

Lulu

e la natura delle ossessioni

Intervista a William Kentridge

DI STEFANO PISTOLINI

William Kentridge, sudafricano di Johannesburg, sessantadue anni, artista poliedrico di fama internazionale, apprezzato per i suoi disegni, le incisioni, i film di animazione, ma capace anche di opere monumentali come il fregio lungo 500 metri creato sugli argini del Tevere, intitolato *Triumphs and Laments*, che racconta per “quadri” gli episodi salienti della storia di Roma, realizzato con una tecnica particolare di abrasione del deposito biologico presente sulle mura d’argine, che lo rende effimero e destinato a scomparire nel giro di pochi anni. Kentridge ha già curato la regia de *Il ritorno d’Ulisse in Patria* di Monteverdi, *Il flauto magico* di Mozart, *Il naso* di Šostakovič. La sua rilettura di *Lulu* di Alban Berg ha debuttato alla Metropolitan Opera di New York nel novembre 2015, in coproduzione con la English National Opera e la Nationale Opera di Amsterdam.

Kentridge, come ha affrontato una sfida complessa come la messinscena di *Lulu*?

Sono partito dalla decisione essenziale: la scelta del migliore linguaggio per dar forma al lavoro di Berg. Alla fine la scelta è caduta sui disegni a inchiostro. A convincermi è stata la capacità d’impatto visuale: un segno deciso d’inchiostro nero, evoca all’istante un colpo di lama tagliente, come uno di quelli che nell’epilogo dell’opera uccidono Lulu. Questa vicenda è colma di violenza, sangue, di drammatiche morti: l’inchiostro, per come irrompe sulla carta bianca, intercetta e traduce queste atmosfere. Poi sono passato a pianificare come utilizzare i miei disegni, preparandoli per le videoproiezioni: in un certo senso li ho trattati come fossero dei burattini, manipolandoli, facendoli interagire tra loro, fin quando il disegno si modifica, si evolve, diventa qualcos’altro. Sono convinto che il tema centrale di *Lulu* sia l’instabilità del desiderio. Gli uomini vogliono con tutte le loro forze questa giovane donna che li strega, invece lei si sottrae, gioca coi loro sentimenti e infine li abbandona senza rimorsi. L’opera di Berg, magnificamente dedotta dai due testi teatrali di Frank Wedekind, si focalizza su questo tema: la natura delle ossessioni. E poi, come il richiamo di un oggetto del desiderio possa diventare irresistibile, al punto da condurci alla follia. È la

donna la protagonista designata di questo incantesimo pericoloso, anche se spesso l’ossessione non è tanto resa parossistica dall’attrazione esercitata dal femminile, bensì dalla sua indifferenza. Tanto Lulu è desiderata, tanto lei si fa vedere disinteressata a queste attenzioni. Se contraccambiasse le roventi passioni, tutto rientrerebbe nella sfera della normalità. L’indifferenza diventa invece il più potente meccanismo di controllo delle passioni. Quando il suo protettore Schön minaccia di sposare un’altra donna, la reazione di Lulu è di totale e distratto distacco: “sposa pure la tua piccola, stupida fidanzata, se ti va.” È a quel punto che lui capisce che tutto è inutile, che è perduto e che non gli resta che inseguire per sempre la propria ossessione.

Il riferimento estetico all’Espressionismo è inevitabile...

L’opera nasce nella Germania degli anni Venti e Trenta e non può non risentire di quella temperie culturale. È una citazione che faccio mia in particolare nelle proiezioni, oltre che nell’uso dell’inchiostro nero-sangue, di cui ho detto. Il film diretto nel ’29 da Georg Pabst e con Louise Brooks è di grande insegnamento in questa direzione. Come lo è stato studiare tante fotografie dell’epoca e le xilografie di Otto Dix, Max Beckmann e Max Pechstein. Il personaggio di Alwa, in particolare, musicista e anch’egli amante di Lulu, è chiaramente un autoritratto di Berg. E allora, per definirlo, ho studiato attentamente un ritratto fotografico dello stesso autore.

Su quale versione dell’opera ha lavorato? Su quella lasciata incompiuta da Berg al momento della morte, o su quella completata da Friedrich Cerha?

Su quella in tre atti allestita grazie al contributo successivo di Cerha. Per la pienezza della rappresentazione, è irrinunciabile l’inizio del terzo atto, con Lulu a Parigi dopo la fuga seguita all’assassinio di suo marito. È un momento di grande teatro, una formidabile celebrazione del cinismo. Tutto, a quel punto, ruota attorno al sesso e al ricatto. E ai soldi, soldi, soldi...! Sono scenari di cui abbiamo visto il dispiegarsi anche in tempi più recenti - basti pensare al crollo delle grandi Borse e alla follia collettiva deflagrata tra coloro

che avevano goduto di quell'onda montante, in un delirio di denaro e piacere. Del resto, in generale il refrain dell'opera è questo: una sequela di personaggi che provano a ricattare Lulu, di gente che finisce ammazzata, mentre lei è costretta scappare senza requie. La vita come una continua scommessa, in questo *Lulu* è un lavoro ancora perfettamente contemporaneo. E ciò che descrive riguarda i nostri tempi quanto e più degli anni Trenta a cui appartiene.

Come funziona l'interazione tra le proiezioni video e la scena?

Ho sempre concepito il progetto su un doppio piano: ciò che si vede accadere in scena con gli attori in carne ed ossa e ciò che suggeriscono i disegni nelle videoproiezioni alle loro spalle. Le proiezioni, agiscono su piani diversi e non solo su una superficie piatta: fungono da ambientazione degli eventi, ma poi possono anche suggerire quali siano i pensieri che corrono nella mente di un personaggio nel corso di un'azione, oppure possono virare verso la più completa astrazione in bianco e nero o, con un brusco colpo di pennello, accentuare il cambio di temperatura di una scena sul palco. Dove peraltro la vicenda traversa spazi diversi, come lo studio dell'artista, la casa del dottor Schön, o la sala da gioco a Parigi. A questo riguardo, i mobili e le decorazioni sono stati scelti con un'attenzione maniacale al gusto dell'Art déco.

Al centro dell'opera, per volere di Alban Berg, c'è un vero e proprio breve film...

Ho rispettato le istruzioni multimediali fornite da Berg, con un film della durata di due minuti e mezzo nel secondo atto, che si adattasse alla struttura palindromica dell'interludio e rappresentasse l'imprigionamento di Lulu, il suo cadere vittima del colera e la sua fuga. Anche qui, è evidente come l'immaginazione di Berg fosse influenzata da ciò che di importante stava producendo in quegli anni il cinema espressionista tedesco. L'idea di intercalare l'opera con la presentazione di un film deve essergli apparsa rivoluzionaria, qualcosa di nuovo, mai tentato prima, che avrebbe lasciato stupefatti gli spettatori. Come se sul palcoscenico a un certo punto avesse fatto la sua comparsa un apparecchio telefonico.

Un aspetto impegnativo della produzione riguarda i costumi.

Ho studiato le fotografie degli abiti d'epoca, a visionare film, a osservare quadri e disegni del tempo. L'idea era trovare qualcosa che fosse profondamente connesso con lo spirito del tempo, ma che sfuggisse dalla banalità, trasformando gli abiti di scena in un valore simbolico, che evocasse l'erotismo che pervade le atmosfere del lavoro. La seduzione esercitata da Lulu nei confronti degli uomini va oltre la semplice fascinazione, quindi non potevo limitarmi a privilegiare l'elemento del richiamo sessuale. Ma avevo uno strumento a mia disposizione: i miei disegni, e tutti i modi in cui con essi posso interagire con la scena reale, e dunque anche coi costumi. Sono partito di qui, tenendo presente un altro concetto che attraversa l'intera opera: la simmetria. Personaggi come doppi, uomini letti secondo la chiave dell'interscambiabilità. Di qui ho intuito, ad esempio, che le diverse figure maschili che accerchiano Lulu possono scambiarsi i vestiti, perché in fondo possono scambiarsi i ruoli. Sono gli uomini, con la loro immaginazione, ad attribuire a Lulu la sua personalità. La vogliono come oggetto del desiderio sessuale, ma la sognano anche come moglie fedele. Ovviamente tutto ciò è impossibile. Anzi: è l'anticamera del disastro.

Come ha avvicinato la rivoluzionaria idea musicale di Berg?

Sono convinto che il comprenderla richieda tempi e ascolti multipli. Ogni volta si afferra qualcosa in più e a me piace dire che l'ottava volta che la si segue nella sua interezza, finalmente si capisce come ogni nota scritta da Berg abbia un senso compiuto, necessario ed appropriato. Del resto la stessa "difficoltà" di *Lulu* penso che costituisca un elemento di richiamo. Un'osservazione che resta valida anche per chi, come me, l'ha avvicinata col proposito di curarne la messa in scena. Approfondendone la conoscenza, se ne percepisce la complessità e la grandezza, che a prima vista intimidisce. E per un regista la prova da superare è controllarne fino in fondo la potenza musicale e drammaturgica, materializzando la migliore chiave possibile per renderla viva sul palcoscenico.

Di violenza contro le donne oggi in Italia si parla necessariamente moltissimo. C'è traccia del tema nell'opera di Berg?

Per Alban Berg il tema era centrale. Basta pensare all'altra opera che ha scritto, *Wozzeck*, che parla proprio di un femminicidio. O, analizzando *Lulu*, interrogarsi sulla fine a cui è condannata la protagonista, come del resto gli uomini che entrano in contatto con lei. Quando ho diretto *Wozzeck* mi chiedevano: perché non c'è mai un'opera nella quale è la moglie a uccidere il marito? Qui arriva una risposta per eccesso: il palcoscenico letteralmente trabocca di cadaveri. Anche in questa occasione, comunque, è l'ambiguità a dominare il lavoro di Berg. E credo non sia possibile capire fino in fondo se la sua è una presa di posizione contro la persecuzione a cui le donne vengono sottoposte dagli uomini che le vogliono possedere, o se l'autore abbia voluto descrivere, più in genere, la violenza e la sopraffazione che impregnano la società moderna, senza distinzione di sesso. Credo che entrambe le tesi siano attendibili. Come del resto penso che lo spettatore potrà interpretare la rappresentazione in modi coerentemente diversi. Uno a fianco all'altro ci sarà chi la troverà energetica, chi intrigante e chi noiosa.