITÀ DELL’IMMAGINE CINEMATOGRAFICA

Sergej Paradžanov è stato un cineasta dalla vita segnata da un drammatico destino: perseguitato dalle autorità sovietiche per l’indicativa accusa di “estrema deviazione dal realismo russo”, è stato arrestato negli anni Settanta e successivamente anche negli anni Ottanta. Condannato ai lavori forzati, accusato tra le altre cose anche di omosessualità, venne liberato grazie alla mobilitazione internazionale di critici, registi e artisti che ne avevano colto la grandezza.

² W. Benjamin, *Capitalismo come religione*, in Idem, *Scritti politici I*, Roma 2011, p. 83.

³ Cfr. V. Codeluppi, *Il divismo. Cinema, televisione, web*, Roma 2017; cfr. anche A. Mecacci, *L’estetica del pop*, Roma 2011.

Il cinema di Paradžanov, date le difficoltà produttive, conta una manciata di titoli, tra le altre cose neanche allineabili tutti a un medesimo stile, seppur a essere costanti in questa produzione siano l’ispirazione surrealista e la dimensione onirica. Il formalismo russo, nella sua opera, viene assunto con valore mistico-spirituale, collegandosi alla tradizione suprematista maleviciana. Paradžanov è una tappa obbligatoria per comprendere la tradizione e l’evoluzione del cinema russo, dal momento che mette in comunicazione Dovženko – regista del cinema muto sovietico che ha dedicato maggiore attenzione alla dimensione espressiva della costruzione fotografica e scenografica dell’inquadratura, rispetto alla centralità del montaggio riservata dai suoi colleghi formalisti – a Tarkovskij e Sokurov, registi vicini alla concezione di “poesia visiva”, non a caso anche loro segnati dal rapporto teso con la linea zdanoviana del cinema russo istituzionale. La sua fama spesso denigratoria di artigiano inesperto e di regista-buffone si diffonde fin dagli inizi degli anni Sessanta; il suo *Le ombre degli avi dimenticati* (1964) tenta di riconsegnare al cinema “il linguaggio gestuale e l’arte popolare nella loro purezza originaria e assoluta, fuori dal processo storico, come temporalità immutabile, come assioma”⁴. Nel film i protagonisti sono l’audace bizzarria popolaesca e l’interesse sincero per le minoranze etniche, in opposizione al processo di industrializzazione dirompente.

Il colore del melograno (1969) è un film dal complicato destino filologico, segnato dalle riedizioni dettate dalla censura sovietica e infine restaurato nel 2014. La versione più diffusa del film ordina le immagini in ordine cronologico rispetto alle vicende raccontate; il fatto che il progetto originario di Paradžanov non prevedesse un montaggio scandito dalla successione temporale e anagrafica del protagonista dice molto sulle ambizioni sperimentali dell’autore. Infatti il film intende narrare, seppure non in modalità lineare e consequenziale, le vicende del poeta-trovatore Sayat-Nova, senza raccontare la storia del poeta vissuto nel XVIII secolo ma ricreandone il mondo interiore, le trepidazioni della

⁴ O. Calvarese, *Sergej Paradzanov: “Lo spettatore incantato”*, Milano 1994, p. 12.

sua anima, le sue passioni e i suoi tormenti, utilizzando ampiamente il simbolismo della tradizione dei poeti-cantastorie medievali armeni (*Ashough*). Uno studio a parte dovrebbe essere dedicato all'interpretazione dei simboli e delle allegorie di cui il film è colmo, in rapporto soprattutto alla cultura armena; noi ci concentreremo piuttosto sul senso complessivo del film, che si costruisce su immagini statiche, inquadrature fisse che si mostrano allo spettatore come finestre, ispirate alle decorazioni e alle miniature bizantine nonché alla tradizione delle icone ortodosse.

Sayat-Nova era un vagabondo e scriveva in turco, armeno e georgiano, una figura cristologica che rifiutò di convertirsi all'islamismo, tra i tre monoteismi abramitici sicuramente quello più radicale nella condanna iconoclasta. L'identità di questo poeta, plurale e molteplice, segnata da sempre dal confine e dalla diaspora, è la stessa di Paradžanov, georgiano, armeno, esiliato dalla sua terra natale. *Il colore del melograno* esprime infatti chiaramente lo spirito transnazionale del poeta e non è affatto la celebrazione smodata di un eroe della cultura orientale. Anche la sovrapposizione di atmosfere fiabesche, immaginario mitologico e fondamento storico e reale, riflette la stessa storia del regista: "La sua biografia è intrisa di verità incredibili e di improvvisazioni mistificatrici; usava romanzare la propria storia con un candore quasi infantile, ma convincente"⁵. La svolta rispetto alle produzioni passate è evidente anche nello stile: dai repentini e febbrili movimenti di macchina di *Le ombre degli avi dimenticati*, alla pura stasi dell'inquadratura, alla sua immobilità ieratica dove il movimento si trasferisce all'interno dell'immagine stessa. Si tratta di dimenticare il plot narrativo quasi totalmente, di liberare il colore e di trattare le immagini come fossero carillon musicali o veri e propri miraggi, trasmettendo tutta l'energia alla posa degli attori e agli oggetti inquadrati. Calvarese afferma a tal proposito: "Impossibile trovare analogie con un cinema preesistente, non somiglia a nessun altro regista, non rientra in nessuna delle categorie canonizzate dell'espressione cinematografica"⁶;

⁵ Ivi, p. 8.

⁶ Ivi, p. 15.

lo stesso regista armeno affermava: "So che la mia regia si fonde volentieri nella pittura, e in questo, probabilmente, consiste la sua prima debolezza e la sua prima forza. Nella mia pratica io molto spesso mi rivolgo alla soluzione pittorica, e non letteraria. E mi si confà molto di più quel genere di letteratura che per sua natura è pittura trasfigurata"⁷.

Il film si compone di puri segmenti lirici: il rifiuto di ogni naturalismo – e perciò stesso il ripudio delle norme del realismo socialista – fa di Paradžanov un autentico "esteta dell'inquadratura" per il quale l'immagine non è mondo bensì quadro:

Le opere di Paradžanov incarnano una delle più evidenti tendenze del processo artistico contemporaneo: l'inclinazione ad unire diversi tipi e generi d'arte. Nelle sue composizioni plastiche, il teatro, il circo, il teatro di marionette, il teatro di strada (la processione, il corteo) si fondono con la pittura e la scultura, con la fotografia; in essi scorre il torrente degli oggetti dell'arte decorativa o semplicemente del quotidiano⁸.

La costruzione simmetrica è uno spazio compreso e molto più vicino alla dimensione pittorica che a quella cinematografica classica e diegetica; si ripetono inquadrature identiche, "quasi delle rime" sostiene sempre Calvarese⁹. Potremmo parlare perfino di "affreschi cinematografici":

Egli rende i rapporti di colore nell'inquadratura non come attributo dei costumi e della messa in scena, ma come un caso particolare di 'miracolo nell'arte'. Il colore non deve essere soltanto verosimile ma deve essere indispensabile compositivamente. I colori significanti (significanti principali) e i colori di fondo si formano in maniera diversa¹⁰.

Il mondo anteriore del mito è un tempo idealizzato, che serve a Paradžanov come rifugio dalla catastrofe della modernità, rappresentata tanto dall'industrializzazione quanto e soprattutto dal sistema sovietico. Si tratta infatti di riportare il

mondo della coscienza a uno stadio 'pre-etico', ovvero quello dei valori ancora non distinti in opposizioni binarie, cogliendo il momento di frattura tra la mitologia e la tragedia come separazione tra una coscienza sociale unitaria cosmogonica e ritualizzata (forse anche idealizzata) e il tempo conflittuale dello sviluppo storico moderno, incarnato dal dramma individuale dei protagonisti¹¹.

⁷ S. Paradžanov, cit. in ivi, p. 16.

⁸ Ivi, p. 19.

⁹ Ivi, p. 20.

¹⁰ V. Šklovskij, cit. in ivi, p. 23.

¹¹ Ivi, p. 22.

Il tema del film è senza ombra di dubbio l'atemporalità del mito; in altre parole, assistiamo al paradosso di raccontare l'eternità con un medium espressivo, il cinema, tecnicamente basato sullo scorrimento lineare del tempo: "In questo film, Paradžanov contraddice il principio stesso della costruzione dello spazio filmico — che dovrebbe essere essenzialmente incerto, immenso e centrifugo, e aprirsi in tutte le direzioni —, chiudendolo, come uno spazio teatrale, per non farlo essere più natura, ma santuario"¹². Nel 1988, per il suo ultimo film *Asik Kerib — storia di un ashug innamorato*, Paradžanov tornerà a una regia dinamica, ma senza sacrificare l'impostazione coreografica e scenografica delle inquadrature. Non la staticità ieratica de *Il colore del melograno*, ma comunque una formula contemplativa dello spazio per quanto mobile: l'oriente resta ambiente fantastico e fiabesco, fuori dalla storia, e l'immagine come nel 1969 sancisce la sacralità della tradizione ancestrale.

Il cinema di Paradžanov è sostenuto da un fondamento religioso, legato alla nobile e antichissima tradizione cristiana armena; tale fondamento si riflette anche nell'estetica e nell'idea specifica di immagine cinematografica, non facilmente acquisibile e accettabile dalla cultura visiva così come concepita in Occidente. Col Concilio di Calcedonia del 451 d.C., in Occidente il diofisismo si è imposto sul monofisismo professato dai vescovi siriani e dai vescovi armeni. Infatti fin da allora un tratto tipico del cristianesimo orientale — perciò del cristianesimo armeno come di quello copto, nonché in linea con la tradizione ortodossa — è la negazione della doppia natura del Cristo per l'affermazione della sua unica natura divina. Cristo, per la dottrina armena, non è uomo e Dio ma Dio che simula l'uomo. Questa idea della natura monofisista del Cristo si riflette anche nella concezione orientale dell'immagine: per il diofisismo, l'immagine è contemporaneamente due cose — se stessa e ciò per cui l'immagine sta —, mentre sostenere la tesi monofisista significa attribuire all'immagine un valore assoluto, materia questa al centro dello storico conflitto tra iconodoli e iconoclasti al

Secondo Concilio di Nicea nel 787¹³.

La storia armena è una storia di persecuzioni e genocidi; lo stesso simbolo religioso e culturale dell'Armenia, il monte Ararat — il monte dell'Arca dell'Alleanza di Noè e simbolo di Rinascita — viene osservato e venerato dagli armeni pur trovandosi in territorio turco: "Dal punto di vista iconografico, la regione armena viene dunque a coincidere in ciò visivamente con il luogo della rinascita, con il concetto di una nuova opportunità per l'uomo"¹⁴. L'area culturale armeno-georgiana è intrinsecamente plurale e paradossale: un collage di etnie, lingue, tradizioni e forme culturali differenti. Non è un caso che in *Il colore del melograno* la trama iconologica sia così fitta e complessa. Assistiamo alla compenetrazione tra cinema e tradizione artistica antecedente, dal momento che l'immagine è totalmente libera dalla costrizione narrativa, al punto che il film di Paradžanov potrebbe essere definito un "meta-film" oppure, usando un termine in voga oggi, un prodotto "intermediale", perché il cinema diventa lo strumento più adeguato per accogliere al suo interno i riferimenti artistici, sacri e culturali di differente provenienza: miniature religiose, significato liturgico del libro, teatro, costumi, simboli che intercettano anche l'immaginario iraniano e persiano: "Il tentativo di Paradžanov è proprio quello di fondare un 'vocabolario' senza lingua, una specie di 'contro-lingua' in cui gli oggetti e i gesti, separati dalle parole e dai loro nomi, appaiono come tali, come oggetti e come segni, ma legati da una 'grammatica': il rituale sacro"¹⁵. La sacralità dell'immagine diventa mezzo di superamento della frammentarietà e pluralità culturale: dinanzi al flusso delle immagini ieratiche di cui si compone *Il colore del melograno*, dobbiamo chiederci se è proprio necessario stillarne una narrazione; d'altronde, le icone orientali dovevano raccontare qualcosa? O erano oggetti di puro culto? La domanda abissale da porsi davanti a Paradžanov

¹³ G. Di Giacomo, *Il Secondo Concilio di Nicea e il problema dell'immagine*, in L. Russo (a cura di), *Nicea e la civiltà dell'immagine*, Palermo 1998.

¹⁴ A. Ferrari, *La salvezza viene da Occidente. Il messianesimo apocalittico nella cultura armena*, in Idem, *L'Ararat e la gru. Studi sulla storia e la cultura degli armeni*, Milano 2008, p. 48.

¹⁵ O. Calvarese, *Sergej*, op. cit., p. 25.

¹² Ivi, p. 20.

e che ne fa un caso quasi unico nella storia del cinema è se un'arte moderna per definizione come il cinema possa essere pensata con le stesse specificità spirituali ed estetiche dell'arte delle icone¹⁶.

Un tratto essenziale per capire la tradizione estetica armena è la volontà di rivendicare la propria identità culturale (per quanto essenzialmente plurale e molteplice), col superamento delle prerogative dell'estetica sovietica e della dottrina del realismo, tema divenuto estremamente significato all'indomani della dissoluzione dell'Unione Sovietica – non è un caso che in ambito specificatamente pittorico il realismo sarà il principio dominante solo alla fine degli anni Novanta¹⁷. Ovviamente la propaganda sovietica ha sempre esagerato nel racconto dell'adesione appassionata delle varie comunità all'URSS:

All'interno della storiografia armena, soprattutto armeno-sovietica, non solo la conquista russa della Transcaucasia viene puntualmente valutata come un fattore di liberazione e progresso sociale e culturale, ma è anche esaltato – non senza una certa esagerazione – il significato e l'ampiezza della partecipazione armena ad essa¹⁸.

D'altronde, però, l'"adesione" alla Russia comunista era sinonimo di accesso alla modernizzazione e all'emancipazione, nonché espressione del sentimento anti-islamico. La cultura armena ha rappresentato per secoli l'ultimo baluardo della cristianità contro i "popoli dell'anticristo", e le incursioni da Oriente hanno sempre alimentato l'immaginario del terrore apocalittico, spesso tradotto anche in ambito liturgico. Come afferma Ferrari,

Proprio questa scelta cristiana e la sua tenace difesa nel corso dei secoli in un contesto sempre più ostile hanno infatti segnato in

profondità la stessa identità del popolo armeno, determinandone in larga misura la costante propensione a rivolgersi sia culturalmente che fisicamente – con una lunga e complessa vicenda di insediamento – verso un Occidente che dobbiamo qui intendere essenzialmente come civiltà cristiana¹⁹.

Si tratta, a proposito di Paradžanov, del paradosso rappresentato dal legame con il tradizionalismo mitologico della sua cultura e dal mezzo adottato, il cinema, per definizione moderno; non è un caso che

La recezione della modernizzazione [...] riaccostò [gli armeni] alla civiltà europea dalla quale erano stati allontanati da secoli di forzato inserimento in un contesto islamico ed asiatico, configuratosi con il passare dei secoli non solo come ampiamente estraneo e minaccioso, ma anche come arretrato rispetto alla modernità europea²⁰.

2. TARSEM E ISHIOKA: ESOTISMO ORIENTALE ED ESTETICA DELL'ECCESSO

Dopo aver offerto qualche elemento di approfondimento dedicato al cinema di Paradžanov in generale e a *Il colore del melograno* in particolare, e dopo aver preso in considerazione, seppur in maniera sbrigativa, alcuni elementi tipici dell'immaginario armeno, ora si tratta di rivolgere la nostra attenzione a uno dei tanti registi e cineasti che nella contemporaneità sono rimasti folgorati dallo stile e dall'estetica di Paradžanov, riuscendo ad adottarli nell'ambito della cultura pop. Si tratta in un certo senso di un processo di laicizzazione e di storicizzazione del simbolismo sacro armeno, ed è affascinante notare come ciò avvenga grazie a un autore di origine indiana come Tarsem Singh Dhandwar (conosciuto anche col solo nome di Tarsem). Infatti, la comunità armena scoprirà l'impulso illuminista solo tramite il gruppo di Madras, ovvero la comunità di mercanti armeni che in India entrano in contatto con gli inglesi; proprio questo impulso contribuirà alla volontà di liberarsi dal giogo ottomano e persiano e alla promozione di una costituzione repubblicana e democratica una volta liberati dagli invasori oscurantisti legati alla superstizione dei culti orientali. La

¹⁶ Paul Schrader sosterebbe a tal proposito che si tratta non di risolvere la scissione in un superamento dialettico, ma di trascendere le tensioni nella bidimensionalità primitiva della sacra quiete; il saggista, sceneggiatore e regista americano, come è noto, rintraccia nel cinema di Robert Bresson il recupero dell'estetica bizantina in tal senso. Cfr. P. Schrader, *Il trascendente nel cinema*, Roma 2010.

¹⁷ Cfr. A. Harutyunyan, *The Political Aesthetics of the Armenian Avant-Garde. The Journey of the 'Painterly Real', 1987-2004*, Manchester 2017.

¹⁸ A. Ferrari, "L'Araxes si fonderà con la Volga...". *Considerazioni sui rapporti culturali armeno-russi in epoca imperiale*, in Idem, *L'Ararat*, op. cit., p. 154. Sul tema dell'identità culturale ed etnica degli armeni si veda B. L. Zekijian, *Culture, Policy, and Scholarship in the Subcaucasian Region (Some Critical Remarks and a Methodological Survey)*, "Iran & the Caucasus", 2008 (12), 2, pp. 329-361.

¹⁹ A. Ferrari, *Le cristianità del Caucaso e l'Europa. Per una storia delle presenze armenie e georgiane nel Mar Nero e nel Mediterraneo*, in Idem, *L'Ararat*, op. cit., p. 23.

²⁰ Idem, *Pensiero e letteratura religiosa (secoli XII-XX)*, in Idem, *L'Ararat*, op. cit., p. 210.

costituzione di un ideale identitario armeno è perciò il conseguimento di una piena maturità in chiave moderna. L'India britannica diventa l'opportunità di maturazione intellettuale e storica per l'Armenia, però si tratta di un'India bifronte, perché da un lato è ancorata al misticismo della religione orientale, dall'altro si presenta come ponte verso l'Occidente emancipato: una descrizione che potrebbe risultare efficace anche per tracciare un profilo di Tarsem.

Tarsem Singh è un regista indiano che da diverso tempo è ormai ben inserito all'interno delle dinamiche produttive hollywoodiane; l'elemento suggestivo della carriera di Tarsem è la sua capacità di aver trasferito alcune caratteristiche visive della cultura del suo paese di origine nell'immaginario cinematografico americano. Non si tratta di aver abbandonato le prerogative dello stile e dell'estetica indiane per un rinnovamento che allineasse il mestiere dell'autore ai criteri della macchina hollywoodiana (come è stato per altri celebri nomi come Night M. Shyamalan), ma allo stesso tempo neanche di alimentare il "gusto per l'esotico" nel tentativo di esportazione del cinema di Bollywood al pubblico occidentale (operazione più che riuscita nel 2008 con *The Millionaire* di Danny Boyle). Per diverse ragioni, Tarsem appare il regista più adeguato per questa strana operazione di trasferimento dell'immaginario teologico-armeno di Paradžanov nell'universo ipersemiotizzato della pop music; come afferma Domenico Liggeri, è a tal proposito "impossibile distinguere l'anelito dell'artista dalla mano del pubblicitario, in lui capaci di convivere magnificamente", essendo Tarsem un autore capace di un "formidabile efficacia promozionale a favore del marketing anche inseguendo un puro afflato artistico"²¹. La carriera di Tarsem comincia nel settore videomusicale: firma almeno un paio di videoclip storici che sanciscono il passaggio dall'immaginario degli anni Ottanta a quello degli anni Novanta, dove grande importanza viene attribuita alle "immagini pittoriche":

Inquadrate fisse intese come *tableaux vivant* che, pur avendo in mente le pose caravaggesche (il pittore più amato del regista), hanno un'impronta impressionista, volta a ritrarre un'umanità dolente, spesso visitata da angeli terreni con le ali ormai anchi-

losate dal mancato uso, causa l'incapacità di librarsi ancora in volo²².

Tutto questo appare chiaro nel capolavoro di Tarsem, ovvero *Losing My Religion* per i R.E.M., "il video che avrebbe girato Caravaggio se avesse potuto"²³, un videoclip che sancisce definitivamente il passaggio dall'immaginario del parossismo edonistico degli anni Ottanta (a cui corrisponde uno stile videomusicale iperaccelerato, sfrenato ed eccessivo, tipico dell'immaginario New Romantic ad esempio) a una dimensione rock più introspettiva e riflessiva, che è invece caratteristica della temperie culturale degli anni Novanta.

Tarsem dirige in tempi più recenti tutti gli episodi della sfortunata serie *Emerald City* di Matthew Arnold e Josh Friedman, basata sul ciclo dei *Libri di Oz* di L. Frank Baum, del quale si tenta di recuperare la sensibilità gotica e dark rispetto alla dimensione fiabesca e disimpegnata diffusa a partire dal famoso film di Victor Fleming del 1939. Il fantasy di Arnold e Friedman è infatti molto vicino allo spirito di *The Game of Thrones*; la regia di Tarsem è però alquanto anonima e poco stimolante, e gli stessi costumi di Trisha Biggar (già collaboratrice di George Lucas per gli episodi più recenti della saga di *Star Wars*) sono lontani dall'estro parossistico e iperbarocco di Eiko Ishioka. Quest'ultimo è l'altro grande nome di riferimento dell'immaginario di Tarsem, presente soprattutto in produzioni cinematografiche del periodo compreso tra il 2000 e il 2012, anno della morte prematura della costumista e *fashion designer* giapponese, premio Oscar nel 1993 per i costumi del film di Francis Ford Coppola *Dracula di Bram Stoker*. Nell'ambito videomusicale, Ishioka non si limita a collaborare con Tarsem ma dirige personalmente il video del brano *Cocoon* per Bjork nel 2002. In ognuna delle produzioni cinematografiche di Tarsem, sicuramente ingenua da una prospettiva narrativa, il lavoro dell'estetica eccessiva di Ishioka, radicale, tendente all'anamorfico e allo stravolgimento delle misure convenzionali dei costumi, assume di volta in volta un significato differente: in *The Cell* (2000) proietta l'universo immaginifico

²¹ D. Liggeri, *Musica per i nostri occhi*, Milano 2007, p. 618.

²² Ibidem.

²³ Ibidem.

nella realtà mentale di un giovane protagonista, dentro la mente del quale è possibile entrare grazie a una tecnologica futuristica; in *The Fall* (2006), nel quale sono sorprendenti le corrispondenze ambientali, cromatiche e scenografiche con il video *911*, l'universo iperestetizzato e ipersemiotizzato è lo spazio del racconto di uno dei personaggi, la trasposizione visiva di una favola raccontata a una bambina all'interno di un claustrofobico spazio reale di un istituto psichiatrico. In *The Fall* si tratta di proporre una versione 'alternativa' del misticismo orientale, costruito sull'esagerazione e sull'assurdità della pomposità formale sproporzionata, che ricorda il lavoro svolto da Piero Gherardi per Federico Fellini nonché per Mario Monicelli in relazione alla sua rilettura grottesca e strampalata del medioevo in *L'armata Brancaleone* (1966). Se in *Immortals* (2011) lo stile di Tarsem e Ishioka serve a fumettizzare il racconto classico-greco, dando un accesso di visibilità al mito in chiave neo-gothic, in *Biancaneve* (2012) l'operazione è quella di svecchiare un classico della Walt Disney secondo le regole e i criteri di un immaginario rinnovato sotto il segno dell'ipervisione. Ora, che questo universo cinematografico articolato e complesso facesse già da tempo riferimento esplicito al mito, dandogli visione e caricandolo vivamente, è un modo di annunciare l'applicazione di questo metodo visionario al mito postmoderno rappresentato dalla pop star Lady Gaga.

3. LADY GAGA E *911*: TRASFIGURAZIONE SEDUTTIVA DEL DIVISMO COMMERCIALE

In Lady Gaga si manifesta la fine di un'epoca, ovvero il tramonto della sensualità classica, quella legata all'eros e manifestata in particolare da Madonna: la seduzione di Gaga investe gli elementi appartenuti all'immaginario di Madonna in termini macabri, dove il sesso si amalgama con la morte, con la mutilazione, con la perversione sadica. Al centro della narrazione di *911* troviamo un incidente stradale, e se il riferimento alla morte è esplicito, siamo però lontani dall'oscurità che caratterizza l'ambientazione dark di *Alejandro*. Se come afferma Mathieu Deflem gli elementi visuali di decadenza e morte so-

no solitamente estranei al mondo patinato del pop e sono invece costanti in artisti rock come Alice Cooper, Rob Zombie e Marilyn Manson, Lady Gaga ha in passato assorbito tutto questo immaginario, apparentemente adeguato solo alla musica rock, per applicarlo al pop e per smarcarsi dall'orizzonte abitudinario del genere²⁴ dopo la dimensione neo-gothic e dark approda al 'total white' dell'estetica *medical* di *Bad Romance*, fino all'ipercolorismo del video di Tarsem qui in oggetto.

Per il video *911*, il coordinamento del fidatissimo Nicola Formichetti, uno dei maggiori artefici del successo del 'progetto Lady Gaga', ha riguardato il coinvolgimento di un gran numero di *fashion designer*, brand e *maisons* di alta moda; l'outfit mutevole dell'artista americana, che non poteva avvalersi dello stile della Ishioka, adotta capi e abiti ispirati all'immaginario esotico bizantino, soprattutto del cerimoniale armeno e in genere delle chiese d'Oriente. Da Johanne Swarnke a Diego Montoya, da Samuel Ososki all'abito di pizzo nero indossato nella parte finale del video realizzato dallo stilista amico Alexander McQueen nel 1995: tra i tanti look che si susseguono nei pochi minuti del video, spicca quello 'autoctono' di una profonda conoscitrice della cultura armena come la stilista Karina Akopyan, che nel corso degli ultimi anni prosegue la linea della ricerca di Ishioka partendo però dalla tradizione armena e portando all'eccesso e iperpotenziando determinati tratti visuali e performativi (anche per questo, il video può anche venire interpretato come un omaggio sincero che Tarsem fa alla sua collaboratrice scomparsa prematuramente).

L'apertura in campo lungo del video richiama molti dei paesaggi sconfinati delle pellicole dirette da Tarsem, ma fin dai primi secondi l'omaggio a Paradžanov e a *Il colore del melograno* diventa diretto ed esplicito; sicuramente il video risente anche di altre influenze e cita altri capolavori della storia del cinema d'autore, da Fellini a Jodorowsky, ma la disposizione delle figure nelle inquadrature, la costruzione pittorica e l'uso dei colori esprimono chiaramente l'omaggio alla cultura armena e innanzitutto al ci-

²⁴ Cfr. M. Deflem, *Lady Gaga and the Sociology of Fame*, New York 2017, p. 199.

neasta georgiano-armeno. I simboli del videoclip rincorrono quelli del film, così come la coreografia lontana dagli eccessi fisici di altri brani: si tratta quasi di una recitazione pantomimica, con movimenti del corpo calibratissimi e meccanici. Questo perché alla fine del video si scopre che questo universo ipersemiotizzato e astratto è lo spazio della realtà mentale di una Lady Gaga in coma, rianimata grazie all'intervento di un'ambulanza dopo un incidente avvenuto davanti a un cinema, che ha in programmazione una rassegna dedicata al cinema armeno. In altre parole, il video assume un significato metaforico dello spazio tra vita e morte, però generato dall'impressione psichica dell'ambiente reale e trasferito nella mente della protagonista. Lo spazio esotico dell'immaginario religioso-orientale serve a Tarsem non come ambientazione effettiva (come se Lady Gaga fosse proiettata nello spazio della cultura armena) ma come dimensione interiore, come era già accaduto per *The Cell*. Qui Lady Gaga torna da un lato all'ispirazione teatrale e surrealista della sua dimensione performativa – come afferma R. J. Gray, Lady Gaga spesso esprime nel suo immaginario video musicale il ciclo di vita e morte che si riflette in tutta l'esperienza umana²⁵ – dall'altro si tratta di raccontare una 'morte provvisoria' e soprattutto il ritorno da questa morte, tema che come afferma Amber L. Davisson è ben presente da sempre nell'immaginario di Lady Gaga, ben prima dell'uscita dell'album *Chromatica*²⁶.

Connesso strettamente al tema della morte e del 'ritorno' dalla morte, troviamo un elemento che ricorre spesso in questo immaginario, ovvero quello dell'immobilismo delle figure, del movimento 'meccanico' dei membri della coreografia. Si tratta di figure inquietanti, senza anima, che funzionano come manichini e che compaiono nei videoclip narrativi diretti da Jonas Akerlund come *Paparazzi* e *Telephone*²⁷.

Si tratta di quello smarcamento dal flusso di visione frenetico tipico dell'estetica e della grammatica del videoclip, uno smarcamento che tende all'espressività dell'immobilismo che genera un cortocircuito suggestivo rispetto al movimento dell'immagine.

Raymond Bellour applicava questo principio all'ambito più specificatamente videoartistico, quando rifletteva su come il *freezing*, ovvero il fermo-immagine, entrando in collisione col flusso del video, generasse un effetto scioccante nel fruitore mettendo in evidenza l'opera e interrompendo la seduzione²⁸, mettendosi in relazione anche alla nozione di 'scandalo' dell'immagine sperimentale come riemersione della dimensione pulsionale del non-identico, propria di quello che Jean-François Lyotard definisce "acinema"²⁹. Nell'immaginario video di Lady Gaga, la medesima strategia è al servizio proprio del rilancio della seduzione in una nuova logica, rinnovata rispetto alle esigenze della postmodernità: a sedurre è proprio l'innaturalità dei movimenti, la meccanicità dei gesti, come è evidente nello stile di *911*. L'ispirazione teologica dell'estetica paradžanoviana e l'impulso rivoluzionario dell'avanguardia sperimentale vengono paradossalmente tradotte, da Tarsem e Lady Gaga, in una modalità espressiva videomusicale intrigante ed eccitante, proprio perché innovativa rispetto alle abitudini visive della comunicazione commerciale e spettacolare: la seduzione passa attraverso l'immobilismo dei corpi, la loro fissità, per cui i personaggi sono ridotti alla totale passività statuaria. In questo senso, l'operazione eretica di Tarsem e Lady Gaga è stata quella di attingere alla sacralità dell'immagine cinematografica di Paradžanov, basata sulla fissità e sull'attribuzione di senso teologico all'immagine in movimento, per rilanciare una dimensione estetica classicamente affidata, specie nel genere pop, al puro esibizionismo e all'accelerazione.

Per *911* la mitologia dello *star-system* rappresentato da Lady Gaga sfrutta l'immaginario allegorico teologico ancora una volta, come aveva già fatto in passato con *Alejandro*, diretto da Steven Klein nel

²⁵ Cfr. R. J. Gray, *The Performance Identities of Lady Gaga: Critical Essays*, Jefferson [NC] 2012.

²⁶ Cfr. A. Davisson, *Lady Gaga and the Remaking of Celebrity Culture*, Jefferson [NC] 2013, p. 159.

²⁷ Cfr. C. L. Burns – M. LaFrance, *Celebrity, Spectacle and Surveillance. Understanding Lady Gaga's 'Paparazzi' and 'Telephone' through Music, Image, and Movement*, in M. Iddon – M. L. Marshall (a cura di), *Lady Gaga and Popular Music. Performing Gender, Fashion, and Culture*, New York 2014.

²⁸ R. Bellour, *Fra le immagini. Fotografia, cinema, video*, Milano 2007.

²⁹ J.-F. Lyotard, *L'acinema*, "Aut Aut", 2008, 338, pp. 17-32.

2008, e *Judas*, diretto dalla coreografa Laurieann Gibson nel 2011. Il potenziamento seduttivo non riguarda il contenuto dell'immaginario adottato bensì l'involucro esterno, quello estetico, che già nei film di Paradžanov appariva così strano e originale rispetto alle categorie di riferimento dell'estetica cinematografica occidentale fin dalle origini. Le immagini ieratiche e i corpi statici, assieme ai costumi e alle coloriture eccessive, non servono a trasmettere determinati valori ma si pongono sul piano della pura attrazione estetica: iperestetizzazione significa non solo espandere a dismisura i limiti dell'immaginario culturale contemporaneo, arrivando a tendere tali limiti al punto di fargli comprendere ogni cosa, ma anche rivelare la comune struttura logica di fondo tra immaginario commerciale e religione, tanto in *Judas* – dove Lady Gaga interpreta la Maddalena in un *pastiche* postmoderno che sovrappone numerosi registri visivi e temporali³⁰ – quanto in *911*.

Così come Paradžanov proponeva un nuovo modo di concepire il cinema, il video di Tarsem rinuncia alla prassi classica di mitizzazione attraverso il movimento di macchina, tipico della grammatica videomusicale, per orientarsi alla prossimità con la pittura da un lato e con la dimensione teatrale dall'altro. Lo spazio della visione sacra, proprio dell'estetica iconica bizantina, slava e armena, trasferitosi nella dimensione cinematografica grazie a Paradžanov, ribadisce la propria funzione e la propria efficacia prestandosi alla dimensione che paradossalmente può essere ritenuta quella più lontana dallo spazio sacro, ma che nello stesso tempo ristabilisce la funzione del mito in chiave consumista, ovvero all'interno di una narrazione videomusicale che deve contribuire a esaltare il personaggio o 'divo': non è un caso che alla base dello *star-system* postmoderno, al quale la stessa Lady Gaga appartiene, troviamo una sorta di monofisismo che riflette le prerogative liturgiche della teologia armena delle origini, come si esprime nel pensiero del filosofo neoplatonico armeno del V-VI secolo Davide l'Invincibile, nei termini dell'adozione dei precetti liturgico-teologici in chiave direttamente

esperienziale, nell'ottica della "filosofia come forma di vita"³¹. In altri termini, nelle 'divinità' circolanti nell'attuale orizzonte massmediale, non può esistere dualità e scissione di persona e personaggio, autenticità e divo, perché ogni elemento partecipa – anche se dialetticamente – all'esaltazione del processo di divinizzazione culturale, anche quando la star intende dimostrarsi spontanea e autentica (perciò la 'diva anti-diva' per cui ogni azione e gesto è da subito spettacolo perché 'dire' e 'fare', 'filosofia' e 'vita', sono immediatamente la stessa cosa).

Il monofisismo adottato obliquamente da Tarsem nello stile del videoclip, dove Lady Gaga appare come una divinità orientale esaltandone la dimensione visiva, è il tentativo di trasfigurazione commerciale e postmoderna dell'assunto teorico che è alla base della tradizione iconica ortodossa, dove l'immagine non è 'mimesi', copia del reale, elemento documentativo che si riferisce alla verità, ma esaltazione della divinità che va venerata, "porta regale"³² attraverso la quale passa la luce divina, incarnazione mistica dello spirito. Paradžanov comprese questo e riuscì ad applicare tale concezione dell'immagine dalla pittura classica al cinema, Tarsem compie il passo ulteriore e attraverso Paradžanov arriva a realizzare un atto persino più "eretico", trasferendo tale assunto estetico e teologico nel mondo della cultura pop.

www.esamizdat.it ◇ A. Alfiéri, *Paradžanov e Lady Gaga: teologia armena e immaginario pop*
◇ eSamizdat 2021 (XIV), pp. 255-264.

³⁰ Cfr. S. Hawkins, 'I'll Bring You Down, Down, Down'. *Lady Gaga's Performance in 'Judas'*, in M. Iddon – M. L. Marshall (a cura di), *Lady Gaga*, op. cit., pp. 20-21.

³¹ S. Petrosyan, *David The Invincible: Philosophy as a Lifestyle*, "Wisdom", 2016 (7), 2, pp. 148-154.

³² Cfr. P. Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Adelphi, Milano 1987.

◇ *Paradzhanov and Lady Gaga: Armenian Theology and Pop Imagery* ◇
Alessandro Alfieri

Abstract

Starting from an analysis of the music video of the song 911 from Lady Gaga's *Chromatica* album, the article aims to relate two characters and two seemingly irreconcilable cultural horizons: the Georgian-Armenian director Sergei Paradzhanov and contemporary American pop icon Lady Gaga. Paradzhanov's masterpiece *The Color of the Pomegranate* (1969) clearly inspired Lady Gaga's 2020 video. In addition to a tribute to Paradzhanov's unforgiving style, the video directed by Indian-born videomaker and director Tarsem Singh Dhandwar is not only an exercise in style, but it effectively expresses some of the characteristic elements of the link between the modern-day star system and the sacred dimension, between the pop imagery and religion.

Keywords

Music-Video, Tarsem, The Color of the Pomegranate, Mythization, Monophysicalism.

Author

Alessandro Alfieri is Professor of Theory and Methodology of Mass Media at the Academy of Fine Arts of Rome, Professor of Theory and History of Digital Culture at University of Camerino, Professor of Film History at Upter (Università Popolare di Roma). His main fields of research are cultural studies, philosophy of popular culture, and audiovisual aesthetics. Among his most recent publications: *Video Web Armi. Dall'immaginario della violenza alla violenza del potere* (2021), *Che cos'è la video-estetica* (2019), *Rocksofia. Filosofia dell'hard rock nel passaggio di millennio* (2019), *Galassia Netflix. L'estetica, I personaggi e I temi della nuova serialità* (2019), *Lady Gaga. La seduzione del mostro. Arte, estetica e fashion nell'immaginario videomusicale pop* (2018).

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**



© (2021) Alessandro Alfieri