

Salvatore Margiotta

## Attore e macchina scenica nel teatro di Robert Lepage

Il rapporto tra tecnologia e teatro rappresenta una questione nodale nell'opera di Robert Lepage. Partendo da tale rapporto, spesso percepito da molta critica come sbilanciato sul versante della tecnologia, il regista ha sviluppato e affinato nel corso di oltre un ventennio una personale poetica scenica 'polivisuale, polifonica e policronica',<sup>1</sup> 'combinando la purezza dell'arte performativa all'automazione postindustriale'.<sup>2</sup> Ogni suo spettacolo può infatti essere definito come un'opera ipertestuale, un vero e proprio testo multimediale. Come evidenziato da Thaïs Flores Nogueira Diniz,

Combinando diverse strategie visive, verbali, linguistiche e musicali con le nuove tecnologie che arricchiscono l'esperienza teatrale, Lepage ha creato un teatro intermediale i cui effetti dipendono dai rimandi intertestuali e dai continui passaggi multimediali.<sup>3</sup>

Inebriante e seducente «fantasmagoria di luci colorate, proiezioni, scritte luminose, suoni e musica»,<sup>4</sup> quello di Lepage è «un magico teatro di superfici, dove l'immagine si fa racconto e seduzione pura»<sup>5</sup> nel quale «si fa largo uso di azioni fisiche, prospettive multiple, giochi di luci e di ombre, mentre la drammaturgia procede rapsodicamente per ellissi e flashback, in una scrittura di impianto cinematografico».<sup>6</sup>

Ibridazione e ipertestualità, sperimentazione video, ricerca sul suono digitale sono alcuni degli elementi fondanti la scrittura scenica messa a punto, spettacolo dopo spettacolo, a partire da *La Trilogie des dragons* (1985). Nonostante il regista si definisca un formalista – in quanto per lui l'utilizzo della tecnologia permette di creare nuove forme – va precisato che «la tecnologia nel teatro di Lepage non è mai fine a se stessa»<sup>7</sup>. I supporti tecnologici rappresentano, infatti, per l'artista i moderni strumenti che ha a

<sup>1</sup> B. Picon-Vallin, *Hybridation spatiale, registres de présence*, in *Les écrans sur la scène*, a cura di B. Picon-Vallin, Lausanne, Editions L'Age d'Homme, 1998, p. 33.

<sup>2</sup> Cfr.: C. Innes, *Machines of the Mind*, [http://modernodrama.ca/articles/machines\\_mind](http://modernodrama.ca/articles/machines_mind).

<sup>3</sup> T. Flores Nogueira Diniz, *Intermediality in the Theatre of Robert Lepage*, pp. 1-15: 2, [http://www.letas.ufmg.br/nucleos/intermedia/dados/arquivos/SIM3\\_Diniz\\_proof.pdf](http://www.letas.ufmg.br/nucleos/intermedia/dados/arquivos/SIM3_Diniz_proof.pdf)

<sup>4</sup> R. Giambrone, *Robert Lepage: il teatro ad orologeria*, «The Rope», n. 2-3, marzo-ottobre 2008, pp. 101-110: 102., <http://www.falsopiano.com/TheRope2-3.pdf>.

<sup>5</sup> Ivi.

<sup>6</sup> Ivi, pp. 101-110: 101.

<sup>7</sup> A. M. Monteverdi, *Il teatro di Robert Lepage*, Pisa, BFS Edizioni, 2004, p. 83.

disposizione per sperimentare nuove possibilità di comunicazione, nuove strutture narrative:

la tecnologia - afferma - è interessante perché inventa nuove forme. Gli scultori diranno che si fa una scultura con la pasta da modellare, si fa una scultura con il gesso, si fa una scultura con il marmo; è chiaro che è la materia che vi informa su come fare la vostra scultura, come raccontare quello che avete da raccontare. Trovo che le tecnologie siano proprio questo, cioè che i nuovi strumenti, le risorse che ci sono oggi pongono una sfida su come raccontare le cose.<sup>8</sup>

Non è affatto in discussione l'impianto teatrale nel suo complesso (rappresentazione, recitazione, racconto), quanto le ricadute sul piano drammaturgico-narrativo prodotte dall'uso delle tecnologie a teatro. Siamo di fronte infatti ad 'una tecnologia' che non intende stupire o spiazzare lo spettatore, ma al contrario rassicurarlo.<sup>9</sup> Afferma Lepage:

Sono accusato di imprigionare me stesso con la tecnologia, ma la tecnologia è uno strumento che mi permette di esplorare le cose. Oggi abbiamo a che fare con un pubblico che ha un vocabolario narrativo molto sofisticato. Non sto dicendo che stiamo diventando più 'cinematici' o più televisivi ma che abbiamo trovato un modo per invitare quel pubblico a teatro.<sup>10</sup>

Vale la pena soffermarci sui riferimenti al cinema e alla televisione fatti in questo passaggio, per approfondire successivamente le questioni più squisitamente legate all'uso drammaturgico-espressivo della tecnologia.

Il cinema è un riferimento fondamentale per Robert Lepage. Oltre a sottolineare l'influenza - da lui spesso dichiarata - della cultura audiovisiva, cinematografica e televisiva sul suo teatro, va ricordato che Lepage è anche attore e regista cinematografico.<sup>11</sup>

Rovesciando i termini utilizzati da Jean-François Caron nel suo *Robert Lepage cinéaste: vers une nouvelle écriture*, si può tranquillamente affermare che non è possibile analizzare il teatro di Lepage senza tener conto delle

---

<sup>8</sup> Citato in A. Balzola, A. M. Monteverdi, *Le arti multimediali digitali*, Milano, Garzanti, 2004, p. 494.

<sup>9</sup> Cfr.: A. Monteverdi, *Metamorphosis of the stage. Robert Lepage and La face cachée de la lune*, <http://www.digitalperformance.it/?p=1539>.

<sup>10</sup> A. M. Monteverdi, *Il laboratorio teatrale delle avanguardie*, in A. Balzola, A. M. Monteverdi, *Le arti multimediali digitali*, cit., p. 84.

<sup>11</sup> Il suo primo film è l'hitchcockiano *Le Confessionnal* (1995) le cui eco riverberano in *Les sept branches de la rivière Ota*. Segue *Le Polygraphe* (1996), tratto dall'omonimo spettacolo teatrale. Il 1997 è la volta di *Nô* ispirato a *Les sept branches de la rivière Ota*. *Possible Worlds* (2000) è tratto invece da un dramma di John Mighton.

Nel 2003 gira *La face cachée de la lune*, adattamento cinematografico dell'omonimo spettacolo del 2000.

sue produzioni cinematografiche.<sup>12</sup> Al di là del medium impiegato le due diverse esperienze condividono, infatti, immaginario, temi, stile e scrittura nel segno di una pratica artistica originale e multidisciplinare.<sup>13</sup> Per il regista il cinema (così come la televisione) è innanzitutto un modello drammaturgico, oltreché narrativo:

In Québec non c'è tradizione letteraria. Il nostro Molière è ancora in vita, ha cinquant'anni e si chiama Michel Tremblay. La tradizione letteraria non è presente come in Europa. La nostra tecnica di scrittura deriva effettivamente dalla televisione o dal cinema. Il teatro non è ufficializzato dalla scrittura: non si parla di scrittura teatrale ma piuttosto di uno spazio di scrittura cinematografica affiliata al teatro. Per quanto mi riguarda trovo la scrittura cinematografica più teatrale del teatro, risponde veramente alle regole della tragedia greca: le sceneggiature sono strutturate, sono dei *sistemi shakespeariani*. Mi stupisco dunque molto che la gente di teatro rifiuti questa scrittura. Con lo *zapping*, ciascuno può seguire una storia senza che venga raccontata in maniera lineare. Davanti al suo televisore uno spettatore può guardare contemporaneamente il calcio e un dibattito. E finisce per trovare il filo di ciò che guarda. È come a teatro, è in grado di trovare il filo tutto da solo, sa che questo è un flashback.<sup>14</sup>

Oltre ad essere un modello drammaturgico privilegiato, il cinema è spesso anche fonte d'ispirazione tematico-narrativa. Ad esempio,

in *Les sept branches de la rivière Ota* un'équipe di cineasti americani sta filmando un documentario su Hiroshima; in *Les aiguilles et l'opium* il protagonista è a Parigi per un lavoro di postproduzione di un film; in *Le polygraphe* la protagonista è un'attrice che dopo molti provini, è stata scelta per girare un film.<sup>15</sup>

Le qualità di sintesi, scarto e il ritmo di stampo cinematografico scandiscono l'impianto drammaturgico spettacolare costruito dal regista, facendo ricorso in chiave teatrale all'immaginario tecnico del grande schermo: flashback, primo piano, campo e controcampo, carrelli.

Il racconto scenico è diviso in vere e proprie sequenze in cui spazio e tempo diversi e lontani vengono rappresentati in maniera fluida grazie a un montaggio parallelo di azioni e situazioni.<sup>16</sup>

---

<sup>12</sup> «Il semble impossible d'analyser ses films sans tenir compte de ses productions théâtrales qui lui ont valu une renommée internationale» (J. F. Caron, *Robert Lepage cinéaste: vers une nouvelle écriture*, in *Le cinéma au Québec*, a cura di S. A. Boulais, Québec, Fides, 2006, p. 141).

<sup>13</sup> Cfr.: Ivi.

<sup>14</sup> Citato in A. Monteverdi, *Robert Lepage tra cinema e teatro*, <http://www.digitalperformance.it>.

<sup>15</sup> A. M. Monteverdi, *Integrazione tecnoespressiva e métissage artistico nel teatro di Robert Lepage*, «ateatro» 87.50,

<http://www.ateatro.org/mostranew.asp?num=87&ord=50>.

<sup>16</sup> Cfr.: J. F. Caron, *Robert Lepage cinéaste: vers une nouvelle écriture*, in *Le cinéma au Québec*, cit., p. 144.

Suddiviso in ventidue brevi sequenze, *Le polygraphe* (1987) fa esplicito riferimento al linguaggio dello specifico cinematografico portando in scena dissolvenze, flashback, primi piani, proiezioni, slow motion, accelerazioni, alternate scenes.<sup>17</sup> La narrazione

costituita da una successione di quadri (alcuni dei quali esclusivamente visivi) solo apparentemente slegati tra loro e aventi continui spostamenti di tempi e di luoghi, mette il pubblico teatrale nella condizione di dover indagarne il senso, ricostruendo l'enigmatica vicenda.<sup>18</sup>

In *Le polygraphe* il regista realizza una scena 'integrata' dove cultura e linguaggio visivo dei media si fondono perfettamente nella pratica teatrale. Come evidenziato dalla Monteverdi, il teatro di Lepage

'maschera' un universo cinematografico che influenza narrazione, interpretazione e scenografia, prendendone a prestito, al di là dei limiti dei generi e dei linguaggi, forme e modalità.<sup>19</sup>

Il cinema funge addirittura da fonte di ispirazione per scrivere il teatro 'con la luce e con le ombre'.<sup>20</sup> È il caso di *Les sept branches de la rivière Ota* (1994), nel quale

Lepage porta con disinvoltura sulla scena teatrale un montaggio parallelo di tipo cinematografico grazie anche all'introduzione del video: la scenografia, che ad un primo livello ricostruisce la tipica casa giapponese formata da porte scorrevoli semi-trasparenti è composta in realtà da sette pannelli di spandex che oltre ad 'inquadrare' i personaggi, isolandoli dal resto dell'azione, fungono da schermi di proiezione.<sup>21</sup>

Oltre ad ispirarsi ai tagli, alle inquadrature, all'impostazione visiva del cinema nel suo complesso, il regista «struttura la scena stessa come fosse un grande schermo»: <sup>22</sup> «i sette pannelli che compongono la casa giapponese in *Les sept branches de la rivière Ota*, il muro in *Le polygraphe*, la parete

---

<sup>17</sup> «Alla fine degli anni Ottanta Robert Lepage portava in teatro con *Le Polygraphe* un vero e proprio "spettacolo cinematografico": simulazioni di riprese, punti di vista insoliti come fossero inquadrature di una macchina da presa, applicazione del montaggio alternato alla drammaturgia, uso frequente del flashback e del flashforward» (A. M. Monteverdi, *Nuovi media, nuovo teatro?*, «ateatro» 101.12, <http://www.ateatro.org/mostranew.asp?num=101&ord=12>).

<sup>18</sup> A. M. Monteverdi, *Integrazione tecnoespressiva e métissage artistico nel teatro di Robert Lepage*, «ateatro» 87.50, <http://www.ateatro.org>.

<sup>19</sup> A. M. Monteverdi, *Attore-specchio-macchina*, «ateatro» 46.8, <http://www.ateatro.org/mostranew.asp?num=46&ord=8>.

<sup>20</sup> O. Ponte di Pino, *Una tecnica del destino*, in A. M. Monteverdi, *Il teatro di Robert Lepage*, cit, p. 8.

<sup>21</sup> S. Russo, *La confessione cinematografica di un fan di Alfred Hitchcock*, «ateatro» 86.48, <http://www.trax.it/olivieropdp/mostranew.asp?num=86&ord=48>

<sup>22</sup> A. M. Monteverdi, *Attore-specchio-macchina*, «ateatro» 46.8, <http://www.ateatro.org>

scorrevole in *La face cachée de la lune*, l'enorme cornice televisiva in *Apasionada*».<sup>23</sup> In tutti questi spettacoli

La trama è spesso suddivisa in sequenze e 'quadri' che ritagliano e isolano la scena letteralmente 'incorniciandola', ricreando vere e proprie inquadrature e movimenti della macchina da presa, mentre la storia procede attraverso originali raccordi imitando le modalità e le tecniche del film secondo un procedimento narrativo non lineare, con distorsioni temporali in forma di analessi (flashback) e prolessi (flashforward), che mettono in crisi la cronologia stessa del racconto.<sup>24</sup>

Nell'impianto scenico-spettacolare predisposto da Lepage un ruolo fondamentale è affidato agli schermi (di diversa forma e dimensioni). Su di essi (plasma, lcd, spandex) vengono proiettati video (registrati e live), diapositive, istantanee fotografiche, sequenze cinematografiche, immagini 3D generate dal computer, effetti cromatici e giochi di ombre. Come acutamente sottolineato da Anna Maria Monteverdi, tali immagini assolvono ad una funzione drammaturgica ben precisa:

evidenziano - scrive - un sottotesto, creano un contesto e l'atmosfera emotiva, mostrano l'interiorità o la memoria del protagonista, diventando suo 'deuteragonista' immateriale (soprattutto negli spettacoli 'solo') o specchio autoriflessivo; le immagini rivelano nel senso fotografico (dunque 'chimico') del termine, cioè fanno venire alla luce.<sup>25</sup>

Vale la pena soffermarsi su questo punto ricostruendo l'impianto scenico di alcuni spettacoli di Lepage.

In *La face cachée de la lune* (2000) la scena, progettata da Carl Fillon,

costituita da semplici pannelli scorrevoli su binari, può aprirsi e scoprire il suo lato interno 'nascosto' ed è attraversata dall'attore grazie ad un'apertura circolare che, in base alle esigenze narrative, diventa oblò della lavatrice, astronave o apparecchio per la TAC; quando il corpo dell'attore è nella parte 'nascosta' della scena, viene ripreso da telecamere invisibili e le immagini vengono restituite in diretta, ma con effetto rallentato, sulla parete frontale, dando l'impressione di un cosmonauta che viaggia nello spazio in assenza di gravità.<sup>26</sup>

La proiezione mostra, concretandola in immagine, l'esperienza interiore del personaggio, permettendo all'autore di mostrare l'invisibile.

---

<sup>23</sup> A. M. Monteverdi, *Integrazione tecnoespressiva e métissage artistico nel teatro di Robert Lepage*, «ateatro» 87.50, <http://www.ateatro.org>.

<sup>24</sup> Ivi.

<sup>25</sup> A. M. Monteverdi, *Il teatro di Robert Lepage*, cit., p. 97.

<sup>26</sup> A. M. Monteverdi, *Attore-specchio-macchina*, «ateatro» 46.8, <http://www.ateatro.org>.

Effetti di straniamento prodotti da un processo di frammentazione e moltiplicazione dell'immagine vengono letteralmente 'incarnati' dalla scena – sempre ideata da Fillon – in *Elseneur* (1995). Qui, come ricordato dalla Monteverdi,

Un enorme pianale metallico quadrato può alzarsi in verticale a 180°, spostarsi orizzontalmente, diventando indistintamente muro, soffitto o parete. Il dispositivo (che lo stesso Lepage chiama 'the machine') contiene, invisibile, un disco circolare che permette ulteriori rotazioni, lente o veloci. Esattamente collocato al centro del disco, un varco rettangolare, una porta (o finestra o tomba). Alla struttura furono aggiunti due schermi laterali e un fondale per le immagini in proiezione. Anche il dispositivo stesso poteva diventare parete proiettabile.

La scena era così costituita da tre enormi pareti modulari (due laterali e una di fondo). Le pareti che affiancano la scena, ricoperte di spandex, servivano per proiettare le immagini in diretta, raddoppiando Amleto, ingigantendolo o sezionandone una porzione del volto, producendo l'effetto di una visione stereoscopica (la visione contemporanea ma separata dei due occhi).<sup>27</sup>

Lo spettacolo è strutturato come una 'solo performance' con un unico attore (Lepage stesso nella prima edizione) ad interpretare tutti i ruoli. In quest'ottica le proiezioni video hanno una funzione fondamentale in quanto 'agiscono' come personaggi virtuali in rapporto con l'attore in carne ed ossa.

Emblematico è il quadro in cui Amleto incontra Rosencrantz e Guildenstern. Immerso in un blu soffuso il protagonista è al centro della scena. Alternativamente 'indirizza' la sua recitazione alla destra e alla sinistra del palco dove sono posizionate due microcamere. Le immagini che queste catturano proiettandole sulle pareti laterali sono in pratica i primi piani alternati di Rosencrantz e Guildenstern che dialogano con Amleto in scena. Allo stesso modo il duello finale tra Laerte e Amleto è reso attraverso un gioco di soggettive, alternativamente proiettate sulla scena, riprese da una piccola telecamera montata alla base dell'impugnatura della spada.<sup>28</sup>

Gli apparati elettronici, pannelli, schermi, sono sempre – in Lepage –

metafora di uno sguardo, interno o multiplo, e intervengono per mostrare il rimosso, il lato nascosto della realtà, esattamente come i personaggi, storici o immaginari, che hanno il ruolo di testimoni-antagonisti, non sono altro che proiezioni (specchi o riflesso) di un interno di sé, manifestamente diviso e letteralmente spezzato in due, che reclama la propria esistenza<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> Ivi. Vedi anche: A. Lavander, *Hamlet in pieces*, New York, Continuum, 2001, pp. 93-150.

<sup>28</sup> Cfr.: C. Innes, *Gordon Craig in the multi-media postmodern world: from the Art of the Theatre to Ex Machina*, [http://www.moderndrama.ca/articles/gordon\\_craig\\_multimedia\\_postmodern\\_world\\_art\\_theatre\\_ex\\_machina\\_christopher\\_innes](http://www.moderndrama.ca/articles/gordon_craig_multimedia_postmodern_world_art_theatre_ex_machina_christopher_innes).

<sup>29</sup> A. Monteverdi, *Metamorphosis of the stage. Robert Lepage and La face cachée de la lune*, <http://www.digitalperformance.it>.

Come suggerito da Christopher Innes, gli schermi sono fondamentali per le performance multimediali del regista così come lo sono gli 'screens' nel teatro di Gordon Craig:<sup>30</sup>

una scena tridimensionale dalle infinite possibilità di movimento: visioni di rigorose strutture monolitiche mutevoli, un continuo misurato movimento di forme verticali e di luci, immagini astratte di stati d'animo, ricordi, miti<sup>31</sup>

Si tratta di pannelli rettangolari di legno o metallo uniti tra loro da cerniere snodabili che, posti verticalmente, possono assumere diverse angolazioni e creare, così, molteplici forme geometriche. Con l'utilizzo degli screens Craig contava di creare lo spazio del dramma, 'costruire' cioè il luogo ideale per l'evocazione degli stati d'animo e di un'atmosfera suggestiva. La scena così concepita rinuncia alla consueta connotazione di ambiente-sfondo divenendo espressione spettacolare dell'"inespresso".

Nel suo *Gordon Craig in the multi-media postmodern world: from the Art of the Theatre to Ex Machina*, Innes sottolinea come in *Elseneur* sia evidente la consonanza tra la poetica craighiana e la regia di Lepage. Oltre a fungere da schermo su cui vengono proiettate le immagini, la scena 'trasformista' di Fillion è, infatti, lo spazio ambientale del dramma.<sup>32</sup> Lo stesso scenografo afferma che

In *Elseneur* il monolite [così è definita la struttura scenica ideata per lo spettacolo] è come un attore in scena, esso 'vive' in quanto è sempre in movimento, insieme con l'attore.<sup>33</sup>

Quello di Lepage non sembra quindi un teatro che vuole assimilare, semplicemente fagocitandola, la tecnologia. Il suo vero fine è piuttosto quello di dar luogo ad una perfetta integrazione tra tecnologia e macchinaria. Per dirla con la Monteverdi, in ogni suo spettacolo il regista

costruisce una macchina teatrale che funziona complessivamente, a partire proprio da una perfetta integrazione della tecnologia (che, a dispetto dei detrattori di Lepage, è sempre più prossima alla meccanica) nell'intero apparato drammaturgico, recitativo, sonoro, scenografico e concettuale dello spettacolo. Una tecnologia poco sofisticata ma molto leggera dà vita, infatti, ad un nuovo ambiente "contrainte" per l'attore e suo doppio elettronico<sup>34</sup>

---

<sup>30</sup> Cfr.: C. Innes, *Gordon Craig in the multi-media postmodern world: from the Art of the Theatre to Ex Machina*, <http://www.moderndrama.ca>.

<sup>31</sup> F. Marotti, *L'itinerario di Gordon Craig*, in E. G. Craig, *Il mio teatro*, a cura di F. Marotti, Milano, Feltrinelli, 1972, p. XXX.

<sup>32</sup> Cfr. C. Innes, *Gordon Craig in the multi-media postmodern world: from the Art of the Theatre to Ex Machina*, <http://www.moderndrama.ca>.

<sup>33</sup> Intervista a C. Fillion in A. M. Monteverdi, *Il teatro di Robert Lepage*, cit., p. 146.

<sup>34</sup> A. M. Monteverdi, *La scena trasformista di Lepage*, «ateatro» 6.6,

Questo immaginario teatrale che sembra reggersi «su un rapporto delicato e confidenziale e soprattutto ‘artigianale’ tra corpo dell'attore, macchina e immagine», trova perfetta espressione e applicazione in *The Andersen Project* (2005). Qui, la scena è configurata sfruttando diversi livelli di profondità. Un'enorme cornice nasconde ciò che appare e fuoriesce dal sottopalco o dai lati del palco grazie a botole e armature mobili. Due binari paralleli trasportano da un lato all'altro del palco oggetti, persone ed elementi scenografici (manichino, albero, marionetta, cavallino di legno, cabine). Ad un ulteriore livello di profondità,

si colloca – ricorda Anna Maria Monteverdi – una scena davvero originale: un raffinato panorama arretrabile concavo, bianco e abbagliante e che si eleva di circa 30° permettendo all'attore un brevissimo percorso in verticale, quanto basta per stare immerso dentro alcuni ambienti visivi proiettati, tra cui uno scalone interamente realizzato in 3D, il paesaggio di un treno in corsa e il muro della fermata del metro Les invalides dove Rashid-Lepage spruzza colore formando disegni e scritte realizzati in realtà, dal tecnico tramite Photoshop. Questa struttura non è altro che una cavità vagamente somigliante a una chiglia di una nave o a un bulbo oculare e le proiezioni frontali sulla sua superficie, pur colpendo il corpo dell'attore vengono annullate da una luce bianca ancora più potente (generando così una doppia ombra...). Ma come cancellare ogni traccia di giunture e ottenere un efficace effetto di sfondamento prospettico all'orizzonte e soprattutto di interazione tra corpo e immagine? L'unico modo per dare vita a un prototipo di scena del genere senza utilizzare dispositivi invasivi è un sistema di panorama meccanico pneumatico che letteralmente aspira la stoffa in lycra o spandex che riveste la struttura facendola aderire alle pareti. Il sistema pneumatico permette non solo l'aspirazione ma anche la fuoriuscita d'aria, facendo diventare la cavità, da concava a convessa, e mostrandosi di fatto come una sorta di cornea oculare sopra la quale le immagini si deformano variamente o acquistano spessore e corpo. Quando la tela si espande verso l'esterno la struttura genera un effetto molto simile alle installazioni di Tony Oursler. Questa scena ha inoltre, un velario accessorio che permette ulteriori proiezioni e incrostazioni di immagini provenienti da una webcam.<sup>35</sup>

Come in Craig gli elementi fondanti la scrittura teatrale di Lepage sono principalmente la scena meccanizzata flessibile e la performance fisica dell'attore.<sup>36</sup> In tutti gli spettacoli firmati dal regista la scena è infatti «concepita come materia viva e palpabile, suscettibile di innumerevoli trasformazioni, pulsante all'unisono con il corpo dell'attore del quale è suo

---

<http://www.ateatro.org/mostranew.asp?num=6&ord=6>.

<sup>35</sup> A. M. Monteverdi, *Le macchine teatrali della visione: le fiabe di Robert Lepage*, «ateatro» 95.76, <http://www.ateatro.org/mostranew.asp?num=95&ord=76>.

<sup>36</sup> Cfr. C. Innes, Gordon Craig in the multi-media postmodern world: from the Art of the Theatre to Ex Machina, <http://www.moderndrama.ca>.



naturale riflesso, articolazione, appendice».<sup>37</sup> Nel loro *The Routledge Companion to Theatre and Performance*, Paul Allain e Jen Harvie scrivono:

Quello di Lepage è un teatro visivo che gioca con le immagini esplorando spesso visivamente gli spunti tematici di un testo. Rinomato a ragione per la sua capacità di creare magie visive, questo teatro trasforma gli oggetti del quotidiano attraverso sottili alterazioni della prospettiva, luci, gesti e movimenti degli attori: un pianoforte a coda diventa una gondola, o una trappola (*Tectonic Plates*, 1988); un tavolo diventa un'automobile (*Geometry of Miracles*, 1997); l'oblò di una lavatrice diventa quello di una navicella spaziale, accordando così al pubblico un punto di vista sia esterno, sia interno (*The Far Side of the Moon*, 2000).<sup>38</sup>

Pertanto siamo di fronte ad un'idea di scena quale spazio di appropriazione di tematiche e tecniche postmoderne, nonché di citazione di elementi e linguaggi appartenenti alla comunicazione massmediatica, che al tempo stesso esprime il trionfo della *mechané* e *techne* antica.<sup>39</sup>

Da questo punto di vista, emblematico è il dispositivo scenico creato da Lepage e Jean Hazel per *Lipsynch* (2007):

A partire da tre strutture mobili e modulabili - racconta Erica Magris -, dotate di pareti scomponibili e schermi trasformabili, Lepage costruisce sul palcoscenico gli ambienti più differenti - aeroplani, treni, appartamenti, strade, metropolitane - unendo però in questo meccano in metamorfosi continua la complessità tecnologica della progettazione alla semplicità ludica di alcune soluzioni: l'atterraggio dell'aereo è reso dall'inclinazione repentina dei passeggeri e dal lampeggiare di luci stroboscopiche, le fermate della metropolitana dallo scorrere sul fondo scena del logo proiettato delle varie stazioni e dal passaggio dietro i finestrini di figure poste su carrelli.<sup>40</sup>

Il passaggio citato mette in evidenza l'instaurarsi di una perfetta relazione simbiotica, oltretutto tecnico-cronometrica, tra dispositivo scenico e performance attorica. Come opportunamente osservato da Anna Maria Monteverdi:

La scena è dispositivo mobile, costruito come la *fabbrica* del corpo umano, in cui il soggetto che la abita ne è fondamentale ingranaggio-articolazione.<sup>41</sup>

---

<sup>37</sup> A. M. Monteverdi, *Integrazione tecnoespressiva e métissage artistico nel teatro di Robert Lepage*, «ateatro» 87.50, <http://www.ateatro.org>.

<sup>38</sup> P. Allain, J. Hervie, *The Routledge Companion to Theatre and Performance*, Oxon, Routledge, 2006, p. 52.

<sup>39</sup> Cfr.: A. M. Monteverdi, *Integrazione tecnoespressiva e métissage artistico nel teatro di Robert Lepage*, «ateatro» 87.50, <http://www.ateatro.org>.

<sup>40</sup> E. Magris, *Memoria, racconto e tecnologia al Festival Transamériques di Montréal*, «ateatro» 112.13,

<http://www.ateatro.org/mostranotizie2bis.asp?num=112&ord=13>.

<sup>41</sup> A. M. Monteverdi, *Il teatro di Robert Lepage*, cit, p. 83.

È lo stesso Lepage a precisare questo aspetto affermando:

Per me l'ingranaggio è nell'attore, nel suo modo di recitare il testo, nell'interpretazione: anche lì c'è una meccanica.<sup>42</sup>

E ancora:

Io racconto storie servendomi di macchine. L'attore stesso è una macchina: so che a molti attori non piace questa definizione, ma in fondo fare teatro è un po' questo.<sup>43</sup>

'Macchina', 'meccanismo', 'ingranaggio' sono alcuni dei termini che contraddistinguono e connotano l'esperienza e l'opera teatrale di Robert Lepage. Il suo teatro può essere infatti definito come una sorta di complessa macchina spettacolare la cui drammaturgia è prodotta dal moto dei due ingranaggi fondamentali: 'scena' e 'attore'.

Questa relazione paradigmatica del teatro di Lepage è assolutamente emblematica in *Elseneur*.<sup>44</sup> Qui, il dispositivo scenico è soggetto a continue trasformazioni, quasi come se avesse una vita propria, variando una diversa gamma di volti e personalità,<sup>45</sup> «generando ambienti sempre diversi»:<sup>46</sup>

Se tutte le scene - scrive la Monteverdi - sono state costruite in base al movimento stesso del dispositivo scenico, l'attore è obbligato a seguirne il ritmo, il respiro, attraversandola [la scena], standovi in bilico, aggrappandosi, creando una relazione di convivenza simbiotica, dialogandosi, trovando in essa protezione ma anche pericoli mortali tra gli ingranaggi; è un rovesciamento dei ruoli: la macchina, che ha spezzato le sue ultime determinazioni artificiali per essere corpo, diventa vero protagonista, mentre l'attore, una sorta di 'macchina attoriale-Supermarionetta', suo deuteragonista. Se la macchina è umanizzata, l'attore diventa macchina.<sup>47</sup>

---

<sup>42</sup> Citato in A. Monteverdi, *Metamorphosis of the stage. Robert Lepage and La face cachée de la lune*, <http://www.digitalperformance.it>.

<sup>43</sup> Ivi.

<sup>44</sup> Scrive Anna Maria Monteverdi: «La direzione auspicata è quella di una 'technologie intégrée', in cui il teatro non sia sottomesso alla tecnologia, ma accompagnato in modo invisibile e silenzioso, in ultima analisi, discreto, come nel teatro di Robert Lepage in cui l'uomo non ha spezzato le sue determinazioni naturali per diventare corpo post-organico e il teatro non ha infranto la poesia dell'artigianalità e la filosofia dell'"handmade"» (A. M. Monteverdi, *Il laboratorio teatrale delle avanguardie*, in A. Balzola, A. M. Monteverdi, *Le arti multimediali digitali*, cit., p. 80).

<sup>45</sup> Cfr.: Ivi.

<sup>46</sup> A. M. Monteverdi, *Attore-specchio-macchina*, «ateatro» 46.8, <http://www.ateatro.org>.

<sup>47</sup> Ivi.

Il rapporto performer-dispositivo è così serrato e inestricabile al punto che l'attore arriva letteralmente ad 'indossare' la scena, interagendo con il congegno spettacolare,<sup>48</sup> «abitando dentro i suoi i meccanismi».<sup>49</sup> In tal senso esemplificativo è il quadro in cui fa il suo ingresso Ofelia. L'impianto scenico è completamente ricoperto da un enorme manto di pizzo con buchi da cui far passare braccia e testa dell'unico interprete:<sup>50</sup>

Il dispositivo rientra nella posizione orizzontale vestendo letteralmente Amleto, che passando dal foro centrale con la testa, si infila le maniche di questa enorme veste.<sup>51</sup>

In Lepage la scena è un vero e proprio personaggio, una sorta di doppio dei personaggi interpretati dai performer.<sup>52</sup> Tuttavia oltre ad essere protagonista-specchio, il dispositivo teatrale è per l'attore anche 'maschera', «ovvero corpo espanso e insieme *luogo metamorfico dell'essere* che si rivela».<sup>53</sup> È lo stesso regista a precisare questo aspetto dichiarando:

Una cosa è certa: la tecnologia all'interno del mio lavoro d'attore è un sostegno estremamente importante, è una maschera, una scusa...<sup>54</sup>

Questo effetto di perfetta osmosi, simbiosi totale, è possibile solo partecipando ad un particolare processo di costruzione ed elaborazione dello spettacolo.

A partire dal 1997 ogni messa in scena viene progettata e preparata alla Caserne, una ex-caserma dei vigili del fuoco situata nel Québec:

La struttura comprende due sale prove - una ampia abbastanza da ospitare i set nelle dimensioni previste per la loro messa in scena - uffici, laboratori di design e costruzione, sale computer per l'elaborazione e l'editing dei video. Si tratta di uno spazio flessibile e multidisciplinare. Di tanto in tanto Lepage mostra segmenti delle opere work in progress, provando le nuove produzioni

---

<sup>48</sup> Cfr.: A. Lavander, *Hamlet in pieces*, cit., p. 109.

<sup>49</sup> A. M. Monteverdi, *Attore-specchio-macchina*, «ateatro» 46.8, <http://www.ateatro.org>.

<sup>50</sup> Secondo Innes questo quadro è da considerarsi un deliberato omaggio all'*Amleto* messo in scena da Craig e Stanislavskij nel 1912. Nella scena d'apertura dello spettacolo «il palco era completamente coperto con la veste d'oro che scendeva dalle spalle di Claudio seduto su un trono sistemato in alto, dalla quale spuntavano le teste di tutti i cortigiani» (C. Innes, *Gordon Craig in the multi-media postmodern world: from the Art of the Theatre to Ex Machina*, <http://www.moderndrama.ca>).

<sup>51</sup> A. M. Monteverdi, *Il teatro di Robert Lepage*, cit., p. 140.

<sup>52</sup> Cfr.: A. M. Monteverdi, *Il fascino discreto di un teatro calligrafico: Le dragon bleu di Robert Lepage*, «ateatro» 117.10, <http://www.ateatro.org/mostranew.asp?num=117&ord=10>.

<sup>53</sup> A. M. Monteverdi, *Integrazione tecnoespressiva e métissage artistico nel teatro di Robert Lepage*, «ateatro» 87.50, <http://www.ateatro.org>.

<sup>54</sup> J. Feràl, *Il faut que l'acteur ait une soif de savoir. Entretien avec Robert Lepage*, in J. Feràl, *Mise en scène et jeu de l'acteur*, Montréal, Jeu, 1998, p. 170.

di fronte a un pubblico locale, non pagante, composto da circa duecento persone.<sup>55</sup>

In questo spazio l'equipe d'attori affronta le prove in maniera piuttosto originale. Lepage non si pone come un semplice direttore:

Io - afferma - non dirigo come gli altri registi. Non perdo il mio tempo discutendo della psicologia del personaggio o provando a far recitare i miei interpreti. Credo che gli attori siano intelligenti, a patto che siano buoni attori. Sono attori, certo, ma sono narratori, gli unici che il pubblico ascolterà. Io provo ad aiutarli a raccontare a stimolarli a fare ciò. Se sono intelligenti, troveranno il modo per farlo.<sup>56</sup>

La sua funzione è quella di una guida all'interno del processo creativo di gruppo:

Durante le prove cerco di essere una sorta di guida, non un autore, né un direttore. Tutti gli attori devono improvvisare e scrivere il testo. Decidono da soli cosa dire. È chiaro però tutto deve convergere entro una determinata prospettiva<sup>57</sup>

La scrittura teatrale dello spettacolo si basa quindi su un procedimento di natura maieutica:

È difficile - spiega Lepage - chiarire in maniera esatta quale è il mio ruolo perché non sono soltanto il regista. Dirigo, certo, e partecipo alla scrittura, progetto e aiuto gli attori a intessere un dialogo tra loro. A volte mi chiedono come mai non siano subito in grado di dominare la dimensione emotiva del loro lavoro e io gli rispondo Poiché non abbiamo un testo scritto dovete farvi venire altre idee'.<sup>58</sup>

Durante la fase delle prove è la stessa nozione di 'recitazione' ad essere messa in discussione:

Penso - afferma il regista - che coloro che fanno parte della nostra compagnia non siano particolarmente interessati a interpretare un ruolo: sono piuttosto interessati a giocare. In qualità di regista provo a mettere a punto un sistema di lavoro capace di dare l'impressione che tutti stiano giocando, inventando cioè un gioco di sana pianta piuttosto che elaborare un testo<sup>59</sup>

Il primo approccio è quindi di tipo performativo. In questa fase - nella quale gli attori vanno considerati alla stregua degli atleti che praticano

---

<sup>55</sup> A. Lavander, *Hamlet in pieces*, cit., p. 98.

<sup>56</sup> A. Dundjerovich, *The Cinema of Robert Lepage*, London, Director's Cuts, 2003, p. 152.

<sup>57</sup> M. M. Delgado, P. Heritage, *In Contact With the Gods?*, Manchester, Manchester University Press, 1996, p. 139.

<sup>58</sup> Ivi, p. 141.

<sup>59</sup> Ivi, p. 135.

discipline sportive, cioè come individui che non fingono di giocare, ma invece sono totalmente coinvolti nelle azioni che compiono - non è fondamentale il vissuto, l'identità drammaturgica del personaggio, ma cominciare a delinearne i tratti dal punto di vista fisico-gestuale.<sup>60</sup> Si comincia a lavorare partendo da uno spunto proposto dal regista che gradualmente viene rielaborato dall'intera équipe di tecnici, designer e attori:

Lo stile creativo di Robert Lepage si basa sull'intuizione offrendo ad attori, designer e tecnici la possibilità di contribuire e creare con lui gli spettacoli. La dimensione interculturale e la creazione di un personaggio diverso e barocco sono al centro del suo lavoro. Questi elementi rappresentano la eco di un processo creativo che, piuttosto che basarsi su tematiche definite o argomenti precisi, fa uso di diversi tipi di risorse: oggetti, luoghi, aneddoti, eventi storici o di altra natura, ricordi... Attraverso la libera associazione di idee, il team creativo può scoprire connessioni poetiche tra questi elementi apparentemente non collegati. Gli spettacoli si sviluppano in modo organico, come un albero che vede i suoi rami crescere in direzioni inaspettate...<sup>61</sup>

È lo stesso regista a puntualizzare questo tipo di approccio parlando della genesi di *Les sept branches de la rivière Ota* (1994):

Quando abbiamo fatto 'The Seven Streams oh the River Ota' sapevamo che uno dei riferimenti sarebbe stato Hiroshima, ma non ci siamo detti 'Facciamo qualcosa sulla bomba atomica, o Hiroshima'. Portai alle prove un frammento di specchio e un rossetto, e questo fu l'inizio. Ricordo che sentii la storia di una donna di Hiroshima che rimasta sfigurata era solita nascondere lo specchio sotto un cuscino prima di mettersi il rossetto, che si toglieva prima di tirare nuovamente fuori lo specchio. Il motivo narrativo era quindi scandito da questi oggetti... Cominciammo così ad improvvisare con gli specchi, e in breve tempo scoprimmo di esserci allontanati dal tema della donna di Hiroshima. Pur provando a ritornare al tema originario le risorse impiegate, aggiuntesi a quelle di partenza, ci portavano da un'altra parte. Si arriva sempre ad un punto in cui sono richiesti altri spunti e altri oggetti. Quando feci *Far Side of the Moon*, per esempio, avevo in mente due cose. Volevo fare uno spettacolo su mia madre. Mia madre era morta da poco. Di fatto però non ci sono riuscito. Non sono mai partito da questo tema. Sentivo la necessità di far qualcosa su mia madre ma non so come, forse condizionato dall'interessante libro *Back to Earth*, che stavo leggendo in quel periodo, su Buzz Aldrin il secondo uomo a camminare sulla luna, cominciai a fantasticare sull'essere il numero due, essere secondo rispetto al migliore, perdere la chance di essere il numero uno. Pensai che fosse un libro molto interessante con il quale valesse la pena fare qualcosa, ma vedevo che non c'era modo di tenere insieme i due temi, fino a quando un giorno mentre camminavo vidi nell'immondizia l'oblò di una lavatrice. Non potevo dire se appartenesse a una lavatrice o ad uno shuttle. Pensai: questo è

---

<sup>60</sup>Cfr.: J. Tusa, *Interview with Robert Lepage*,

[http://www.bbc.co.uk/radio3/johntusainterview/lepage\\_transcript.shtml](http://www.bbc.co.uk/radio3/johntusainterview/lepage_transcript.shtml).

<sup>61</sup> <http://lacaserna.net/index2.php/creation>.

davvero un oggetto figo. Lo portai via con me e cominciai ad improvvisare ogni tipo di azione con questo oblò. Pian piano mi riportò alla mente quando una volta da bambino si ruppe la lavatrice e mia madre mi portò con sé in una lavanderia a gettoni che mi sembrava una stazione di controllo. In tal modo il tema della mia infanzia, con mia madre e anche l'esplorazione spaziale, un'altra delle mie ossessioni, aprirono letteralmente una porta, dalla quale potei entrare per cominciare a sviluppare il mio lavoro.<sup>62</sup>

L'improvvisazione fisico-gestuale ha luogo sullo sfondo di una sorta di motivo drammaturgico-narrativo indicato dal regista.

Parallelamente, una volta trovato il contesto scenico, i designer di set, luci e suono cominciano a preparare le scene.<sup>63</sup> In questa fase gli attori devono predisporre in maniera estremamente aperta, dal punto di vista sia mentale, sia emotivo per cogliere a pieno i suggerimenti via via proposti da Lepage. In pratica, ogni singola parte si scrive direttamente sul palco, partendo da stimoli esterni:<sup>64</sup>

Si dice: 'Dipende da come uno recita, dipende da come uno ha cominciato a recitare. Per creare un personaggio, si parte dal suo io interiore...' Questo - spiega il regista - è conveniente per determinati attori, determinati personaggi, un determinato teatro, ma esiste anche l'esatto contrario. Si parte da ragioni esterne e si entra lentamente, fino a trovare l'interiorità del personaggio.<sup>65</sup>

Lo stimolo - che il regista chiama 'risorsa' - determina personaggio e contesto:

Partire con un tema di ordine intellettuale o un tema capace di ingenerare immediatamente una discussione razionale, mette in secondo piano l'aspetto poetico, creativo, così io provo ad avere l'approccio che i pittori o gli scultori hanno all'inizio di una nuova opera. Non sono certi di ciò che vogliono ottenere, però ogni volta scoprono un aspetto di sé, l'opera riverbera la loro personalità, identità. Il processo artistico presuppone perciò innanzitutto un grande coraggio da parte di chi si cimenta con esso. Gli attori vengono da me

---

<sup>62</sup> Interview with Robert Lepage in B. Knapton, *Activating simultaneity in performance : exploring Robert Lepage's working principles in the making of Gaijin*, Master of Arts (Research), Queensland University of Technology, 2008, p. 96.

[http://eprints.qut.edu.au/16583/1/Benjamin\\_Knapton\\_Thesis.pdf](http://eprints.qut.edu.au/16583/1/Benjamin_Knapton_Thesis.pdf).

<sup>63</sup> Cfr.: Ivi, p. 42.

<sup>64</sup> Fatta eccezione per le messe in scena basate sui classici della drammaturgia, nessuno spettacolo di Lepage prevede la stesura di un vero e proprio testo. La scrittura è infatti il processo conclusivo dell'operazione teatrale nel suo complesso. Battute e situazioni drammatiche vengono messe su carta solo dopo essere giunti all'ultima replica, allo scopo di consegnare l'opera alla memoria.

<sup>65</sup> J. Feràl, *Il faut que l'acteur ait une soif de savoir. Entretien avec Robert Lepage*, in J. Feràl, *Mise en scène et jeu de l'acteur*, cit., p. 173.

chiedendomi: 'Allora, che tipo di personaggio devo interpretare?' Ed io puntualmente non lo so. Solo la risorsa può portarci a quel punto.<sup>66</sup>

Un esempio in tal senso è l'elaborazione di un quadro presente in *Lipsynch*:

il rumore del treno sulle rotaie della metropolitana si diffonde nello spazio; le luci s'infrangono sullo sfondo retrostante, simulando la scia del treno in movimento. Quando l'equipe ritorna su questa scena due settimane dopo tutto è decisamente messo a fuoco in maniera più definita: la voce di un speaker annuncia le fermate facendo riecheggiare nello spazio anche la famosa frase 'Mind the Gap'. C'è anche una piattaforma mobile sulla quale provano gli attori simulando la permanenza sul treno in movimento.<sup>67</sup>

Ogni spettacolo di Lepage si fonda su un oggetto scatenante, vero e proprio generatore della storia, 'germe du départ',<sup>68</sup> leitmotiv drammaturgico e visivo tanto per le prove, quanto per la messa in scena: il tavolo da disegno, che si trasforma in pianoforte o letto in *La géométrie des miracles* (1998),

il disegno di Leonardo che rappresenta *Sant'Anna, la Vergine e il Bambino per Vinci*, un parcheggio per *La trilogie des dragons*, una fotocamera per *Le sept braches de la rivière Ota*, un puzzle per *Les pasque tectoniques*. E una parete-monolite per *Elseneur*, una cornice per *Apasionada*, uno schermo per *The Busker's Opera*.<sup>69</sup>

Pertanto apparirà estremamente importante il tipo di rapporto che l'attore è chiamato ad instaurare con questi oggetti-risorse durante le prove in quanto, durante la messa in scena, gli oggetti, unitamente agli elementi scenografici, devono produrre - come rileva Antonio Pizzo - l'effetto di essere in continua definizione e, in un continuo movimento, mostrandosi «sempre diversi da ciò che sono; fino a non essere nulla se non ciò che si deduce dall'interazione con l'attore».<sup>70</sup>

Man mano che i motivi drammaturgico-spettacolari si vanno definendo più nettamente, gli attori sono chiamati a sostenere un processo di scrematura e di sintesi degli elementi che hanno caratterizzato il primo stadio della loro ricerca performativa per giungere ad una partitura 'cronometrica'<sup>71</sup> di estremo rigore e precisione.

Da questo punto di vista è soprattutto importante il lavoro che l'attore compie in stretto rapporto con gli schermi e le immagini proiettate. Durante le prove si esercita a recitare con dei fantasmi, con i suoi cloni

---

<sup>66</sup> *Interview with Robert Lepage*, in B. Knapton, *Activating simultaneity in performance: exploring Robert Lepage's working principles in the making of Gaijin*, Master of Arts (Research), Queensland University of Technology, 2008, p. 96, <http://eprints.qut.edu.au>.

<sup>67</sup> Ivi, p. 95, <http://eprints.qut.edu.au>.

<sup>68</sup> Cfr.: A. M. Monteverdi, *Il teatro di Robert Lepage*, cit, p. 57.

<sup>69</sup> Ivi, p. 77.

<sup>70</sup> A. Pizzo, *Teatro e mondo digitale*, Venezia, Marsilio, 2003, p. 25.

<sup>71</sup> B. Picon-Vallin, *Hybridation spatiale, registres de présence*, in *Les écrans sur la scène*, cit., p. 21.

virtuali, portando poi in scena la coesistenza di registri di presenza diversi, rappresentando cioè la tensione tra corpi vivi e corpi smaterializzati.<sup>72</sup>

L'uso di schermi e monitor

con immagini generate live o preregistrate, filmiche e di repertorio che convivono con l'attore interagendo a livelli diversi (scenograficamente e drammaturgicamente), crea una scena caleidoscopica che richiede una nuova disposizione<sup>73</sup>

Significativamente Lepage parla di una doppia natura che deve possedere l'attore ('schermica' oltretutto 'scenica') per poter costruire la sua immagine bidimensionale:

Deve essere - afferma - un attore 'scenico', e deve essere anche 'schermico', cioè deve essere cosciente sia della sua ombra sia della sua presenza fisica, deve costruire la sua immagine bidimensionale.<sup>74</sup>

Si tratta di frantumare i limiti della sua integrità fisica:

con il digitale - scrive Maia Borelli - [l'attore] acquista la possibilità tecnologica di rappresentarsi a pezzi, modificato e deformato come nessuna maschera o effetto scenico potrebbe mai renderlo in una scena tradizionale.<sup>75</sup>

Quello che si verifica in scena è quindi una sorta di interconnessione tra immagini virtuali degli attori e presenza dei performer in carne ed ossa.<sup>76</sup> Questa della bidimensionalità attorica, oltre a rappresentare un tratto distintivo della poetica lepagiana, è da considerarsi - secondo il regista - anche un elemento costitutivo delle origini del teatro:

Credo che il cocktail tra l'attore reale e la sua immagine sia all'origine del teatro stesso. Sono un convinto sostenitore del fatto che il teatro nacque con il riunirsi della gente intorno a un falò a causa del freddo. In una di queste occasioni una persona si sarà alzata e avrà cominciato a raccontare una storia. Alzandosi la sua ombra si sarà riflessa sul muro. È probabile che abbia cominciato a giocare con questa ombra. A mio avviso, le proiezioni nei miei spettacoli sono il risultato di questo fuoco primitivo che ancora domina la scena.<sup>77</sup>

---

<sup>72</sup> Cfr.: Ivi, p. 29.

<sup>73</sup> A. M. Monteverdi, *Il teatro di Robert Lepage*, cit, p. 16.

<sup>74</sup> Citato in A. M. Monteverdi, *Per un teatro tecnologico*, in A. Balzola, A. M. Monteverdi, *Le arti multimediali digitali*, cit., p. 343.

<sup>75</sup> M. Borelli, *La difficile scelta tra Eco e Narciso*, in M. Borelli, N. Savarese, *Te@tri nella rete*, Roma, Carocci, 2004, p. 166.

<sup>76</sup> Cfr.: Ivi, p. 144.

<sup>77</sup> P. Iglesias Simón, *Una conversación con Robert Lepage a la hora del tè*, pp. 12-13, <http://www.pabloiglesiassimon.com/textos/UNA%20CONVERSACION%20CON%20ROBERT%20LEPAGE%20A%20LA%20HORA%20DEL%20TE.pdf>.



Di esempi legati a quest'idea dell'attore bidimensionale, il teatro di Lepage è assolutamente pieno. Declinato sul versante dell'effetto cinema, cioè giocando sulla citazione dichiarata dei procedimenti tecnici del medium cinematografico, il finale de *Le polygraphe* «addirittura arriva a 'mostrare' al pubblico teatrale i personaggi non solo frontalmente ma da punti di vista insoliti, con una visione dall'alto, per esempio».<sup>78</sup>

Come ricorda Roberto Giambrone, «il fondo scena è delimitato da un grande muro dove gli attori, sfidando la legge di gravità, si muovono, passeggiano o cascano dando l'impressione di una ripresa dall'alto».<sup>79</sup> Gli attori «per mostrare questo insolito punto di vista, sono athleticamente posizionati in maniera da stare in bilico sul muro in posizione antigravitazionale».<sup>80</sup>

Oltre a realizzarsi in chiave tecnico-espressiva, questa bidimensionalità attorica deve anche avere una risonanza sul piano più squisitamente rappresentativo. Sempre in *Le polygraphe*, ad esempio, il corpo nudo di François diventa uno scheletro attraverso un gioco di specchi e di proiezioni.<sup>81</sup> Cruda e di grande efficacia è, in *Lipsynch*, la scena in cui Lupe ricorda gli abusi subiti:

Lupe racconta a una giornalista il rito di iniziazione alla prostituzione coatta: lo stupro collettivo. Seduta su una sedia, Lupe mette insieme con fatica le parole, mentre dall'altra parte della scena, un uomo incappucciato, seduto anch'egli, si leva la camicia e passa le mani sul petto davanti a una telecamera. L'immagine del petto viene proiettata sull'abito bianco di Lupe, e mentre il suo racconto avanza, guardiamo con un disgusto che diviene insopportabile queste mani toccarla, mentre lei rimane impotente e noi spettatori muti testimoni dell'orrore.<sup>82</sup>

Estremamente poetica è la soluzione impiegata in *Les sept branches de la rivière Ota*, dove per i quadri ambientati in Giappone «Lepage adotta un'illuminazione in controluce che appiattisce i personaggi rendendoli nere sagome bidimensionali che ricordano il teatro d'ombre orientale».<sup>83</sup>

Una delle scene più significative dello spettacolo

---

<sup>78</sup> A. M. Monteverdi, *Integrazione tecnoespressiva e métissage artistico nel teatro di Robert Lepage*, «ateatro» 87.50, <http://www.ateatro.org>.

<sup>79</sup> R. Giambrone, *Robert Lepage: il teatro ad orologeria*, «The Rope», n. 2-3, marzo-ottobre 2008, pp. 101-110: 102, <http://www.falsopiano.com>.

<sup>80</sup> A. M. Monteverdi, *Integrazione tecnoespressiva e métissage artistico nel teatro di Robert Lepage*, «ateatro» 87.50, <http://www.ateatro.org>.

<sup>81</sup> Cfr.: Ivi.

<sup>82</sup> E. Magris, *Memoria, racconto e tecnologia al Festival Transamériques di Montréal*, «ateatro» 112.13, <http://www.ateatro.org>.

<sup>83</sup> S. Russo, *La confessione cinematografica di un fan di Alfred Hitchcock*, «ateatro» 86.48, <http://www.trax.it>.

è - ricorda la Monteverdi - contenuta nella prima scena, quando il fotografo americano collocato dietro le pareti trasparenti della casa, tiene in mano una bambola giapponese che appare in forma di ombra. In realtà la bambola è l'attrice che grazie a un calcolato uso della distanza della proiezione dell'ombra appare più piccola rispetto al protagonista.<sup>84</sup>

Di grande impatto è il rapporto attore-immagini proiettate messo a punto in *Les aiguilles et l'opium* (1991).

Lo spettacolo racconta di un regista cinematografico (interpretato da Lepage stesso) che, giunto a Parigi per sfuggire ad alcuni guai finanziari e per trovare l'ispirazione per il suo prossimo film, resta affascinato dall'opera di Miles Davies e dalle storie di Jean Cocteau. L'elemento scenografico portante «è costituito da uno schermo rotante contro il quale l'attore schiaccia il suo corpo, trasformandosi in una presenza bidimensionale»:<sup>85</sup>

Su un pannello mobile - ricorda Anna Maria Monteverdi - sopra il quale l'attore si muove e danza, appeso con un cavo all'alto del proscenio, vengono retroproiettate alcune significative immagini che creano lo 'sfondo' drammaturgicamente adeguato: il vortice dei *Rotorelief* di Marcel Duchamp (immagine-simbolo dello spettacolo) che crea l'illusione di un uomo risucchiato nella sua spirale, le immagini in retroproiezione di un'enorme siringa. Oggetti posti su un piano retroilluminato (la mappa di Parigi, una tazzina di caffè) ripresi dall'alto da una telecamera e mossi in diretta, vengono proiettati su uno schermo centrale. Sullo schermo appaiono anche filmati di repertorio di Juliette Gréco, di Miles Davis, diapositive con la copertina di "Life" dedicata a Jean Cocteau-dea Kali.<sup>86</sup>

Di grande effetto è sicuramente il quadro in cui viene raccontata la tossicodipendenza del protagonista. Trasformato in ombra - in quanto posizionato tra due schermi, quindi letteralmente incastonato tra la proiezione video frontale e quella retrostante<sup>87</sup> - l'attore offre il suo minuscolo braccio alla gigantesca siringa proiettata.<sup>88</sup> Si tratta, come nota la Monteverdi, di un'azione «composta da oggetti collocati in realtà a distanza: la siringa posta su una lavagna luminosa e l'uomo posto dietro lo schermo-lavagna».<sup>89</sup>

Altrove il corpo attorico non rinuncia alla sua plasticità pur rispettando l'impianto bidimensionale dello spettacolo. In tal senso un esempio è «la

<sup>84</sup> A. M. Monteverdi, *Il teatro di Robert Lepage*, cit, p. 105.

<sup>85</sup> A. Lavander, *Hamlet in pieces*, cit., p. 103.

<sup>86</sup> A. M. Monteverdi, *Attore-specchio-macchina*, «ateatro» 46.8, <http://www.ateatro.org>.

<sup>87</sup> Lo stesso espediente verrà utilizzato anche in *Le dragon bleu* (2008). Cfr.: A. M. Monteverdi, *Il fascino discreto di un teatro calligrafico: Le dragon bleu di Robert Lepage*, «ateatro» 117.10, <http://www.ateatro.org>.

<sup>88</sup> Cfr.: A. M. Monteverdi, *Integrazione tecnoespressiva e métissage artistico nel teatro di Robert Lepage*, «ateatro» 87.50, <http://www.ateatro.org>.

<sup>89</sup> Ivi.

scenetta della pedalata in bici mentre le immagini del paesaggio si muovono dietro i personaggi»<sup>90</sup> in *Le dragon bleu* (2008), oppure il quadro ambientato in metropolitana di *Lipsynch*. Qui,

Il movimento del vagone è simulato facendo camminare all'indietro su una piattaforma scorrevole i passeggeri appena scesi del treno [visibili dai finestrini] mentre la metropolitana riprende il suo viaggio.<sup>91</sup>

Completamente giocato sulla bidimensionalità, nonché sull'impiego di una semplice cornice ribaltabile, è *Apasionada*, ribattezzato *La casa Azul* (2001).<sup>92</sup> Tratto dal testo scritto da Sophie Faucher lo spettacolo è incentrato sulla figura di Frida Kahlo:

Un sipario trasparente, illuminato da una fluorescente luce blu, divide la scena in due porzioni consentendo agli attori che agiscono sul fondo di interagire con le immagini proiettate sul sipario frontale in un gioco di dissolvenze incrociate. La protagonista – interpretata dalla stessa Faucher, che aveva scritto e interpretato per Lepage anche *La géométrie des miracles* – racconta in prima persona gli episodi salienti della vita di Frida, in un confronto serrato con le immagini: i dipinti naturalmente, ma anche i murales di Diego Rivera, i filmati in bianco e nero dell'America degli anni Trenta e Quaranta, le lettere e le pagine del diario della Kahlo, il volto di Mae West, definita da Frida la più straordinaria machine a vivre.<sup>93</sup>

Tutto il teatro di Lepage si regge su questo simulato effetto di 'intarsio' tra l'immagine videoproiettata e il corpo dell'attore e tra la figura e lo sfondo luminescente (monocromo o policromo).<sup>94</sup>

Ogni spettacolo rappresenta quindi una nuova occasione per mettere in discussione il corpo attorico e la percezione visiva che si ha di esso attraverso il processo di amplificazione spazio-temporale messo in moto dalla macchina teatrale.

Oltre ad avere delle ricadute sul versante fisico-gestuale, questo processo innesca una serie di effetti anche sugli aspetti legati alle qualità fonetico-sonore della performance. Tale discorso si esprime innanzitutto attraverso

---

<sup>90</sup> A. M. Monteverdi, *Il fascino discreto di un teatro calligrafico: Le dragon bleu di Robert Lepage*, «ateatro» 117.10, <http://www.ateatro.org>.

<sup>91</sup> C. Isherwood, *Voices Carry Across The Lifetimes In A Journey With Nine Main Stops*, «New York Times», 5 ottobre 2009, <http://theater.nytimes.com/2009/10/05/theater/reviews/05lipsynch.html?ref=robertlepage>.

<sup>92</sup> Questo della cornice che delimita lo spazio come fosse uno schermo cinematografico o televisivo, utile a creare primi piani e isolare dettagli, è un espediente già sperimentato e utilizzato nel trittico *Macbeth*, *Coriolan* e *La tempête* (1992-1994).

<sup>93</sup> R. Giambrone, *Robert Lepage: il teatro ad orologeria*, «The Rope», n. 2-3, marzo-ottobre 2008, pp. 101-110: 107, <http://www.falsopiano.com>.

<sup>94</sup> Cfr.: A. M. Monteverdi, *Per un teatro tecnologico*, in A. Balzola, A. M. Monteverdi, *Le arti multimediali digitali*, cit., p. 331.

la scelta di utilizzare diversi registri linguistici. Quasi sempre negli spettacoli di Lepage si parlano infatti dalle due alle cinque o sei lingue. Si passa con disinvoltura dal francese all'inglese, dal tedesco all'italiano, fino ad arrivare al catalano o al giapponese.<sup>95</sup> Quello legato al multilinguismo è un aspetto fondamentale dal punto di vista drammaturgico nell'idea di teatro del regista:

Credo - afferma Lepage - che il pubblico non debba restare necessariamente attaccato all'intreccio, ma rimanere invece incollato alla suspense che è un'altra cosa.<sup>96</sup>

Questa tensione ('suspense') è spesso rappresentata da un lato dal conflitto tra identità diverse, dettata dalla presenza del multilinguismo, e dall'altro dall'impossibilità di comunicare al di là di qualsivoglia convivenza culturale:

Il multilinguismo nel lavoro di Lepage - secondo Bouvet - appare come il simbolo di un conflitto tra identità e universalità, tra ricerca di un'espressione personale *hic et nunc* e la ricerca e la necessità di una vera comunicazione tra gli uomini oltre i limiti temporali e spaziali. È attraverso questo sforzo di comunicazione multilinguistica che i personaggi di Lepage scoprono che soltanto un forte senso di identità permette loro di avere coscienza dell'unità dell'umanità.<sup>97</sup>

A partire da *La Trilogie des dragons*, spettacolo che presenta parti in francese, inglese e persino cinese senza sottotitoli, né traduzioni simultanee, il regista comincia a mettere in pratica una sorta di strategia della non-traduzione:

Ho - spiega il regista - un'idea, la esprimo in una lingua che la gente non capisce in modo che sia interessata a conoscere di cosa si tratti. Quindi, la ripeto, ma in un'altra lingua che ancora non è in grado di comprendere... È qualcosa che suggerisce attività. È come dire la stessa cosa più e più volte, ma con immagini diverse. Le persone associano le parole e ai sensi e gli oggetti e alle immagini.<sup>98</sup>

È alla risonanza emotiva della parola e ai suoi risvolti drammaturgici, al di là del dato semantico, che guardano il regista e i suoi attori. Basti considerare che il personaggio cardine del complesso *Les sept branches de la rivière Ota* è un'interprete di nome Hanako che incarna il motivo della 'traduzione' da una lingua all'altra in chiave comica. In quest'opera il linguaggio è farsa, ma anche maschera o arma (le frecciate che si rivolgono

---

<sup>95</sup> Cfr.: C. Innes, *Gordon Craig in the multi-media postmodern world: from the Art of the Theatre to Ex Machina*, <http://www.moderndrama.ca>.

<sup>96</sup> J. Tusa, *Interview with Robert Lepage*, <http://www.bbc.co.uk>.

<sup>97</sup> Citato in A. M. Monteverdi, *Il teatro di Robert Lepage*, cit, p. 36.

<sup>98</sup> Citato in C. Innes, *Gordon Craig in the multi-media postmodern world: from the Art of the Theatre to Ex Machina*, <http://www.moderndrama.ca>.

Patricia Hébert, la moglie dell'ambasciatore canadese, e Sophie Maltais, un'attrice di cui l'uomo si è infatuato), mezzo attraverso il quale coprire le proprie emozioni (il dialogo tra Sophie Maltais, l'attrice del Québec che ha scoperto di essere incinta e Hanako, l'amica interprete di origine giapponese che è divisa tra la partecipazione emotiva e l'impassibilità della traduzione dal francese all'inglese per il pubblico, producendo degli inevitabili effetti di straniamento).<sup>99</sup>

La questione della centralità del linguaggio in quest'opera è anche testimoniata dal fatto che uno degli otto quadri che compongono lo spettacolo s'intitola emblematicamente 'Words' ('Parole'). È un momento in cui si incrociano tutte le lingue e i linguaggi (fotografia, jazz, opera, danza) utilizzati, sintetizzandosi in una sorta di strumento di comunicazione multiculturale che connette l'Oriente all'Occidente.<sup>100</sup>

L'interesse verso la parola intesa soprattutto come tessuto sonoro ha portato Lepage a concentrarsi sempre più sull'elemento voce: la voce come vibrazione, seduzione, strumento attraverso il quale evocare scenari immateriali e destare intense risonanze emotive nello spettatore, potenziato dalla 'maschera' tecnologica:

Per me e gli attori con cui lavoro, la performance è la cosa più importante. Quasi sempre le parole sono per noi un modo per dire la musica.<sup>101</sup>

Gli impianti di amplificazione vocale presenti in ogni spettacolo non servono soltanto a fornire una ricca gamma di effetti sonori, o più semplicemente permettere un ampliamento del volume.

Tutti i supporti digitali - vocali e sonori - vengono infatti impiegati in chiave drammaturgica. Da questo punto di vista un perfetto esempio è *Elseneur*, nel quale un aspetto che ha spinto il regista a sperimentare

nuove possibilità espressive, attraverso l'uso di sistemi tecnologici, è la convinzione che nel testo di Shakespeare la musicalità sia un elemento primario. Con la collaborazione del musicista Robert Caux, il regista ha individuato la specifica musicalità di ogni passaggio del testo<sup>102</sup>

Durante le prove per l'elaborazione dello spettacolo Lepage stesso dichiara:

Lavoriamo con una macchina che riconosce i differenti tipi di sillabe pronunciate e associa a ogni sillaba una musica particolare. Quando si passa il

---

<sup>99</sup> Cfr.: S. Simon, *Robert Lepage and Intercultural Theatre*, in S. Tötösy de Zepetnek, Y. Leung, *Canadian Culture and Literature and a Taiwan Perspective*, Alberta, Research Institute for Comparative Literature University of Alberta, 1998, p. 137.

<sup>100</sup> Cfr.: Ivi, p. 138.

<sup>101</sup> Citato in A. S., Dundjerovich, *Robert Lepage*, Oxon, Routledge, 2009, p. 7.

<sup>102</sup> R. Giambrone, *Robert Lepage: il teatro ad orologeria*, «The Rope», n. 2-3, marzo-ottobre 2008, pp. 101-110: 106, <http://www.falsopiano.com>.

testo di Amleto attraverso questo filtro, il senso emerge con una modalità assolutamente nuova.<sup>103</sup>

Viene così messa a punto una macchina vocale e musicale, costituita da dispositivi che lavorano sulla manipolazione live di effetti digitali e suoni sintetici, capace di 'reagire' alla sonorità del testo pronunciato dall'attore.

L'impasto acustico composto perlopiù da distorsioni, delay e riverberi «permetteva di modificare la voce dei diversi personaggi interpretati da un solo attore (prima Lepage poi Peter Darling), rendendola "metallica" [Re Claudio] o in "falsetto" [Gertrude]». <sup>104</sup>

L'exkursus drammatico compiuto attraverso la voce, come strumento di trascendenza, e il rapporto che questo motivo intesse con la tecnologia, rappresenta il cardine dell'operazione drammaturgica alla base di *Lipsynch*. Anche in questo spettacolo il mix di lingue diverse e l'utilizzo della parola come suono o elemento musicale rappresentano gli elementi chiave della creazione attorica. Come afferma lo stesso regista:

*Lipsynch* è uno spettacolo sulla voce. Come teatro siamo associati di più all'immagine, abbiamo come una 'firma visuale'. Questo spettacolo invece è più improntato sulla voce che è diversa dal linguaggio, non è la stessa cosa. Spesso si confonde voce con parola e linguaggio ma sono tre temi differenti. La voce è associata alla madre, la lingua è un codice e la parola è l'individuo.<sup>105</sup>

In questo spettacolo recitato in francese, tedesco, spagnolo e inglese Lepage «sposta la sua prensile attenzione non solo dall'immagine al suono, ma soprattutto, per l'appunto, dalla lingua (e dal linguaggio) al manifestarsi in sé dell'emissione fonica». <sup>106</sup>

L'essenza teatrale dell'operazione è evidente fin dal titolo. 'Lipsynch' significa infatti 'cantare in playback' o, più semplicemente, 'doppiaggio', o ancora, letteralmente, 'sincronia labiale'. <sup>107</sup> Partendo dall'idea che la voce è il DNA dell'anima<sup>108</sup> il regista mette a fuoco l'elemento strutturale e drammaturgico della scrittura teatrale dall'andamento circolare:

La voce umana - scrive Erica Magris - è infatti il cuore di *Lipsynch*, l'elemento conduttore le vicende dei sette personaggi [nove nella versione definitiva] raccontate nello spettacolo, organizzate in sequenze autonome il cui senso complessivo viene svelato nell'ultima parte dello spettacolo: Ada, cantante

---

<sup>103</sup> Ivi.

<sup>104</sup> A. M. Monteverdi, *Attore-specchio-macchina*, «ateatro» 46.8, <http://www.ateatro.org>.

<sup>105</sup> Programma di sala di *Lipsynch*.

<sup>106</sup> E. Fiore, *Lepage mette in scena la soap opera della voce*, «Il Mattino», 31 maggio 2010.

<sup>107</sup> Il tema del doppiaggio era già presente in *Les aiguilles et l'opium*. Qui, il protagonista Robert è alle prese con il doppiaggio di un documentario sulla tournée francese di Miles Davis del 1949.

<sup>108</sup> Cfr.: C. Charette, *Intervista a R. Lepage*, in A. Monteverdi, *Il teatro della voce*, <http://www.digicult.it/digimag/article.asp?id=872>.

lirica si trova in un aereo a tenere fra le braccia il neonato Jeremy alla morte della madre, e decide di adottarlo; Thomas, compagno di Ada, neurologo di chiara fama è tormentato da dubbi religiosi e esistenziali; Marie, doppiatrice canadese, viene operata al cervello da Thomas, e dopo un periodo di convalescenza in cui perde l'uso della parola, si consacra alla ricerca del ricordo della voce del padre defunto; Jeremy, cresciuto, diventa regista cinematografico, e durante la realizzazione del suo primo film, vive un amore sfortunato; Sebastiàn, fonico impegnato nel montaggio sonoro del film di Jeremy, alla morte del padre torna in Spagna e si trova a fare i conti con il suo passato; Elizabeth, anch'essa doppiatrice, ex-prostituta dal passato oscuro, è accusata della morte di Toni, attore inglese amico di Sebastiàn; infine Lupe, madre biologica di Jeremy, è la vittima silenziosa all'origine di questi destini incrociati, giovane del Nicaragua venduta dalla zio a trafficanti tedeschi, violentata e costretta a prostituirsi ad Amburgo, città da cui sta sfuggendo proprio su quell'aereo dove invece trova la morte all'inizio dello spettacolo.<sup>109</sup>

I diversi destini individuali di questo moderno affresco corale sono scanditi e contemporaneamente uniti dai motivi: parola, canto e riproduzione meccanica della voce.<sup>110</sup>

Afferma Lepage: «Confondiamo spesso voce, discorso e linguaggio. Si tratta in realtà di tre cose ben distinte».<sup>111</sup> Tale differenza

è - dice - una scoperta che ho fatto studiando la voce: la voce è ciò che ti sconvolge, è quella che vai a scoprire per avere spiegazioni sul mondo. La voce è importante, quando il bimbo è in grembo sente la voce della madre. E la parola [o discorso] appartiene all'individuo ed è quello che lo rispecchia. Il linguaggio è un codice di comunicazione, all'interno del quale rientra il teatro, la danza, il movimento, la musica: è sempre un linguaggio. La parola è l'azione dell'esprimersi. La voce è più interiore, è legata ai sensi, alla filosofia dell'esistenza.<sup>112</sup>

Il motore narrativo di *Lipsynch* muove proprio dagli interrogativi sul significato ricoperto da questi tre elementi e dalla loro interazione nel contesto della comunicazione moderna:

Fino ad ora - osserva il regista - il nostro lavoro è stato principalmente incentrato sulla narrazione attraverso l'uso dell'immagine, del movimento, dello spazio e della musica. La voce era piuttosto un elemento complementare. Questa volta abbiamo deciso di farne il punto focale, per vedere dove ci conduce l'esplorazione della comunicazione verbale in tutte le sue forme. Questa impresa ci ha portati in luoghi insospettati, lungo un viaggio vertiginoso che ci ha obbligati, in quanto singoli individui impegnati in questo

---

<sup>109</sup> E. Magris, *Memoria, racconto e tecnologia al Festival Transamériques di Montréal*, «ateatro» 112.13, <http://www.ateatro.org>.

<sup>110</sup> Cfr.: C. Isherwood, *Voices Carry Across The Lifetimes In A Journey With Nine Main Stops*, «New York Times», 5 ottobre 2009, <http://theater.nytimes.com>.

<sup>111</sup> Programma di sala di *Lipsynch*.

<sup>112</sup> C. Charette, *Intervista a R. Lepage*, in A. Monteverdi, *Il teatro della voce*, <http://www.digicult.it>.

progetto artistico, a scavare quanto mai in profondità dentro noi stessi. La voce è il meccanismo interno che trova la sua estrema espressione all'esterno del corpo. Ma per esaminarla e cercare di comprenderla appieno, occorre prendere distanza dagli stimoli visivi e scendere là dove la voce è 'radicata'.<sup>113</sup>

La voce educata, artificiale, perduta e ritrovata, la voce del singolo e quella degli altri, la voce del canto e quella della prosa, la voce che comunica, svela e quella che cela. Non per nulla molti dei personaggi (così come gli attori che li interpretano) sono cantanti. Altri sono speaker radiofonici o propriamente doppiatori:

Telefono, radio, colonne sonore e film muti, playback e sincronizzazione: voci che cantano, voci sintetizzate, voci delle nove ore, incentrate su nove protagonisti le cui esistenze rispondono, rinviano e fanno eco le une alle altre.<sup>114</sup>

La specificità della voce umana, in senso fisiologico e metafisico, e la capacità trascendente della voce di interfacciarsi sono aspetti rappresentati in maniera estremamente suggestiva nel quadro intitolato 'Marie'. La donna, temporaneamente afasica dopo un intervento di neurochirurgia, ingaggia un attore per doppiare alcune bobine di vecchi film in otto millimetri, imitando la voce del padre defunto:

Nonostante gli sforzi, le intonazioni dell'attore risultano fuori luogo, più simili a quelle destinate ai personaggi dei cartoni animati. Frustrata, la donna si porta al microfono e, in una sorta di passaggio miracoloso, risuona la benedizione di suo padre dalla sua gola. Solo la carne e il sangue sono in grado di veicolare il timbro esatto e la sua vera personalità.<sup>115</sup>

L'inimitabilità della risonanza umana, quella legata ai suoni stridenti, bisbigliati, muggiti, le vibrazioni gutturali, i suoni plasmati e amplificati dalla lingua che si accartoccia contro i denti rappresentano i motivi principali su cui si basa ogni singolo quadro. Sempre in 'Marie' il neurochirurgo Thomas informa la donna, cantante jazz, che la sua operazione la renderà temporaneamente afasica, compromettendo la sua capacità di articolare le parole, senza però andare ad intaccare le peculiarità del suo canto. Poco dopo troviamo, infatti, Marie convalescente seduta di fronte a un software multi-traccia ansando ritmicamente armonie e melodie senza parole, inarticolate, ma di grande spessore espressivo.<sup>116</sup>

---

<sup>113</sup> Programma di sala di *Lipsynch*.

<sup>114</sup> R. Morra, *Con "Lipsynch" vinta la prima sfida*, «Roma», 31 maggio 2010.

<sup>115</sup> *The Grain of the Voice in Robert Lepage's Lipsynch*, «Davis Review», 25 ottobre 2009, <http://davisreview.tumblr.com/post/223404897/grain-of-the-voice-in-robert-lepages-lipsynch>.

<sup>116</sup> La registrazione e la riproduzione della voce avvengono live, operate dalla stessa attrice.



In 'Jackson' il protagonista, un detective della omicidi di Glasgow, rintraccia un sospetto identificandolo attraverso i tratti distintivi della sua voce analizzati al computer. Allo stesso modo Sarah, nell'omonimo segmento, ex prostituta di Manchester, riconosce la voce di suo fratello Tony, dal quale era stata separata quando era bambina, ascoltandola - amplificata - negli studi radiofonici della BBC.<sup>117</sup>

La dimensione sonora viene esplorata utilizzando modalità espressive e supporti tecnologici usati nella comunicazione quotidiana: radio, televisione, medicina, musica, film, poesia:<sup>118</sup>

Lo spettacolo - scrive Sonia Allan - si incentra su una gamma di personaggi che lavorano con la voce e le sue applicazioni: si passa così dall'opera al rap, dalla logopedia alla poesia, dalla voce registrata sui nastri al notiziario radio, dalla segreteria telefonica allo spettrogramma al documentario e così via. Nonostante vengano parlate diverse lingue come inglese, francese, spagnolo, tedesco e portoghese, non sempre vi è la presenza dei sovra titoli. La chiave dell'operazione proposta dalla compagnia risiede infatti nel suono, nel colore, nell'emozione che la voce è in grado di produrre.<sup>119</sup>

In ciascuno dei personaggi la voce ha una peculiarità<sup>120</sup> e quindi di fatto una identità:

La voce, e per estensione parola e lingua, sono qui - sottolinea Alexandre Vigneault - sinonimi d'identità. Sulla base di questa idea, Robert Lepage e i suoi numerosi collaboratori hanno tessuto una rete narrativa saldamente ancorata alle traiettorie percorse dalla ricca gamma di personaggi. Alcuni sono registi, artisti e specialisti della registrazione vocale, alla ricerca dell'autenticità che si nasconde dietro le parole. Altri invece sono maestri nell'arte della manipolazione: tecnici del suono, DJ radiofonici dal timbro 'di circostanza', altamente formale, o enfatico e falso.<sup>121</sup>

Questo rapporto voce-identità è perfettamente rappresentato in un passaggio all'interno del secondo quadro. Thomas sta guardando alla TV un'intervista fatta ad una donna anziana (interpretata da John Cobb che

---

<sup>117</sup> La voce off amplificata di Tony è preregistrata. L'attore effettua un'operazione di perfetto sincronismo labiale.

<sup>118</sup> Cfr.: J. Coulborn, *A World of Wonders*, «Sun Media», 15 giugno 2009, [http://lacaserne.net/index2.php/reviews/lipsynch/a\\_world\\_of\\_wonders](http://lacaserne.net/index2.php/reviews/lipsynch/a_world_of_wonders).

<sup>119</sup> S. Allan, *Lipsynch*, «Australian Stage», 14 gennaio 2009, <http://lacaserne.net/index2.php/reviews/lipsynch/lipsynch>.

<sup>120</sup> Cfr.: G. Distefano, *Con "Lipsynch", al Napoli Teatro Festival Italia Robert Lepage porta il cinema sulla scena*, «Il Sole 24 Ore», 2 giugno 2010, [http://www.ilsole24ore.com/art/cultura/2010-06-02/lipsynch-napoli-teatro-festival-112500\\_PRN.shtml](http://www.ilsole24ore.com/art/cultura/2010-06-02/lipsynch-napoli-teatro-festival-112500_PRN.shtml).

<sup>121</sup> A. Vigneault, *Lipsynch, l'émouvante fresque de Robert Lepage*, «La Presse», 1 marzo 2010, [http://lacaserne.net/index2.php/reviews/lipsynch/lipsynch\\_lemouvante\\_fresque\\_de\\_rob\\_ert\\_lepage](http://lacaserne.net/index2.php/reviews/lipsynch/lipsynch_lemouvante_fresque_de_rob_ert_lepage).

successivamente vestirà anche i panni del detective Jackson) e alla logopedista che la segue. Questa scena – nella quale l'attore esegue un playback sulla voce off di un'autentica anziana inglese – viene ripresa in diretta con una telecamera su un lato del palco:

La donna, anziana, su una sedia a rotelle, con un marcato accento inglese e con una chioma che ce la fanno immaginare nelle campagne di oltremarica intenta a vendere torte a una festa di beneficenza, imbastisce un racconto di vari episodi della sua giovinezza, che ottiene inizialmente un effetto piuttosto comico. Ma a poco a poco, le continue precisazioni, gli inciampi nella testimonianza e le inesattezze linguistiche sempre più frequenti, spengono il sorriso e lo trasformano in compassione e soprattutto in una sorta di senso di colpa per non avere compreso: la donna è affetta dal morbo di Alzheimer, che sta stracciando in brandelli la memoria della sua vita, sta distruggendo la sua coscienza e la sua capacità di pensare e di comunicare.<sup>122</sup>

Smessa la 'maschera' della tecnologia e dei media digitali la voce in qualità di strumento di ricerca ontologica<sup>123</sup> ci porta a vivere, al termine dell'ultimo quadro, uno dei momenti più emozionanti di *Lipsynch*: Jeremy si ricongiunge spiritualmente con la madre naturale.

Le articolatissime evoluzioni del praticabile che hanno scandito l'intero spettacolo lasciano il campo ad una scena spoglia, illuminata da una tenue luce blu. Mentre al centro del palco Jeremy stringe il corpo di Lupe in un abbraccio da 'pietà michelangelolesca', Ada – sua madre adottiva (interpretata dal soprano Rebecca Blankenship) – canta l'aria – la stessa con cui si apre lo spettacolo – della sinfonia n. 3 di Henryk Mikolaj Górecki, le cui parole introducono al tema fondamentale della maternità, dell'origine dell'essere umano e della sua identità, chiudendo così l'andamento circolare dell'opera.

Non è più l'immagine a colpirci, né l'armamentario tecnologico e multimediale con cui viene sondato il conflitto tra voce, parola e linguaggio, ma le vibrazioni di una voce intensa amplificata e potenziata esclusivamente dalla trama di un suono carico di umanità e trascendenza.

Mai come nel caso di *Lipsynch* la definizione che Peter Brook ha dato del teatro di Lepage sembra calzare in una maniera più aderente:

Robert Lepage e i suoi collaboratori si sono dati un compito che è ugualmente immenso e profondamente necessario. Cercano di creare un teatro in cui la terribile e incomprensibile realtà del nostro tempo sia inseparabilmente unita ai dettagli insignificanti delle nostre vite – dettagli che sono così importanti per noi, inutili per altri. Per questo stanno sperimentando un linguaggio teatrale

---

<sup>122</sup> E. Magris, *Memoria, racconto e tecnologia al Festival Transamériques di Montréal*, «ateatro» 112.13, <http://www.ateatro.org>.

<sup>123</sup> Cfr.: *The Grain of the Voice in Robert Lepage's Lipsynch*, «Davis Review», 25 ottobre 2009, <http://davisreview.tumblr.com>.

dove la tecnologia possa sia servire che sostenere l'umanità di una performance dal vivo.<sup>124</sup>

---

<sup>124</sup> Citato in A. M. Monteverdi, *Il teatro di Robert Lepage*, cit., p. 11.