

ALBAN BERG

LULU

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

E 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.

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 un testo del 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!

ALBAN BERG



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*).

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 ATTO II



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.

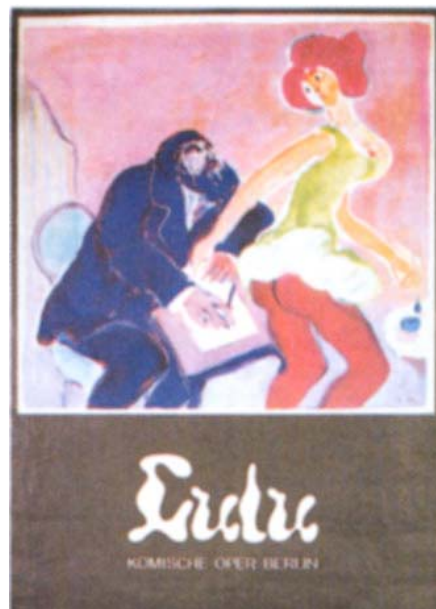
Allora Berg deve "ridurre" nel senso letterale del termine; deve però anche evitare di perdersi nell'aneddotica.

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.).

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.

MANIFESTO DI

DIETRICKH KAUFMANN



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 - mosso 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

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 se 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.

LO STUDIO DEL COMPOSITORE



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.

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 ATTO III



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.

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.

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 I



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 in un bordello del Cairo.

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.

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.

MANIFESTO



FOTO DI SCENA ATTO III

