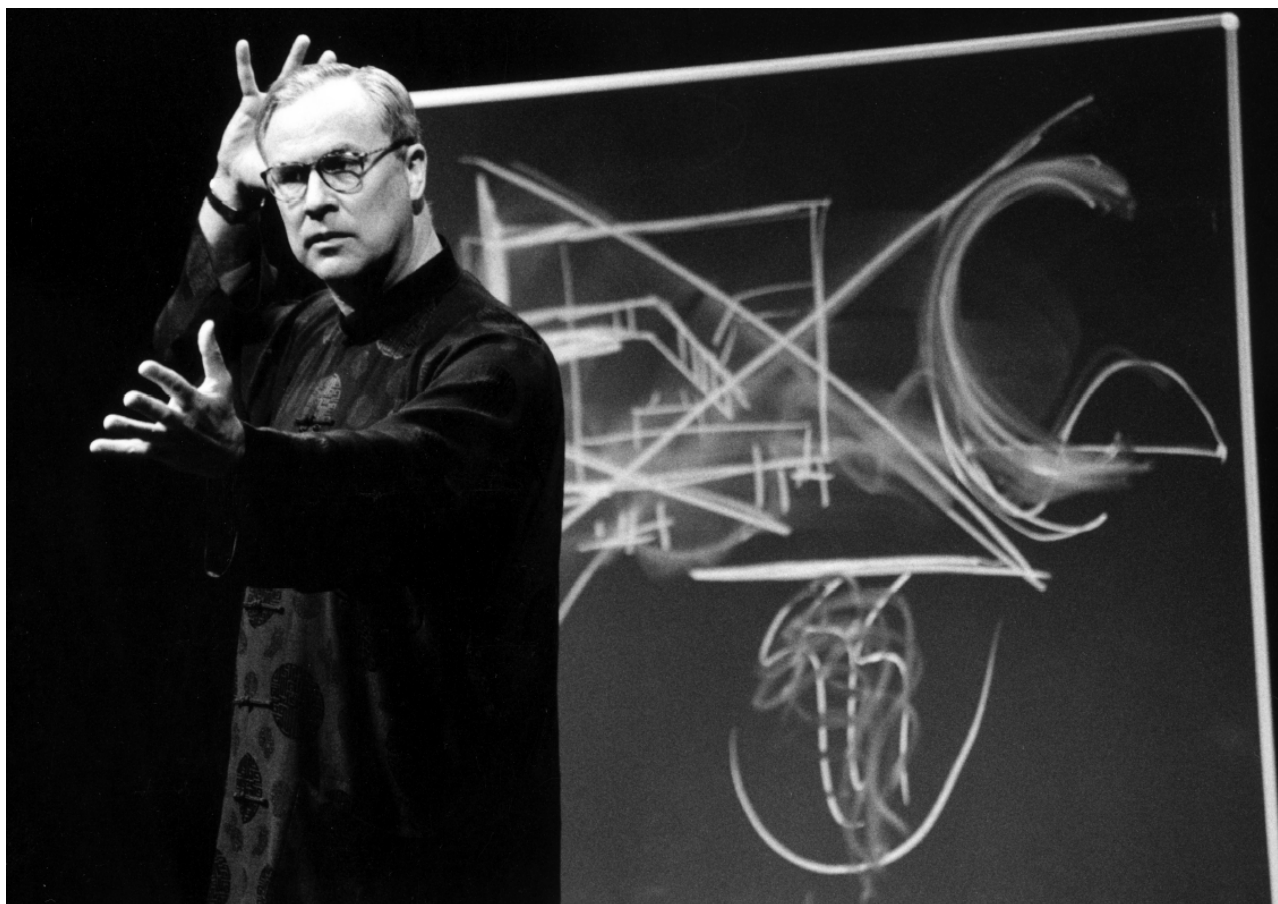


ROBERT WILSON

Senza la luce non esiste lo spazio

A cura di Sue Jane Stoker



Qualsiasi cosa io faccia, che si tratti di un'installazione in un museo o in una galleria, di un'opera teatrale o di un progetto architettonico, parto sempre dalla luce. Senza luce non c'è spazio. Per esempio, stavo facendo realizzare dei vetri a Marsiglia, sulla base di disegni che avevo fatto nove anni fa. Guardando i primi disegni, ho visto che non si trattava tanto della progettazione di un oggetto quanto di un'idea di luce. In seguito si sono trasformati in qualcosa di tridimensionale, in un oggetto, ma è partito dalla sensazione di luce, da cosa sarebbe stata la luce, da ciò che ha creato l'oggetto, lo spazio per l'oggetto. Einstein on the Beach, l'opera che ho realizzato con Philip Glass, se si guardano i primi disegni, l'illuminazione non è stata qualcosa che abbiamo aggiunto due settimane prima dell'inaugurazione, ma è stata una parte fondamentale del lavoro fin dal primo giorno, era nella struttura, nell'architettura dell'opera. (Robert Wilson).

Robert Wilson è una figura unica nel panorama del teatro moderno. Fondendo arte visiva e performance, dipinge con la luce sul ciclorama e sui corpi degli interpreti con l'abilità e la sottigliezza di un maestro del Rinascimento. Lo spettatore colpito dalla bellezza travolgente dell'effetto finale non ha idea delle lunghe e laboriose ore passate a sperimentare intensità ed equilibrio per crearlo. Per ogni nuovo aspetto della luce, Wilson trascorre ore nel teatro oscurato, studiando le variazioni causate dall'aggiunta di quattro punti di intensità ai verdi che illuminano il ciclorama dal basso, dall'aggiunta di sei punti, dall'aggiunta di otto punti, prima di decidere infine di aggiungere altri sette punti di intensità come miscela perfetta con i 39 gradi di intensità provenienti dai blu freddi in alto. La lezione che si impara lavorando con Wilson è che, come diceva Ludwig Mies van der Rohe, "Dio è nei dettagli" (o, se preferite, il massimo della perfezione che possiamo raggiungere). Nel corso degli anni molti hanno commentato la sua incredibile versatilità.

Robert Wilson è un regista e designer teatrale, un pittore, un architetto, un progettista di mobili unici, oggetti in vetro, gioielli, uno scultore? È tutto questo e molto di più. Si avvicina a ciascuno di questi campi portando

con sé la sua esperienza in tutti i campi. Come fa un architetto a progettare per il teatro? Come fa un regista teatrale a creare un gioiello o un quadro? Ha inoltre abbracciato una straordinaria gamma di stili, dal vaudeville americano al teatro *Noh* giapponese, dall'opera al jazz e al cabaret; le sue opere teatrali mostrano l'influenza stilistica del film noir, di Mapplethorpe e dei ritratti fotografici delle grandi dive del secolo scorso.

Come artista visivo, la sua collezione personale comprende opere d'arte, vasi, sedie, tavoli, provenienti da tutto il mondo, oggetti d'antiquariato da Bali, dalla Cina, dall'Africa, le opere più moderne realizzate oggi da giovani artisti russi, cubani, africani, europei, americani e tutto ciò che sta in mezzo. Tutto questo viene guardato, riflettuto, assorbito, trasmutato dall'alchimia della sua arte in qualcosa che è una nuova forma, tutta sua. Paul Schmidt, amico di Wilson dai tempi della scuola, ha paragonato il lavoro di Wilson alla forma di tableaux vivant del tardo XVIII/inizio XIX secolo, in cui gli interpreti e gli elementi scenici venivano collocati e illuminati per creare un quadro vivente, spesso una ricreazione in carne e ossa di un'opera storica. Considerando questa idea, l'artista teatrale Ivan Nagel ha commentato che la differenza fondamentale tra questi tableaux storici e il teatro di Robert Wilson è che egli lavora sempre con il tempo, "... a differenza di un pittore, crea i suoi quadri nel tempo". Nel teatro ha trovato il modo di creare la combinazione paradossale tra la perfezione congelata delle arti visive e la costante consapevolezza del passaggio del tempo.



Lohengrin, Zurich, 1991 (Photo:Niklaus Stauss)

LA COLLABORAZIONE E L'UMORISMO COME ELEMENTI CHIAVE DEL LAVORO DI WILSON.

Nel corso degli anni Robert Wilson ha collaborato con alcuni degli artisti più interessanti in ogni campo: registi/coreografi come Meredith Monk, Andrew de Groat, Suzushi Hanayagi e Lucinda Childs; scrittori, tra cui William Burroughs, Heiner Müller, Umberto Eco, Jean-Claude van Itallie, Marguerite Duras, Susan Sontag; compositori come Philip Glass, Hans Peter Kuhn, Tom Waits, Lou Reed, David Byrne, Michael Galasso e Ryuichi Sakamoto; stilisti Giorgio Armani, Kenzo, Louis Vuitton, Gianni Versace e Donna Karan; grandi interpreti di ogni disciplina come Jessye Norman, Fiona Shaw, Isabelle Hupert, Miranda Richardson e Dominique Sanda, solo per citarne alcuni. Ognuna di queste persone, e molte altre, ha portato nel mondo di Wilson una sensibilità e un'arte nuove e uniche, e spesso le tracce dei loro contributi continuano a persistere nel suo lavoro anche dopo la fine della collaborazione iniziale.

Questo riflette uno dei più grandi punti di forza di Wilson come artista: la sua apertura verso le persone, la sua capacità di ascoltare le idee degli altri e di vedere i loro punti di forza e le loro personalità, e di incorporarle nel suo mondo e nella sua visione in un modo che allo stesso tempo celebra l'artista originale e rimane fedele alla sua estetica.

Ha anche un grande dono nel trasmettere il suo entusiasmo per un progetto a tutte le persone coinvolte. Coinvolge le persone nella sua visione a un livello molto personale, vedendo quale contributo unico potrebbero dare all'opera e trasmettendo loro il suo personale senso di eccitazione e urgenza per la nascita di una nuova creazione. Tutti coloro che sono stati coinvolti nel vortice di una produzione di Wilson hanno provato la sensazione inebriante di dare un contributo insostituibile a qualcosa di nuovo e vitale.

Chi conosce l'opera di Robert Wilson solo di fama tende a pensare a lui come a un artista austero e profondamente serio. Tuttavia, se è vero che il rallentamento del tempo e del gesto e le immagini strane e oniriche sono una parte importante del suo lavoro, l'umorismo di ogni tipo ha un posto altrettanto importante. L'arte di Wilson trova la sua forza nei contrasti, e i momenti di grande tranquillità e bellezza sono resi ancora più toccanti dalla giustapposizione con un umorismo che spesso potrebbe essere descritto come slapstick.

In effetti, nel lavoro di Wilson si nota il profondo impatto di forme d'arte inaspettate come il vaudeville, la commedia del cinema muto, le tradizionali scarpe morbide americane e il cabaret. Come nel suo rapporto con le persone, la mancanza di snobismo e di pretese e l'apertura di Wilson a vedere ciò che c'è di valore in forme che altri liquidano come "basse" conferiscono al suo lavoro una ricchezza e una varietà sempre fresche e sorprendenti. Il suo sguardo onnivoro accoglie tutto ciò che lo circonda e lo elabora attraverso il filtro della sua estetica, creando una nuova forma che conserva chiare tracce delle sue radici e al contempo si inserisce nel repertorio di Wilson.

Il suono è uno dei mezzi attraverso cui il senso dell'umorismo di Wilson trova espressione. Spesso l'immobilità e la serietà del movimento di una scena vengono contrastate o sovvertite da una colonna sonora fatta di galli che cantano, pecore che baiano, scoppi, schianti ed effetti sciocchi. Il linguaggio stesso muta; partendo da una pronuncia neutra, semplice e priva di emozioni, diventa frammentato. Alcune parole sono tirate per le lunghe, spezzate in pezzi balbettati, urlate, lamentate, interrotte quando l'oratore inizia ad abbaiare o a emettere grida animalesche. Poi, all'improvviso, nel bel mezzo di un groviglio di parole quasi incomprensibile, o di un brano parlato lentamente, enunciato chiaramente e privo di emozioni, risuona una banalissima conversazione dal tono quotidiano: "Come stai?". "Sto bene". "Cosa hai fatto stamattina?". "Mi sono alzato. Cosa hai fatto TU stamattina?". Ed è proprio la sua banalità a renderla scioccante e divertente. Così, in modo sottile e non giudicante, Wilson attira la nostra attenzione sull'assurdità della vita quotidiana.

Il teatro di Wilson potrebbe essere definito un teatro degli estremi. Come nel caso del linguaggio, che è estremamente lento e senza fronzoli o, all'estremo opposto, si velocizza fino a scomporsi in latrati e grida, così nel caso del movimento: alcune cose sono tirate fuori al rallentatore estremo, altre sono accelerate o ripetute ossessivamente. In generale, l'espressione delle emozioni, della normale esperienza umana, è trattata in modo molto contenuto e stilizzato (un gesto che Wilson ha scoperto nel formalissimo teatro Noh giapponese, le lacrime di una persona rappresentate da una mano, con le dita chiuse, tenuta inclinata vicino agli occhi, compare spesso nelle sue opere), oppure in modo molto esagerato, con urla, ululati e risate incontrollate. La stessa forma umana è spesso esagerata: in molte opere di Robert Wilson si vedono figure umane impossibilmente alte e magre, tre volte più alte di quanto un essere umano potrebbe mai essere, e accanto a loro camminano uomini impossibilmente bassi e grassi. I costumi sono utilizzati per creare effetti impossibili, ma Wilson sceglie anche persone dalla fisicità estrema, un uomo alto 1 metro e 80 di fronte a una donna di 1 metro e 80. Heiner Müller, un collaboratore frequente e uno scrittore il cui lavoro ha avuto un grande impatto su Wilson, dice nell'interessantissimo documentario di Howard Brookner *Robert Wilson and the Civil War*: "Dobbiamo renderci conto che (Wilson) ha avuto un'infanzia molto solitaria a Waco, in Texas. Ora gioca con i macchinari del teatro e con gli attori come un bambino". Come un bambino è affascinato dagli animali, dalle immagini di animali, dalle persone vestite da animali, dal comportarsi come animali, dall'emettere suoni come animali come fa un bambino, dal giocare. Nel creare uno spettacolo, Wilson pensa sempre al ritmo e al contrasto. Così, all'interno di una scena si possono alternare estremi di rappresentazione fisica ed emotiva, e nella struttura complessiva di uno spettacolo, una scena si contrappone a un'altra, una scena di grande tranquillità e bellezza seguita da una di umorismo selvaggio e folle.

Wilson parla spesso della creazione di binari paralleli che procedono insieme, ma che non sono necessariamente in relazione o si rafforzano a vicenda. Così, il movimento degli attori è una traccia, il suono un'altra, il testo un'altra ancora. Si è ispirato al processo di lavoro di Merce Cunningham e John Cage, in cui

la musica di un pezzo veniva composta in modo completamente separato dalla creazione del movimento, e alla fine i due elementi venivano messi insieme senza alcun aggiustamento; lasciati liberi di trovare i propri momenti di incontro serendipico e altri punti in cui funzionano senza riferimento l'uno all'altro. Tuttavia, Wilson ha sempre sottolineato che lo trova interessante come strumento iniziale, ma per lui c'è un passo successivo. Tutti gli elementi possono essere realizzati separatamente, ma alla fine c'è l'intenso periodo tecnico in teatro in cui tutti gli elementi vengono elaborati insieme. Nel suo teatro, se c'è contrasto o contraddizione, viene scelto, così come i momenti di integrazione.

Nel corso degli anni, nel costruire la "mega installazione" che è il suo mondo, la miriade di opere singole che insieme compongono la grande, singola opera che è la summa di Robert Wilson, ha costruito una rosa di collaboratori che lo aiutano nell'elaborazione della rete di caos controllato su cui governa. Come un grande direttore d'orchestra sceglie i suoi musicisti e, conoscendo i loro doni e le loro voci uniche, li posiziona e li coordina per ottenere il massimo effetto e permettere a ciascuno di brillare, così Wilson plasma il suo mondo. Chi non fa parte di questo mondo ha spesso l'impressione, vedendo un'opera di Robert Wilson, che si tratti di un genio freddo e distante, che pianifica ogni dettaglio da solo nella sua torre d'avorio ed emerge per imporlo arbitrariamente a chi lo circonda. Questo è ben lontano dalla verità. Wilson lavora meglio in presenza di altri; trova l'ispirazione circondandosi di artisti, studiosi, bambini e artisti, studiosi, bambini e studenti. Incoraggia tutti a parlare, e mentre le idee rimbalzano lui coglie qualcosa di detto qui, qualcosa detto là, in qualche modo vede un collegamento, inizia a schizzare un disegno o trova l'ispirazione per una serie di movimenti.

Un'installazione teatrale di Robert Wilson



Sebbene questa pubblicazione sia orientata principalmente all'esame del teatro, è comunque interessante esaminare le installazioni di Robert Wilson, poiché il suo approccio è fortemente teatrale. L'artista considera un'installazione come un palcoscenico modellato da oggetti, luci e suoni, attraverso il quale lo spettatore si muove. Si può quindi dire che la visione di una delle sue installazioni sia il modo più intimo per sperimentare il teatro di Robert Wilson.

Nel 1993, in rappresentanza degli Stati Uniti alla Biennale di Venezia, ha realizzato "Memory/Loss", un'opera ispirata a una lettera che Heiner Müller gli aveva scritto descrivendo una tortura mongola in cui un soggetto veniva privato della memoria venendo sepolto fino alle spalle nella terra, con una pelle di animale fresca e

stretta avvolta intorno alla testa. Quando il sole asciugava la pelle, questa si stringeva e costringeva i capelli nel cuoio capelluto. Se una persona fosse sopravvissuta a questo trattamento, sarebbe diventato un lavoratore facilmente manipolabile e privo di memoria. Lo spettatore entrava in una grande stanza il cui pavimento era ricoperto di fango secco e screpolato. In lontananza si vedeva il busto di una persona sepolta, con la testa avvolta nello strano dispositivo. Questa scultura è stata modellata su Wilson stesso. Nell'aria si sentivano strani suoni, grida e voci che pronunciavano frammenti della lettera di Müller in un'installazione sonora sviluppata da Hans Peter Kuhn. Questa installazione ha vinto il Leone d'Oro per la scultura.

Nella "Stanza di Anna", vista nell'ambito di "Stanze e Segreti" alla Rotonda della Besana di Milano nel 2000, lo spettatore entrava in una stanza piena di enormi tronchi d'albero piantati in un terreno ruvido e molleggiato. I tronchi erano così larghi da scomparire nella nebbia che li sovrastava, dando un senso di enorme altezza. Il pavimento era stato costruito in modo tale da dare la sensazione che intorno ai bordi lo spazio cadesse nel nulla e la luce risplendesse dal suolo. Nell'aria si sentivano i suoni naturali di una foresta, lo sgocciolio dell'acqua, i versi degli uccelli e la voce di una donna che parlava in tedesco con parole e frasi spezzate (Edith Clever recitava il monologo di Meroe dalla Penthesilea di Kleist). Una donna vestita con un abito vittoriano stilizzato, un'altra reincarnazione della Byrdwoman, camminava lentamente nello spazio, con bagliori di luce che catturavano ora il suo volto, ora la sua mano. Sopra lo spettatore, una piccola finestra brillava di luce e sopra il pavimento della foresta galleggiava un piccolo letto bianco catturato da un raggio di luce.

Nel 2001, nell'ambito della prima Bienal de Valencia in Spagna. Wilson ha progettato la mega-struttura per l'installazione "Russian Madness". Lavorando con un gruppo di 14 giovani artisti russi che gli erano stati presentati dal curatore Victor Misiano, ha riempito il vasto edificio di Atarazanas con una sorprendente e colorata interpretazione del fiume Volga come cuore selvaggio della Russia. Ha creato un percorso drammatico di forti contrasti, aumentando l'esperienza dello spettatore in ogni parte del viaggio, mettendola in relazione con ciò che l'aveva preceduta. Visto dall'esterno, l'Atarazanas è un edificio medievale in pietra marrone grezza. Davanti alla porta, Wilson ha collocato un futuristico "alveare" color argento attraverso il quale lo spettatore passava per entrare nell'installazione. All'interno dell'alveare c'erano centinaia di monitor televisivi che si innalzavano ad arco fino al soffitto. Su questi monitor venivano proiettati i video ideati dai 14 artisti, a ciascuno dei quali Wilson aveva dato una struttura temporale molto rigida, lasciando però all'interno di questa struttura la libertà di interpretare i suoi dettami come meglio credevano. Attraversando questo caos cinetico, rumoroso e iper-moderno, lo spettatore entrava in un lungo corridoio, fioco e dai soffitti bassi, completamente tappezzato, alle pareti, sul pavimento e sul soffitto, con i rendering su carta da parati in bianco e nero delle opere degli artisti. Il corridoio era illuminato da una serie di lampadine nude che pendevano da lunghi cavi dal soffitto, sospese all'altezza del ginocchio. Giunto a una porta bassa, il visitatore si affacciava su una solida parete bianca che bloccava la vista della stanza successiva. Entrando, ci si trovava improvvisamente in uno spazio enormemente ampio, alto e aperto, attraverso il quale scorreva una serie di tavoli da banchetto che contenevano i resti di un banchetto, vino versato, piatti sporchi, monitor che mostravano celebrazioni di matrimoni. Questi tavoli si snodavano attraverso lo spazio, creando l'immagine del Volga, e sopra e intorno ad essi le opere colorate, energiche e splendidamente realizzate degli artisti russi si univano per creare una celebrazione visiva. Le opere dei vari artisti sono state unite in un insieme unitario dall'installazione sonora e luminosa progettata da Wilson.

Recentemente gli è stata lanciata una sfida simile per l'installazione "Imagining Prometheus" al Palazzo della Ragione di Milano. Gli è stato chiesto di creare un'installazione generale in cui inserire le opere di altri sette artisti, in modo tale da presentare un paesaggio unitario attraverso il quale lo spettatore potesse viaggiare, apprezzando sia l'effetto complessivo che i singoli pezzi in sé. Parlando del suo approccio a questo lavoro, Wilson ha commentato: "La sfida essenziale è stata, credo, progettare due diversi tipi di spazi o paesaggi, uno interno e uno esterno, e realizzare una megastruttura, nel senso che ha una sua estetica, ma non interferisce con le idee e l'estetica degli altri, non è qualcosa di roboante, crea un ambiente senza imporre la mia estetica sul contributo degli altri". Il tema di questa installazione, Prometeo - la luce e il fuoco nel mito e nella cultura

umana, interpretato attraverso la visione di Wilson è diventato un paesaggio lunare, pieno di strane piante e rocce, monitor televisivi incandescenti, semisepolti nei cumuli di sabbia lavica che riempivano il Palazzo, che mostravano immagini della terra vista dal cielo, piogge di meteoriti, galassie che giravano. I visitatori hanno seguito un percorso di gomma grezza che si snodava attraverso lo spazio, conducendoli alle creazioni di luce e fuoco dei vari artisti. L'effetto complessivo, entrando nell'enorme stanza in penombra, era quello di vedere un sistema solare, strani e bellissimi pianeti che si libravano sopra un paesaggio ultraterreno. La componente sonora e luminosa, anch'essa plasmata da Wilson, ha conferito al viaggio attraverso lo spazio una drammaturgia, alternando periodi di calma contemplazione a esplosioni più selvagge e gioiose.

WOYZECK



Presentata per la prima volta nel 2000 a Copenaghen, questa opera ha avuto un enorme successo ed è stata portata in tournée in tutta Europa e negli Stati Uniti. Il suo design, di grande impatto e bellezza, è il risultato di una serie di workshop di sviluppo che hanno coinvolto Wilson e un gruppo di suoi collaboratori di lunga data: i compositori e parolieri Tom Waits e Kathleen Brennan, la co-regista Ann Christin Rommen, gli adattatori Wolfgang Wiens e Ann Christin Rommen, il costumista Jacques Reynaud e il lighting designer A. J. Weissbard. Il pubblico entra e vede il sipario dello spettacolo su cui appare il titolo *Woyzeck*, scritto a mano da Wilson. Questo uso del testo dell'opera o del suo titolo come parte della scenografia è apparso per la prima volta in *A Letter for Queen Victoria* quasi 30 anni fa. Ormai gli ammiratori di Wilson riconoscono la sua calligrafia così particolare. Sul grembiule di fronte alla goccia ci sono una serie di giocattoli che sembrano strani e distorti. Le luci pulsano lentamente su e giù, evidenziando ora un cavallo a dondolo in filo di ferro, ora una palla o un globo d'argento. Quando inizia l'ouverture, i giocattoli si allontanano lentamente dal palco. Un rullo di tamburi segnala l'inizio dello spettacolo e le luci si accendono su un fondale dipinto in modo selvaggio, colorato e cinetico, davanti al quale si erge un'alta e strana figura bianca, una sorta di imbonitore di carnevale. Mentre richiama l'attenzione del pubblico, entrano in scena figure dai colori primari e brillanti, con i volti bianchi e il trucco esagerato di un film muto. Woyzeck, al contrario, indossa solo semplici pantaloni opachi, nessuna camicia, nessun trucco. Arriva e corre sul posto disperatamente, senza andare da nessuna

parte. Un bambino vestito in modo identico si aggira tra la strana folla sul palco guardandosi intorno con curiosità. Alla fine della scena le luci si spengono, lasciando illuminato solo un piccolo pupazzo di scimmia che termina la canzone iniziata dall'imbonitore: "Misery is the River of the World".

Nel mondo che Wilson ha immaginato per *Woyzeck*, nulla è verticale, la geometria è distorta. Tutti gli angoli sono estremi e i muri e gli edifici si inclinano in modo impossibile. I lembi di luce che brillano attraverso le porte sono sbagliati, non corrispondono alla forma del telaio, e strutture normalmente stabili come le case sono fatte di linee scure che si appoggiano l'una all'altra senza alcun senso di ordine o logica; i muri sono di tessuto trasparente, dando la sensazione che il minimo vento possa spazzarli via, distruggendoli. In una scena iniziale, *Woyzeck* pronuncia poche battute. La sua voce è calma, semplice e umana, al contrario degli altri che cantano e parlano in uno stile aspro e ringhioso, accompagnati da strumenti discordanti, o parlano in modo così calmo e quasi meccanico da sembrare svuotati di ogni emozione, fino a scoppiare in urla improvvise che riecheggiano in lontananza. Anche i costumi sottolineano la differenza di *Woyzeck* dagli altri. Egli è a torso nudo o vestito semplicemente di bianco in un mondo di persone vestite di colori vivaci e di forme strane e fantastiche che colpiscono tanto in silhouette quanto in piena luce. Solo il giovane figlio e l'amico *Andreas* gli assomigliano.

Nel *Woyzeck* si vede la maestria tecnologica. Wilson e i suoi collaboratori hanno raggiunto questo obiettivo e i progressi compiuti nella tecnologia della luce e del suono negli anni trascorsi da quando Wilson ha iniziato a esplorare le loro possibilità. I bellissimi ciclorami, i rapidi cambi di colore, la sincronizzazione di suono, luce e movimento, la precisione millimetrica di uno spot che individua una mano delineata da un trucco bianco che si staglia nettamente su un telo nero o un volto bianco che brilla in un vuoto colorato: sono tutti elementi che Wilson ha sviluppato e perfezionato nel corso degli anni e che in *Woyzeck* utilizza con assoluta maestria. La casa che *Woyzeck* divide con la moglie infedele *Maria* e con il figlio è fatta di linee stonate e angoli distorti. La luce riempie lo spazio con colori estremi, aspri, acidi e al neon. Alcuni teneri momenti di inaspettata umanità sono interrotti da un tuono che getta una figura in un'ombra arcuata congelata su uno sfondo giallo-verde.

In una scena successiva, finestre distorte fluttuano nell'aria con angolazioni strane, e un pino che assomiglia a un ritaglio di bambino in carta verde brillante si dispone a un'angolazione strana, per poi dispiegarsi a una grande altezza. L'aria si riempie di rumori innaturali, stridori che sembrano metallo contorto e deformato; sembrano essere la rappresentazione sonora della crescente confusione e disperazione di *Woyzeck* che si rende conto che sta perdendo la moglie. In una scena toccante il pino, cresciuto enormemente in altezza, sovrasta il *Woyzeck* seduto e, mentre canta una canzone d'amore, una mezzaluna incastrata per metà nel pavimento del palcoscenico scivola sul palco. In netto contrasto, la scena successiva è quella della seduzione di *Maria* da parte del maggiore dei tamburi. Entrambi sono vestiti di un rosso intenso e l'intero palcoscenico e il ciclorama brillano di un rosso caldo. *Maria* è la perfetta realizzazione della vamp "calda e fredda", allo stesso tempo una parodia e un omaggio alle classiche dive dello schermo. Man mano che l'opera procede e *Woyzeck* scivola sempre più nella disperazione e nella follia, l'architettura diventa sempre più distorta. Dove prima c'era una sola casa, ora c'è un'intera città di edifici distorti e velati. Il mondo riflette una moltiplicazione del disordine. In mezzo a tutta questa geometria distorta, c'è una scena ambientata davanti a un semplice muro bianco con una finestra e una porta, e qui le linee sono dritte, verticali e orizzontali. *Woyzeck* e *Maria* cercano di riconciliare le loro differenze. Riprendono in duetto la canzone d'amore di lui, ma man mano che si va avanti i loro movimenti diventano più nervosi, selvaggi e meccanici, e le loro voci arrivano a un urlo frenetico che getta il palco nel buio. Quando si riaccendono le luci, il muro non c'è più, il palcoscenico è vuoto, tranne che per *Woyzeck* e *Maria* che si abbracciano in silenzio al centro del palco, in un cielo rosso.



Foto di Erik Hansen

Il rosso si spande lentamente verso l'alto, lasciandoli stagliati contro il bianco, e poi lampeggia bruscamente di nuovo di rosso. Il palcoscenico è di nuovo immerso nell'oscurità e quando le luci tornano ci troviamo di nuovo di fronte al muro, la coppia com'era al momento dell'urlo. Woyzeck se ne va. La scena successiva ci riporta in un mondo di edifici distorti, di case che cadono dal cielo a testa in giù. L'opera si sposta inevitabilmente in avanti fino al momento dell'omicidio di Maria da parte di Woyzeck. Egli la conduce lontano dalla casa e dal bambino, in un vuoto che ha come centro una pozza di luce bianca. Le loro mani si tendono l'una verso l'altra, raggiungendosi attraverso la vasca ma senza riuscire a incontrarsi. Mentre lui la costringe lentamente a scendere nella vasca, tenendo un enorme coltello stilizzato sopra di lei, un gigantesco cerchio nero scende dall'alto, oscurando gradualmente il cielo bianco.

