

BERG ALBAN

Compositore austriaco (Vienna 9 II 1885 - 24 XII 1935)



Il padre, Corrado, era un facoltoso commerciante originario di Norimberga, stabilitosi nel 1867 a Vienna dove possedeva un negozio di libri ed oggetti sacri nei pressi della cattedrale di Santo Stefano.

La madre, Giovanna Braun, era figlia del gioielliere della corte imperiale. Il giovane Berg fu educato in un'atmosfera religiosa: la componente cattolica incise profondamente sulla sua formazione spirituale e contribuì a determinare il suo atteggiamento morale.

Berg incominciò a studiare musica da solo e scrisse, tra il 1899 e il 1904, un centinaio tra liriche e duetti. Nel giugno 1903 non riuscì a superare l'esame di licenza liceale e nel settembre successivo una depressione psichica, aggravata da un'infelice esperienza amorosa, lo portò a compiere un tentativo di suicidio.

Superato l'esame di maturità nella primavera del 1904, assunse l'impiego di praticante contabile nel governatorato della Bassa Austria, finché nel 1906 un'eredità gli permise di rinunciare all'impiego e di dedicarsi esclusivamente alla musica.

Intanto fin dal 1904 si era verificato un avvenimento decisivo per la sua formazione artistica e per la sua vita: l'incontro con Schonberg.

A quest'ultimo erano state mostrate segretamente dal fratello di Berg, Charley, alcune liriche del giovane musicista.

Schonberg ne rimase impressionato e si dichiarò disposto a dargli lezioni di composizione, senza pretendere alcun compenso (solo dopo che la situazione finanziaria di Berg migliorò, nel 1906, Schonberg accettò di farsi pagare).

L'apprendistato presso Schonberg durò fino al 1910, ma al maestro Berg restò sempre legato, diventando, insieme con il condiscipolo A. Webern, il principale esponente del cosiddetto Schonbergkreiss, da cui ebbe origine la corrente atonale, e più tardi, dodecafonica.

Il clima culturale e sociale nel quale ebbe luogo la formazione artistica di Berg fu quello peculiare della Vienna all'inizio del secolo in cui, sotto l'apparenza di un solido benessere borghese e di un incontrollabile prestigio dello Stato, si avvertivano già i primi sintomi del prossimo sfacelo dell'Impero.

L'atteggiamento etico di Berg fu sempre determinato da un'intima opposizione a quella che venne definita "la più buia Austria", un'Austria che serbava nel suo corpo sociale zone oscure dove pullulavano esseri miseri e derelitti.

MONUMENTO AL COMPOSITORE



Ma prima che la compassione umana e la partecipazione morale di Berg si polarizzassero realisticamente su personaggi di questo genere (simboleggiati, ad esempio, nel soldato polacco Wojzeck di G. Buchner o nella Lulu di F. Wedekind) dando vita ai suoi grandi capolavori teatrali, la disposizione fondamentale elegiaca dell'animo di Berg si manifestò nel modo più esplicito attraverso la scelta dei testi poetici di quelle ottanta liriche giovanili con le quali Berg iniziò la sua attività creatrice: testi dovuti tanto a poeti tedeschi dell'Ottocento quanto e soprattutto a poeti contemporanei quali H. von Hofmannsthal, B. Liliencron, O. E. Hartleben, P. Altenberg e R. M. Rilke.

Le scelte rivelano già un sicuro gusto letterario e testimoniano inoltre della particolare e sempre profondamente sofferta sensibilità di Berg a quanto di doloroso, di irrimediabilmente buio vi è nella condizione dell'essere umano in genere.

Re di questi campi (*Die Nacchtigall*, *Lieberode* e *Traumgekont* di Th. Storm, Hartleben e Rilke) e *Doppelfuge für Streichquintett und Klavier* furono i primi brani di Berg a risuonare in pubblico nel quadro di un concorso per gli allievi di Schonberg organizzato dal maestro il 7 novembre 1907.

L'anno dopo, nel quadro del secondo concerto degli allievi di Schonberg, Berg faceva conoscere le *Zwölf Variationen über ein eigenes Thema*.

Nello stesso anno (1908) Berg compose la *Sonata* (in un tempo) per pianoforte alla quale appose il numero dell'opus 1.

Sarà questo il suo primo lavoro che troverà un editore (nel 1910) e che, insieme col *Quartetto* per archi op. 3, verrà eseguito in un normale concerto pubblico (1911).

Ad incrementare l'incipiente notorietà di Berg contribuì l'inclusione dell'ultimo dei *Vier Lieder* op. 2 (1909-1910) nel manifesto antologico dell'espressionismo *Der blaue Reiter* (accanto al *Hezgewachse* di Schonberg ed un *Lied* di Webern).

Le fotografie di quell'epoca e anche il ritratto fattogli da Schonberg consegnano una sua immagine caratterizzata da tratti efebici che ricordano un poco Wilde.

Alto e slanciato, egli conserverà a lungo i tratti giovanili, in contrasto con uno stato di salute costantemente cagionevole, cosa che contribuisce a spiegare la vita ritirata che Berg condusse dedicandosi alla lenta, faticosa, quanto scrupolosa elaborazione delle sue non numerose opere e all'insegnamento privato.

Tale lentezza l'indusse a un certo momento a rinunciare ad apporre ai singoli lavori il numero dell'opus.



Negli anni precedenti la prima guerra mondiale, Berg scrisse ancora i *Funf Orchesterlieder nach Ansichtskartentexten von Peter Altenberg* op. 4 (1912), i *Vier Stucke* per clarinetto e pianoforte op. 5 (1913) e i *Drei Orchesterstucke* op. 6 (1914), dedicando questi ultimi a Schonberg in occasione del 40° compleanno.

Di questi lavori soltanto il secondo e il Quartetto degli *Orchesterlieder* op. 4 vennero eseguiti precisamente il 31 marzo 1913 nel *Grosser Musikvereinssaal* di Vienna sotto la direzione di Schonberg provocando uno scandalo memorabile che impedì la prosecuzione del concerto.

In quegli anni, per guadagnarsi la vita, Berg accettò vari lavori di trascrizione e di arrangiamento fra cui le riduzioni per pianoforte dei *Gurrelieder* e dei movimenti con voce del *Secondo Quartetto per archi* di Schonberg.

Dal primo agosto fino alla conclusione della guerra Berg fu mobilitato ma, addetto ad un servizio sedentario presso il ministero della guerra a Vienna ed in questo modo ebbe il tempo di stendere il libretto dell'opera *Wozzeck*.

Terminato nell'estate del 1917 il libretto e nell'autunno del 1919 l'abbozzo della musica, Berg ne portò a compimento la partitura nella primavera del 1921.

Nel frattempo la svalutazione della moneta austriaca aggravò nuovamente la situazione economica di Berg il quale intensificò l'attività di insegnante privato e si occupò attivamente del *Verein fur musikalische Privatauffuehrungen* fondato da Schonberg nel 1918.

Nel 1922 Berg pubblicò, a proprie spese e con l'aiuto di amici, lo spartito di *Wozzeck* e lo inviò, dapprima senza successo, ai principali teatri dell'opera della Germania.

La prima rappresentazione dell'intera opera avvenne infatti solo dopo due anni (1924) alla Staatsoper di Berlino (direttore E. Klieber) e scatenò furibonde polemiche.

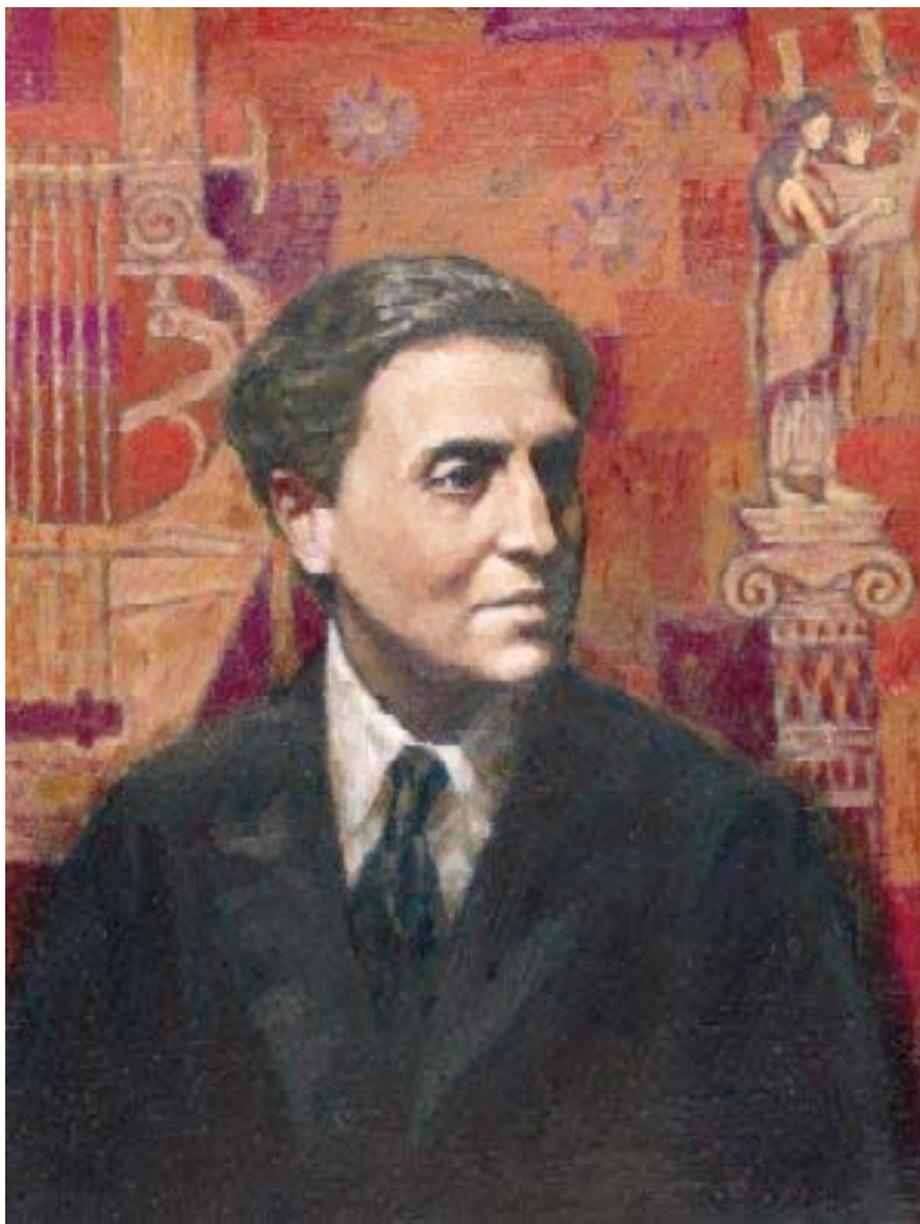
La critica più conservatrice parlò di degenerazione, disordine, barbarie, e bolscevismo. Ciò nonostante l'opera conobbe un successo crescente e venne replicata per dieci volte.

Nel novembre 1926 provocò un nuovo scandalo a Praga, mentre una rappresentazione a Leningrado nel giugno 1927 suscitò una larga eco tra le nuove generazioni dei musicisti russi, influenzando particolarmente il giovane Sciostakovic.

Berg curò personalmente queste messe in scena e, durante tutto il resto

della sua vita, seguì da vicino le rappresentazioni più importanti di quest'opera che ben presto venne riconosciuta non solo come il suo capolavoro, ma come una delle più significative manifestazioni del moderno teatro musicale.

RITRATTO DI ALBAN BERG



Nel decennio successivo alla prima rappresentazione *Wozzeck* venne dato ben 166 volte in 29 città diverse dell'Europa e dell'America.

Il successo fu tuttavia più rapido nei paesi anglosassoni che in quelli latini tant'è vero che, dopo la memorabile prima rappresentazione italiana avvenuta nel 1942 all'Opera di Roma, passarono altri tredici anni prima che anche la Scala di Milano l'allestisse. L' Opéra di Parigi lo mise in scena solo nel 1963.

Dopo il compimento di *Wozzeck*, Berg ritornò alla composizione cameristica scrivendo tra il 1923 e il 1925 il *Kammekonzert* per violino, pianoforte e tredici strumenti a fiato (dedicato a Schonberg per il suo cinquantesimo compleanno); tra il 1925 e il 1926 la *Lyrische Suite* per quartetto d'archi; nel 1926 la versione dodecafonica del Lied *Schliesse mir die Augen beibe* su parole di Storm di cui aveva dato una prima versione tonale nel 1907; nel 1929 l'aria da concerto *Der Wein* in doppia versione corrispondente sia al testo francese di Baudelaire sia alla traduzione tedesca di Stefan George.

Nello stesso anno iniziò la stesura del libretto della sua seconda opera *Lulu*, traendolo dalle tragedie di F. Wedekind, *Erdgeist* e *Die Buchse der Pandora*.

La composizione lo avrebbe occupato fino alla morte (avvenuta nel dicembre del 1935 per setticemia): mancava tuttavia la strumentazione dell'ultimo atto.

Nella primavera del 1935 Berg aveva interrotto *Lulu* per comporre, su invito del violinista americano L. Krasner, il *Concerto* per violino e orchestra, il suo ultimo lavoro compiuto.

Questo *Concerto* è dedicato "alla memoria di un angelo" essendo concepito come una specie di ideale requiem per Manon Gropius, figlia di Alma Mahler e dell'architetto W. Gropius, morta a 18 anni.

Nel 1930 era stato nominato membro dell'Accademia prussiana delle arti e nello stesso anno rifiutò la cattedra di composizione dell'Accademia di musica di Berlino.

Nelle prime musiche di Berg si riscontrano echi di Schumann, Brahms, Wolf e degli impressionisti francesi ai quali si aggiunge poi il determinante influsso di Schonberg.

Già in queste musiche giovanili (particolarmente nei *Sieben fruhe Lieder*) si delineano pure talune peculiarità del mondo sonoro di Berg: la profonda malinconia che resterà la costante espressiva di tutta la sua musica; il senso dell'euforia che gli permise di piegare i più duri nessi

polifonici a morbide, vellutate risultanze armoniche; la tendenza a formulare le figure sonore non per successive dissociazioni come farà Webern, ma aggiungendo parti su parti, amalgamando voci ed accordi come sotto l'impero di una inestinguibile sete di suoni.



La *Sonata* per pianoforte op.1, il suo primo lavoro maturo, è una breve composizione in un solo tempo caratterizzata da una passione cromatica, da uno slancio ardente ed appassionato che riportano al *Tristano* di Wagner rivissuto attraverso l'esperienza della *Kammersymphonie* di Schonberg, con tratti che contraddistinguono Berg dal maestro.

Solo quindici anni più tardi, infatti, Schonberg avrebbe elaborato taluni procedimenti di tecnica seriale, anticipati in questa *Sonata*.

Un anno dopo la *Sonata*, Berg iniziò il suo *opus 2*, costituito ancora da quattro *Lieder* per canto e pianoforte. Questa predilezione di Berg per il genere vocale rimase costante: anche le poche musiche puramente strumentali che egli scrisse serbano carattere vocale.

In Berg ogni strumento deve sempre "cantare", respirare melodicamente. La sua musica è sempre "umana" in un senso non solo spirituale ed affettivo, ma quasi fisico.

Tant'è vero che nella sua ultima opera, *Lulu*, Berg collocò un'aria nel "tempo del battito del polso", quasi come se si trattasse di dar voce alla stessa pulsazione del sangue umano.

Con un lievissimo battito di questo genere inizia la prima delle quattro liriche dell'opera 2, sulla poesia di F. Hebbel intitolata *Al dolore il suo diritto*. La dolente atmosfera notturna dei primi *Lieder* si fa ancor più tenebrosa in questo ciclo, ancora più allucinata: "Dormire, null'altro che dormire/nessun risveglio, nessun sogno".

I successivi tre canti sono composti su testi tratti del ciclo *Der Gluehende*. Sono brevissimi: comprendono rispettivamente solo 18,15 e 23 battute. Il primo è statico: un momento di estasi onirica. Il secondo è quello storicamente più importante. Berg infrange per la prima volta i limiti della tonalità e crea un clima decisamente espressionista. La soppressione della tonalità e le anticipazioni dei procedimenti dodecafonicici si accentuano nel *Quartetto* per archi op. 3.

Si tratta di un lavoro già pienamente originale la cui prorompente, vulcanica drammaticità anticipa taluni aspetti della *Lyrische Suite*.

Di concezione architettonicamente più ampia della *Sonata*, il *Quartetto* si articola in due movimenti contrastanti svolti con una maestria formale pari alla libertà dell'invenzione.

Un'ulteriore passo in direzione della dodecafonia integrale viene compiuto da Berg nei *Funf Orchesterlieder nach Ansichtskartentexten von Peter Altenberg* op. 4 (1911-1912) in cui compaiono aggregazioni armoniche e melodiche che, a tratti, abbracciano tutti i dodici suoni.

Si tratta di pezzi brevissimi che s'inquadrano nella tendenza aforistica comune non solo ai membri della cerchia di Schonberg, ma anche ad altri compositori quali Scriabin e Stravinskij nel periodo in cui le leggi tradizionali apparivano superate o sospese mentre le nuove norme non erano ancora costituite.

BOZZETTO DEL COMPOSITORE



Una concezione aforistica ancora più radicale caratterizza i *Vier Stucke* per clarinetto e pianoforte op 5 (1913), mentre i *Drei Orchesterstucke* op. 6 (1914) segnano il primo tentativo di ricostituire le grandi forme sinfoniche con mezzi non tonali.

Da un lato questi pezzi si riallacciano all'esperienza dell'ultimo Mahler mentre dall'altro lato preannunciano il Berg più maturo di *Wozzeck*.

Quest'opera è la composizione dotata di maggiore intensità espressiva di calore umano di Berg e rappresenta anche dal punto di vista formale la sua creazione più originale.

Col *Wozzeck* Berg riuscì infatti a creare un tipo di opera nella quale la trama musicale appare inquadrata in chiuse forme da concerto, senza che tale rigore costruttivo venga a compromettere l'aderenza dell'assunto scenico, e l'efficacia teatrale, la quale, al contrario, ne risulta potenziata.

Dando una forma nuova alle ventisei scene del frammento di Buchner, Berg le ridusse a quindici, raggruppandone cinque in ciascuno dei tre atti.

Nell'economia generale dell'opera il primo atto ha funzione espositiva. (A ogni scena corrisponde un pezzo di carattere che raffigura i rapporti del protagonista con gli altri personaggi del dramma). Il secondo atto racchiude la peripezia ed è concepito come una sinfonia in cinque tempi. Il terzo atto vede la catastrofe e l'epilogo concretati musicalmente da una serie di sei invenzioni.

Lo straordinario potere di commozione che quest'opera possiede anche nei confronti di un pubblico non particolarmente avvertito è dovuto in prima linea all'intensa pietà con la quale Berg costituì musicalmente i personaggi protagonisti del dramma: il povero, quanto ingenuo e limitato soldato polacco Wozzeck e Maria, la sua donna infedele.

Mosso, com'è, soprattutto da profonda compassione, Berg esprime direttamente solo i valori effettivi che rientrano nella sfera di tale sentimento.

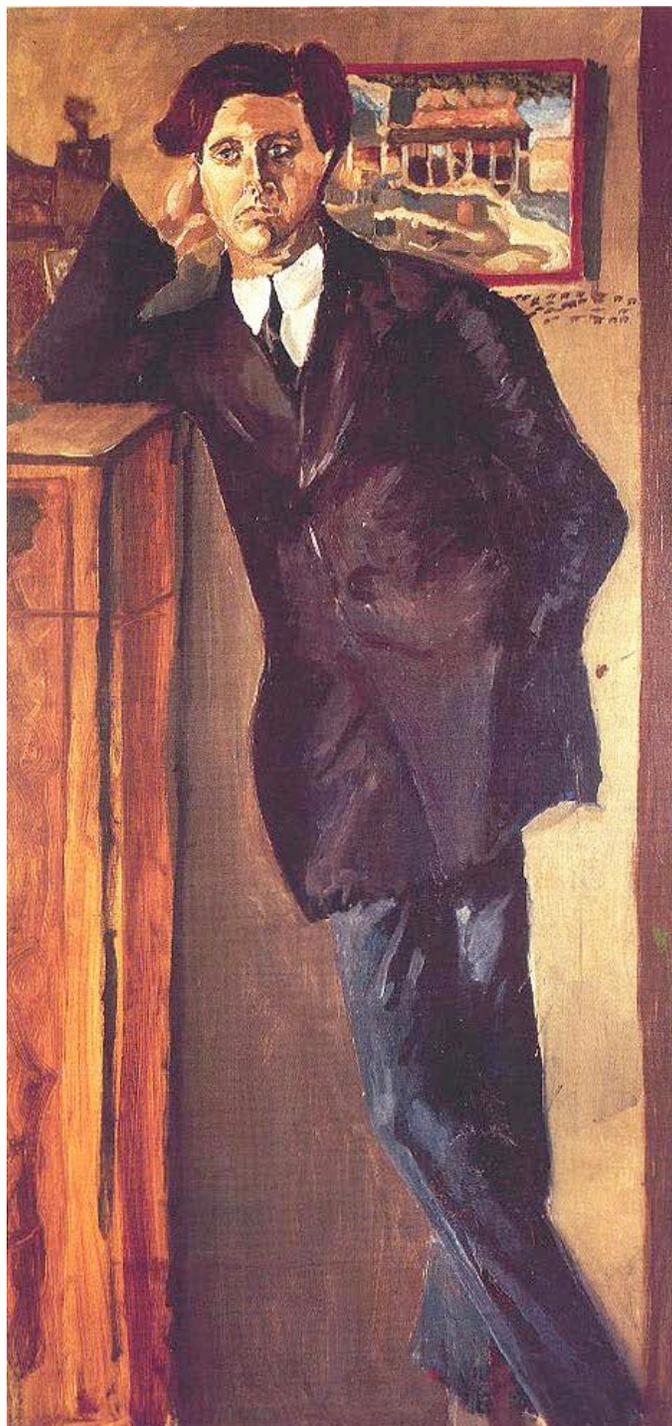
Egli tralascia, od esprime solo indirettamente, ogni atteggiamento negativo di giudizio e condanna che può scaturire dai fatti della vicenda.

I protagonisti scontano con la morte colpe che in buona parte ricadono su una società che non solo non ha saputo riscattarli dall'ambiente della loro miseria morale e materiale, ma che li ha sfruttati e quasi spinti ai fatti tragici, prima ancora che delittuosi.

La natura drammatica del talento musicale di Berg si manifesta anche nei successivi lavori sinfonici e da camera al punto di far apparire la

Lyrische Suite (1926) come "opera latente", il *Concerto* per violino (1935) come "dramma latente" l'aria da concerto *Der Wein* (1929) come prolegomeno all'opera *Lulu*.

CARICATURA DI ALBAN BERG



Secondo lo stesso Berg, un "programma nascosto" c'è anche nel *Kammekonzert* (1925).

A differenza del *Wozzeck*, *Lulu* è tuttora un'opera controversa. Certi critici (come P. Boulez) ritengono che "l'estetica piuttosto grossolana di Wedekind" avrebbe influenzato negativamente la musica che non sarebbe esente da "cattivo gusto".

Altri attribuiscono taluni presunti aspetti negativi del lavoro all'uso consequenziale (anche se estremamente elastico) della tecnica seriale (tutta la musica appare dedotta da una serie fondamentale di dodici suoni legata al personaggio di Lulu).

Altri, come Adorno, pensano che il lavoro, se potesse essere finalmente completato sulla scorta degli appunti di Berg si rivelerebbe come la sua "opera più grande".

Nel quadro generale della musica moderna Berg si presenta come il compositore che ha saputo piegare il linguaggio atonale e dodecafonico all'espressione dei più intensi valori affettivi avvicinandolo alla comprensione di larghe masse del pubblico.

Considerato dal punto di vista formale, il suo stile rappresenta nell'ambito della corrente schonberghiana quella che R. Leibowitz definisce come "la coscienza del passato".

Egli infatti non si servì della tecnica dodecafonica per eliminare tutti i nessi tonali, ma per recuperare nello spazio di dodici suoni anche elementi armonici tradizionali.

Con ciò egli precorse una tendenza che si manifestò poi in molti lavori dell'ultima fase creativa di Schonberg e che venne professata in seguito da molti compositori i quali si opposero al radicalismo di Webern e cercarono di riallacciare la musica dodecafonica ai portali del passato, impedendo una frattura nella continuità della tradizione musicale europea.

Il maggior successo iniziale di Webern rispetto a Schonberg e Berg venne compensato negli anni Cinquanta dall'avversione, spesso acerbamente polemica, dell'avanguardia che si voleva post-weberniana, protesa a rivalutare Webern a dispetto di Berg e dello stesso Schonberg. Passato questo momento polemico, anche i più radicali detrattori "da sinistra" (come, appunto Boulez) riconoscono a Berg "un valore insostituibile nella storia musicale della nostra epoca".

WOZZECK

Da Buchner a Berg

In un breve testo su Berg scritto nel 1949 Schonberg ricorda, a proposito della genesi del *Wozzeck*: "fui molto sorpreso quando questo giovane timido e dall'animo delicato ebbe il coraggio di impegnarsi in un'impresa che sembrava destinata al fallimento: comporre *Wozzeck*, un dramma di così eccezionale tragicità che sembrava escludere la musica. Ancora di più: comprendeva scene di vita quotidiana che erano in contrasto con la concezione dell'opera ancora basata su costumi stilizzati e su caratteri convenzionali. Ebbe successo. *Wozzeck* fu uno dei maggiori successi operistici".

FOTO DI SCENA



Questo successo diede a Berg la fama: dopo la prima rappresentazione, che Erich Kleiber diresse a Berlino il 14 dicembre 1925, l'opera trionfò in molti teatri tedeschi (ma fu rappresentata anche a Praga e Leningrado) fino al 1933 (poi la musica di Berg, Schonberg e Webern fu messa al bando dai nazisti).

La sorpresa (ed inizialmente la disapprovazione) di Schonberg di fronte alla decisione di musicare il testo di Buchner è una conferma della matura originalità della scelta berghiana.

La personalità di Berg all'epoca della prima concezione del *Wozzeck* era già ben definita nella sua autonomia rispetto a quella di Schonberg e quella di Webern: capolavori come il Quartetto per archi op. 3 (1910), gli Altenberg-Lieder op. 4 (1912) e soprattutto i Tre Pezzi per orchestra op. 6 (1914-1915) offrono esempi compiuti della complessità della poetica del compositore viennese, della sua vocazione all'eterogeneo e al labirintico, controllati con sovrana coscienza stilistica, e quindi anche della sua possibile attitudine al teatro musicale.

La densità del linguaggio orchestrale dell'op. 6, le prospettive apocalittiche dischiuse dal suo organico proliferare, il rapporto con l'eredità di Mahler sono tutti aspetti che documentano la vicinanza non soltanto cronologica del *Wozzeck* al primo capolavoro sinfonico di Berg, non per caso composto nell'anno stesso in cui conobbe il dramma di Buchner.

Del *Woyzeck* (allora noto con il titolo *Wozzeck*) Berg vide la prima rappresentazione a Vienna nel maggio 1914: protagonista era Albert Steinruck, lo stesso attore che l'8 novembre 1913, al Residenztheater di Monaco, era stato il primo interprete del personaggio di *Woyzeck*, quando il frammento di Buchner era finalmente giunto sulla scena, 76 anni dopo la prematura morte dell'autore.

Ricordando l'esperienza di quel primo, folgorante incontro con l'incompiuto capolavoro di Buchner, Berg scrisse in una lettera a Webern del 19 agosto 1918: "..... Ne ho riportato un'impressione così straordinaria che subito (anche dopo averlo rivisto) ho preso la decisione di porlo in musica. Non è solo il destino di quest'uomo sfruttato e perseguitato da tutti che mi tocca tanto da vicino, ma anche l'inaudito contenuto di atmosfere (*Stimmungsgehalt*) delle singole scene".

In questa frase si possono cogliere alcuni aspetti fondamentali del rapporto di Berg con Buchner, della sua "fedeltà" allo scrittore: essa rivela la partecipe adesione del musicista alla polemica politico-sociale

di cui si carica in Buchner, con il più amaro pessimismo, la storia del soldato emarginato e ridotto alla più disperata alienazione.

Inoltre, sottolineando nel *Woyzeck* lo *Stimmungsgehalt*, Berg tocca un aspetto eccezionale della "attualità" di Buchner al momento della sua scoperta, negli anni dell'Espressionismo, e mostra di aver subito intuito la grandezza del suo ultimo frammento e le latenti potenzialità dal punto di vista del teatro musicale.

FOTO DI SCENA



Nell'arco di una vita brevissima Georg Buchner (1813-1837) aveva coltivato interessi politici, letterari, filosofici e medico-scientifici.

Figlio di un medico, aveva compiuto i suoi studi alla facoltà di medicina di Strasburgo e a Giessen aveva ottenuto la laurea e la libera docenza a Zurigo con un lavoro sui nervi del cranio.

Una parte essenziale della sua attività letteraria si colloca nel periodo del fallimento di quella politica: legato agli ideali della Rivoluzione francese, fondatore a Giessen e a Darmstadt di una "Società dei diritti dell'uomo", in stretto contatto con i movimenti politici e opposizione nell'Asia, egli aveva steso nel 1834 il manifesto rivoluzionario *Il messaggero dell'Asia* e dopo l'arresto di alcuni dei suoi compagni di lotta si era rifugiato a Strasburgo nel 1835 e poi a Zurigo nell'ottobre 1836.

Al *Woyzeck* lavorò nell'autunno-inverno 1836 e fino alla morte improvvisa, per una febbre tifoide, il 19 febbraio 1837.

Nella genesi dei frammenti del *Woyzeck* ebbe un rilievo essenziale il caso medico-giudiziario di Johann Christian Woyzeck (Lipsia 1780-1824), condannato a morte per aver ucciso il 21 giugno 1821, la sua amante, Johanna Christiane Woost: un omicidio per gelosia, secondo il giudizio del tribunale, un gesto dove si mescolavano gelosia, ribellione, vendetta, estremo avvilitamento, un'azione compiuta in uno stato di sostanziale irresponsabilità secondo coloro che difesero Woyzeck, sottolineandone le disperate condizioni di vita dell'assassino.

La sua vicenda fu oggetto di perizie mediche e di un dibattito scientifico che proseguì anche dopo l'esecuzione della condanna; Buchner ebbe sicuramente modo di conoscere a fondo il "caso Woyzeck", come dimostrano gli elementi che accolse nel suo dramma: l'attività del protagonista (barbiere e soldato) e i fatti principali, ma anche numerosi dettagli assai precisi e significativi.

Per Buchner il "caso Woyzeck" non era ovviamente soltanto un problema di natura medico-legale: egli vi scorgeva con la massima lucidità le implicazioni di critica della società e l'occasione per riflettere su interrogativi simili a quelli di una sua famosa lettera alla fidanzata (ripresa nella *Morte di Danton*) datata dopo il 10 marzo 1834 "..... Mi sentivo come annientato dall'orribile fatalità della storia. Nella natura umana trovo un'uguaglianza terribile, nei rapporti umani una violenza inevitabile, concessa a tutti e a nessuno. Il singolo è soltanto spuma sull'onda, la grandezza un puro caso..... Cos'è in noi che mente, uccide, ruba? ”.

I frammenti del *Woyzeck* furono pubblicati soltanto nel 1879 da Emil Franzos (con il titolo *Wozzeck* per una errata lettura della difficile grafia del manoscritto).

FOTO DI SCENA



Tale pubblicazione condizionò tutta la fase determinante della scoperta di Buchner, da Hauptmann agli espressionisti, allo stesso Berg: le successive edizioni (fino al 1920) ne seguirono il testo, proponendo soltanto nuovi ordinamenti delle scene (possediamo frammenti manoscritti di quattro stesure, che i primi editori tentarono di integrare in una versione unica, senza dar conto della complessità della situazione dell'originale buchneriano).

Gli arbitrii di Franzos furono di fatto una mediazione importante tra Buchner e i suoi lettori, anche tra Schonberg e Berg, che ne usò direttamente il testo con tagli e rielaborazioni di varia entità, ma senza mutamenti sostanziali nelle scene usate.

Molte differenze fra il *Woyzeck* di Buchner e il *Wozzeck* di Berg, a cominciare dal nome del protagonista, dipendono così non da interventi del compositore, ma dalle arbitrarie manipolazioni di Franzos.

Berg lavorò sull'edizione di Paul Landau (1909) riprodotta in un volumetto dell' Insel Verlag (Lipsia 1913): ci è rimasta la copia di questo libro appartenuta a Berg e i suoi appunti autografi dimostrano fra l'altro che definizione del libretto e coscienza della musica procedevano parallelamente.

Servendosi dell'edizione Landau, Berg ne seguì anche la disposizione delle scene, ottenendone nove. La genesi dell'opera, di cui Berg stese qualche abbozzo già nel 1914 (cominciando dalla scena che sarebbe divenuta la seconda del secondo atto), fu lunga, perché si intrecciò con la tragedia della guerra e anche perché la complessità della poetica di Berg non gli consentì mai ritmi di lavoro rapidi.

Chiamato alle armi, Berg non resse fisicamente alle prove impostegli nell'ottobre 1915 nel campo di addestramento di Bruck an der Leitha (un'esperienza che per sua stessa dichiarazione lo spinse ad identificarsi quasi autobiograficamente con il suo protagonista) e nel 1916 fu impiegato a Vienna presso il Ministero della guerra.

La fase più intensa del lavoro al *Wozzeck* si colloca dopo la fine del conflitto: la composizione fu portata a termine nel 1921, mentre la strumentazione e la revisione impegnarono Berg fino al maggio 1922.

Intanto, nel 1920, Witkowski aveva pubblicato la sua edizione delle opere di Buchner, la prima che avesse una reale attendibilità filologica, e aveva così svelato gli arbitrii di Franzos.

Secondo la persuasiva ipotesi di Peter Petersen, soltanto nel 1921, quando era già avanzata la composizione del secondo atto, Berg prese

visione dell'edizione Witkowski e si rese conto di aver lavorato su un testo manipolato, dove anche il nome del protagonista era stato letto in modo errato.

Conservando consapevolmente il titolo "sbagliato" *Wozzeck*, Berg volle probabilmente lasciare un'indicazione sulla fonte di cui si era servito: correggerla con l'edizione Witkowski avrebbe comportato risarcimenti nella composizione (un solo esempio: nella quarta scena del primo atto le ultime parole del Dottore, "Wozzeck, mi mostri la lingua", aggiunte da Franzos, avevano suggerito una soluzione musicale impensabile con un altro testo).

FOTO DI SCENA



Berg quindi corresse soltanto qualche dettaglio. Gli interventi di Franzos appaiono oggi come conformi (in negativo) della straordinaria originalità del linguaggio di Buchner: suonano come sbavature, come superflue sottolineature, come attenuazioni della essenzialità e della lucida tensione dell'originale.

Franzos ad esempio mise in bocca a Wozzeck qualche espressione religiosa ed anche alcune riflessioni quasi autogiustificative (rigorosamente escluse da Buchner, dato che egli è vittima della inevitabilità del suo agire).

E tuttavia va ribadito che il lavoro di Franzos, oggi del tutto superato, era stato prezioso e determinante per la prima diffusione e la fortuna del *Woyzeck* e per l'immagine di Buchner cara agli espressionisti.

Da questo punto di vista, e per il rapporto tra Berg e il testo, dovette risultare ancora più rilevante la disinvoltura con cui Franzos (come pure, in modo diverso, Landau) cercò di trarre un dramma compiuto da frammenti di stesure diverse, senza rendere minimamente conto delle varie fasi della scrittura del *Woyzeck*.

Decisa infine l'idea di Franzos (oggi rifiutata da quasi tutti gli studiosi buchneriani) di far concludere il dramma con la morte del protagonista (cui verosimilmente Buchner non avrebbe risparmiato il calvario del processo e della condanna).

Questa conclusione (nel contesto della lettura in chiave espressionistica che caratterizzò allora la fortuna di Buchner) ebbe certamente rilievo nello spingere Berg a sottolineare le dimensioni nichilistico-esistenziali del dramma.

Il compositore operò una semplificazione (escludendo alcune scene essenziali) per ottenere un libretto in tre atti di cinque scene ciascuno, rispondente ad esigenze di linearità narrativa e di serrata unità, organizzato nella successione "Esposizione-Peripezia-Catastrofe", che Berg stesso sottolineò nella sua conferenza sulla propria opera (1929).

In nome delle esigenze della drammaturgia musicale berghiana vanno perdute dimensioni importanti del testo di Buchner, straordinariamente ricco di complesse implicazioni nella densità di significato che di volta in volta racchiudono le brevi, rapide scene di cui è costituito. E tuttavia proprio ad un'intenzione di piena fedeltà a Buchner (in rapporto all'immagine che il musicista poteva averne nel 1914), proprio all'intuizione di molti aspetti essenziali della sua grandezza ed originalità si lega l'eccezionalità di un capolavoro come il *Wozzeck*.

In rapporto al contesto operistico del tempo non è difficile comprendere le perplessità iniziali di Schonberg sulla scelta del soggetto.

La "eccezionale tragicità" che gli pareva inadatta alla musica era quella di una vicenda ambientata in una squallida quotidianità, in una condizione oppressa e soffocata, che non è e non può essere oggetto di trasfigurazione (Wozzeck e Maria non sono confrontabili con altre coppie legate ad un destino di amore e di morte), e che peraltro non può essere intesa in chiave semplicisticamente naturalistica.

Nella citata lettera di Webern, Berg si dichiara profondamente colpito dallo *Stimmungsgehalt*, dal clima espressivo e dall'intensità delle singole scene.

FOTO DI SCENA



Il compositore coglie così un aspetto essenziale dell'originalità del frammento buchneriano, dove l'azione si frantuma in alcuni drammatici episodi di incisiva rapidità, in improvvise folgorazioni affioranti dal buio, in nuclei intensissimi ed irripetibili: ogni scena è uno di questi nuclei, in sé compiuto e significativo.

Dalla comprensione di questi caratteri del testo nasce la specificità della soluzione formale ideata da Berg per la sua opera, che anche dal punto di vista musicale poneva problemi particolari, essendo la prima di ampio respiro che rinunciava alle possibilità di strutturazione garantite dal sistema tonale.

Berg si distaccò dalla tradizione postwagneriana conferendo ad ogni scena una propria autonomia formale musicalmente coerente, in sé conclusa, che non gli impedisse tuttavia una adesione al testo momento per momento; mirò inoltre a creare anche una tesa, serrata continuità in ogni atto collegando le scene con interludi e con una fitta rete di temi e motivi ricorrenti.

Individuando con una specifica soluzione formale ogni scena, Berg ne esalta lo *Stimmungsgehalt*, sottolineandone le accese illuminazioni drammatiche.

Il compositore fa esplodere le potenzialità espressive, la forza vittoriosa ed allucinata del linguaggio di Buchner (dove ogni parola, ogni gesto si configura come una sorta di "centro esplosivo"), e colma così, come notò Adorno, il divario cronologico con il testo attraverso l'intuizione della sua attualità espressionista.

L'intensità di questa adesione alla parola buchneriana in ogni frammento drammatico ed insieme la preoccupazione di una serrata continuità coesistono nel *Wozzeck* in un modo peculiare.

Di tale peculiarità il compositore era ben consapevole quando dichiarava di non aver mai pensato di "riformare la struttura artistica dell'opera": il teatro musicale del nostro secolo non può fondare "tradizioni" né servirne apertamente, e la sua storia è fatta, in un certo senso, di capolavori isolati (anche Berg in *Lulu* creò soluzioni musicali e drammaturgiche diverse da quelle del *Wozzeck*).

Nel *Wozzeck* il primo atto è costituito da cinque "pezzi caratteristici", il secondo è una "Sinfonia in cinque movimenti, il terzo contiene "Invenzioni" (su un tema, su una nota, su un ritmo, su un accordo, su una tonalità, su un *perpetuum mobile*): l'elenco delle soluzioni formali che Berg descrisse nella sua conferenza sul *Wozzeck* non può render conto

della complessità dei procedimenti con cui il compositore riuscì a far coesistere nella partitura una continuità di natura diversa rispetto alla tradizione wagneriana e Straussiana e definì al tempo stesso la specifica individualità di ogni scena stabilendo una perfetta coincidenza tra ragioni drammatiche e musicali.

Tale coincidenza assume una evidenza immediata in alcune delle "Invenzioni" del terzo atto, quelle basate su un "ostinato" (come la seconda e la terza).

FOTO DI SCENA



Così ad esempio l' "Invenzione sopra una nota" nella scena dell'uccisione di Maria comporta l'ossessiva presenza di un pedale (il suono *Si*) in diversi registri, in modo che il maggiore o minor rilievo con cui si percepisce questo pedale è legato al diverso grado dell'ossessione dell'idea omicida nella mente sconvolta di Wozzeck: quando il pensiero dell'uccisione gli si presenta del tutto irrevocabile si ascoltano gli archi vibrare un *Si* esteso su cinque ottave.

È un momento, l'ultimo, di rituale, solenne sospensione: poi il timpano scandisce ininterrottamente il *Si* fino alla "risoluzione" sul *Do* quando Wozzeck esclama "Tot" (morta).

Proprio questa scena con la sua allucinata tensione, con le sonorità livide, gelide, percorse da brividi sinistri, è un esempio eloquente dell'impostazione antinaturalistica del *Wozzeck*: non siamo di fronte, del resto, ad un semplice omicidio per gelosia, ma ad una sorta di gesto abituale, che Wozzeck sconvolto compie come una fatalità inevitabile, che non ha ai suoi occhi il significato di una vendetta personale.

Dopo la morte di Maria sull'unica nota *Si* è costruito il duplice crescendo del seguente, famoso interludio, un vero e proprio grido dell'orchestra.

Tra l'uno e l'altro crescendo la grancassa scandisce un ritmo: su di esso è costruita l' "Invenzione sopra un ritmo" della terza scena, che è come una angosciata allucinazione vista attraverso gli occhi del delirio di Wozzeck in seguito al suo incubo.

La sua ossessione è incarnata dal ritmo che percorre tutto il pezzo nelle più diverse forme di intensificazione e diminuzione.

È un incubo che stringe in una sorta di maglia serrata ogni momento della scena, fino a deformare in una scansione quasi meccanica, l'incalzare delle domande rivolte a Wozzeck sul sangue che gli macchia la mano ed il braccio.

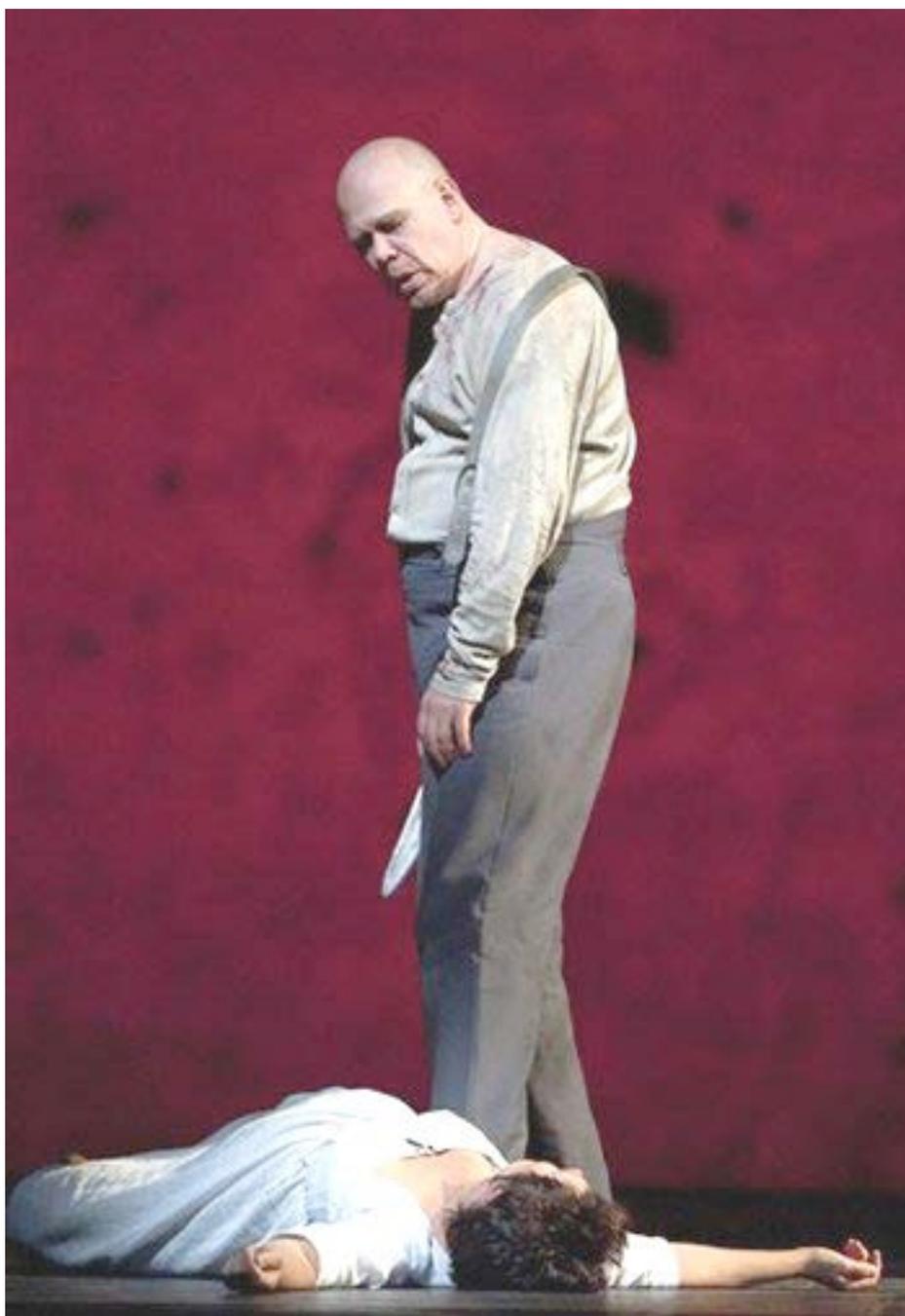
La coincidenza tra ragioni drammatiche e musicali, tra strutture della tradizione strumentale e adesione al testo, andrebbe esaminata scena per scena: qui ricordiamo ancora due esempi tratti dal primo atto.

Nella prima scena Berg adotta la forma di una *Suite*, che non ha nulla di "neoclassico" (il ripensamento di schemi della tradizione strumentale non comporta mai una loro adozione passivamente ortodossa, e si inverte nel rapporto diretto con la situazione drammatica).

Essa serve a definire la nervosa mobilità del dialogo iniziale tra Wozzeck e uno dei suoi aguzzini, il Capitano (tenore), ritratto con tagliente sarcasmo, ma anche con una vena di umorismo macabro e di comicità

caricaturale: i suoi isterici scatti di umore si riflettono in una conversazione sconnessa e divagante, cui si unisce la *Suite*.

FOTO DI SCENA



L'altra figura che incarna emblematicamente l'autorità costituita e l'oppressione esercitata su Wozzeck è quella del Dottore, che ha una posizione opposta e complementare rispetto all'isterica insicurezza e all'assoluta vacuità del Capitano: lo caratterizza infatti un efficientismo pseudoscientifico, un culto della "scienza" che si serve della miseria di Wozzeck per fare di lui una cavia umana.

La maniacale fissazione del Dottore sui suoi "immortali esperimenti" suggerì per la quarta scena del primo atto l'idea di una Passacaglia costruita in 21 variazioni su un disegno di 12 note.

Il primo atto presenta Wozzeck nei suoi rapporti con gli altri personaggi e con il mondo che lo circonda: le scene con il Capitano e con il Dottore sono tra l'altro esempi della incisiva caratterizzazione dei personaggi dovuta alla scrittura vocale di Berg.

All'instabilità fatta di scatti e sussulti della vocalità del Capitano (con i suoi grotteschi acuti in falsetto), oppure alla parte del Dottore, dai modi talvolta frenetici, talvolta inclini alla forzatura, artificiosa regolarità di un canto spiegato, si contrappone nettamente la vocalità di Wozzeck.

Basterebbe l'intensità del calore di alcune sue frasi per far comprendere quanto profondamente Berg prenda le parti del suo protagonista, dalla sua umanità conculcata, ma autentica, che si svolge in uno stile di canto dove anche attraverso i momenti più tesi, stravolti e allucinanti si coglie il doloroso anelito in una compiuta effusione melodica.

La caratterizzazione vocale dei personaggi potrebbe di per sé fornire una prova eloquente della profonda fedeltà di Berg a Buchner (e davvero buchneriano è il rilievo che assumono nella partitura del *Wozzeck* le allusioni al canto popolare, per le quali Berg accoglie reminiscenze stravolgendole in modo da creare immagini di una innocenza perduta, testimonianze di una condizione umana oppressa ed infelice).

È naturale che Wozzeck intoni alcune delle idee più intensamente liriche dell'opera: suo è fra l'altro il primo momento di effusione cantabile nella "Aria" della scena d'apertura, dove le riflessioni sulle conseguenze della povertà evocano qualche tratto di solennità bachiana, come ha osservato Boh Ullmann riferendosi alla *Matthauspassion*.

Tuttavia soprattutto a Maria, l'altra vittima della tragedia, guardata da Berg con infinita tenerezza, sono riservati gli accenti di più sofferto e meditativo lirismo.

Al personaggio di Maria appartengono anche altri aspetti, dalla selvaggia voglia di vivere alla disillusa disperazione che caratterizzano il suo

comportamento con il Tamburmaggiore, dai gesti di ribellione ai ripiegamenti di straziata interiorità nella sua solitaria meditazione all'inizio del terzo atto.

È la "invenzione sopra un tema" articolata in sette variazioni e una fuga, immersa in un'atmosfera di delicata rarefazione, in un clima di mestissima tenerezza.

FOTO DI SCENA



Da notare che la quinta variazione è tonale, in Fa minore: Maria per quietare il suo bambino gli narra una triste favola (della nichilista favola di Buchner resta qui soltanto un accenno) e come nel *Pierrot lunaire* di Schonberg la tonalità rievoca "l'antico profumo del tempo delle favole, con una sorta di irreale, struggente dolcezza.

Si tratta di una piccola parentesi tonale in un contesto che con la tonalità e con la sua negazione presenta un rapporto complesso.

Vi sono zone che sembrano suggerire un'interpretazione tonale e la smentiscono: non persuadono i tentativi di analisi in senso tonale dell'opera; ma nel suo essere "atonale" si riconoscono diversi gradi di

ambiguità, dall'allusione subito smentita alla vertigine della totale dissoluzione, sempre con esiti di straordinaria efficacia espressiva.

Questa ambiguità non è che un aspetto della vocazione berghiana a far coesistere soluzioni e piani stilistici diversi, con un sincronismo sempre legato ad una precisa esigenza di individuazione drammatica ed alieno da ogni concessione all'eclettismo.

Da questo punto di vista è evidentissima nel *Wozzeck* l'eredità delle lacerazioni del mondo di Mahler: si pensi alla presenza di marce, danze, musica di consumo, stravolte allusioni al canto popolare.

Massimo esempio della non univoca complessità stilistica del *Wozzeck* è la scena dell'osteria, che costituisce lo Scherzo nella "Sinfonia in cinque movimenti" che è il secondo atto.

Lo si potrebbe considerare una successione di danze la cui tensione verso una crescente allucinazione (fino alla demoniaca esplosione dell'interludio) è sapientemente interrotta da episodi con funzione di Trio, inseriti con un senso drammaturgico e formale straordinariamente acuto.

Effetti della più intensa forza espressiva determinata nella partitura del *Wozzeck* è la visionaria invenzione timbrica, legata ad una scrittura orchestrale di infinita varietà e complessità, che va dalle più delicate trasparenze ad aggrovigliati addensamenti memori dei momenti più caotici dell'op. 6: l'orchestra è quasi sensibilissimo sismografo di ogni istante del dramma.

Un solo esempio, tra i moltissimi che si potrebbero scegliere: la seconda scena del primo atto, la "Rapsodia" fondata sulla sonorità magica e spettrale dei tre accordi che ne costituiscono lo "scheletro armonico"

È la scena delle angosciose visioni di *Wozzeck*, cui la natura al tramonto sembra parlare in una lingua indecifrabile e minacciosa: qui l'orchestra dischiude rivelazioni timbriche visionarie, e si coglie immediatamente il significato della definizione di Berg, che chiamava il *Wozzeck* una "Piano-Oper mit Ausbruchen", un'opera cioè dove spesso il livello dinamico si limita al "piano", ma "con esplosioni".

La partitura del *Wozzeck* si presta ad analisi inesauribili, tale è la complessità della scrittura berghiana, la minuziosa definizione strutturale di ogni dettaglio in un contesto eccezionalmente denso.

Decisivo aspetto di tale complessità è anche la fitta rete di collegamenti, associazioni e sviluppi cui danno vita temi e motivi, tra intrecci ed elaborazioni che all'analisi si rivelano densi di significato quanto capaci

di immediata evidenza espressiva.

Vi si possono trovare, fra l'altro, precise indicazioni della partecipe adesione di Berg alla polemica politico-sociale di Buchner, ed insieme gli aspetti, particolarmente sottolineati, di nichilistico pessimismo della visione buchneriana.

FOTO DI SCENA



Berg prospetta una condizione senza via di uscita concludendo il *Wozzeck* con l'indifferente regolarità di un uniforme andamento in ottavi, con sonorità aeree, gelide e diafane: nella sua conferenza sull'opera il musicista parlò di un circolo chiuso che dalla mortale sospensione dell'ultima scena potrebbe rimandare nuovamente all'inizio della prima.

Anche per questo, e non soltanto per l'effetto di *anticlimax* dell'ultima scena, il *Wozzeck* non finisce con la morte del protagonista, né con la perorazione sinfonica con cui Berg (forzando in senso espressionista lo spirito di Buchner) sentì il bisogno di prendere posizione, commentando il destino dell'infelice soldato.

Woyzech e Wozzeck

Il 25 agosto 1824 venne giustiziato pubblicamente il barbiere quarantatreenne Johan Christian Woyzech che tre anni prima si era reso colpevole dell'uccisione dell'amante.

Già allora ci furono notevoli dubbi sull'equilibrio mentale dell'omicida, ed in ambito medico-scientifico si aprì un appassionato dibattito teorico che durò parecchi anni.

Woyzech era comunque morto da tempo quando il giovane medico e scrittore Georg Buchner (1813-37) si interessò alla vicenda processuale del barbiere.

Egli iniziò a scrivere un dramma su quella figura di "assassino innocente", ma morì, colpito da tifo, a soli ventiquattro anni, senza portare a termine il lavoro.

Una quarantina d'anni dopo la morte di Buchner, lo scrittore e studioso di letteratura Karl Emil Franzos (1848-1904) ricostruì una versione pubblicabile del testo compiuto di Buchner.

La lettera "y", scritta a mano in caratteri gotici, fu da lui interpretata come pura "z", e fu così che il dramma iniziò a circolare con il titolo di *Wozzeck* anziché *Woyzech*.

Poco prima di terminare la composizione dell'opera, Berg prese conoscenza del titolo autentico e cercò di correggere l' "errore", ma vi rinunciò ben presto, essendosi, oltretutto, reso conto che "Wozzeck", avendo un suono più duro di "Woyzech", si adattava meglio al *milieu* militare.

Numeri magici

Chiedersi di quante battute musicali è composta una scena o un'intera opera può sembrare ozioso, ma non è così nel caso di Berg. Egli infatti, era un vero appassionato di giochi con i numeri, e proprio il *Wozzeck* ne è un esempio eloquente.

FOTO DI SCENA



Il lavoro si compone di 1927 misure complessive. Se si tolgono le 6 misure di "pausa generale" che si trovano alla fine del secondo ed all'inizio del terzo atto, arriviamo a 1921.

Nel 1921 Berg ha completato la composizione della musica - la riduzione per pianoforte - ed il numero 21 gioca un ruolo decisivo anche nei singoli quadri.

L'ultimo quadro consta di 21 misure, nella scena nello studio del dottore abbiamo un tema seguito da 21 variazioni.

Alcune in queste occupano solo una misura, ma la loro indicazione ritmica è 7/4. Anche il 7 è uno per dei numeri magici di Berg, e l'opera *Wozzeck* è il suo *opus 7*!

FOTO DI SCENA



La trama

ATTO I

Quadro primo

Stanza del capitano. Mattina.

Wozzeck, un povero soldato, sta radendo il suo capitano, che si intrattiene con lui filosofeggiando e parlando del tempo ma inutilmente, dato che Wozzeck si limita a rispondere con un "Signorsì, signor capitano".

Tuttavia, quando il capitano si mette a parlare di morale e del figlioletto di Wozzeck, nato "senza la benedizione della Chiesa", il soldato accantona la laconicità e ribatte che i poveri non hanno la possibilità di scegliere se vivere secondo morale oppure no: "Vede, signor capitano, denaro, denaro (.....) Noi povera gente! Sono convinto che se andassimo in paradiso, dovremmo aiutare a far tuonare!".

Il capitano è sconcertato.

Quadro secondo

Aperta campagna, sullo sfondo la città.

Wozzeck taglia la legna insieme al compagno di caserma Andress, e ha delle visioni funeste.

Quadro terzo

La stanza di Marie. Sera.

La banda militare arriva sulla strada davanti alla finestra di Marie, che fa un cenno di saluto al tamburmaggiore, suscitando un commento beffardo della vicina Margret.

Appare Wozzeck, venuto a trovare Marie e il bimbo, ma non le parla d'amore, bensì dei sinistri presagi che lo tormentano.

FOTO DI SCENA



Quadro quarto

Studio del dottore.

In cambio di pochi soldi, Wozzeck ha accettato di fare da cavia per certi esperimenti del dottore: per mesi egli deve nutrirsi di soli fagioli. Wozzeck racconta delle sue visioni, le quali, secondo il dottore, sono la riprova che un'alimentazione non bilanciata finisce per provocare turbe psichiche.

Il dottore spera, sviluppando questa teoria, di ottenere la gloria e di diventare immortale.

Quadro quinto

Strada davanti all'abitazione di Marie.

La natura ha il sopravvento, e Marie finisce per cedere alle tentazioni del tamburmaggiore.

ATTO II

Quadro primo

Stanza di Marie. Mattino.

Marie si compiace della propria giovinezza e bellezza contemplandosi in un pezzo di specchio. Il tamburmaggiore le ha regalato un paio di orecchini.

Accortosene, Wozzeck sembra sospettare qualcosa, ma soprassiede, dà del denaro a Marie e si allontana nuovamente.

Quadro secondo

Strada. Pieno giorno.

Il capitano strapazza il dottore con la sua filosofia, e questi, per vendicarsi, prevede un colpo apoplettico per il capitano. Quando Wozzeck incrocia il loro cammino, i due concentrano le punzecchiature su di lui, accennando alla tresca tra Marie e il tamburmaggiore. Wozzeck se ne va sconvolto e disperato.

FOTO DI SCENA



Quadro terzo

Davanti alla stanza di Marie. Giorno.

Wozzeck chiede spiegazioni a Marie, ma ella rifiuta ogni intromissione.

Quadro quarto

Giardino di una locanda. Sera.

Soldati, garzoni, donne e ragazze si divertono danzando. In mezzo a loro anche Marie e il tamburmaggiore. Wozzeck osserva la coppia ballare, mentre un pazzo prevede un fatto di sangue.

Quadro quinto

Caserma. Notte.

Wozzeck non riesce a prendere sonno e supplica Dio di non indurlo in tentazione. Rientra il tamburmaggiore vantandosi della nuova conquista. Provocato, Wozzeck è costretto a battersi, ma ha la peggio.

ATTO III

Quadro primo

La stanza di Marie. Notte.

Marie sembra profondamente pentita, e cerca conforto nella lettura della Bibbia.

Quadro secondo

Sentiero nel bosco presso lo stagno.

Wozzeck e Marie sono lungo la strada che conduce in città. Wozzeck uccide la donna con un coltello.

Quadro terzo

Una taverna. Notte.

Wozzeck cerca di dimenticare il suo crimine danzando e divertendosi con Margret. La donna vede però del sangue sulle sue mani e Wozzeck, balbettando qualche confusa parola di spiegazione, fugge via.

FOTO DI SCENA



Quadro quarto

Sentiero nel bosco presso lo stagno.

Wozzeck cerca di nascondere il coltello nello stagno, scivola a sua volta nell'acqua ed annega. Il dottore e il capitano, passeggiando lì vicino, odono dei rumori sospetti, ma non si fermano. Il dottore si limita ad osservare che è come se qualcuno stesse annegando.

Quadro quinto

Davanti alla porta di Marie. Mattino.

I bambini giocano. Marie è stata trovata assassinata. Tutti accorrono per vedere il cadavere. Il figlio di Marie e di Wozzeck, ormai orfano, resta indietro senza capire quanto è successo e continua a cavalcare il suo cavalluccio di legno.

LULU

Liquidiamo prima di tutto la disputa superflua relativa al terzo atto; si tratta di rendere giustizia ad un'opera fino ad oggi mutilata.

Ed a proposito di questo terzo atto non ci si aspetti poi una rivelazione che faccia sensazione: collocandosi cronologicamente tra opere note, questo atto non produce affatto uno sconvolgimento nel paesaggio berghiano, così come lo conosciamo, ma costituisce il compimento di un'opera che per di più di quarant'anni ha sofferto di una presentazione incompiuta.

Dato che Berg poneva un'ossessiva cura nell'elaborazione formale delle sue opere, c'è ragione di pensare che *Lulu* appariva assai più snaturata da una presentazione monca che non dalla strumentazione della musica esistente.

FOTO DI SCENA



Alla luce dei documenti postumi, si può affermare che l'opera è stata terminata da Berg, che certi dettagli secondari potevano essere ricostruiti senza tema di errori e che le numerose relazioni e corrispondenze tematiche che legano questo terzo atto ai due precedenti permettono di farci un'idea precisa di un'eventuale strumentazione da parte dell'autore. Friedrich Cerha ha compiuto questo lavoro con cura, competenza e maestria, un lavoro che Adorno aveva perorato con fervore e perspicacia. Adorno era certamente la persona più adatta e più "attrezzata" per poter formulare tale giudizio.

Ormai questo terzo atto esiste non più come mito ma come realtà; ed è in questa versione completa che si dovrà ormai affrontare l'interpretazione di *Lulu*.

È interessante vedere con quale determinazione Berg scelse i testi delle sue due opere teatrali e con quale stupore i suoi amici lo videro occuparsi prima di *Wozzeck* e poi di *Lulu*.

La meraviglia di Schonberg di fronte alla scelta di *Wozzeck* si riflette in una lettera datata 1949: "Voglio dire a che punto fui sorpreso allorché questo adolescente timido e dal cuore tenero si impegnò in un'avventura che pareva condannata al disastro: il lavoro al *Wozzeck*, un dramma con un'azione così tragica che sembrava escluso che lo si potesse mettere in musica. Obiezione più grave: l'azione comportava scene della vita di tutti i giorni, e ciò era in contraddizione con i canoni operistici ancora basati sull'impiego di costumi teatrali e di personaggi convenzionali".

Questo giudizio sul progetto di *Wozzeck* si può applicare altrettanto bene a *Lulu*: e non senza apprensione alcuni amici intimi di Berg lo avevano visto impegnarsi in un'impresa che ai loro occhi appariva piuttosto incerta!

Ciò che era moneta corrente a Berlino non lo era ancora a Vienna; e se Brecht e Weill avevano dato il tono con l' *Opera da tre soldi* e *Mahagonny*, la cerchia di Schonberg - a dispetto di Karl Kraus - non vedeva alcuna relazione diretta tra la nobiltà dell'opera e la descrizione della società equivoca o dei bassifondi, con tutta la crudezza implicita nella descrizione delle situazioni e nel linguaggio dei dialoghi.

Schonberg stesso aveva utilizzato il teatro segnatamente come espressione "nobile", questo sia nell' *Erwartung* sia in *Die gluckliche Hand*.

Presto si sarebbe occupato di *Mosé e Aronne*, e ciò mostra in qual misura il teatro di Wedekind fosse lontano dalle sue preoccupazioni ed avesse

potuto persino urlarlo nelle sue convinzioni profonde (un po' come l'indignazione di Beethoven di fronte al *Don Giovanni*).

FOTO DI SCENA



Quanto a Webern, il suo universo mistico e panteistico era agli antipodi della fauna perversa a cui Berg avrebbe conferito un fascino inquietante. Berg stesso ha rivelato questi aspetti insoliti del suo carattere solamente nelle due opere per il teatro alle quali si è dedicato.

La sua musica da camera, la scelta dei testi per i suoi Lieder, rivelano molto di più un'artista della "sublimazione".

Ora, la *Suite lirica*, opera di sublimazione di sommo grado, è immediatamente precedente al tuffo in un mondo la cui brutalità e il cui realismo non sembrano proprio fatti per Berg e, il *Concerto per violino*, un requiem virginale, è stato scritto immediatamente dopo la composizione di *Lulu*.

Bisogna credere ad un'attrazione morbosa? O piuttosto bisogna appigliarsi alla critica sociale? Berg presenta una dietro l'altra le due vittime, Wozzeck e Lulu, sottolineando innanzitutto il loro miserabile destino, la progressiva degradazione dei loro rapporti con la società, il loro progressivo asservimento a forze contro le quali sono troppo deboli per lottare.

Lulu è certamente una "moralità", una sorta di *Rake's Progress*: ascesa sociale fino all'uccisione del suo ricco protettore, il dottor Schon, poi progressiva degradazione della sua condizione fino allo stato miserabile di prostituta a Londra.

Berg ha accentuato intenzionalmente questa simmetria, affidando i tre ruoli dei "clienti" di Lulu nelle vie di Londra ai tre personaggi che muoiono per colpa sua.

Il medico, il pittore e il dottor Schon nei primi due atti corrispondono rispettivamente al professore, al negro e a Jack lo squartatore nel terzo.

Il dottor Schon, ucciso per mano di Lulu, diventerà Jack, colui che assassinerà Lulu.

Non si creda ad una semplice economia teatrale in un dramma con numerosi personaggi!

Berg ha inventato qui un parallelismo che non è affatto in Wedekind, e l'ha sottolineato con richiami musicali così evidenti che non ci si può ingannare sul loro significato.

Inoltre egli ha modellato e riadattato Wedekind in modo da accentuare la parabola dell'ascesa sociale e della degradazione.

Da sempre Berg ha mostrato una grande predilezione per le forme simmetriche; più procedeva nel suo lavoro, tanto più questa semplice preoccupazione diventava un'ossessione capitale.

Tutte le sue ultime composizioni sono basate su degli schemi che ubbidiscono ad una simmetria più o meno rigorosa.

È il caso della *Suite lirica*, nella quale tre movimenti sempre più rapidi si alternano a tre movimenti sempre più lenti, e il rapido movimento intermedio-Allegro misterioso è anch'esso simmetrico.

È il caso del *Kammekonzert* come pure del *Concerto per violino*.

Ed è evidente il caso anche in *Lulu*, quello che non si vede sulla scena e per il quale Berg aveva pensato ad una realizzazione filmica, fa centralmente da perno all'intera forma dell'opera.

FOTO DI SCENA



È curioso constatare come dalle due tragedie di Wedekind, le cui scene sono disposte secondo un equilibrio differente, Berg tragga tre atti la cui simmetria sposta l'accento drammatico dalla morte di Schon verso il momento della temporanea assenza di Lulu, che è in prigione, punto di non ritorno all'opera.

Spesso si è parlato della probabile identificazione di Berg con Alwa.

Certamente: da autore di testo ne ha fatto un compositore d'opera. Ma Berg - dato più rilevante - affida ad Alwa tutta la musica "pura", nei due sensi del termine; l'espressione elegiaca è il regno di Alwa, ma a volte non senza ironia: questa mescolanza così sintomatica in Berg (si ricordino gli *Altenberg Lieder*) - di sentimentalismo e di ironia si trova qui a caratterizzare un personaggio che palesemente gli stava a cuore.

Se per Alwa Berg fa appello a un'ironia sentimentale, per altri personaggi, compreso quello di Lulu, egli ricorre ad un sarcasmo più corrosivo.

Ne fa un uso molto differente rispetto alla fisionomia dei personaggi.

Per l'atleta il sarcasmo è brutale, diretto, costruito su mezzi manifestamente grossolani: con i pugni e l'avambraccio batte sul piano, tasti neri, tasti bianchi, glissando: così viene caratterizzato un personaggio la cui virtù principale è la cafoneria.

Ma esistono mezzi più sottili di derisione: il ricorso a forme del passato per esempio, a ritmi antiquati, a formule melodiche troppo dolciastre per essere accettate come moneta sonante.

È così che l'aspetto "neoclassico" di quest'opera, il ricorso a forme come la Canzonetta, Gavotta, Duettino e Arietta, l'espresso riferimento a queste indicazioni scritte, riprese soprattutto dall'opera italiana dell'Ottocento, la parodia stilistica e la civetteria con mezzi desueti possono essere intesi come la descrizione derisoria dei caratteri in confronto diretto e come un "ritorno" a forme del passato.

Oltre a ciò, l'impiego delle forme musicali è uno dei fenomeni più complessi e più avvincenti in *Lulu*, il *Woyzeck* di Buchner era uno schizzo postumo il cui linguaggio esisteva già vigorosamente, di cui bisognava però ancora produrre le forme.

Così Berg ha potuto adattare le scene di Buchner, senza forzature artificiali, in uno schema generale dove è la struttura musicale a creare la struttura drammatica.

Nei confronti di Wedekind il problema è ben diverso. Berg si trova di fronte a due tragedie compiute; il linguaggio di Wedekind è discorsivo,

mentre Buchner concentrava una situazione in un lapidario scambio di battute. Allora Berg deve "ridurre" nel senso letterale del termine; deve però anche evitare di perdersi nell'aneddotica.

Per questo focalizza l'azione sui personaggi principali, Lulu, Schon, Schigolch, Geschwitz, e riporta gli altri all'anonimato: lo studente ginnasiale, l'atleta, il banchiere..... Tutto il suo sforzo procede in direzione di una "formalizzazione" dei rapporti del testo e della musica, formalizzazione molto più complessa che in *Wozzeck* dove, per tutta l'opera, a una scena corrispondeva un'idea, la quale poteva essere un'idea formale rigorosa o no sonata, (forme preclassiche) oppure un'idea tattica (invenzione su un suono, su un accordo ecc.).

FOTO DI SCENA



Per una drammaturgia che non è frammentata in scene brevi come quelle del *Wozzeck*, ma che si svolge in tempi lunghi, con intrecci e ritorni, questa formalizzazione richiede una maggiore flessibilità e una maggiore profusione di mezzi.

Si potrebbe dire che Berg ricorre ora a forme rigorose, ora a forme così flessibili che divengono quasi delle belle non-forme, in ogni caso delle forme che - come il melodramma e il recitativo - implicano un'obbedienza diretta al testo, mentre le prime forzano più o meno sensibilmente il testo ad inserirsi in una dialettica musicale basata su differenti criteri, legati al ritmo o agli schemi tradizionali.

È in questo senso che si può parlare di forme accettate, come la sonata, il canone - forme accettate e riprese dalla storia - e di forme inventate in cui una gerarchia specifica - come quella del ritmo - domina su tutte le altre dimensioni del linguaggio.

In scene particolarmente complesse, dove Berg rischia la frammentazione a discapito della continuità, si potrebbe dire che egli abbia previsto un quadro d'azione sufficientemente rigido per essere efficace e sufficientemente duttile per ammettere "incidenti" nel percorso drammatico.

È il caso della scena in cui Schon spinge il pittore al suicidio: la conversazione è condotta su un sottofondo ritmico ostinato - nell'opera la monoritmica è sempre connessa all'idea della morte - mossa da un'accelerazione costante; nell'istante stesso in cui viene scoperto il cadavere del pittore questo modulo ritmico raggiunge il massimo di velocità e di intensità, poi la velocità e l'intensità decrescono gradualmente fino al presunto arrivo della polizia.

Analogamente la seconda scena del terzo atto che si svolge a Londra comincia in gran fretta con la visita del primo cliente, il professore, rallentando progressivamente fino alla morte di Lulu che avviene in un tempo da incubo, spaventosamente lento.

La manipolazione del tempo, in questo come in molti altri casi, è uno dei tratti più significativi del modo di reagire di fronte all'aneddoto.

Il rallentamento o la precipitazione servono a "formalizzare" il discorso realistico, conferendogli una risonanza enfatizzata che va al di là del suo senso letterale.

A proposito delle due scene che utilizzano lo stesso testo musicale, Berg raccomanda espressamente che l'una sia quasi il rallentatore dell'altra, una dilatazione del tempo che "formalizza" questa ripresa pur

conferendole una forza espressiva completamente estranea all'originale. Si potrebbe aggiungere che Berg utilizza certe forme musicali come segni di certi conflitti, di situazioni date. Se la monoritmica è il segno della morte, la sonata è il segno dell'opposizione fra due esseri, mentre il canone è il segno del loro parallelismo e le variazioni della loro ambiguità.

Certo, sulla carta si può cogliere qualche ingenuità in questo vocabolario di segni, ma ciò non toglie che esso si riveli di una possente efficacia. Rimane ancora da discutere il linguaggio musicale. Tutti sanno che *Lulu* è un'opera basata sulla serie dei dodici suoni. Ma questo fatto è poi così importante? Dal punto di vista della normativa è affermativo.

FOTO DI SCENA



Berg, fedele discepolo di Schonberg, accetta il dogma dell'unità raccomandata dal maestro; in linea di principio una sola serie presiede all'invenzione della tematica e della scrittura. Di fatto, però, si tratta di una rispettosa simulazione: la serie originaria diventa rapidamente un riferimento mitico a cui Berg ricorre solo per precauzione.

Ma che cosa ne fa allora di questa serie? Per mezzo di artifici difficili, anzi impossibili da scoprire se non se ne conoscono i meccanismi, egli crea delle figure tematiche che stanno in rapporto con i diversi caratteri: Lulu, Schon, Alwa, Schigolch, e con le molteplici situazioni e sentimenti su cui s'impenna l'azione e che si intrecciano in modi diversi.

In questo senso la serie unica dà origine a dei veri e propri *Leitmotive* wagneriani, fortemente caratterizzati e accentuati da collegamenti fissi con certi strumenti, che aiutano l'ascoltatore a percepirla come segnali: tra gli altri, il pianoforte per l'atleta, il violino per il marchese, il sassofono per Alwa.

Rispetto al dogma della serie promulgato da Schonberg, l'atteggiamento di Berg è sorprendente: egli rispetta la serie e al contempo la ignora ovvero la manipola con tale libertà, tale disinvoltura, da trarne ciò che vuole trovarvi.

Alcune figure musicali potrebbero benissimo esistere senza la serie; il cromatismo di Schigolch, il pentatonismo dell'atleta, le quinte di Geschwitz, tutto ciò è estorto alla serie senza altra giustificazione se non la volontà di collocare i simboli drammatici desiderati all'interno del magistrale quadro schonberghiano: suprema astuzia dell'obbedienza che volge la legge in direzione dei propri fini.

Berg è solo in apparenza il buon allievo di Schonberg. Sia nella scelta del soggetto, sia nell'osservanza della tecnica non si riferisce ad altri che a sé stesso, trovando in sé il vocabolario adatto alla sua espressione.

Egli esemplifica il linguaggio riempiendolo di riferimenti al passato, aggiungendovi elementi eterogenei. È l'esperienza di *Wozzeck*? È chiaro che, dal punto di vista della difficoltà, *Lulu* sembra più accessibile dell'opera precedente. La complessità si situa nel profondo; va cercata nell'organizzazione formale, nei rapporti multipli stabiliti nel corso dell'opera tra quei differenti organismi che sono i temi, gli schemi, i ritmi; si tratta di una semplicità ingannevole ma efficace.

Per quanto riguarda i riferimenti alle musiche attuali - jazz, ragtime - bisogna dire due cose: da un lato essi estraniavano Wedekind dal suo contesto storico per collocarlo decisamente nel momento della

composizione, dall'altro seguono l'esempio di Stravinskij e Weill, mostrando quanto Berg fosse permeabile all'attualità.

Oggi è difficile stabilire se questa attualità sia guardata in modo critico oppure se sia stata adottata per i bisogni diretti della causa drammatica.

In tal modo, *Lulu*, pur presentando certi tratti in comune con *Wozzeck*, ha un carattere ben differente, più crudo, più permeabile alle correnti europee dell'epoca, specialmente a quella berlinese.

I tratti sono più marcati, più provocanti. In una maniera ancora più determinata di prima, Berg ci descrive un mondo in cui critica e sarcasmo accusano le ombre, un mondo che né l'elegia né la nostalgia possono salvare dal più triviale disastro.

FOTO DI SCENA



Tuttavia la qualità diretta, anzi aggressiva, del discorso si riferisce incessantemente a una complessità e a una ricchezza di intenzioni, che non si esauriscono con il primo shock.

Non è il barocchismo di *Wozzeck* né la nostalgia del passato che esso suscita a colpire: è l'intrusione della modernità nell'epoca lirica; l'ultimo momento in cui il teatro musicale "moderno" rappresentò una ricarica valida in questa forma direttamente ereditata dalla tradizione. Quale sarebbe stata la terza opera di Berg?.....

L'atto III di "Lulu"

Quando Alban Berg morì, il 23 dicembre 1935, la sua seconda opera teatrale "Lulu" era rimasta incompiuta. La vedova Helene sperò che per la sua prima rappresentazione, prevista per il novembre 1936 a Zurigo, venisse completata da Arnold Schonberg.

Ma Schonberg declinò la proposta, e lo stesso fecero Webern e Zemlinsky.

Così l'opera dovette essere rappresentata a Zurigo incompiuta. Vennero eseguiti i due atti compiuti e come epilogo gli ultimi due movimenti dei "Symphonische Stucke" (Pezzi sinfonici).

Ed è in questa forma che l'opera è stata rappresentata fino ad oggi sulle scene.

La rappresentazione ebbe grande successo e Helene Berg ne dedusse (cosa a cui nessuno in un primo tempo avrebbe pensato) che, anche incompiuta, l'opera si adattava bene al palcoscenico così com'era, e che non era quindi necessario compiere una versione del terzo atto ai fini d'una sua rappresentazione.

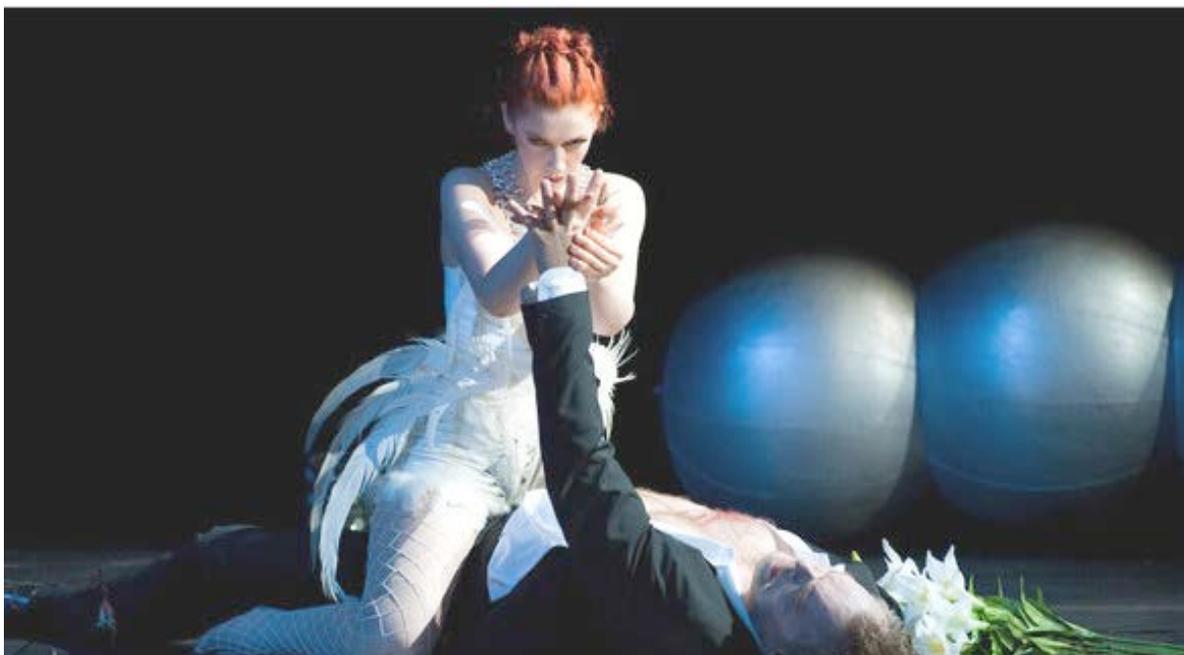
Si adoperò comunque perché ne fosse pubblicata la riduzione per pianoforte. Soltanto all'inizio degli anni Cinquanta, quando si fecero sempre più pressanti gli interrogativi riguardanti il terzo atto, Helene Berg ne rese inaccessibile il materiale e stabilì poi nel suo testamento che questo atto non dovesse essere visto da nessuno.

L'argomento principale contro il suo completamento era che Schonberg, Webern e Zemlinsky avevano rifiutato di farlo.

Tacitamente si attribuì il loro rifiuto a motivi di ordine tecnico-artistico. È stato però dimostrato che ciò non è esatto nel caso di Schonberg e Webern. Tutti coloro che hanno avuto la possibilità di esaminare il

materiale esistente hanno dichiarato possibile o addirittura urgente necessario il completamento dell'atto: Krenek, Reich, Redich, Adorno ed altri.

FOTO DI SCENA



Relativamente al terzo atto, le fonti esistenti sono:

- 1) Una particella in bella copia, che copre gl'interi sviluppi musicali dell'atto, dalla prima all'ultima battuta, e mostra tracce di numerose rielaborazioni.
- 2) Abbozzi relativi alla particella.
- 3) Due grandi tabelle di serie dodecafoniche risalenti al periodo in cui Berg iniziò ad occuparsi dell'opera.

- 4) La partitura in bella copia delle battute 1 - 268 del terzo atto.
- 5) La partitura degli ultimi due movimenti dei "Pezzi sinfonici", ripresi dal secondo atto.
- 6) Una riduzione per pianoforte di Berg delle ultime 17 battute dell'opera.
- 7) Una riduzione per pianoforte dell'intero terzo atto ad opera di Erwin Stein.
- 8) Il libretto di Berg.

Studiando questi materiali, l'architettura globale dell'opera si rivela sempre più come un organismo estremamente complesso, dove ogni componente ha un suo significato nell'economia dell'intera opera.

Isolare singole parti significherebbe offuscare la funzione delle altre componenti; l'esecuzione di soli due atti non consente poi di comprendere neanche due terzi del significato globale, appunto perché non sono possibili i rapporti con tutto l'insieme.

Sicuramente, soltanto la generale ignoranza del materiale del terzo atto ha fatto sì che le rappresentazioni dell'opera finora realizzate non fossero riconosciute per quello che in effetti erano: un attentato ai danni di uno dei più grandi drammaturghi della storia della musica contemporanea.

È particolarmente evidente nel terzo atto l'infittirsi in brevi spazi di formule ritmiche retrograde, che stanno forse a significare l'immutabilità dell'animo umano: esse mostrano però come Berg, indipendentemente dall'uso di moduli formali retrogradi (nel sestetto del primo atto e nella musica da film nell'interludio del secondo), tenda a realizzare costruzioni ritmiche nell'ambito della microstruttura del discorso musicale.

Spirito della terra

L'uomo saprà accettare le leggi del mondo solo se studierà diligentemente e penserà razionalmente. Nell'ultimo terzo del XIX sec. questa visione del mondo fu insegnata nelle scuole, e la cosa non stupisce se consideriamo le impressionanti conquiste tecniche dell'epoca. Quello che non veniva insegnato erano i fatti della vita, in quanto nella società borghese era considerato sconveniente parlare di istinto e sessualità.

A cavallo fra Ottocento e Novecento ci fu una reazione a questo razionalismo ingenuamente ottimistico. Freud introdusse il concetto di "subconscio" per spiegare l'azione di fattori per così dire "irrazionali" sul comportamento umano.

FOTO DI SCENA



Contemporaneamente, in letteratura, fece la sua comparsa la figura della *femme fatale*, simbolo della sessualità, di quell'istinto che non è possibile comprendere con la logica della ragione, ma che in ultima analisi determina ogni cosa nella vita dell'uomo.

In poche parole è questo l'autentico "spirito" del mondo terreno, lo *Spirito della terra* - come suggerisce il titolo del dramma di Wedekind.

Lulu

Chi è veramente Lulu?

Della sua infanzia e delle sue origini non veniamo a sapere praticamente nulla. Ogni uomo le si rivolge con un nome differente.

In Wedekind il primario la chiama Nelly - nell'opera egli pronuncia solo qualche parola prima di morire. Per il pittore è Eva, per il dottor Schon Mignon.

Probabilmente il nome Lulu le è stato dato da Schigolch.

In ogni quadro è vestita in modo diverso - ed a volte deve perfino cambiarsi rapidamente.

Ella, pertanto, si presenta nelle forme più differenti.

La donna eterna che domina gli uomini ed infine ne diventa la vittima - questa potrebbe essere la giusta descrizione del personaggio.

Nell'opera di Berg tale elemento è sottolineato in modo particolarmente efficace.

Gli ultimi tre "clienti" di Lulu rappresentano altrettante reincarnazioni del primario, del pittore e del dottor Schon.

Non si capisce perché nel terzo atto Lulu perde la propria forza di attrazione, tenuto conto che non è particolarmente invecchiata né si è imbruttita.

Tuttavia, il suo potere magnetico è scomparso. È come se improvvisamente fosse passata di moda, alla stessa stregua di un vestito, di un costume o di un'opera d'arte.

FOTO DI SCENA



Dodici

Berg ha composto la sua seconda opera lirica facendo ampio uso della tecnica dodecafonica, un metodo messo a punto all'inizio del XX sec. d'allora insegnante - e poi amico Arnold Schonberg.

Sebbene Berg avesse già utilizzato più volte temi costruiti su dodici note, egli adottò il sistema inventato da Schonberg solo parzialmente, e sin dall'inizio andò alla ricerca di soluzioni personali, che non corrispondevano in modo rigoroso ai principi schonberghiani.

Per *Lulu* Berg diede vita ad un sistema fatto di più serie di base da cui poi ne dedusse altre.

Così ogni personaggio dell'opera ha la propria serie.

Particolarmente significativa è quella associata alla Geschwitz, per via della preminenza dell'intervallo di quinta.

Naturalmente Berg impiega anche altri mezzi per caratterizzare i personaggi, in primo luogo il colore orchestrale.

A *Lulu* è associato il timbro del vibrafono, all'atleta di *clusters* pianistici.

La trama

Lulu simboleggia il fascino sensuale della donna. Ella viene successivamente presentata nelle vesti di moglie ed amante di vari uomini, tutti di carattere differente, mentre per altri rimane un irraggiungibile oggetto di desiderio.

L'ammirazione lesbica della contessa Geschwitz è da lei solo tollerata, sebbene la contessa le rimanga devota in tante alterne vicende, fino all'ultimo episodio, la decadenza e la morte di Lulu. In ogni scena è visibile un dipinto di Lulu all'apice della sua bellezza e giovinezza.

FOTO DI SCENA



Prologo

Un domatore di circo equestre apre lo spettacolo con una presentazione dei suoi animali selvaggi, dove Lulu viene presentata come serpente.

ATTO I

Scena I

Lulu, sposata al dottore Goll, un medico primario, è l'amante del dottor Schon, redattore capo di un quotidiano. Quest'ultimo e il figlio di Alwa, un compositore, sono presenti mentre Lulu posa per un ritratto. Quando i due si sono allontanati, il pittore, innamorato di Lulu, le fa profferte amorose. Il marito rientra all'improvviso e alla vista di Lulu e del pittore muore per l'emozione.

Scena II

Lulu, sposata al pittore, riceve visite di Schigolch, un vecchio logoro, indubbiamente legato al passato di lei. Giunge poi Schon per farle visita.

Sebbene questi abbia intenzione di contrarre un matrimonio socialmente rispettabile, non sa sottrarsi al fascino che Lulu esercita su di lui.

Il pittore, ignaro fino a quel momento che la moglie aveva vissuto sotto la "protezione" di Schon, apprende ora la verità e si suicida.

Lulu rimane indifferente.

Scena III

Lulu, ballerina di varietà, è nel camerino di un teatro e sta per andare in scena. Quando scorge tra gli spettatori il dottor Schon e la sua fidanzata, ritorna indietro e si rifiuta di danzare. Schon, Alwa ed altri accorrono nel camerino. Soltanto dopo aver completamente umiliato il dottor Schon, costringendolo a scrivere una lettera d'addio alla fidanzata, si dichiara disposta a proseguire lo spettacolo.

FOTO DI SCENA



ATTO II

Scena I

Il dottor Schon è ora sposato con Lulu, ma follemente geloso degli ammiratori di lei, perfino della contessa Geschwitz.

Dopo aver lasciato la casa per breve tempo, egli rientra e trova Lulu nella cerchia dei suoi ammiratori oltre al proprio figlio Alwa, un'atleta ed uno studente ginnasiale.

Schon estrae una rivoltella e vuole costringere Lulu al suicidio. Ma ella lo uccide.

Scena II

In prigione, alcuni mesi più tardi.

Gli amici di Lulu, stanno per mettere in atto un piano che dovrà farla fuggire dalla prigione in cui è stata rinchiusa dopo l'uccisione di Schon.

La contessa Geschwitz si sacrifica per Lulu, introducendosi nella cella al posto di lei.

L'atleta vorrebbe portare via con sé Lulu, per farne la sua partner al trapezio, ma quando ella arriva, egli si accorge con ripugnanza che è divenuta troppo magra e troppo debole.

Ma è Alwa che cade ora ai piedi della donna che gli ha ucciso il padre. I due decidono di fuggire insieme.

ATTO III

Scena I

Nella loro nuova e lussuosa casa parigina Lulu e Alwa hanno ospiti. Giocano, mangiano, bevono e parlano delle quotazioni in continua ascesa delle loro azioni ferroviarie.

Ma poiché Lulu è sempre ricercata dalla polizia tedesca per l'assassinio di Schon, viene ricattata dall'atleta e dal marchese, uno sfruttatore di donne che vorrebbe venderla ad un bordello del Cairo.

FOTO DI SCENA



Improvvisamente giunge la notizia del tracollo delle azioni ferroviarie. Tutti i presenti cominciano allora ad accusarsi a vicenda. Ma la polizia, sulle tracce di Lulu per arrestarla, è ormai alle porte. Scambiando rapidamente i propri abiti con quelli di un giovane valletto, Lulu riesce a fuggire con Alwa prima dell'arrivo della polizia.

Scena II

Lulu vive in miseria con Alwa e Schigolch in una mansarda londinese, ed è costretta occasionalmente a prostituirsi. Arriva la contessa Geschwitz con il ritratto di Lulu, che è riuscita a portare via da Parigi.

FOTO DI SCENA



Un negro, cliente di Lulu, uccide Alwa. Mentre Jack, un altro cliente, è con Lulu, la contessa Geschwitz decide di iniziare una nuova vita dedicandosi alla lotta per i diritti delle donne. Improvvisamente si ode un grido: Jack lo squartatore ha ammazzato Lulu.

Mentre sta per andarsene, Jack colpisce a morte anche la contessa, che prima di morire ha parole di affetto devoto per Lulu.

FOTO DI SCENA

