



SCENE ANALOGICHE E VISIONI DIGITALI

A proposito dell'immaginario teatrale di Cristian Taraborrelli

Di Bruno Di Marino

1. Separare il ruolo di scenografo da quello di regista nel lavoro di Cristian Taraborrelli, non è il modo migliore per addentrarsi nell'estetica e nella poetica di questo autore. Siamo troppo abituati a pensare che la scenografia sia il complemento di uno spettacolo se non, in alcuni casi, un fondale, un arredamento. Non è così. Non lo è mai stato, probabilmente. Ma non è il caso di risalire a Svoboda per comprendere quanto sia drammaturgicamente fondante l'attività dell'art director per l'allestimento scenico nel suo complesso, nonché per restituire all'opera teatrale il suo senso più profondo, farne emergere il cuore pulsante. Per questa ragione distinguere le messe in scena da lui dirette da quelle in cui si è "limitato" alla realizzazione della scenografia è un esercizio inutile. Lo stile di Taraborrelli è trasversale rispetto a una presunta autorialità. Le sue trovate, le invenzioni visive che nascono da una commistione di concreta artigianalità e nuovi media, rappresentano – pur nella versatilità e variabilità espressiva – un marchio di fabbrica. Lo scenografo a teatro, proprio come il direttore della fotografia al cinema, è spesso co-autore e non potrebbe essere altrimenti.

La parabola di Taraborrelli cronologicamente inizia vent'anni fa circa, nel 1996, anche se è dal 2006 che la sua dimensione autoriale si delinea più nettamente anche rispetto alle collaborazioni che intraprende ma, soprattutto, alla maggiore libertà che acquisisce, potendo mettere in scena direttamente lui gli spettacoli. A un'analisi diacronica, che possa indicare l'evoluzione (anche tecnologica) di uno stile, è indispensabile una visione sincronica che possa restituire meglio le costanti, gli elementi ricorrenti, i temi portanti che costituiscono il suo immaginario.

2. L'impostazione scenotecnica di Taraborrelli non è frutto della mera applicazione di invenzioni estemporanee, che gli provengono forse dalla sua passione per l'ingegneria. Tutto il suo universo è sintetizzabile in un solo concetto: l'ostinata ricerca di un equilibrio nella costante instabilità e metamorfosi sulle quali si fonda la scrittura e la macchina teatrale. Un equilibrio che si nutre di sospensioni, rovesciamenti, raddoppiamenti, deformazioni, sproporzioni, incorniciature.

Pensiamo a Don Giovanni (2002) con la regia di Barberio Corsetti – figura con cui Taraborrelli ha stretto un lungo sodalizio – o a On ne paie pas, on ne paie pas! (2013), messo in scena da Joan Mompant, uno dei pochi registi con cui Cristian, da quando si è dedicato anche alla regia, continua a lavorare, per l'intesa che è riuscito a stabilire. Nel primo caso il dialogo tra Don Giovanni e Leporello dentro una ruota – che ricorda quella per far giocare i criceti in gabbia – all'interno della quale sono sospesi e iscritti i due personaggi; nel secondo, invece, concepisce una delle scene-chiave della pièce rendendo basculante non solo il palco, ma anche i mobili, con un sistema di pesi e contrappesi al loro interno. In entrambi le situazioni i performer sfidano la gravità e diventano essi stessi meccanismi, elementi assimilati nell'architettura sorretta da un sottile e perfetto equilibrio. Ciò che colpisce nell'artificio scenografico di Taraborrelli è proprio questa flessibilità delle superfici, questo gioco di piani inclinati, riflettenti o rifrangenti, la continua sovrapposizione tra schermi e porzioni di scena che trasformano il palcoscenico in un motore centrifugo che produce visioni a getto continuo.

Il Taraborrelli analogico è ancora fortemente legato alla scenografia come macchina barocca, come dispositivo ottico in grado di falsare le prospettive: per la La ronde du Carré (2010) ricrea la famosa Stanza di Ames, grazie alla quale si crea l'illusione che una persona in piedi in un angolo appare gigantesco, mentre un'altra persona situata nell'angolo opposto appare minuscola. Se le due persone si scambiano di posto, sembra che si ingrandiscano o si rimpiccioliscono. Oltre a questo gioco illusorio, Taraborrelli ha inoltre praticato un buco nella parete che consentiva di accedere ad altri spazi. L'interno di colpo si apriva su un prato creando uno sfondamento prospettico e apportando un'ulteriore deriva illusionistica. A volte basta un enorme specchio inclinato di 45 gradi per restituire ciò che si svolge sulle assi del palcoscenico, come avviene in Gertrude (Le Cri)(2009) con la regia di Barberio Corsetti. Dispositivo rifrattivo che ha però il potere di creare una rappresentazione analogica. Non c'è uso di una videocamera e di uno schermo, ma di un semplice apparato riflettente che trasforma in immagine l'azione concreta.

L'alterazione delle proporzioni è un altro espediente analogico ricorrente negli spettacoli e/o negli interventi scenografici di Taraborrelli. Il gigantismo degli elementi sulla scena viene adottato ne La sonnambula (2013), ne I due Foscari (2014) o in Luisa Miller (2013): in quest'ultimo intervengono sulla scena due grandi mani che sembrano quasi alludere al potere demiurgico di plasmare personaggi ed eventi nella narrazione (quasi una visualizzazione del Deus ex machina dell'antico teatro greco e romano). Ma là dove Taraborrelli raggiunge risultati davvero strabilianti è ne L'elisir d'amore (2012) allestito presso il Teatro dell'Opera di Losanna per la regia di Adriano Sinivia. La scenografia è costituita da un campo di grano con delle enormi spighe, sul lato destro campeggia l'imponente ruota di trattore e immersi in questo ambiente vi sono i cantanti che naturalmente diventano lillipuziani, minacciati perfino da un corvo la cui sagoma si staglia dietro le spighe, tanto da acquistare un risvolto quasi horror. Questo perfetto quadro di civiltà (tecnologica) campestre spicca in tutta la sua vividezza mimetica, anche grazie a un perfetto bilanciamento di luci e colori che sfocia in un originale iperrealismo teatrale. Ma Taraborrelli si spinge anche oltre, trasformando le spighe, dotate di contrappesi, in veri e propri pendoli che, piegati, si rialzano. Gli elementi scenotecnici hanno dunque non solo la funzione – come in un vecchio film di Laurel e Hardy o nella fiaba di Gulliver – di falsare le proporzioni e rimpicciolire gli attori, ma anche di scandire ritmicamente lo spettacolo.

3. Ad integrare e completare la magia analogica che si trasforma a volte in fantasmagoria, interviene il Taraborrelli digitale. Che lo spazio del teatro sia anche luogo virtuale non è certo una novità. Per restare solo all'Italia basta tornare indietro agli anni '80 per comprendere come il videoteatro abbia riconfigurato totalmente l'impostazione drammaturgica. Ma le nuove tecnologie oggi consentono una smaterializzazione dei dispositivi. Se un tempo i monitor erano comunque invasivi e lo spettatore ne percepiva il loro peso, la loro consistenza, oggi è possibile proiettare ovunque sulla scena e su qualunque superficie; il rapporto tra la fisicità del performer e l'evocazione di immagini in movimento che rappresentano spesso il "doppio" o un'altra dimensione

temporale che si innesta nel tempo reale dell'evento performativo cui stiamo assistendo, è totalmente mutato e con esso è cambiata la percezione che lo spettatore ha dello spettacolo. L'alterego virtuale può essere moltiplicato all'infinito grazie al compositing, invadendo digitalmente uno spazio fortemente minimale, come avviene in *Commedia* (2010), pièce che segna il ritorno di Barberio Corsetti come attore sulla scena

Taraborrelli oggi può utilizzare a pieno il videomapping, trasformando totalmente lo spazio. Questo vale per l'interno ma anche per l'esterno. Tra le creazioni più riuscite e anche più spettacolari *Intercoiffure* (dove l'autore si è avvalso per la creazione video di Fabio Massimo Iaquone e Luca Attilii), ma ancora più interessante in questo senso è la riproposizione al di fuori del palcoscenico, quando lo scorso inverno Taraborrelli ha proiettato sulla facciata del Teatro dell'Opera di Roma alcuni frammenti di opere liriche per avvicinare il grande pubblico a questa forma d'arte considerata ingiustamente e troppo a lungo elitaria. La videoinstallazione concepita per la facciata poteva essere interpretata come una sorta di elegante trailer, galleria con performer che affioravano incorniciate sui marmi dell'edificio fascista dando vita a visioni fugaci, simulacri, apparizioni oniriche che provengono da un altro mondo.

Ma per diffondere ancor più la musica lirica, Taraborrelli ha ideato un progetto ancora più ambizioso e ancora in fase di elaborazione, basato sulla realtà aumentata: *Opera Go*. L'obiettivo è quello di creare un percorso all'interno delle città consentendo agli spettatori – muniti di tablet, smartphone – di vedere e sentire famose arie tratte da opere liriche. Scaricando una app avrà così inizio una sorta di caccia alle opere liriche nel tessuto urbano. Bambini, giovani e adulti potranno così, puntando i display dei loro telefonini o iPad in luoghi scelti, far apparire sui marciapiedi, in mezzo ai monumenti e ai siti archeologici, nei parchi, nei cortili dei palazzi, nelle stazioni del metrò, ecc. personaggi indimenticabili come *Rigoletto*, *Tosca*, *Falstaff*, *Carmen*, *Fidelio*, *Don Giovanni*, *Turandot*, *Madama Butterfly*, *Norma*, *Otello*, *Tristano e Isotta*. Sia le proiezioni sulla facciata del Teatro dell'Opera sia *Opera Go* ambiscono a portare la lirica fuori dai teatri, farla vivere (anzi, rivivere) per le strade e le piazze della città, attualizzandola, donandole una forma di quotidianità – seppure virtuale – senza snaturarne tuttavia il suo linguaggio originario, ma facilitandone a tutti la sua comprensione.

Ritornando invece agli spettacoli veri e propri, c'è un'altra tecnologia, il motion tracking, che Taraborrelli ha adottato in due spettacoli del 2014: *Balance*, di cui è anche regista, e *Ventrosoleil*, diretto da Johan Mompert. Il regista-scenografo fraziona la scena in schermi e inquadrature grazie a bracci meccanici che sostengono superfici su cui sono proiettate immagini, con un perfetto gioco di bilanciamenti ed equilibri. Se in *Balance* la performer interagisce con il suo doppio virtuale inscritto dentro un rettangolo che si alza, si abbassa, si rovescia e si sposta sulla scena, in *Ventrosoleil* la dinamica diventa ancora più complessa e sono i performer stessi a muovere i pannelli di tulle, come direttori d'orchestra. In questa scena totalmente smaterializzata come in un'opera di videoarte o di computer animation, le immagini – nel caso di *Balance* realizzate da Iaquone e Attilii – creano letteralmente un'impaginazione grafica (in *Ventrosoleil* vengono virtualmente tracciate parole ma anche volti e figure), un'architettura sospesa tra reale e virtuale di layer che si sovrappongono.

E parlavamo di parole scritte: un altro elemento grafico ricorrente nel lavoro teatrale di Taraborrelli è, appunto, la presenza del lettering, da *La ronde du carré* a *L'opera da quattro soldi*, da *La jura* a *Gertrude*, dove entra in gioco anche il magnetismo: si compongono sulla scena lettere con la polvere di ferro. Il teatro come scrittura scenica, diventa gioco grafico, parola visualizzata, testo messo in forma, oltre che messo in scena.

4. Il dispositivo nel teatro di Taraborrelli non è mai artificio da nascondere ma semmai elemento del processo creativo stesso da esibire, qualcosa che rivela il senso più profondo dello spettacolo. Taraborrelli sfrutta ogni angolo della scena (il sotto, il sopra, il dietro, il fuori campo), cioè anche quegli spazi che dovrebbero restare invisibili: nella *Zelmira* (2009) per la regia di Barberio Corsetti, lo specchio a 45 gradi (come nel coevo *Gertrude*) riproduceva sia i cantanti sulla scena, sia i corpi nudi che strisciavano sotto la griglia del palcoscenico. Se l'architettura dell'artificio visibile allude a

un'isola, lo spazio non visibile del proscenio rimanda invece alla dimensione più profonda e immateriale dell'inconscio.

In una performance di una decina di anni fa, realizzata nell'ambito del progetto "Piaggio per l'arte", Lei è altro, l'autore ha cosparso di un gel particolare la parete, rendendola fotosensibile e su di essa ha fatto agire una performer, impressionando la sua ombra, creando cioè un negativo in diretta. Questa formidabile interazione tra teatro e fotografia è solo uno dei tanti esempi da cui si evince la sensibilità intermediale diffusa che caratterizza l'estetica di Taraborrelli. Anche la messa in scena de *La Jura* al teatro Lirico di Cagliari, rivela l'interesse che il regista-scenografo ha – come abbiamo già potuto osservare – sia per il mondo dei media in generale sia per il disvelamento della macchina teatrale: pensiamo all'idea di mostrare in diretta il cambio di scena, ciò che avveniva dietro le quinte, con una proiezione sul sipario chiuso.

L'allestimento di questo spettacolo, scritto da Gavino Gabriel e riproposto da Taraborrelli nella duplice veste di regista e scenografo nel 2015, può essere vista non solo come un tributo a un compositore ed etnomusicologo ancora troppo poco conosciuto e un contributo a valorizzare la sua opera, ma anche come un significativo esempio di rilettura in chiave intermediale di un "testo" musicale, in cui confluiscono elementi desunti dalla danza, dal cinema, dalla fotografia, dalla radiofonia e dal video, con suggestioni tratte dalla pittura e dalla scultura, grazie ai riferimenti iconografici ad artisti sardi quali Francesco Ciusa, Giuseppe Biasi e Maria Lai.

I cinque quadri di vita gallurese ideati e musicati da Gabriel, per quanto costituiscano sostanzialmente un melodramma rurale, con i topoi collaudati della mitografia e della tradizione (l'amore osteggiato, il conflitto tra giovani e vecchi, l'onore, il giuramento, il fatto di sangue, il tradimento), diventano l'occasione per raccontare l'evoluzione di una società in trasformazione, ma anche per far emergere quanto Gabriel, pur scegliendo una narrazione cupa, ancestrale, primitiva, ambientata nella sua terra, dimostra di essere un autore pienamente calato nello spirito della modernità, evidente fin dalla rapida scansione della vicenda: ciascun quadro dura appena 15 minuti, in linea con quella idea di rapidità e di sintesi, propria del teatro futurista, codificato negli stessi anni in cui veniva scritta *La jura*.

E allora, alla fine di questo rapido excursus sull'arte di Taraborrelli, ci si domanda: in cosa consista davvero la costruzione della macchina scenotecnica se non nel visualizzare la fusione tra il punto di vista del drammaturgo e quello del regista che lo rilegge e lo aggiorna, lo traduce e lo stravolge. La funzione dello scenografo assume così un ruolo strategico di intermediazione e di amplificazione del visivo rispetto alla scrittura e al testo, di continuo ripensamento – attraverso idee, associazioni e metafore – di quella realtà artificiale e "attrezzata" rappresentata dalla dimensione teatrale, tanto tecnologica eppure ancora molto antica.

L'opera "totale" di Taraborrelli, includendo anche l'allestimento dell'Acquario di Genova e i vari interventi installativi che si sono susseguiti nell'arco di ormai due decenni, esprimono in modo netto la fuoriuscita non solo dallo spazio fisico del teatro, ma anche da quello concettuale, dal teatro tradizionalmente inteso, alla ricerca di una estetica performativa diffusa, della ridefinizione della figura stessa dello scenografo, nient'altro che un creatore di visioni analogiche e digitali combinate insieme, proiettato verso il futuro.