



ARTICOLO

Robert Lepage: anatomia di un regista

di Giulio Boato

Introduzione.

Cos'hanno in comune una lavatrice¹, una macchina della verità² e i dragoni orientali³? Quale filo può collegare Frank Lloyd Wright⁴, Amleto⁵ e Leonardo da Vinci⁶? Lo stesso sottile filo di ragnò che avvolge sapientemente la scenografia attorno agli attori, vale a dire la tecnologia attorno all'umano: la regia teatrale.

Sfogliando la Storia del Teatro ci accorgiamo che la tecnologia ha spesso avuto un ruolo cruciale: dal *deus ex machina* ellenico ai marchingegni barocchi, dalle *mansiones* delle sacre rappresentazioni medievali agli *screens* di Gordon Craig (si noti che anche le particolari forme teatrali che per partito preso hanno rinunciato *in toto* alla tecnologia hanno comunque assunto una posizione forte nei confronti della stessa: incorporata o rifiutata, la tecnologia determina il teatro).

Non stupisce dunque la scelta del regista *québécois* Robert Lepage di affidare il proprio teatro ai nuovi mezzi tecnologici guadagnandosi l'epiteto spesso denigratorio di "regista hi-tech". Rovesciando l'accusa, possiamo ritenere profondamente classica la visione di Lepage che fa delle tecnologie nient'altro che un mezzo, una nuova carta da giocare al servizio del teatro: "Trovo che le tecnologie siano proprio questo, cioè che i nuovi strumenti e le risorse che ci sono oggi pongono una sfida su come raccontare le cose" (Monteverdi 2004: 108).

Risalendo all'origine della parola "tecnologia" ci ritroviamo di fronte alla *techne* greca che raccoglieva in sé gli attuali significati di "arte" e "tecnica". L'etimologia (così come la storia del teatro) dà dunque ragione a Lepage: in principio non esisteva separazione tra l'Arte e le arti (i mestieri), se vogliamo continuare a giocare con le parole. Già Wagner insisteva ad

¹ Cfr. *La face cachée de la Lune* di Robert Lepage, regia di Robert Lepage, scene di Carl Fillion (2000).

² Cfr. *Polygraphe* di Robert Lepage, regia di Robert Lepage, scene di Robert Lepage (1987).

³ Cfr. *La trilogie des dragons* di Robert Lepage, regia di Robert Lepage, scene di Jean François Couture (1985).

⁴ Cfr. *La géométrie des miracles* di Robert Lepage, regia di Robert Lepage, scene di Carl Fillion (1996).

⁵ Cfr. *Elseigneur* di Robert Lepage, regia di Robert Lepage, scene di Carl Fillion (1995).

⁶ Cfr. *Vinci* di Robert Lepage, regia di Robert Lepage, scene di Pierre Philippe Guay (1986).



affermare che il teatro⁷, per sua natura, comprende in sé tutte le altre forme d'espressione e lo impugnava come arma perfetta alla conquista dell'utopico traguardo: la concretizzazione della sinestesia⁸.

Geniale e ingegnoso operaio della visione, con un occhio al computer e l'altro alla lanterna magica, Robert Lepage continua a confezionare sofisticati racconti che mescolano le arti e le tematiche, le microstorie dei personaggi con la macrostoria contemporanea (entrando a mio avviso nella rosa dei pochi artisti ancora in grado di realizzare delle morettiane "opere mondo"⁹).

Ecco dunque rivelato quale teatro può permettersi di narrare le epiche gesta di draghi, architetti e lavatrici.

Svolgimento: un'anatomia del discorso.

Nonostante sia stato sopra dichiarato che teatro e tecnologia siano spesso andati a braccetto, non si può negare che l'opera di Lepage abbia un rapporto privilegiato e originale con le nuove tecnologie rispetto alla media delle rappresentazioni teatrali a cui siamo abituati:

Lepage sperimenta la scena come un montaggio di visioni tecno-teatrali, tramite specchi, diapositive, film, e soprattutto video (registrati in diretta), ma il suo progetto nasce a partire dalla costruzione del testo drammaturgico, sempre in progress (Balzola in Balzola — Monteverdi 2004: 308).

L'affermazione condensa sufficienti elementi per autorizzarci a frammentarla sulla scia di una metafora medica che fungerà da filo rosso a tutta l'argomentazione: per analizzare (diagnosticare) l'estetica (il corpo) e l'etica (lo spirito) teatrale del regista (il paziente) cercherò di enucleare (sviscerare) le caratteristiche principali (gli organi) del suo teatro (organismo) analizzandole (sezionandole) separatamente (anatomicamente).

⁷ Non riporto la dicitura – forse più wagneriana – di *teatro musicale*, ritenendo personalmente che non esista teatro che non sia in sé musicale.

⁸ Utilizzo qui il termine "sinestesia" non riferendomi alla specifica figura retorica (accostamento di differenti piani sensoriali) ma preferendo piuttosto un significato lato: fusione di arti (in questo caso poetiche, musicali, plastiche).

⁹ Cfr. Franco Moretti, *Opere Mondo*, Einaudi, Torino 1994.



Disponiamo dunque delicatamente l'affermazione di Andrea Balzola sopracitata sul tavolo anatomico del ragionamento e analizziamola parola per parola.

Montaggio. La scena di Lepage è subito definita “come un montaggio”: la costruzione drammaturgica lineare lascia il posto ad una tecnica che nasce come prettamente cinematografica. I primi sperimentatori del cinematografo erano troppo attratti dalle nuove opportunità scaturite dalla riproduzione di immagini in movimento per interrogarsi sulle possibilità del montaggio dei fotogrammi. Non me ne vogliono i fratelli Lumière se ritengo il loro *Arroseur arrosé*¹⁰ null'altro che una gag teatrale filmata in un giardino (e come pretendere altro dalla prima proiezione pubblica del cinematografo nella Parigi del 1895?). Già con il Méliès dei primi anni del secolo successivo assistiamo ad una costruzione drammaturgica paratattica che permette all'illusionista-fotografo di orchestrare una narrazione lineare degli avvenimenti che riesce, grazie alla giustapposizione di diversi quadri (o scene), a trasportare il pubblico addirittura sulla Luna¹¹. Tuttavia, non si può parlare di vero e proprio montaggio per una successione di *tableaux vivants* che non aggiungono all'opera nulla di più rispetto ad un'ordinaria rappresentazione teatrale dell'epoca (effetti speciali a parte, e chapeau al prestigiatore parigino!).

Se dunque il cinema viene concepito nella *France des lumières*, sarà però in Russia che verrà partorito: Sergej Michajlovič Ėjzenštejn studiando, definendo e applicando la tecnica del montaggio, diede i natali a quello che chiamiamo il linguaggio cinematografico. L'invenzione tecnica della macchina da presa ha permesso la nascita di una nuova forma d'arte, ma non è stata sufficiente da sola a dettarne le regole. Il cinema come noi lo conosciamo è infatti frutto dell'elaborazione delle tecniche di montaggio che permettono di realizzare una *narrazione ipotattica nella paratassi*.

Concretamente, montare un film significa incollare uno all'altro dei segmenti di pellicola appartenenti a scene diverse per creare un unico rullo che proietti in successione diversi ciack. Tentando un parallelo con la scrittura, il montaggio cinematografico affianca in successione lineare diverse sequenze visive come se fossero le diverse proposizioni di una frase collegate dalla congiunzione E (paratassi) e quindi in rapporto di parità gerarchica tra

¹⁰ Louis Lumière, *L'arroseur arrosé*, Francia 1895, B/N, 49”.

¹¹ Cfr. Georges Méliès, *Le voyage dans la lune*, Francia 1902, B/N, 15’.



loro. Tuttavia, lo spettatore è portato ad *immaginare* dei rapporti di derivazione ipotattica osservando una sequenza di immagini montate: l'ipotassi presuppone un rapporto di dipendenza tra le proposizioni in quanto le particelle che le collegano (poiché, affinché, dopo che...) instaurano una relazione di sudditanza (causale, finale, temporale...) tra la frase subordinata e la reggente.

Il montaggio cinematografico si situa dunque a metà tra l'ipotassi e la paratassi: se la costruzione formale *tout court* è paratattica (semplice successione cronologica delle scene), il lavoro di elaborazione ricettiva dello spettatore è inevitabilmente ipotattico (ipotesi di relazione di dipendenza tra le scene). Nell'apparente aporia lessicale in cui stiamo precipitando giuoca a nostro favore il bel vocabolo tecnico di paraipotassi¹² richiamato da Sanguineti in un saggio¹³ sui giovani poeti del Gruppo 63: il versificare franto e asintattico di Nanni Balestrini (preso in esame dal saggista) può essere spiegato grammaticalmente solo postulando l'esistenza di una costellazione verbale programmaticamente disordinata che mescola coordinazione e subordinazione sintattica – e, di conseguenza, logica. Il suddetto paradosso sembra esulare dal discorso sul montaggio, ma vi rientra a pieno titolo se ci ricordiamo che l'orizzonte d'idee in cui si inseriscono Balestrini e Sanguineti è ben rappresentato dai primissimi utensili del montatore alla moviola: le forbici e la colla di "Pour faire un poème dadaïste"¹⁴.

Conscio dell'operazione interpretativa che compirà lo spettatore, il montatore (così come il poeta) sa perfettamente che la giustapposizione d'immagini non è mai neutra: la loro successione, la vicinanza, il contrasto, la somiglianza, la durata, il ritmo sono tutti elementi semantici. La grammatica del montaggio funziona in modo molto simile alla costruzione poetica: il messaggio di una poesia non è dato solo dalla somma dei significati delle singole parole, ma anche e soprattutto dalla relazione che tra queste si è instaurata, dalle corrispondenze segrete che

¹² Procedimento sintattico diffuso nell'italiano antico in cui l'ipotassi è modificata da una congiunzione paratattica (per es., con *e*: in Dante, *Inf.* XXX, 115: "s'io dissi il falso, e tu falsasti il conio").

¹³ Edoardo Sanguineti, *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia* (1964), in *Ideologia e linguaggio*, Feltrinelli, Milano 1965, pp. 91-131.

¹⁴ Cfr. Tristan Tzara, *Il manifesto sull'amore debole e l'amore amaro* (1920) in *Manifesti del dadaismo e Lampisterie*, Einaudi, Torino 1964, p. 56.



comme de longs échos qui de loin se confondent
dans une ténébreuse et profonde unité,
vaste comme la nuit et comme la clarté,
les parfums, les couleurs et les sons se
répondent¹⁵.

(Baudelaire 2001: 80)

Senza scomodare la sinestesia, l'operazione di montaggio di diverse sequenze cinematografiche incarna perfettamente ciò che Baudelaire intravede nelle *Correspondances* poetiche: il lettore/spettatore è chiamato in causa per stabilire relazioni di dipendenza tra segmenti visivi che si susseguono, tecnicamente separati ma narrativamente uniti.

Sia chiaro che l'estetica del montaggio non coincide con una tecnica precisa: è un modo di pensare il cinema o, prima ancora, di intendere la narrazione e dunque di vedere il mondo. Non si fa montaggio solo tagliando la pellicola: ne è un esempio interessante *Codice privato*¹⁶ di Citto Maselli, la cui scenografia (l'interno di una casa) è costruita in funzione della particolare modalità di narrazione del film – caratterizzata da lunghi piani sequenza realizzati con elaborati movimenti di dolly che sarebbero stati impossibili in un normale appartamento. L'assenza di tagli non determina la mancanza di montaggio, implica piuttosto la progettazione in fase di sceneggiatura e l'orchestrazione in fase di ripresa di un montaggio interno ai movimenti di macchina che si devono sincronizzare con gli spostamenti degli attori riuscendo a fondere in un flusso unico le diverse scene che normalmente sarebbero filmate separatamente e montate alla moviola successivamente.

Il piano sequenza riesce a sublimare il montaggio trasformandolo in flusso di coscienza, permettendo allo spettatore di viaggiare indisturbato dentro al film come se ne fosse un personaggio invisibile: esempio estremo è *L'arca russa*¹⁷ che Aleksandr Sokurov riesce a girare interamente in un unico ciack servendosi di una telecamera digitale che registra su

¹⁵ Come echi lunghi che da lontano si fondono/ in una tenebrosa e profonda unità/ vasta quanto la notte e quanto la luce/ i profumi, i colori e i suoni si rispondono. (tr. it. di Luciana Frezza)

¹⁶ Citto Maselli, *Codice Privato*, Italia 1988, colore, 93'.

¹⁷ Aleksandr Sokurov, *Russkij Kovčeg*, Russia 2002, colore, 96'.



HD (realizzando così l'utopia hitchcockiana di *Nodo alla gola*¹⁸, infranta all'epoca dalle limitazioni tecniche della pellicola che obbligarono il regista a suddividere le riprese in otto piani sequenza).

Sokurov porta alle estreme conseguenze la tecnica del piano sequenza semantizzandola, vale a dire integrandola al livello drammaturgico: l'occhio della telecamera coincide con il personaggio protagonista che diventa inevitabilmente alter-ego dello spettatore. L'identificazione del punto di vista di telecamera/personaggio/pubblico va verso l'abolizione della differenza di piani – ciò che accadde in teatro agli inizi del secolo scorso con la graduale abolizione della quarta parete – ed è permesso dal montaggio interno dei movimenti di macchina che senza spezzare il flusso dell'immagine riescono a restituire la complessità della percezione umana del mondo esterno.

L'esempio del piano sequenza di cui sopra aiuta a comprendere la tecnica narrativa di Lepage: il teatro per sua natura non permette il cut cinematografico – il semplice cambio di inquadratura che concede al cinema di saltare subitaneamente tra luoghi e tempi diversi senza spezzare la narrazione – poiché deve fare i conti con la continua compresenza spaziale e temporale di spettatori e spettacolo. Proprio questa *contrainte* – alla luce della quale comprendiamo anche le unità di tempo, luogo e azione aristoteliche – diventa in Lepage cifra stilistica: i cambi scena (che generalmente sono numerosissimi nei suoi spettacoli essendo le trame spesso molto dilatate nel tempo e nello spazio) sono fluidi passaggi che possono richiedere massicci movimenti scenografici (necessitando anche l'intervento di tecnici a vista sul palco) senza interrompere il flusso narrativo e la recitazione degli attori.

La fusione di ogni scena nella successiva è spesso accompagnata dalla permanenza sul palco di elementi strutturali (attorici e scenografici) che cambiano funzione e significato nel passaggio, conservando la loro forma. Lampante è il caso dello spettacolo *La face cachée de la Lune* (2000) ripreso da Lepage stesso nell'omonimo film¹⁹: la sequenza dei titoli di testa che funge da prologo è architettata sul sapiente incastonamento di scene appartenenti a luoghi (geografici e concettuali) completamente diversi grazie al persistere del medesimo elemento grafico: la figura del cerchio collega infatti la luna, una lavatrice e una navicella

¹⁸ Alfred Hitchcock, *Rope*, USA 1948, colore, 77'.

¹⁹ Robert Lepage, *La face cachée de la Lune*, Canada, colore, 105'.



spaziale.

L'esempio dimostra che il montaggio non è semplice accostamento di immagini, ma produzione di senso e conduttore narrativo. Lo spettatore che assiste agli spettacoli di Lepage assiste ad un susseguirsi lineare spazio-temporale di avvenimenti ma li percepisce come un montaggio di differenti scene quasi indistinguibili l'una dall'altra, come in un piano sequenza cinematografico.

Ultima declinazione del montaggio nel lavoro di Lepage (su cui torneremo successivamente) è la compresenza di differenti punti di vista simultanei sulla scena: la modalità narrativa sequenziale cinematografica collassa nel *hic et nunc* teatrale snodandosi a livello spaziale e proponendo simultaneamente sulla scena differenti dettagli, o quadri, o punti di vista che lasciano al pubblico la facoltà di scegliere quale siano i fili che li collegano e contemporaneamente contribuiscono a proiettare lo spettatore *dentro* l'opera, facendogli assumere funzione attiva e creatrice. Possiamo ora capire cosa intende Balzola quando afferma che Lepage "sperimenta la scena come un montaggio" di:

Visioni. Entriamo così nel dominio (immenso) del secondo organo vitale della nostra sezione anatomica. Il teatro di Lepage è stato definito un "teatro della visione":

Nel teatro di Lepage le immagini svolgono una funzione drammaturgica ben precisa: evidenziano un sottotesto, creano il contesto e l'atmosfera, mostrano l'interiorità o la memoria del protagonista, diventando suo "deuteragonista" immateriale (soprattutto negli spettacoli "solo") o specchio autoriflessivo (Monteverdi 2004: 97).

L'elemento visivo diventa soggetto e oggetto dell'azione, strumento e traguardo. Quello di Lepage è un teatro della visione ma anche *sulla* visione: in tutti i suoi spettacoli i personaggi hanno in qualche modo sviluppato principalmente il senso della vista (o sono fotografi, o architetti, o pittori...) e il loro modo di vedere il mondo viene reso plasticamente sulla scena – la quale non è mai luogo realistico riconoscibile, ma è sempre correlato oggettivo della mente del personaggio (e del regista, *ça va sans dire*).



La “vista”, senso principe a cui si affida Lepage, si estende anche nel regno del non visibile, dell’immaginario. Memore dell’evoluzione delle video-installazioni dagli anni Sessanta in poi, Lepage utilizza ogni mezzo in suo possesso per ricreare sul palco scenografie che diventino veri e propri ambienti abitabili dai personaggi, così come dal pubblico. A differenza dell’opera figurativa imprigionata nel quadro²⁰, l’installazione vuole sfondare la barriera tra pubblico e opera (o tra platea e palcoscenico) per proiettare lo spettatore *dentro* l’opera stessa. Spesso l’azione, o la semplice visita del pubblico, sono necessarie alla comprensione e alla sopravvivenza dell’installazione.

Il tempo è artefice dell’opera tanto quanto l’artista. Quando le bombe del ‘43 distrussero lo studio di Kurt Schwitters ad Hannover, l’umanità perse irrimediabilmente il lavoro più importante dell’artista tedesco: il *Merzbau*, opera che ha trasformato lo studio stesso dell’artista in un ambiente affollato di oggetti trovati e accumulati sin dal 1923. La casualità, l’objet trouvé, lo scorrere del tempo sono gli elementi fondanti di quella che viene ritenuta la prima installazione artistica. L’autore ha la facoltà di scegliere e di assemblare, non di creare. Il caso fornisce la materia nel tempo (Schwitters raccoglie materiale per vent’anni) e il tempo dà vita e colore all’installazione: la sedimentazione della polvere, il passaggio dei visitatori e il deteriorarsi della materia modificano e costituiscono l’opera.

Da ambienti fisici si è passati, grazie all’avvento delle nuove tecnologie nel corso del secolo, a realizzare ambienti visivi e sonori a carattere sempre più immersivo e partecipativo, nell’utopia di vecchia data di abolire la distinzione arte-vita.

Lepage non è indifferente a questa evoluzione e sfrutta le avanzate capacità della sua équipe di tecnici per realizzare vere e proprie *visioni*, ai limiti del credibile. Per un esempio concreto, prendiamo in analisi l’ultimo spettacolo del regista canadese, visto alla prima italiana in apertura al Napoli Teatro Festival Italia il 26 Giugno 2011.

Robert Lepage begins *The Blue Dragon* with a short talk on Chinese calligraphy, a single stroke materialising on a screen to illustrate his words. But from that simple line he develops a gorgeous piece of theatre rich with

²⁰ Doveroso notare che non si vuole qui intendere la storia (dell’arte) come limpida evoluzione euclidea vettorialmente orientata verso il “meglio”: per brevità di spazio ho tralasciato di citare i ben noti esempi di opere figurative su supporto bidimensionale che tra Coniugi rinascimentali e Fanciulle spagnole hanno osato sfondare lo spazio prospettico ben prima delle novecentesche Installazioni.



meaning, just as the calligrapher's brush moves on to unite image, word and significance. As the piece unfolds, we realise that the words Lepage chooses to highlight – “river”, “mountain”, “woman” and “child” – run through the story, which weaves together east and west, personal and political, old and new. It is beautiful, meditative and wryly funny (Hemming 2011).

Il sito di Ex Machina (la compagnia di Lepage) sceglie questo articolo del *Financial Times* per aprire la pagina dedicata a *Le dragon bleu*²¹. Tralasciando i discutibili giudizi di gusto, trovo la critica adeguata alla nostra indagine: l'intero spettacolo è forse sintetizzabile nella prima immagine (perché letteralmente di “immagine live” si tratta): un uomo armato di un grande pennello traccia su delle tele alcuni ideogrammi cinesi mentre la sua voce ci racconta di cosa si tratta. Il pennello però non è impregnato di alcun colore e gli ideogrammi iniziano a modificarsi autonomamente: sono video proiezioni perfettamente sincronizzate con i movimenti dell'attore. Collocata nei primi minuti della rappresentazione, questa scena diventa emblema e manifesto di quello che ormai conosciamo essere il teatro di Lepage. L'interazione perfetta uomo-macchina (sulla quale torneremo successivamente) permette la creazione di scene e immagini altrimenti impossibili che mettono lo spettatore nel dubbio di trovarsi davanti ad un film più che a teatro.

La scena di Lepage è spesso schiacciata longitudinalmente sul palcoscenico, parallela alla platea. La profondità di campo viene annientata in favore di un'immagine appiattita che permette la realizzazione di giochi di luce e ombre cinesi (posizionando impianti luci e macchinari anche in “coperta”, non visti dal pubblico). Di conseguenza, gli spettacoli sono pensati per una visione frontale e centrale che rimanda immediatamente all'esperienza del cinema – o della televisione, a ben guardare.

Lepage accentua ulteriormente la metafora cinematografica inserendo in teatro la grammatica visiva del linguaggio filmico: numerosi sono gli effetti di carrellata permessi dalla combinazione, ad esempio, di un attore che pedala su una bicicletta immobile sul palcoscenico e una proiezione sullo sfondo che scorre lateralmente, simulando l'effetto di avanzamento del veicolo. Il palcoscenico “reso set” è particolarmente evidente anche nelle

²¹ *The Blue Dragon* di Robert Lepage, regia di Robert Lepage, scene di Michel Gauthier; una ripresa parziale dello spettacolo è disponibile presso: http://www.youtube.com/watch?v=o0E_Y5eXRKc.



strutture praticabili che ricostruiscono intere sezioni di appartamenti su più piani in cui gli attori vengono spiati come formiche in una teca di plexiglas. Un vero e proprio ritorno alla quarta parete ottocentesca, esasperata e potenziata²²: lo spettatore non guarda più un diderotiano salotto borghese dal buco della serratura, ma osserva comodamente dalla propria poltrona intere sezioni di condomini popolari, così come da casa assiste alle telenovela.

L'intera esperienza teatrale è dunque fondata sulla visione, sia essa onirica&metaforica o cinematografica&letterale. Sono comunque visioni, sottolinea Balzola, definibili:

Tecno-teatrali. La tecnica/tecnologia è l'ossatura del teatro lepagiano, lo scheletro che sorregge tutto l'impianto organico teatrale. Più correttamente, dovremmo parlare di esoscheletro: la tecnologia in Lepage non è nascosta allo sguardo del pubblico, ma gli è apertamente rivelata, esposta alla luce dei riflettori che ne svelano la finzione e il trucco.

Le tecnologie e gli effetti speciali sono normalmente usati come fonte di stupore, di magia. Se in *Star Wars* si distinguesse chiaramente che Maestro Yoda è un pupazzo, George Lucas non avrebbe forse radunato un tale numero di adepti. Chiaramente, il pubblico del cinema sa di essere di fronte a immagini di finzione, ma se ne dimentica volutamente per assecondare la finzione drammaturgica (così come a teatro il pubblico "crede" davvero che Medea abbia ucciso la sua prole).

Se lo spettacolo teatrale domanda una maggiore disponibilità all'astrazione e all'immaginazione da parte del pubblico, il cinema – proprio grazie alle sue maggiori potenzialità tecnologiche – può permettersi (il che non significa che sia obbligato a farlo) di offrire al pubblico un prodotto finito, un sugo pronto da versarsi direttamente sugli spaghetti stracotti del cervello. Se il teatro di Lepage va nella direzione del cinema dal punto di vista dell'immagine fornita, gli va totalmente contro per quanto riguarda l'etica di fondo. La finzione è dichiarata, addirittura gridata, per la gioia di Brecht. Tutti i movimenti scenografici, illuminotecnici e le riprese video sono realizzati manualmente in diretta da una squadra di tecnici sapientemente selezionati da Lepage che lavorano allo spettacolo sin dalla sua

²² L'affermazione non è in contrasto con il paragrafo precedente. La scelta della visione frontale schiacciata non intende bloccare la comunicazione tra attori e pubblico: tende piuttosto ad instaurare una dialettica di sguardo reciproco che scateni una riflessione sulla peculiarità del mezzo teatrale nell'era dei mass media.



creazione e sono ritenuti dal regista tanto importanti quanto gli attori. A proposito dello spettacolo *Elseneur* (1995), lo scenografo Carl Fillon afferma: “il controllo della macchina è affidato a sei tecnici che lavorano incessantemente per tutta la durata dello spettacolo manovrando manopole, leve, cavi in stretta relazione con l’attore” (Fillon in Monteverdi 2004: 146).

È per questo motivo che i critici più acuti hanno preferito parlare di “macchinerie” più che di tecnologie, rifacendosi ad un immaginario rinascimentale e barocco piuttosto che avventurarsi verso nuovi orizzonti cibernetici. La tecnologia è sempre subordinata all’*uomo misura di tutte le cose* (definizione che in Lepage, più che rifarsi alla sofistica di Protagora, si ispira all’uomo vitruviano leonardesco, quasi sempre presente sotto qualche forma nei suoi spettacoli). Per questo motivo si è parlato di *umanesimo* del teatro di Lepage: la tecnologia è usata in funzione dell’uomo, è sempre un mezzo per raggiungere un risultato, non è mai il fine di un’operazione:

la macchina scenica lepagiana mutua i suoi movimenti dall’uomo, da cui spesso prende in prestito il semblante e il carattere mutevole; è come una creatura vivente, in movimento dinamico, e il soggetto che la abita ne è fondamentale articolazione (Monteverdi 2004: 122).

Gli effetti speciali di Lepage tendono inizialmente, come da copione drammatico aristotelico, a stupire lo spettatore. Il regista però non nasconde il trucco, e mette lo spettatore davanti all’evidenza della finzione portandolo dietro le quinte (o portando le quinte davanti al palco). Lo svelamento dell’inganno permette dunque il massimo di sincerità e di franchezza nei confronti del pubblico. Paradossalmente, l’uscita dalla finzione – che di primo acchito può disorientare lo spettatore non abituato – è una presa di posizione democratica che mette sullo stesso piano mago e spettatore, regista e pubblico. Lepage dona a chi lo guarda i mezzi per comprenderlo: il pubblico può uscire dalla gabbia della meraviglia, cessare di essere suddito dello stupore e cominciare a sentirsi parte della creazione dell’opera. Chi assiste al teatro di Lepage gli è “di fronte” dal punto di vista dell’occhio, ma vi è “dentro” per quanto ne riguarda la costruzione.

È evidente che le tecnologie, normalmente foriere di “effetti stupefacenti” che narcotizzano il



ragionamento, sono in Lepage indiscutibilmente tecno-teatrali, se per “teatro” intendiamo quegli emicicli di pietra in cui due millenni fa nacque la democrazia.

Video (registrati in diretta). Risparmiamo il nostro bisturi a “specchi, diapositive, film” – organuli minori o appendici, vestigia coccigee a testimonianza della nostra antica origine animale(-sociale) – e andiamo direttamente al *cuore* del teatro lepagiano. Il video è il marchio di fabbrica del lavoro del regista canadese: ben diverso dal film/cinema (suo cugino più facoltoso e perbenista), “video” è una definizione generica di immagine in movimento registrata su nastro. L’uso che se ne fa è il più svariato: sfruttando supporti versatili, può fungere da semplice ausilio scenografico oppure divenire vera e propria componente drammaturgica dello spettacolo.

Nello spettacolo *Elseneur*, una riduzione a monologo dell’Amleto, Lepage sfrutta i mezzi tecnologici di ripresa e proiezione video a sua disposizione (sei videocamere in scena e sei videopriettori) per creare una scena mutante, una “scena personaggio” che dialoga con l’unico attore presente sul palco permettendogli di incarnare tutti i ruoli principali del dramma. L’attore si sdoppia, si triplica, si traveste, si modifica in relazione alla scena (costituita da una sorta di monolite pivotante). Le telecamere riprendono in diretta l’attore riproiettandolo istantaneamente ingigantito e costruendo così degli alter ego effimeri e funzionali all’interprete. Grazie a sapienti giochi di proiezioni, durante lo spettacolo la scena diviene addirittura “costume”²³, e può essere “indossata” dall’attore: “con le tecnologie la scena cessa di essere il luogo in cui si colloca la presenza fisica dell’attore ma diventa essa stessa una «quasi figura», un luogo che sente, poroso, di passaggio” (Pitozzi 2005: 83).

La “realtà” della scena non è dunque associata alla fisicità degli elementi ma alla loro efficacia visiva, emotiva e narrativa. Il video, specie se ripreso e proiettato in diretta, è lo strumento fondamentale per una tale risemantizzazione della scena e della scenografia, che diviene non tanto personaggio quanto “figura”: assenza di dimensione psicologica e totalità di presenza, abolizione del soggetto e apertura verso l’altro da sé.

Lepage non ha alcun timore di usare ampiamente il video nei suoi spettacoli teatrali: “il

²³ “La scena di Ofelia che indossa un vestito che altro non è che la scena mobile stessa, per l’occasione trasformatasi in enorme mando di pizzo con buchi da cui far passare le braccia e la testa [...]” (Monteverdi 2004: 140).



video è diventato così domestico e quotidiano che lo si può usare in scena. Il principio è compreso e, di colpo, gli spettatori accettano che la tecnologia possa anche contenere poesia” (Monteverdi 2004: 116). Esempio eclatante di un uso poetico – vale a dire inedito, plurisemantico e antinaturalista – del video è una scena del secondo atto di *Lipsynch*²⁴: uno psichiatra illustra alla paziente la complicata operazione al cervello che lei dovrà subire; in scena oltre agli attori vediamo solo dei frammenti di legno o plastica disposti apparentemente senza logica; una telecamera sul palco filma la scena da un particolare punto di vista; la proiezione sullo sfondo mostra la visuale della telecamera, l’unica dalla quale tutti gli oggetti sul palco assumono improvvisamente senso: solo se osservati da quella precisa prospettiva i vari frammenti materici compongono le forme di un tavolo, due sedie (al quale stanno seduti i due attori) e un pianoforte (che verrà suonato successivamente da un pianista). Ecco dunque che il video, registrato e riprodotto in diretta, permette di creare una dimensione parallela senza alcun “effetto speciale” in post-produzione: sul palco convivono due mondi separati, entrambi abitati contemporaneamente dagli attori come a indicare una dimensione oggettiva e una soggettiva del mondo. L’immagine video permette di entrare nella mente dello psichiatra che, una volta ubriaco, cammina tra i frammenti materici sul palco spezzando l’effetto illusorio creato dalla proiezione, provocando un reale crollo della realtà o della facoltà di comprenderla, spingendo lo spettatore a chiedersi quale sia la verità che gli sta di fronte: la scena tridimensionale o la proiezione bidimensionale?

Testo drammaturgico. Risaliamo in superficie, ricollochiamo gli organi già analizzati all’interno del corpo del teatro lepagiano, ricuciamo l’involucro e soffermiamoci su di esso, l’elemento che li ingloba, li unisce e ne decreta la forma esteriore finita: l’epidermide degli spettacoli (la loro forma chiusa) è il *testo scritto*, al quale si arriva solo alla fine del processo di creazione: “La scrittura è l’evento finale; finite le repliche, sulla carta vengono “sublimate” e metabolizzate tutte le variazioni possibili, distillate in una forma che sarà quella da consegnare alla memoria” (Monteverdi 2004: 95).

²⁴ *Lipsynch*, di Robert Lepage, regia di Robert Lepage, scene di Jean Hazel; spettacolo diviso in 9 atti per 8 h 25 m circa di durata visto alla sua prima italiana il 29 Maggio 2010 al Napoli Teatro Festival Italia. Una ripresa parziale del secondo atto dello spettacolo è disponibile presso: <http://www.youtube.com/watch?v=zUheHEeoOms>.



Lepage comincia a lavorare ad ogni nuovo spettacolo seguendo all'inizio un'idea principale che mette poi a confronto con gli attori, con la scena e infine con il pubblico. La scrittura scenica è quindi sempre **in progress**: il testo scritto, da leviatano autoritario e inflessibile, è divenuto suddito della casualità, di quella componente di *alea* – di vita – che tanto amava Cage e che oramai è imprescindibile dall'opera d'arte.

Ciò significa che la scrittura si nutre degli apporti esterni e interni allo spettacolo stesso, il quale diventa un vero e proprio essere vivente: da embrione sviluppatosi nella mente del regista, diventa un corpo organico che cresce e comincia a muovere i primi passi durante le prove, arriva all'età adulta alla *prima* – grazie all'incontro con l'altro da sé, il pubblico – e continua a maturare e invecchiare in autonomia durante tutta la tournée, sempre modificandosi, adattandosi al luogo e alla situazione.

Solo alla fine di questo lungo processo, dopo anni di repliche, Lepage si dedica alla scrittura definitiva che fissa lo spettacolo e ne permette l'archiviazione e la documentazione, quando non sarà più rappresentato: "La scrittura è, in qualche modo, la morte dello spettacolo" (Monteverdi 2004: 95).

Conclusione.

La metafora anatomica che ci ha permesso di analizzare le principali linee di fuga del teatro di Robert Lepage non dev'essere intesa dal lettore come una forzatura o una giocoleria arbitraria. L'intento è puramente cognitivo, come quello di ogni metafora.

L'opera lepagiana è estremamente variegata e in perenne movimento e mutamento. I temi, le immagini, le storie e i personaggi si ripropongono e riemergono nei diversi lavori teatrali e cinematografici del regista canadese, integri nel loro significato primario ma mutati dallo scorrere del tempo e dall'evoluzione artistica del loro autore. *L'Universo Lepage* è in continua espansione ed è composto da materia vivente che non accetta di fossilizzarsi in forme chiuse e concluse.

La peculiare organicità strutturale del lavoro di Lepage suggerisce il paragone con l'architettura organica del corpo umano. Se ogni elemento della poetica del regista è paragonato ad un organo umano, l'intero corpo-teatro potrà funzionare solo grazie alla corretta collaborazione di tutti gli apparati poetici che lo compongono. Il "taglio verso l'alto"



(*anà-tomè*) della nostra mente-bisturi permette l'analisi delle varie componenti narrative e formali separandole l'una dall'altra ad uso del ragionamento al solo scopo di comprendere più agevolmente gli intimi legami che le uniscono nel corpo vivente.

Analizzare l'affermazione di un critico per decifrare il lavoro di un artista potrebbe essere considerato metodologicamente scorretto poiché l'analisi che ne deriva trae origine da un *commento* sull'oggetto, non dall'oggetto stesso. Tuttavia, spesso uno sguardo esterno è libero di cogliere più precisamente le dinamiche interne all'oggetto. L'analisi della frase di Balzola non è dunque un pretesto letterario, ma una dichiarazione d'intenti ed un'indicazione di metodo: guardare un occhio che guarda ci ha permesso d'indossare una doppia lente potenziando così la nostra capacità di messa a fuoco e di comprensione dell'oggetto guardato.



Bibliografia

BALZOLA, ANDREA – MONTEVERDI, ANNA MARIA (a cura di)
2004 *Le arti multimediali digitali*, Garzanti, Milano.

BAUDELAIRE, CHARLES
1867 *Les Fleurs du Mal*, Poulet-Malassis, Paris 1857 (tr. it. *I fiori del Male*, BUR, Milano 2001).

HEMMING, SARAH
2011 *The Blue Dragon*, Barbican, London, in «The Financial Times», 21 febbraio.
L'articolo è reperibile presso:
http://lacaserne.net/index2.php/reviews/the_blue_dragon/the_blue_dragon_barbican_london/

MONTEVERDI, ANNA MARIA
2004 *Il teatro di Robert Lepage*, Edizioni BFS, Pisa.

MORETTI, FRANCO
1994 Franco Moretti, *Opere Mondo*, Einaudi, Torino.

PITOZZI, ENRICO
2005 *La figura oltre l'attore: verso un'estetica digitale* in «Culture teatrali» n. 13.

SANGUINETI, EDOARDO
1965 *Ideologia e linguaggio*, Feltrinelli, Milano.

TZARA, TRISTAN
1964 *Manifesti del dadaismo e Lampisterie*, Einaudi, Torino.

Filmografia

1895 *L'arroseur arrosé*, regia di Louis Lumiere, Francia, B/N, 49".

1902 *Le voyage dans la lune*, regia di Georges Melies, Francia, B/N, 15'.

1998 *Codice privato*, regia di Citto Maselli, Italia, colore, 93'.

2002 *L'arca russa (Russkij Kovčeg)*, regia di Aleksandr Sokurov, Russia, colore, 96'.

2004 *La face cachée de la Lune*, regia di Robert Lepage, Canada, colore, 105'.



Teatrografia

Lipsynch

di Robert Lepage

Regia di Robert Lepage

Teatro Festival Italia, 29 maggio 2010.

Le dragon Bleu

di Robert Lepage

Regia di Robert Lepage

Teatro Festival Italia, 26 giugno 2011.

Sitografia

Ex Machina: <http://lacaserne.net/index2.php/>

Napoli Teatro Festival Italia: <http://www.teatrofestivalitalia.it>

Abstract – IT

Robert Lepage è uno dei registi più rilevanti del panorama teatrale internazionale contemporaneo. L'articolo cerca di fornire una sintetica analisi della poetica del regista soffermandosi in particolar modo sulle nozioni di "montaggio" e di "immagine" al fine di definire il rapporto tra tecnologia e linguaggio in teatro. L'analisi di due spettacoli di Lepage presentati in occasione del Napoli Teatro Festival Italia (edizioni 2010 e 2011) alimenta la riflessione teorica che si snoda seguendo una metafora anatomica: analizzare separatamente (sezionando come il chirurgo) le varie componenti narrative e formali del *modus operandi* lepagiano permette di comprendere più agevolmente l'architettura organica dell'insieme.

Abstract – FR

Robert Lepage est un des metteurs en scène les plus remarqués de la scène théâtrale internationale contemporaine. L'article cherche à fournir une analyse synthétique de l'art poétique du metteur en scène en se concentrant en particulier sur les notions de « montage » et « image » afin d'en définir le rapport entre technologie et langage au théâtre. L'analyse de deux spectacles de Lepage présentés pendant le Napoli Teatro Festival Italia (éditions 2010 et 2011) alimente la réflexion théorique qui se développe selon une métaphore anatomique : à la manière d'un chirurgien disséquant un corps, on analysera séparément les différentes composantes narratives et formelles utilisées par Lepage afin de comprendre plus facilement l'architecture organique de l'ensemble.



Abstract – EN

Robert Lepage is one of the most significant directors on the international and contemporary theatre scene. The article tries to provide a synthetic analysis of the director's work: focusing on the notions of "editing" and "image", it defines the relation between technology and language in theatre. The analysis of two pieces of theatre presented at the Napoli Teatro Festival Italia (editions 2010 and 2011) feeds the theoretical reflection which follows an "anatomic" metaphor. As the surgeon dissects, we will analyse the different narrative and formal components to understand the organic architecture of Lepage's theatre.

GIULIO BOATO

Studente all'ultimo anno al Corso di Laurea Magistrale in Discipline dello Spettacolo dal Vivo dell'Università di Bologna, laureatosi nel 2010 in Arti Visive e dello Spettacolo (IUAV) a Venezia con tesi su *La concezione d'amore nell'opera di Bernard-Marie Koltès* (110 con lode), relatore Claudio Longhi. I suoi principali soggetti di studio sono la regia teatrale e il montaggio audiovisivo (nel 2008 ha partecipato al corso propedeutico per l'ammissione al Centro Sperimentale di Cinematografia, sezione montaggio). Affianca alla ricerca teorica un lavoro pratico attoriale tra cui spicca la collaborazione come allievo-attore presso la compagnia Teatro del Lemming nello spettacolo *L'Edipo dei Mille* (Venezia, 27/4 – 8/5 2011).