

Josette Féral
L'ATTORE DEVE AVER SETE DI SAPERE
Conversazione con Robert Lepage

Come sono stati i primi passi de Les Aiguilles et l'opium?

ROBERT LEPAGE: Abitualmente, funziono con ogni tipo di idee, di temi, di punti di partenza per creare uno spettacolo; quello che non ho mai è l'urgenza di farne uno piuttosto che un altro. L'urgenza mi prende quando capisco di trovarmi in un terreno fertile; quando compaiono dei segni, delle coincidenze, per esempio. È il momento in cui ti dici: lo spettacolo vuole che io lo faccia, vuole che lo racconti, è un terreno pronto a farsi dissodare.

Per lo spettacolo di cui parliamo, *Les Aiguilles et l'opium*, tutto è cominciato da Richard Fréchette, un amico molto stretto da sempre (eravamo nella stessa classe al Conservatoire e con lui ho fatto le mie prime esperienze creative). Richard è un grande erudito, uno che legge molto, collezionista di dischi, di libri. Andarlo a trovare è straordinario, ha sempre cose pescate da qualche parte nei mercati delle pulci, a Parigi o altrove. Un giorno, mi arriva con un libriccino intitolato *Lettres aux Américains*, un'opera poco nota di Cocteau, poesia, poesia critica. Mi dice: «Devi leggerlo, ti somiglia; potresti farne qualcosa: parla dell'America e dell'Europa, una delle tue ossessioni. Devi farci uno spettacolo». Leggo il libro, e in effetti resto conquistato dal testo di Cocteau e da quello che aveva da dire. Ma per farne teatro... non ne sapevo ancora abbastanza. Qualche idea l'avevo: ero tentato da tempo di lavorare sui testi di Cocteau, ma forse provavo verso di lui un rispetto troppo grande che non mi permetteva di buttarmi in pieno, provando a essere all'altezza non foss'altro della stima e dell'apprezzamento che avevo per lui.

Poi, qualche mese più tardi, una serie di coincidenze mi porta a leggere una biografia di Miles Davis e mi rendo conto che le date del suo primo viaggio a Parigi coincidevano all'incirca con quelle del famoso viaggio di Cocteau a New York negli anni Quaranta. I due non si sono mai incontrati, ma hanno numerosi punti in comune. Miles Davis ha avuto una storia con Juliette Gréco e quando

Cocteau è ritornato da New York, è ritornato proprio per fare *Orphée* con la Gréco. Insomma, incroci di ogni tipo, tante coincidenze storiche che a un certo punto hanno fatto in modo che ci fosse materia per uno spettacolo, e che evidentemente hanno determinato in me il desiderio di realizzarlo. C'era poi il fatto che tutto era avvenuto nel 1949, al centro del ventesimo secolo e io volevo fare qualcosa sul ventesimo secolo. Ci avviciniamo lentamente alla sua fine e una riflessione sull'arte mi pareva importante, considerato per di più che Cocteau è un diapason di tutta la prima metà del secolo. Non ha realizzato un'opera eccelsa, né ha avuto necessariamente grande influenza sull'arte del primo Novecento ma su quello che accadeva ha tenuto sempre gli occhi aperti. Era amico di Picasso. Ha partecipato a una quantità di movimenti musicali, coreografici, estetici. Di fatto ha agito da catalizzatore. Nel suo *entourage* c'erano i più grandi: da Stravinskij a Nijinskij, a Eric Satie. Perciò, mi sembrava interessante riflettere sulla prima metà del secolo attraverso il filtro della sua opera. Poi, nel secondo Novecento, c'era Miles Davis, a suo modo e per tutt'altre ragioni, un catalizzatore anche lui; ragioni contrarie a quelle per cui consideravo un catalizzatore Cocteau. Questa opposizione mi piaceva: il giorno e la notte, un nero e un bianco, uno che fa la traversata per mare l'altro in aereo. Uno sta suonando jazz nelle cantine di Saint-Germain-des-Prés mentre l'altro, quasi, cammina sui grattacieli di New York. Trovavo interessante quest'idea dell'angelo e del demonio. Un po' semplicistica, è vero. In nessun caso avrei mai voluto realizzare uno spettacolo su questi due uomini se non fosse intervenuto un terzo elemento, che è poi quello che deve sempre produrre la tensione e che anima gli altri due.

Come dicevo, era un progetto un po' freddo all'inizio, un po' intellettuale, un po' piatto, se vogliamo. Ne parlai con qualcuno. Cominciai a svilupparlo ma a un certo punto mi resi conto che non avrebbe mai assunto consistenza senza un ingrediente personale, qualcosa di profondamente coinvolgente. In quel periodo vivevo una crisi sentimentale dolorosissima per me e così quello che m'interessava, che mi toccava dell'opera di Cocteau e di Miles Davis (le coincidenze sono infinite) erano le loro crisi sentimentali, le loro storie, le loro dipendenze. E questo mi ha aiutato a trovare ancora una risonanza.

Nel mio lavoro, spesso, ho un bel tentare di interessarmi a un Leonardo da Vinci o a uno Chopin se non trovo una risonanza nella nostra realtà, se non riesco a sapere che la tal cosa mi racconta di noi del Québec... Perché m'interessa Leonardo invece di un altro? In ogni caso, attraverso tutto ciò, devo offrire il punto di vista di uno di qui.

Così, soltanto quando ho capito che esisteva un legame con

quanto stavo vivendo in quel momento mi sono detto che sì, che potevo essere io la materia, una cosa con un po' più di succo, forse, che non la sola evocazione dei fatti storici. Ma il vero *choc* (visto che in un'opera succede sempre qualcosa che ti fa dire: devo farlo) è stato scoprire in una biografia che la stanza d'albergo in cui si erano svolti tutti quei fatti, a Parigi, era quella che anch'io avevo occupato, non so quanto tempo prima, all'epoca di una pena d'amore. «È veramente una combinazione incredibile» mi sono detto. La camera n° 9 dell'albergo Le Louisiane è lì, salta all'occhio e uno si dice: «Ne devi tener conto allora; l'opera vuol farsi scrivere, vuol farsi raccontare».

È chiaro che tutte queste coincidenze sono assolutamente materiali ed è altrettanto sicuro che di coincidenze ce ne sono dovunque: ma io le uso come guida. Questa situazione, infatti, a un certo momento mi ha fatto da guida orientandomi nell'opera di Cocteau, che è talmente vasta da non sapere come prenderla: da dove cominciare se vuoi fare Cocteau? dalla poesia, dal cinema? La via d'accesso invece, la trovi se parti da te stesso, da quello che ti riguarda, che stai vivendo, da quello che puoi dare. Cominci col parlare della sua relazione d'amore con Raymond Radiguet, della sua dipendenza e poi all'improvviso ti identifichi, entri in sintonia.

Miles Davis... La sua pure è un'opera infinita, infinitamente risonante, e l'unico modo per entrarci davvero dentro è di adottare questo punto di vista.

Non c'è dubbio che gli specialisti di Cocteau e di Miles Davis trovano lo spettacolo troppo semplicistico, perché in fondo ho raggiunto una regione minuscola della loro opera: ma era la parte che si accordava con quanto avevo da dire in quel momento.

È più o meno così, allora, che procedo. Cerco sempre – è difficile da spiegare – cerco sempre di vedere se ottengo dalle cose il permesso per farle e soltanto quando questo si verifica, capisco di essere entrato ormai in un terreno ricco, che mi darà nutrimento e che mi indicherà cosa fare. Buffe le coincidenze...

Ha l'impressione che Les Aiguilles et l'opium sia stato per lei una specie di terapia?

ROBERT LEPAGE: È sicuro che tutti facciamo spettacoli un po' per terapia. Io sono arrivato così al teatro. Ero una persona estremamente chiusa e da un certo momento in poi ho fatto diversi tentativi, dallo studio della chitarra classica alla scultura, finché non ho incontrato il teatro. Il teatro mi ha consentito di uscire dal mio binario e allo stesso tempo mi ha aiutato a trovare me stesso.

Tutti gli spettacoli, di tutti i generi, sono sempre una terapia,

anche se non credo che riescano a risolvere granché. Voglio dire che si tenta sempre di guarire se stessi attraverso un'opera; le risposte ci sono ma non guariscono il mal d'amore.

Quando il mio compagno mi ha lasciato, è stata dura. Per questo ho fatto lo spettacolo, perché mi sono detto: «Me ne libero e tutto andrà a posto». Una volta rientrato a Montréal, però, era come prima, tolto il fatto che ho finito col rendermi conto che bisogna investire se stessi in quel che si fa, che si devono raccontare storie vere. Prima o poi, assumeranno una collocazione, una forma artistica ma senza risolvere niente.

Non fai questo per migliorare la sorte della gente, per risolvere i tuoi problemi. Certo, ero provato dal fatto di lavorare in una situazione dove la sofferenza genera necessariamente l'esperienza creativa. Benché non ne fossi affatto felice, devo dire che c'è una grande ricchezza, per esempio, nella solitudine.

Ecco, in quel momento avrei potuto scrivere uno spettacolo sul fatto di essere completamente soli, il divertimento e la ricchezza di questa condizione. Tuttavia, quando ho scritto *Les Aiguilles et l'opium*, avevo da raccontare soltanto l'abbandono: l'abbandono da parte di Dio, dell'altro, dei propri mezzi di artista. Non farei più lo stesso discorso, oggi: ma ciò non toglie che questo discorso è ugualmente vitale, anche se non è più esattamente quello che vivo adesso.

Quando scrive uno spettacolo, immagino che non si metta a tavolino a scrivere un testo. Farà delle improvvisazioni, piuttosto, del tipo di quelle che si fanno al Théâtre Repère?

ROBERT LEPAGE: Sì, è così. Io non scrivo mai molto. Non è facile da spiegare. La gente mi domanda spesso come lavoro, poi dice: «Ah! è un nuovo modo di lavorare...». Invece è un modo vecchissimo di lavorare, solo che è stato dimenticato perché i letterati hanno assunto il controllo del teatro. Per molto tempo il teatro è sopravvissuto e ha lasciato tracce attraverso chi lo scriveva. Adesso si fa talmente teatro scritto che c'è una quantità di testi che vengono letti e pubblicati senza essere mai allestiti. Ma secondo me, in tutto questo c'è un vizio, qualcosa di anormale.

Io sono un artigiano, non della scrittura ma dell'incontro. Il teatro è un luogo d'incontro, tra artigiani diversi, letterati e scrittori compresi. Tuttavia, il punto di partenza di un progetto non sono i letterati. E questo distingue il teatro da molte altre forme d'arte: il teatro è una forma viva e se si fa in modo di non ridurlo in film – se si fa in modo di essere *live*¹ sulla scena, di fronte a persone in

¹ In inglese nel testo.

ascolto – allora esso esige la trasformazione. È necessario che venga rfiltrato, riscritto ogni volta. Ed è certamente difficile.

Io, per esempio, non ho mai pubblicato nessuna delle mie opere; non c'è traccia del mio lavoro. Viviamo in un'epoca in cui non mancano mai tracce video, tracce fotografiche in cui anche la documentazione iconografica del proprio lavoro ha valore. Tuttavia, mi sentirei di tradire *La Trilogie des dragons* se mi mettessi a tavolino e ne facessi un testo scritto. Lo farò, un giorno, ma quando non verrà più recitata, quando non sarà più possibile rappresentarla. Ora come ora, *La Trilogie* gira il mondo e si scrive via via, perché è materia viva.

Succede che un attore non possa più fare uno spettacolo e che allora si sia obbligati a sostituirlo. Un attore che entra al posto di un altro porta con sé un altro universo, un altro immaginario: ci deve essere, allora, una estensione di campo tale da consentire all'attore di essere scrittore di teatro a modo suo, da consentirgli di scrivere. Lui scrive recitando, col suo corpo, con lo spirito, ma *scrive*. E un'opera diventa ricca quando viene scritta da persone diverse a livelli diversi. Questo, per me, è il fatto interessante.

Purtroppo, la gente viene spesso ai miei spettacoli cercando di vederne la «scrittura». Molti critici teatrali dicono: «Proprio interessante ma non è teatro». L'ho letto anche prima di venire qui (ride). Perché mai il teatro dovrebbe essere scritto, perché mai dovrebbe essere un testo messo in scena? Ma il teatro che cos'è? È qualcosa di assolutamente relativo: non ha una forma precisa che si possa mettere dentro una determinata scatola.

Perciò spero di non dover mai scrivere una volta per tutte *Les Aiguilles et l'opium*, perché spero in tutti i modi che lo spettacolo venga rappresentato e ripreso spesso in futuro e che ci siano sempre cose nuove che lo arricchiscano. Forse un giorno qualcuno mi sostituirà, lo reciterà al posto mio, portandolo altrove, dandogli un'altra dimensione. Ecco cos'è il teatro, il piacere del teatro per me.

Secondo lei, se qualcuno riprendesse Les Aiguilles et l'opium tra cinquant'anni, ci vedrebbe le stesse cose di adesso?

ROBERT LEPAGE: Dipende. Se questo avverrà tra cinquant'anni, sarà fatto con la coscienza di uno che vivrà tra cinquant'anni e che avrà di certo un altro punto di vista. Le faccio un esempio: ne *Le Polygraphe*, la parte di Marc, un ragazzo, era interpretata dall'attore Pierre-Philippe Guay. Lui aveva spinto quel ruolo molto lontano. Siamo stati in tournée, poi a un certo punto lui se n'è andato e abbiamo chiesto di riprendere il personaggio a Marc Béland, che veniva da quattro anni di lavoro con *La La La Human Steps*. Marc Bé-

land aveva una coscienza del corpo e una qualità interpretativa che non avevano niente a che fare con quelle dell'altro attore ma che tuttavia si accordavano al ruolo, a cui ha aggiunto un altro strato di pittura che nessuno avrebbe potuto aggiungere tranne lui.

Secondo lei, cosa dovrebbe fare chi volesse riprendere un suo spettacolo tra cinquant'anni?

ROBERT LEPAGE: Farà sicuramente quello che facciamo noi quando allestiamo Shakespeare o quello che fa Brigitte Haentjens quando allestisce *Caligula*, per esempio: si trova un testo in mano ma il testo non è il punto di partenza di *Caligula*. Voglio dire che a cinquant'anni di distanza, con una coscienza diversa e qualche guerra addosso, come quelle del Golfo e del Vietnam, l'interesse sta nello scardinare Camus, rendendolo in una certa maniera, senza necessariamente rispettarlo. Quando allestisco Shakespeare, non lo rispetto a ogni costo. Io sono un fan di Shakespeare ma prima o poi bisogna che me ne impadronisca.

Il Théâtre Repère, quest'anno, ha fatto a Parigi tre Shakespeare: *Macbeth*, *Coriolano* e *La tempesta*. Penso che *Macbeth* e *La tempesta* siano dei buoni spettacoli, anche se è ovvio che tutti hanno visto un'infinità di *Macbeth* e di *Tempeste* e che non si rifanno, non si riscrivono *Macbeth* o *La tempesta* dall'oggi al domani. Invece *Coriolano* - dato che non era noto né agli attori né al pubblico - la gente veniva a vederlo e aveva l'impressione che fosse scritto da noi. Questo è mettere in scena un testo. Questo è impadronirsi di un'opera. Eppure, non avevamo cambiato granché, facendo solo qualche taglio. Ma le poche persone che avevano letto il testo - perché erano state obbligate a farlo durante un corso di teatro e vagamente se lo ricordavano - dicevano: «Non è quello che ho letto». Ecco la cosa interessante.

Con *Macbeth* certo è più difficile, perché noi stessi abbiamo voluto fare a meno di riscrivere il testo, di appropriarcene. Ma d'altronde, non ne siamo tentati.

Per sopravvivere il teatro deve rimanere molto, molto aleatorio.

Ho una domanda complicata. Perché semplificare quando si può complicare? Seguendo la sua carriera, vedendo i vari spettacoli realizzati, si resta colpiti dalle diversità estetiche: Vinci, La Trilogie des dragons, Plaques tectoniques, per esempio, sono spettacoli diversissimi. Nella maggior parte dei casi, lei fa ricorso da un lato a una tecnologia altamente professionale, dall'altro a un lavoro artigianale, quello dell'attore. Non è sempre facile unire i due elementi. Cosa dà la tecnologia al teatro? E può provocare danni?

ROBERT LEPAGE: Una cosa è certa: nel caso del mio lavoro d'attore, la tecnologia è una stampella davvero importante, è una maschera, una scusa... La tecnicità o la tecnica dello spettacolo che lei ha visto oggi era molto più complessa, molto più pesante, invadente, un anno fa. Ora lo spettacolo è più semplice.

Ne *Les Plaques tectoniques* la tecnologia era molto rilevante e il problema era che avevamo fatto quello che Chopin diceva di non fare: avevamo cominciato dalla fine, avevamo voluto fare una cosa semplice. Mi spiego: Chopin diceva che si ha un bel disporre di migliaia e migliaia di note; si ha un un bell'essere dilaniati, dopo ore di lavoro, col rischio di diventare folli; alla fine, il risultato è la semplicità, che viene fuori splendida. Ma non si può cominciare con l'essere semplici. Si comincia con l'essere complessi, nascondendosi. Bisogna cominciare perdonando le proprie inettitudini.

Non dico che si debba fare così a tutti i costi; ma dico che, per quanto mi riguarda, è necessario, perché io non sono capace di recitare, di raccontare una storia in modo semplice. Io comincio da una quantità di cose, ne metto insieme tante, giustifico tutte le mie incertezze. Ma a poco a poco, rinuncio; mi rendo conto che quella cosa che assolutamente volevo e che non ha funzionato, era solo una stampella, che potevo farne a meno. E la butto via.

L'anno scorso c'era veramente troppa tecnica. Lo spettacolo si è fatto via via più puro, più semplice. Ancora una volta, sono questi la gioia e il vantaggio del teatro: non lo si appende a un chiodo, non lo si manda nelle sale come un film, che finisce là. Il teatro si purifica continuamente; a un certo punto, acquisti fiducia nella tua scrittura e dici: ecco, lo spettacolo vuole dire proprio questo. Così levi la tal cosa, ne butti via un'altra.

Certo, alla fine ci si ritrova con tante cose buttate in giro: ma questo è il processo creativo, lo spettacolo. Lo spettacolo finale fa parte dell'opera: è come quando nel Rinascimento, Michelangelo ha rivoluzionato la scultura decidendo che il basamento era tutt'uno con la statua, che non era solo una cosa messa lì sotto. Con lo spettacolo è lo stesso.

Ci sono attori che hanno molta più fiducia di me nella propria comunicazione e sin dall'inizio possono fare a meno di questi artifici. Per questo motivo non ne ho fatto una regola. Io sospetto di chi fa ampio ricorso alla tecnica, autori di teatro, attori, registi. Ci si assicura di prevedere adeguatamente tutte le parole, e non ci si preoccupa invece di dirle semplicemente, di suggerirle. E si passa attraverso tutte queste cose qua finché, a un certo punto, la purificazione non avviene.

Tuttavia, bisogna pensare in altro modo, bisogna dare delle chances allo spettacolo, andando in scena spesso, recitando molto.

Però recitare spesso, recitare molto, è quasi impossibile qui da noi. Ed è necessario andare fuori, altrove, confrontare le nostre produzioni con quelle degli altri, richiedendo ad altre culture di criticarle.

Relativamente al mio lavoro d'attore, per esempio, io non consento a me stesso di andare in scena finché non ho la certezza di avere tutto chiaro, di avere perfettamente capito. Lei sa che molti attori scoprono di avere talento nel momento in cui indossano una maschera. Per esprimersi, molti sono obbligati a nascondersi. Portare la maschera è meno compromettente, possono esprimersi altre cose, risultano altri effetti. Ci si nasconde dietro proiezioni sontuose. E così via. A un dato momento, ci si rinuncia: si è acquistata fiducia e si finisce col dire quel che si ha da dire.

Un'altra cosa che di questo mestiere mi sembra difficile è che si cade facilmente nella pretensione. Molti credono che per essere un buon attore, un buon artista, devi sapere dove sei diretto. E non è vero. La chiave è non sapere dove si va; è lanciarsi e poi nuotare. A un certo punto arriverai.

Succede spesso che mi sento dire sin dall'inizio: «Qualcosa non funziona nel tuo modo di procedere, perché non sai abbastanza bene dove stai andando e metti là questa cosa, il rapporto fra tale immagine, tale suono e quel che dici non si coglie...». Ebbene, no, proprio non lo so! Ignoro quale sia il rapporto, ma intuisco che un rapporto c'è e che a un certo punto si imporrà. Talvolta avviene nel pieno di uno spettacolo e allora, improvvisamente, eureka! realizzo qual è il legame.

La seconda parte della domanda verteva sulle qualità dell'attore...

ROBERT LEPAGE: Mi sono formato al Conservatorio d'art dramatique del Québec, che considero una buona scuola. Ma c'è spesso un problema nella formazione degli attori all'interno delle scuole di teatro: si chiede loro di essere un pallone gonfio di emozioni compresse che devono scoppiare. Ho provato per tre anni; a volte ci riuscivo, a volte no... Quando ci riuscivo, ero infelice. Mi dicevano: «È questo che devi fare. Questo è recitare, questo è essere attori». Allora rispondevo: «Ma mi sento terribilmente infelice, non mi piace». Recitare, in effetti, può essere un'altra cosa. Intendo dire che ci sono modi diversi di accostarsi alla recitazione ma, sfortunatamente, ne viene mostrato quasi sempre uno soltanto. «Si recita così, si impara a recitare così: si prende un personaggio e si parte dall'interno...». Va bene; questo funziona per alcuni attori, per alcuni personaggi, per un certo teatro. Ma esiste anche il contrario: partire dall'esteriore e lentamente addentrarsi, addentrarsi finché non si trova

l'interiorità del personaggio. Nelle scuole di teatro non c'è mai posto per questo metodo.

Ho tenuto per due anni dei laboratori all'École nationale de théâtre del Canada, e il problema era lo stesso... Cominci dicendo: «Faremo uno spettacolo, per esempio, sul Messico. Ci impregnemo della mitologia messicana e tenteremo di vedere cosa fare coi personaggi». Così ci mettiamo a scavare e allora c'è sempre qualcuno che dice: «Non ti ho ancora sentito pronunciare la parola emozione».

Volendo parlare delle qualità dell'attore... a volte non mi pare un'idea brillante. Mi capita di andare a dei ricevimenti, a delle prime e spesso gli attori sono non «intelligenti» oppure sono intelligenti ma non è questo essere attori. Per muovere una certa emozione, per darla, per renderla, bisogna sapere di che si parla. Chi fa Lady Macbeth deve sapere che cosa è la Scozia e da dove viene, che cosa è il matriarcato e tutta la carica sessuale che c'è nel *Macbeth*. Se lo ignora, se dice solamente: «No! per interpretare Lady Macbeth partirò dal mio talento»... È un percorso che forse permette agli attori di finire col toccare il personaggio in tutto il suo spessore ma non credo che sia un buona via. L'intelligenza degli attori molte volte non è sollecitata. Di conseguenza, non lo è neanche quella degli spettatori. Abbiamo diritto a un teatro di fronte al quale dire: «Bene, mio dio! lo guardo agire e quel che fa mi sembra doloroso e sofferto». Ma lo spettatore non soffre, non è travolto dall'emozione. È questo che mi sembra difficile.

È il segno di una grande ignoranza nell'insegnamento del mestiere dell'attore e spero che un giorno nelle scuole lo capiranno. Del resto ce ne sono già dove la pensano così. In Canada c'è n'è qualcuna in cui dicono: «Tu sei così, tu funzioni così, ti seguiremo così...». Ci deve essere posto per gli altri due, tre, quattro modi di imparare a recitare e mi pare che questo sia tanto più difficile perché noi nord-americani abbiamo ereditato, di tutte le scuole, quella orribile dell'Actors Studio che è basata interamente su «Ho la bua e faccio questo e questo». D'accordo: per il teatro psicologico americano questo metodo va bene ma bisogna metterlo nel suo contesto. La sfortuna invece è che s'insinua anche quando si vuol fare un teatro poetico, s'insinua in generi teatrali nuovi, dove è fuori luogo. E poi ci si domanda perché gli spettacoli non funzionano: perché tutti adottano questo metodo, sono tutti *fans* di Stanislavskij. Certo che è un modo di affrontare il teatro ma non è l'unico. Talvolta, bisogna ricorrevi ma come attore senti quando non va. Uno dice: «Ora faccio tutto lo Stanislavskij che ho imparato»... e poi si domanda perché è infelice: ma perché non c'entra niente.

Dunque, una qualità dell'attore dev'essere l'intelligenza. Non

soltanto l'erudizione e la cultura ma anche la sete di sapere. Deve aver voglia di sapere non solo chi è il personaggio ma quello che ha raccontato, perché è quel personaggio. L'attore deve avere sete di sapere.

Negli ultimi tempi, ho fatto molto teatro lirico. Mi avevano detto che lo avrei detestato perché lì tutti fanno i divi. E invece i cantanti sono persone di rara intelligenza. Certo, a volte fanno a modo loro ma quello che a noi interessa è che cosa li porta a interpretare e a trasmettere emozioni così forti.

In primo luogo è gente che viaggia molto, perché vengono fatti andare avanti e indietro per il mondo. Hanno sicuramente una coscienza culturale più ricca della nostra, a maggior ragione perché cantano in varie lingue che devono conoscere. E devono chiedersi che cosa cantano, che cosa dicono: devono fare una ricerca e compiono un lavoro anche più approfondito di chi recita un testo nella propria lingua, senza condurre quindi nessuna ricerca, dicendo: capisco, so... Ma non è necessariamente così. Ci sono cose che un testo tiene segrete. Al contrario la lirica ha questa particolarità: se un cantante deve cantare in ungherese e non ha nessuna idea dell'ungherese, deve compiere una ricerca che lo costringe a capire ogni sillaba di quel che canta.

Facendo la lirica, ho scoperto che questi interpreti sono degli eruditi. Si coltivano, sono intelligenti, sono capaci di scegliere. Tutti i luoghi comuni sui cantanti vengono dalle loro grandi qualità, tutti i difetti dalla loro meticolosità e dal fatto che sanno di cosa parlano.

Detto questo, la disciplina, la sete di sapere degli interpreti dell'opera lirica non la sento altrettanto quando lavoro con gli attori di teatro o di cinema.

Nei suoi spettacoli, ci sono spesso immagini sorprendenti. Come viene fatta la scelta delle immagini?

ROBERT LEPAGE: Di fatto, una vera scelta non c'è. Ancora una volta, lascio che le cose s'impongano; e quando si sono imposte, le seguo. Con il tempo e gli spettacoli, mi sono accorto che le immagini più belle, le più forti, le più evocative spesso si formavano dove non prestavo loro attenzione, cioè dove il lavoro veniva diretto a partire dall'interno. Quando per esempio facevo *La Trilogie des dragons* o *Les Plaques tectoniques*, spettacoli in cui il pubblico è dappertutto, non ci poteva essere il punto di vista del regista. E siccome anch'io recitavo, era difficile dire: «Così va bene. Ora vi vado a guardare!». Non si ha il tempo per queste cose e comunque non te ne preoccupi nemmeno. Lo stesso avviene per gli aspetti visivi, le immagini: il modo in cui te ne occupi non è quello che spesso t'in-

segnano quando fai regia, vale a dire guardare e cercare l'immagine più forte. Se acquisisci questa attitudine fai decorazione: un po' di azzurro lì, un po' di rosso qui. È bene invece, quando fai qualcosa, dubitare del risultato. Dopo, il video, le fotografie ti consentono di dire: ecco, la tal cosa ha stile, ora capisco perché è così eloquente...

Ho scoperto che è sempre più interessante dirigere il lavoro dall'interno: è una cosa che ho scoperto. Considero i più riusciti tra i miei spettacoli quelli in cui, recitando, sono arrivato al controllo partendo dall'interno. Ho fatto così tutta *La Trilogie des dragons* e solo quando l'intero processo, il meccanismo, funzionava davvero, mi sono ritirato facendomi sostituire da Robert Bellefeuille. A quel punto ho guardato le immagini e le ho rifinite, ma le ho rifinite come si mette il colore sulla tela. Tutte le immagini importanti, capaci d'imporci, nascono dall'improvvisazione, dalla consapevolezza di essere al cuore delle cose.

Poco fa abbiamo parlato di altre culture. Quando i suoi spettacoli girano il mondo, ci sono delle differenze nella recitazione degli attori?

ROBERT LEPAGE: La nostra interpretazione non cambia recitando in paesi stranieri. Al contrario. Una volta Michel Tremblay² ha fatto un'affermazione che mi è sembrata molto interessante: ha detto che oggi si tenta di fare un teatro universale. Si vuole raggiungere il mondo intero e così non si raggiunge nessuno, perché non si parla di sé. Si vuol parlare... si vuol essere assolutamente universali... Bisogna parlare di quel che avviene nel proprio paese e di come avviene. Anche se gli altri non hanno l'inverno, non hanno le stesse viuzze, anche se sono completamente diversi, l'universalità viene dall'autenticità. E si esprime parlando di sé, dei propri veri problemi, del modo in cui si vivono e secondo il proprio punto di vista.

Peraltro, mi pare che ne *Les Plaques tectoniques* abbiamo commesso un errore che derivava appunto dall'importante tournée appena conclusa con *La Trilogie des dragons*: ci eravamo lasciati dire dappertutto che eravamo il teatro universale, che toccavamo i confini del mondo, che superavamo le barriere linguistiche... E noi ci siamo messi a fare un teatro che riecheggia queste valutazioni e ci siamo trionfalmente sbagliati. Eravamo privi di sostanza, non eravamo più autentici, non parlavamo più nella nostra lingua, parlavamo in francese³... Ci sono voluti anni prima che capissimo davvero

² Certamente il più noto dei drammaturghi del Québec (N.d.T.).

³ La lingua ufficiale del Québec è il francese ma la lingua parlata a Montréal - come del resto l'accento - è alquanto diverso dal francese europeo: questa lingua vivace e popolare che prende il nome di *joual* (ma anche di *français*) è stata,

quello che volevamo dire e come lo avremmo detto. Lo avremmo detto come quelli del Québec.

L'abbiamo imparato, tra l'altro, a contatto con gli scozzesi, più numerosi fuori che dentro la Scozia. Per loro il problema non si pone neanche, il che ci ha riconciliato con l'idea di parlare di noi, delle nostre peculiarità, dei nostri modi. E c'è ancora una scoperta importante: si cerca di essere qualcuno ma se il teatro di Michel Tremblay è stato tradotto in tutte le lingue ed è messo in scena ovunque, arrivando in tutto il mondo, è perché parla degli abitanti della Rue Panet... Non deve sorprendere che ci sia riuscito, dato che in quel che racconta c'è l'autenticità.

Credo che i miei spettacoli girano tanto e hanno grande popolarità non perché sono migliori di altri ma per un'autenticità che s'impone. I giapponesi che li vengono a vedere, li considerano straordinari e vogliono portarli da loro perché hanno l'identità del Québec, perché sono veri. Non ci daremo da fare a imparare il giapponese e a tradurre lo spettacolo... si metteranno dei sottotitoli... È chiaro allora che la gente capirà ma quel che interessa è l'autenticità.

Che tipo di responsabilità sente di avere in quanto maggior regista del Québec, considerato tale nel suo paese e nel resto del mondo?

ROBERT LEPAGE: Adesso entro nella dimensione dell'immodestia. Sembra pretenzioso, ma è vero. Se ci si astiene dal fare questo genere di osservazioni, si rinuncia a capire. Voglio dire che noi artisti abbiamo all'estero un impatto che supera quello degli uomini politici. Qui, invece, il discorso è relativo, e del ruolo della cultura nella nostra società, nell'ambito della collettività, si potrebbe discutere.

Non conosco, in Germania, nessun ambasciatore canadese, nessun console, nessun uomo politico a cui diano quattro pagine sui maggiori quotidiani. Io rilascio interviste, mi dedicano intere pagine... Parlo del nostro paese, parlo del Québec, del Canada, dei nostri problemi e rispetto a loro ho un impatto più forte. Bisogna smettere, a un certo punto, di farsi passare per «entertainers»⁴. Non lo siamo. Nessuno conosce la società del Québec meglio degli artisti, gli unici che la vendono facendola conoscere: sono questi i prodotti che escono dal paese. A Londra, quando recitiamo al National

ed è usata, anche in teatro, per esempio dal drammaturgo Michel Tremblay. Cfr. ora AA.VV., *Il teatro del Québec* [con testi di Michel Tremblay, René-Daniel Dubois, Normand Chaurrette, Michel Marc Bouchard], Milano, Ubulibri, 1994 (N.d.T.).

⁴ In inglese nel testo.

Theatre e con la sala piena da scoppiare cominciamo a raccontare la storia del Québec... la gente non ne sa niente ma è curiosa di ascoltare. E alla fine di noi ne sa un po' di più.

Non voglio dire male né degli ambasciatori né degli altri; fanno il lavoro che sono in condizione di fare ma di certo se in Italia c'è un festival, per esempio il Festival Intercity di Firenze⁵ (dove in tutto si contavano otto spettacoli – e non c'erano solo compagnie del Québec – e dove anche i nostri autori erano tradotti in italiano e c'erano iniziative di ogni tipo) ebbene questo festival ha un impatto ben più potente di quello dell'ambasciatore e dell'addetto culturale del Québec o del Canada, che lavorano lì facendo del loro meglio con il budget di cui dispongono ma che non avranno mai la forza d'urto di Alice Ronfard o di René-Daniel Dubois⁶.

Di fronte a questa realtà, bisogna premere sul governo perché sostenga le tournées all'estero. Ai giapponesi interessa quello che faccio. Bene! I giapponesi sono ricchi. Ai fini economici, anche solo per i costi tecnici, è rilevante. È tutt'altro che trascurabile andare in Giappone con *La La La Human Steps* o con il *Théâtre de Carton*.

Siamo noi, comunque, i primi responsabili di questa situazione. Facciamo come se l'impatto di cui abbiamo detto non ci fosse, richiediamo finanziamenti per spese tecniche. Al governo domandiamo sì il sostegno ma non per delle buone ragioni. Non si ha la misura, qui, di quanto la cultura sia un'arma più potente dell'hockey, che farà vendere la birra meglio di noi, d'accordo, ma che non ha l'impatto né il valore strumentale che invece il teatro, la musica o la danza possono avere.

In Germania, dove lavoro da qualche anno, la Mercedes ha deciso di aprire una nuova fabbrica. La aprirà ad Amburgo, perché la vita culturale in quella città è più ricca. Buona musica lirica, buon teatro, buona danza e sport aiuteranno i dipendenti a fare un prodotto migliore. Straordinario. È così che le cose funzionano. I fondi che i tedeschi stanziavano per l'opera lirica non dipendono dal fatto che sono ricchi ma dalla mentalità. Da molto tempo, per loro, la cultura è strettamente connessa con l'economia, con il mondo militare... è ben coltivata insomma e ha un suo spazio.

Ci sono paesi europei dove il ministro della cultura fa parte dell'organismo governativo che decide le questioni urgenti. Ho spesso l'impressione che a questo livello noi siamo il terzo mondo e siamo i primi a chiuderci. Si chiedono fondi per i teatri, e va bene; ma bisogna domandarne anche per andare fuori, per farsi conoscere al-

⁵ Il Festival Intercity di Firenze ha dedicato al teatro di Montréal due edizioni.

⁶ Registi teatrali attivi a Montréal (N.d.T.).

trove, per invitare altri qui da noi. Anche questo è importante, ha un eccezionale impatto.

Siamo di fronte, è vero, a un problema d'identità: chi siamo, è la domanda. Ma non possiamo sapere chi siamo finché non usciamo di qui. Non è facile, ma è per questo che Montréal e il Québec mi sembrano incestuosi: siamo una piccola famiglia. Si deve ammettere che siamo un piccolo gruppo e che non c'è un capo. O meglio: ce ne sono ma ce ne sono troppi e tutti non fanno che esplicitare in modi diversi qual è la nostra identità e quello che si dovrebbe fare.

Sarebbe magnifico se tutti andassero fuori, se i sei milioni di abitanti del Québec si pagassero un breve viaggio in Australia o in Giappone o non so dove. Al ritorno sapremmo chi siamo. Non è la soluzione di tutti i problemi ma si conoscerebbe il tipo di impatto che produciamo sugli altri, in che senso è diverso quel che facciamo noi. Inoltre, sfortunatamente (e dico sfortunatamente perché so che la lingua è importante), tutta la forza d'impatto è stata concentrata sul francese. Questa è la profonda differenza della nostra cultura rispetto a quella inglese. La lingua è importante ma la cultura non è solo la lingua, oggi è anche il modo di mangiare, di vestirsi, di parlare. La nostra cultura è come facciamo le cose: non è soltanto la letteratura, il teatro, la poesia ma è anche il modo di fabbricare scarponi da sci e anche questo è importante. Noi invece siamo stati completamente condizionati a pensare che la cultura sia la lingua francese e tutto quello che le gira attorno. Cosa bellissima, sì, ma bisogna che passiamo al prossimo decennio, al prossimo secolo.

Secondo lei, con che cosa si identificano i giapponesi quando assistono a un suo spettacolo?

ROBERT LEPAGE: È difficile da dire. Potrò rispondere, forse, tra dieci, quindici anni, con una distanza storica maggiore. Per adesso, presumo che dei miei lavori li colpisca qualcosa di comune con quello che loro chiamano pudore. È il mio cavallo di battaglia. Per certi versi, quello che dico riconduce al discorso sulle qualità dell'attore. L'emozione è un fenomeno del tutto relativo e si crede sempre che debba esplodere. È anche questo, è un modo di esprimerla ma ce ne sono altri. I giapponesi hanno un modo estremamente pudico e semplice di vivere l'emozione, di raccontarla, di trasmetterla. Nelle cose che faccio, credo che loro percepiscano il profondo rispetto e tutta la seduzione che la loro cultura produce su di me. Vedono in me un *fan* del Giappone. Non faccio che parlare del Giappone, di draghi e di calligrafia. Sono affascinato da come in un segno solo, i giapponesi esprimano tutta una vita: prendono un pennello, si concentrano per un giorno intero, poi a un certo punto

tracciano un segno, ed è tutto lì. È questo che anch'io amo fare, e spero che il mio lavoro, il mio teatro, i miei spettacoli – in cui ci possono essere pure scarabocchi – contengano talvolta una scena che è come un colpo di pennello, semplicissimo, senza artifici, senza troppa evidenza, ma che racchiude l'essenziale.

Dato che riparlamo di qualità dell'attore: ci sono due nozioni che tornano spesso negli attori e nei registi, quella di presenza e quella di energia. Tutti le utilizzano in modo diverso; e lei? Per lo spettatore è chiaro che ci sono attori dotati di presenza scenica e altri che non lo sono. È qualcosa che si impara o che è innata? È un talento? Da dove viene?

ROBERT LEPAGE: Penso che chiunque possa avere presenza scenica e carisma in misura pari a quel che fa. La distinzione tra buoni e cattivi attori consiste in questo. Ma esistono poi buoni e cattivi attori? Dopo aver lavorato con un gruppo alla École nationale de théâtre del Canada, mi sono sentito dire dai professori: «Tutto ciò non ha senso. Questo qui non ha mai avuto né presenza, né carisma... Come è possibile che all'improvviso... E lei che è così geniale, non gli dica niente...». La questione è che la materia di base su cui si lavora illumina alcuni e spegne altri ma diventa un concetto relativo nel momento in cui uno è in sintonia con ciò che dice e comprende ciò che dice... allora acquista una certa presenza.

Troppo spesso ci sono attori, grandi attori, che sulla scena non brillano: ma si tratta allora di un cattivo incontro con il progetto, con quello che il progetto dice. Tuttavia non credo che ci siano attori buoni e cattivi. Forse ci sono attori dotati di un carisma straordinario. Ma la distensione e la calma necessarie a raccontare, a sapersi mutare e trasformare... quelle sono il frutto della sapienza; non della sapienza assoluta ma della sapienza di ciò che si fa.

Eccone un buon esempio: all'epoca in cui appartenevo alla Lega nazionale d'improvvisazione, ricordo che il turbamento del pubblico si produceva quando qualcuno – che di solito era completamente piatto – durante un'improvvisazione entrava in un universo che conosceva. Succede spesso, questo, nel corso di un'improvvisazione, e non soltanto alla Lega nazionale ma anche quando si lavora su un personaggio: a un certo punto si creano le condizioni per potere improvvisare su quel personaggio ventiquattr'ore su ventiquattro. Penso che il carisma di un attore emerga in questi casi, quando entra in un terreno ricco e che conosce, su cui ha un dominio totale e dove è in grado di dare una risposta qualunque cosa accada.

Puoi lavorare con gli attori più straordinari ma se sono in un terreno che non conoscono bene, di cui non intuiscono la ricchezza,

dove non si trovano a loro agio, quegli attori non brilleranno e non avranno carisma.

Come mai il suo teatro è così legato alla dimensione corporea?

ROBERT LEPAGE: Deriva dalla mia formazione. Quando ero al Conservatorio, i corsi sul corpo erano tanti. La maggior parte dei professori si era formata con Jacques Lecoq e quindi l'educazione che si riceveva lì era fondata sul suo insegnamento. Di corporeo dunque se ne faceva in quantità. Va detto che io ho studiato negli anni in cui non si adottavano testi; si usavano o la poesia o il corpo; si seguiva Grotowski, tra gli altri. E certo eravamo un po' prigionieri di tutto questo. Poi la scuola ha deciso di ridurre questo tipo di lavoro e di porre l'accento sulla parola, sul dire. Il lavoro sul corpo, quindi, è ben presente nella mia esperienza sin dall'inizio.

La prima compagnia che ho costituito era di mimo e maschere, quello che all'epoca si faceva più di ogni altra cosa. Allora, nel Québec, c'era molto teatro politico (l'attività creativa doveva essere politica, altrimenti nessuno l'avrebbe chiamata creativa), e gli strumenti usati dal teatro di sinistra erano appunto le maschere, il mimo, il corpo, che non appartenevano alla borghesia, almeno fino a quando essa non li ha recuperati. Cosicché chi faceva teatro politico si è trovato improvvisamente privo di questi strumenti diventati borghesi. Era interessante il periodo in cui il Théâtre à l'Ouvrage e il Théâtre Euh! si occupavano di un teatro non più basato solo sulle maschere e sulla proposta politica; anche se mi pare che si siano distaccati troppo dal precedente teatro corporeo, più fisico, per il fatto che era finito con l'appartenere alla borghesia.

Si è verificato, quindi, che questi spazi creativi siano stati abbandonati presto. Per fortuna ci sono gruppi che continuano, come *Carbone 14* e *Omnibus*, che allargano i confini del mimo e della *clownerie*, sostenendo che c'è dell'altro. Così mi sono trovato con gente che faceva poco teatro corporeo ma che comunque s'imponeva di fare *tai-chi* e cose simili.

In conclusione, rispetto l'uso del corpo di alcuni teatri. Quando, per esempio, ho fatto degli allestimenti lirici a Toronto, molti mi dicevano: «Non riuscirai mai a far muovere i cantanti. Non vogliono muoversi». Non è vero! Loro si vogliono muovere, solo che in genere li fanno muovere in un modo inadeguato all'opera lirica. Cantare un'opera è un fatto molto fisico: i cantanti dunque vogliono muoversi ma bisogna guidarli attraverso una corporeità loro propria, senza obbligarli a posizioni in cui non possono cantare... Voglio dire, con questo, che mi sono reso conto che l'opera è appunto estremamente fisica. Il problema è che di solito si ha paura di far

muovere i cantanti, mentre, al contrario, loro amano molto farlo perché li carica di energia.

Quando le hanno proposto di allestire Shakespeare in Inghilterra, ha avuto paura di mettere in scena un testo inglese con attori inglesi?

ROBERT LEPAGE: Certo era una sfida difficile. È un po' come se uno straniero venisse ad allestire Tremblay qui. Era una sfida davvero difficile, alla quale però non ho potuto sottrarmi, nonostante ne fossi sconvolto. Ma si finisce col dire «Lo farò» e, quel che è più interessante, si finisce con lo sdrammatizzare l'impresa. Arrivi in Inghilterra e pensi che le tue proposte saranno accolte con reticenza. Invece i tuoi interlocutori non aspettano altro! Vogliono solo sangue nuovo.

Inoltre è un'esperienza profondamente formativa, un'occasione d'imparare che non capita a tutti: e io l'ho colta. Sapevo che quei tre mesi sarebbero stati come tre anni di Conservatorio. Ho lavorato con i maggiori attori shakespeareiani, con specialisti e drammaturghi. Posso dire che a quel punto, quando sono andato a Parigi per allestire i tre Shakespeare, sapevo di cosa parlavo, essendo uscito da uno *stage* intensivo di tre mesi dove poteva capitare di dire delle bestialità senza neanche accorgersene... Certo è probabile che su Shakespeare ci siano ancora molte scoperte da fare: ma è una materia talmente ricca...

Chiaramente ero fiero del mio colpo, dato che quando sono arrivato lì avevo un'idea che tutti ritenevano piuttosto fragile e fuori luogo: tutto si svolgeva nel fango... Nessuno voleva venirmi dietro sul serio, tranne gli attori, anche perché l'idea del fango era nata da loro. Avevo fatto un *atelier* in cui lavoravamo sulla base dei sogni. Non leggevamo nemmeno il testo. Dicevo soltanto: «Il titolo è *Sogno di una notte di mezza estate*. Parlatemi dei vostri sogni». Facevamo dei disegni collettivi e lunghi *trip*. Avevamo anche quella che chiamavamo mappa dei sogni, in cui c'era acqua ovunque e fango. «Sarà così», ho detto: il solo elemento scenografico sarebbe stato il fango. Gli attori erano in perfetta sintonia con questa idea perché proveniva da loro... Ma tutti gli altri, in tutte le interviste di presentazione dello spettacolo, nelle trattative per venderlo, tutti mi dicevano provocatoriamente: fango, fango...

Il mio trionfo non dipendeva dal fatto che lo spettacolo andasse o non andasse ma dal fatto che, a due giorni dal debutto, uno dei drammaturghi ha scoperto che tutti i registri parrocchiali presumibilmente relativi all'anno di stesura del testo shakespeareiano riportavano la stessa notizia: era stato un anno di pioggia ininterrotta e c'era fango dappertutto, al punto che la gente non poteva spo-

starsi da un villaggio all'altro. Il monologo iniziale di Titania, quando litiga con Oberon e dice che le stagioni si sono mischiate, che c'è fango ovunque, e umidità... quel monologo significa – dico 'significa' ... forse ci siamo sbagliati d'anno e tutta la storia finisce in niente... ma non importa – significa che è altamente probabile che Shakespeare abbia scritto una commedia intitolata *Sogno di una notte di mezza estate* per fare uscire il mondo da un anno di fango e reumatismi e di raccolti andati a male. Era così in tutti, proprio tutti i registri.

Allora, mi sono detto, si tratta di una mezza coincidenza che si accorda con l'originaria idea degli attori di mettere fango dappertutto. Le due cose si sommano e adesso, che alla gente piaccia o no, che sia o meno d'accordo con quest'idea, noi abbiamo trovato la sintonia con noi stessi! Era la spinta necessaria agli attori: improvvisamente il testo aveva parlato. Improvvisamente capivano battute che non avevano mai capito prima e si immaginavano Shakespeare al Globe Theatre che diceva: «La gente è depressa, bisogna farla ridere». Questa scoperta, quest'aiuto offerto all'idea, questa cosa intuitiva e relativa, piombata dal cielo a due giorni dallo spettacolo, ha prodotto un'energia eccezionale.

Ha appena parlato del suo rapporto con gli attori all'interno del processo creativo. Cosa può dire del suo modo di affrontare il testo?

ROBERT LEPAGE: Cerco di individuare quel che c'è di organico in un testo. Non lo faccio preliminarmente però. Non l'ho fatto, per esempio, nel *Sogno di una notte di mezza estate* che ho allestito al Théâtre du Nouveau Monde. Tuttavia, a Londra, ho potuto dire che avevamo riscritto, reinventato *Sogno di una notte di mezza estate*: ma per fare questo, in ogni caso, bisogna conoscere bene il testo, i temi principali, la materia di base. Per questa via, accostarsi a un testo come *Macbeth* diventa interessante.

Per un certo periodo si lavora con dei creativi: gli autori delle scene, dei costumi, delle luci, della musica. Non sono al tuo servizio, o meglio, lo sono nel senso che è a te che viene chiesto – per ragioni gerarchiche – di impegnarli. Ma non per questo ne sei il padrone. Non sappiamo tutto. Non sappiamo niente a confronto con lo scenografo che sull'architettura dell'epoca, per esempio, ha condotto una ricerca esaustiva. Hanno una conoscenza dell'opera in questione maggiore della nostra e perciò bisogna dar loro spazio, perché hanno questa competenza e la riscrittura che intendono realizzare non utilizza il testo o la recitazione ma l'architettura, le luci, la tecnologia. Uno spettacolo è il frutto di diverse forme d'arte e non solo dell'incontro con la letteratura: per questo è necessario

che queste persone si esprimano pienamente; riscriveranno lo spettacolo anche meglio di noi che siamo deformati dalla tradizione orale. Così, dopo aver dato loro spazio, è più facile per me riscrivere lo spettacolo per l'allestimento. Detto questo, in conclusione, il testo finisce con l'essere messo in scena come è.

Cerco quasi sempre di evitare un'analisi troppo approfondita del testo. Dico: leggiamolo... Lo leggo e qualcosa, improvvisamente, ne viene fuori. Gli elementi costitutivi, come le cose inaspettate, si trovano cercando.

Come spiegare... Ogni testo ha un proprio universo, una dinamica particolare. Non si può decidere a priori come allestire *Andromaque*. La leggi e poi fai in modo che si allestisca da sé, lasciando che sia *Andromaque* a dirci cosa fare.

Ai testi bisogna dare i mezzi perché facciano spettacolo da sé. È questo il bello della regia. È un lavoro archeologico più che creativo: semplicemente, aiuti le cose a trovare il loro posto.

Faccio solo un esempio che mi ha colpito. C'era una mostra, al Museo della civiltà di Ottawa, di sculture *inuit*, esquimesi: niente di eccezionale dal punto di vista estetico. Bello ma la cosa straordinaria per me è che un *inuit*, un esquimese... parta e trovi un sasso, gli pare bello senza sapere bene perché, lo porta con sé... poi lo guarda, a un certo punto il sole tramonta e la luce assume un certo angolo d'incidenza. Improvvisamente, nel sasso, scorge le corna di un piccolo cervo. Sono proprio lì. Non fa altro che aiutarle... Prende la piccozza e dà solo un leggero colpo... Il sasso resta lì. Dopo sei mesi, passate le stagioni, sorto di nuovo il sole, vede quel che resta del cervo e un pezzo di slitta: «Che posso fare per...». Egli aiuta la pietra a raccontare la sua storia. Non ha le pretese di noi artisti, di noi artisti nord-americani. Sono le cose a esprimersi, a imporsi, hanno già in loro tutte le relazioni, simboliche o strutturali che siano, e vogliono raccontarsi. Il nostro compito è aiutarle. Bisogna smetterla con la pretesa che uccide la nostra arte: io ho fatto questo, io ho inventato quell'altro. Non c'è dubbio che siamo dei collaboratori importanti ma non siamo noi a fare le cose.

La *Trilogie des dragons* era straordinaria per questo. Lo spettacolo viveva da solo, si scriveva da sé. Era una specie di *twilight zone*⁷. Lo spettacolo era già interamente costruito, già tutto fatto. Noi lo abbiamo solo aiutato.

Spesso indugiamo per la pretesa di essere i creatori. Scrutiamo, scrutiamo, ma bisogna lasciare che le cose... Ogni cosa ha il suo

⁷ In inglese nel testo: in fotografia *ora magica*, ma anche *momento di torpore*.

tempo, il suo ritmo biologico persino. Una volta puoi metterci due settimane a fare uno spettacolo e fare un capolavoro, un'altra volta ti prende quattro mesi.

Montréal, 8 luglio 1993

Traduzione di Bernadette Majorana

ROBERT LEPAGE (*Scheda e note bibliografiche di Hélène Beauchamp*)

Nato il 12 dicembre 1957, a Québec, Canada. Studia al Conservatoire d'art dramatique di Québec dal 1975 al 1978. Nell'estate del 1978, si iscrive ad uno stage con Alain Knapp di Parigi che pone l'accento su recitazione, direzione dell'attore e scrittura in un'ottica che valorizza prima di tutto il lavoro creativo. Tornato a Québec, Lepage si associa con Jacques Lessard che ha appena fondato il Théâtre Repère: d'ora in poi il suo lavoro teatrale si effettuerà secondo il processo dei *Cicli Repère* che suggeriscono di affrontare la creazione per mezzo di risorse sensibili (oggetti, suoni, testi, musiche, etc.) esplorate grazie a partiture. I risultati di queste esplorazioni libere sono sottoposti ad una valutazione prima di essere condotti alla rappresentazione [REPÈRE è parola che sintetizza le fasi del processo: REssources, Partitions, Evaluation, REpresentation]. A sua volta lo spettacolo creato diviene una risorsa sensibile. Questo approccio creatore sarà determinante per Robert Lepage che gli resterà fedele.

I suoi primi quattro anni di lavoro come professionista gli forniscono occasioni per esplorare il suono, l'immagine, la poesia, lo spazio. Come in un vero laboratorio, Lepage sperimenta i diversi aspetti della recitazione dell'attore, degli oggetti e delle tecniche sceniche, l'attribuzione di personaggi maschili ad attrici e viceversa. Creando *Circulations* annuncia un suo vocabolario della scena. C'erano elementi tratti dal realismo e altri dall'insolito. La presenza degli oggetti è costante, miniature investite di senso personale e talvolta spirituale, perfino magico. La musica elettroacustica e l'uso regolare di apparecchi di trattamento sonoro contribuiscono a comporre atmosfere avvincenti (Bernard Bonnier, Robert Caux). Le proiezioni di immagini su diversi piani, l'uso di foto, di diapositive, di carte e il trattamento della luce sono, ogni volta, notevoli (Robert Lepage firma abitualmente le sue luci, talvolta con Lucie Bazzo). Il visivo e il sonoro sono onnipresenti nelle concezioni sceniche di Lepage.

Ideatore e scenografo, attore e regista, Robert Lepage privilegia temi che sono anche i segni di una scrittura drammatica e teatrale: il viaggio, gli spostamenti, l'esilio; lo stato creativo non come angoscia ma come momento di fabbricazione di risposte a domande; l'identità, sempre ambigua; la menzogna, l'illusione, il sogno, il fantasma; i riflessi del reale e il contrario della realtà concreta. Questi temi sono legati a favole dagli accenti quotidiani (l'amore perduto, la ricerca del padre, l'inchiesta poliziesca, il dramma psicologico) o dalle arie favolose (il riconoscimento del genio, la

deriva dei continenti, l'incontro fra Oriente e Occidente). Le tecniche e le componenti formali molto contemporanee del suo teatro si articolano in storie d'amore romantiche o melodrammatiche ma anche in riflessioni filosofiche.

Enumerare i differenti elementi che entrano nella composizione degli spettacoli di Robert Lepage non spiegherebbe la magia che ne viene emanata. Magia che è legata alla presenza stessa di Lepage-attore e che dipende dalla sua padronanza del tempo e dello spazio. Qui risiede la forza del suo lavoro. La sua padronanza del tempo scenico si manifesta attraverso un ritmo di recitazione lenta che conferisce una grandezza reale alle intenzioni. Il tempo dei suoi spettacoli sembra immobile, come in sospensione. Forse perché Lepage trova i fondamenti nelle stesse mitologie? egli ci immerge in un universo affascinante. La sua padronanza dello spazio gli permette di giocare su/con i punti di vista: vedere dall'alto, in prospettiva, secondo una diagonale; vedere al rovescio e rimettersi al dritto. A partire dalla luce, dall'acqua e dalle superfici piane, Lepage pone gli spettatori in pieno riflesso di se stessi e nel cuore dell'illusione visiva attraverso la quale essi danno il proprio consenso al teatro. Lepage fa giochi di destrezza con questi elementi in uno spazio vuoto dove la magia degli oggetti scelti opera in un tempo scenico che è esso stesso un'entità.

Spettacoli di Robert Lepage

1980: *L'Ecole, c'est secondaire* (co-ideatore); 1982: *En attendant* (co-ideatore); 1983: *Coriolan et le monstre aux mille tête* (da Shakespeare); 1984: *Circulations* (co-autore); 1985: *A propos de la demoiselle qui pleurait*, di André Jean; 1985: *Point de fuite* (co-autore); *La Trilogie des dragons* (co-autore); 1986: *Vinci* (concezione globale); *Le Bord Extrême* (da *Il settimo sigillo* di Bergman); 1987: *Pour en finir une fois pour toutes avec Carmen* (co-autore); *Le Polygraphe* (co-autore); 1988: *Les Plaques tectoniques* (co-ideatore); *Le songe d'une nuit d'été* (Shakespeare); 1989: *Roméo et Juliette* (Shakespeare); *La Vie de Galilée* (Bertolt Brecht); *Echo* (da *A Nun's Diary* di Ann Diamond); 1991: *Les Aiguilles et l'opium* (concezione globale); 1992: *Alaniouidat* (Marianne Ackermann e Robert Lepage); *A Midsummer Night's Dream* (Shakespeare); *Macbeth*, *La Tempête* e *Coriolan* (Shakespeare, traduzioni di Michel Garneau); 1993: *Le Château de Barbe-bleue* (Bartok) e *Erwartung* (Schönberg).

Bibliografia

Dossier *Vinci*, in «Jeu. Cahiers de Théâtre», 42 (1987), pp. 85-126; Dossier *La Trilogie des dragons*, in «Jeu. Cahiers de Théâtre», 45 (1984), pp. 40-210; Dossier *Les dix ans de Repère*, in «L'Annuaire théâtral. Revue de la Société d'histoire du théâtre du Québec», 8 (1990); Nigel Hunt, *The Global Voyage of Robert Lepage*, in «The Drama Review», T 122 (1989), pp. 104-118; Dominique Lafon, *Les Aiguilles et l'opium*, in «Jeu. Cahiers

de théâtre», 62 (1994), pp. 85-90; Paul Lefebvre, *New Filters for Creation*, in «Canadian Theatre Review», 52 (1987), pp. 30-35; Solange Lévesque, *Plaques Tectoniques*, in «Jeu. Cahiers de théâtre», 54 (1990), pp. 155-58; Michael J. Sidnell, «Polygraph»: *Somatic Truth and an Art of Presence*, followed by «Polygraphe» written and conceived by Marie Brassard and Robert Lepage, translated by Gyllian Raby, in «Canadian Theatre Review», 64 (1990), pp. 45-65.