

LULU

Analisi musicologica di Gérard Condé (ASO)

PRESENTAZIONE

Non è senza esitazione che Berg abbia fissato la sua attenzione sul dittico di Wedekind, *Lo spirito della Terra (Erdegeist)* e il *Vaso di Pandora (Die Büchse der Pandora)*, due pezzi che conosceva da lunga data, avendo letto la prima nel corso dell'estate del 1904, e visto la seconda in una rappresentazione a porte chiuse il 29 maggio 1905. Egli aveva pensato dapprima molto seriamente a un pezzo di Gerhart Hauptmann, *E Pippa danza (Und Pippa tanzt)*, della stessa epoca (1906) e alla quale Schönberg si era già interessato. Berg sollecitò il consiglio di alcuni amici, del suo giovane allievo Adorno, in particolare, e di Soma Morgenstern alla quale confidò che, se scegliesse *Pippa* (il cui primo atto in realtà richiama esplicitamente la musica, sottolinea Adorno), non realizzerebbe progressi relativamente al *Wozzeck*.

In *E Pippa danza*, l'eroina è una danzatrice, incarnazione della grazia femminile che muore alla fine per mano di uno dei numerosi uomini che ella ha affascinato. La parentela con Lulu è evidente, dato che l'eroina di Wedekind è una assassina o, più esattamente, una vittima spinta all'assassinio del solo essere che ella ama, come *Wozzeck*, e condotta così alla propria rovina.

Non si discuterà qui dell'amoralità o della profonda moralità di Lulu; non si soppeseranno le sue piccole menzogne, le sue manovre seduttive. Come tutte le eroine delle tragedie, ella non è né peggio né meglio di ognuno di noi, ma la sua «punizione» è esemplare. Ella è la sorella moderna di Manon, e non è un caso, senza dubbio, se sotto numerosi rapporti (tessitura dell'eroina, uso sistematico di diversi tipi di melodramma, in particolare), l'opera di Massenet – che Berg aveva (ri)letto con Werfel, essendo Alma Mahler al piano – sembra annunciare *Lulu*.

E in questa direzione che Berg intendeva compiere un progresso in rapporto al *Wozzeck*? Era affascinato, come Hindemith o Milhaud, dalla sfida di mettere in musica un soggetto che non vi si prestava, e farlo cantare malgrado tutti gli ostacoli? È difficile da determinare, ma almeno si può constatare che *Lulu* si riallaccia di più con la tradizione operistica. Se i riferimenti alla forma della musica pura (*Kammermusik*, *Movimento di sonata*) sono ancora presenti, le indicazioni *Arioso*, *Canzonetta*, *Duettino*, *Lied*, *Cavatina*, etc. suggellano una specie di patto con la tradizione: come *Manon*, *Lulu* è una (falsa) opera comica, che utilizza le convenzioni come tanti elementi rassicuranti per fare risaltare la crudeltà del dramma.

Linguaggio

Il linguaggio di *Lulu*, in rapporto a quello essenzialmente atonale del *Wozzeck*,

tende nettamente verso un ritorno alle tensioni armoniche tonali e alla consonanza. Alla lettura della partitura per pianoforte e canto non si può che essere colpiti dalla frequenza degli accordi «archiviati» per la dolcezza delle armonie, sottolineata già da Adorno, o lo spazio tra le note che formano dissonanza che attenua il rigore degli attriti. È raro, pertanto, che una tonalità perduri lo spazio di una battuta o più, e dato che nell'orchestra – e soprattutto quando le voci si mescolano – la precisione è molto più relativa che nel piano, questi accordi perfetti, di settima o di nona di dominante, più o meno alterati o appoggiati, non si presentano come tali, con la stessa evidenza, frutto di una polarizzazione tonale molto forte, perché l'orecchio possa ricostituire le approssimazioni inevitabili dei cantanti e degli strumentisti. Nella maggior parte dei casi, le successioni armoniche sono così rapide che non è possibile distinguere, in tempo reale, quello che si può osservare al rallentatore. Si rileva così una contraddizione, a volte dolorosa, fra la cura estrema posta nella cesellatura dei dettagli e il carattere spesso indistinto del risultato globale.

Non si mancherà di obiettare che è precisamente quello che Berg ha voluto: offuscare la consonanza senza rifiutarla al fine di non lasciarla schiudersi che in momenti precisi. Si potrebbe dire così, del linguaggio di *Lulu*, che è consonante nel dettaglio e dissonante globalmente, che il ricordo della tonalità perduta è onnipresente e che non si impone che eccezionalmente. Del resto, contrariamente a quello che si potrebbe pensare, le affermazioni tonali (intervalli di ottava, progressioni armoniche significative) non intervengono mai come elementi rassicuranti; al contrario, Berg banalizza l'atonalità e conferisce un peso drammatico tragico a ciò che suona «troppo» bene. Si rilevano, certo, delle dissonanze caricate di tutto il loro peso di crudeltà (l'accordo di dodici note che accompagna la morte di Lulu), ma, per la prima volta forse, la consonanza rivela un aspetto di inquietudine.

Paradossalmente è la tecnica schönberghiana di composizione con dodici note che serve da passerella fra l'universo tonale e l'universo atonale, e che permette a Berg di risolvere un'antinomia sovente esagerata dai commentatori. Perché certo modo di ordinare costantemente il totale dei dodici suoni della scala cromatica, immaginato all'origine per permettere al compositore di porre delle basi agli spazi infiniti della tonalità sospesa, può anche ben reggere una scrittura tonale fortemente cromatizzata e, ugualmente, fortemente polarizzata (perché, nella musica tonale le dissonanze e i cromatismi sono anche dei mezzi per indicare la direzione del nucleo centrale). Una canzone polifonica del XVI° secolo, «*Qu'est devenu ce bel œil*», di Claude Lejeune, molto cromatica ma il cui contrappunto resta dentro i limiti di una successione di accordi perfetti, avrebbe potuto essere scritta per illustrare le possibilità tonali della dodecafonia altrettanto bene che il coro opera 34 di Schönberg, *Verbindung*.

Nella *Lulu*, come nel *Concerto in memoria di un Angelo*, Berg deduce dalla sua serie-madre (e dalle serie derivate che realizza per attribuirle ai personaggi principali) le possibilità tonali allo stesso titolo che le possibilità atonali, le aggregazioni

armoniche interessanti, etc., e poi gioca «liberamente» con esse. Per capire quello che vuol dire «giocare liberamente» con la serie – come un compositore di fughe gioca liberamente con il soggetto della sua fuga – occorre aver fatto l’esperienza di esprimersi con il linguaggio dodecafonico. Dall’esterno, l’obbligo di tenersi, nell’armonia come nella melodia, all’ordine dei dodici suoni (la serie) scelta in partenza, con solo la possibilità di trasportarla, di invertirla (gli intervalli discendenti salendo simmetricamente e viceversa), di esporre la serie cominciando dalla fine (ordine retrogrado), anzi di retrogradare l’inversione – tecniche classiche del contrappunto – può sembrare assurdo, inutilmente vincolante, antimusicale (e questo ha potuto essere, in effetti, molto spesso) ma quando si è arrivati, come Berg, Schönberg o Webern a una osmosi fra il materiale, il suo trattamento e il pensiero, quando questo seguito di intervalli o di legami armonici in potenza si mette a ruotare nello spirito del compositore «dodecafonico» con la stessa forza imperiosa di queste idee fisse, queste permutazioni perpetue che occupano l’orecchio interiore del compositore «tonale», la differenza fra i due diventa piccola: «Io compongo come prima» affermerà Schönberg in capo a qualche anno di pratica. In oltre il gioco con le figure melodico-armoniche, quasi tematiche, dedotte dalla serie finisce per strappare dallo stretto rispetto della regola: Berg è così condotto (come Schönberg) a elidere certi suoni, a ripetere certi gruppi, anzi a rimpiazzare un re con un mi più «giusto» armonicamente, a introdurre delle note di passaggio. Per il colore, Berg è anche ricorso a raddoppi d’ottava.

In una composizione dodecafonica, la serie è dovunque ma non necessariamente notevole. Sarà inevitabilmente una questione in certe analisi ma, tanto che è possibile, solamente quando Berg attira l’attenzione su di essa le conferisce un ruolo d’articolazione musicale, una funzione drammaturgica. Infine, occorre rassegnarsi a considerare da una parte che quello che Berg ci dà da capire non può sempre essere afferrato dagli errori dell’analisi (salvo quella che si può fare solo con la partitura) e, d’altra parte, che le conoscenze che l’analisi ci trasmette possono rivelarsi molto secondarie se non superficiali, anzi fallaci.

In compenso, per decifrare il *sotto-testo* musicale, le intenzioni nascoste di Berg, la determinazione delle serie impiegate a suo interesse, a condizione di saper interpretare quelle scoperte. Sarà fatta allusione, naturalmente, alla svolta di queste analisi, a certi aspetti criptati della partitura, a dei dettagli fuggitivi, più o meno udibili, ma nella misura solamente dove *questo* può aiutare ad afferrare *quella*. Tenuto conto della concisione che s’impone qui, e della preoccupazione di essere leggibile, ci si terrà tanto che sia possibile a ciò che Berg vuole che noi capiamo.

Tematica.

In Berg, come in Schönberg, tematica e serie sono profondamente legati. La differenza è che Schönberg resterà fedele al principio della serie unica, mentre Berg utilizzerà serie diverse che tratterà come serie specifiche; «sul piano teorico, Berg avrebbe torto ma, come compositore drammatico, ha avuto ragione», scri-

verà Schönberg in sostanza.

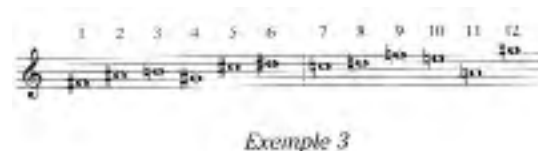
La serie-madre di *Lulu*, che non ha ricevuto un nome, appare naturalmente quando il sipario si alza: è la linea superiore della musica della **Menagerie**. La presentazione dei dodici suoni è dapprima «allentata»



la ripetizione e l'insistenza su certe note crea anche una polarizzazione tonale, mettendo in valore l'arrivo ritardato delle seguenti che, al contrario, sono pressanti. Come si vede, le sei prime note esposte formano un insieme diatonico aerato, prodotto dalla scala di do magg., le sei ultime, compresse, sono “alterate”



Ma alterate solamente in rapporto alla sei prime poiché, prese isolatamente, esse possono anch'esse formare un insieme diatonico «tonale» per poco che si trasponga l'insieme a un intervallo di tritono:



Si vede così che questa serie madre offre due sezioni di sei note le cui «tonalità» rispettive – do magg. (o fa magg.) e fa diesis magg. (o si magg.) – sono nella relazione tonale più lontana (quella del tritono), ma però in relazione.

Di questa serie-madre, Berg fa discendere diverse serie con procedimenti curiosi, che sembrerebbero gratuiti se non si svelasse lo scopo. Accingiamoci, per esempio, a scrivere il nome delle note della serie-madre sul quadrante di un orologio, il do sullo 0, il mi sulle 1, il fa sulle 2, etc.

	Do	
Do#		Mi
Ré#		Fa
La#		Ré
Si		Sol
Sol#		La
Fa#		

Immaginiamo, partendo da 0 (do), di avanzare regolarmente la sfera delle ore di sette divisioni, noi la punteremo all'inizio sul 7 (sol diesis), poi sul 14 (Fa), poi sulle 21 (la diesis), etc. In sette giri di quadrante, ci saremo fermati in dodici note differenti:



Exemple 4

E trasponendole, otterremo



Exemple 5 - série d'Alwa

e osserveremo che le prime sei note offrono un insieme diatonico (la min. senza la sensibile), particolarità che la ravvicina alla serie-madre. Il carattere elegiaco, un po' lamentoso, dell'intervallo iniziale di sesta minore ascendente (il primo intervallo del *Tristano*) conviene a quello di **Alwa**. Il suo emblema sarà la sesta:



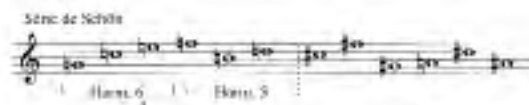
Exemple 6 - motif d'Alwa

Riprendendo l'orologio e facendo fare alla sfera delle ore dei salti sempre più grandi: da 0 a 2 ore, da 2 ore a 5, da 5 a 9, poi sempre più corti: da 9 a 13, da 13 a 16, da 16 a 18, e così di seguito, si otterrà:



Exemple 7

e trasponendo



Exemple 8 - série de Schön

Constatiamo di nuovo che le prime sei note offrono un insieme diatonico (do magg. con sensibile) che la ravvicina alle due serie precedenti. Il suo carattere conquistatore (sol, do mi) e sensuale (fa, si, re) la disegna come la serie del **dott. Schön**. Il suo emblema sarà, melodicamente, la quarta ascendente o, armonicamente, il legame cadenziale quarta-e-sesta/tritono:



Exemple 9 - motif de Schön

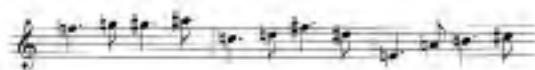
Berg deduce altre serie “figlie” attraverso procedimenti differenti. Così quella del *Fascino di Lulu* (es. 13). Come questo *Fascino* – la sua apparenza fisica – è simboleggiato dal suo ritratto in costume di Pierrot in via di completamento nella prima scena, che resterà come un elemento essenziale dello scenario fino alla fine, esaminiamo per prima cosa la **Serie del Ritratto**. I suoi accordi fanno sentire tre per tre le note della serie-madre:



Exemple 10 – série du Tableau
Les chiffres correspondent aux notes de la série: nous avons transposé le motif pour que le son 1 corresponde à un Do comme dans la série-mère.

SERIE E MOTIVI – RICAPITOLAZIONE		
	n° dell'esempio	Caratteristiche principali
Alwa	5,6,39	Sesta ascendente iniziale; cromatismo di ritorno
Atleta	17,18	raggruppamenti cadenziali al piano, settima minore
Canzonetta	34,35	bilanciamento a 6/8, saxofono, batterie d'ottave (legni)
Canzone di Wedekind	15	atto III, tema di Variazioni dell'Interludio, poi ritornello all'organo di barbarie
Fascino fatale	12,13,31	modo di re (dorico), mordente
Corale	41	dalla serie di Alwa (per il principe, valletto e marchese)
Spirito della Terra	27	quarte giuste + seconde minori
Gavotta e Musetta	38	tema secondario della sonata, allude con derisione alle nozze di Schön
Geschwitz	19,20,21	legato al numero 5: quinte vuote parallele, scala pentatonica
Habanera	43	ritmo caratteristico
Liceale	26	quinte aumentate ascendenti, ritmo di fanfare
Marchese	26	violino solo, corale variato
Serraglio	1,30	enunciato della serie-madre
Pittore	14	
Principe	41	violoncello solo, serie di Alwa
Professore di medicina	23	scala per toni interi, terze parallele
Ritmo del Destino	29	due lunghe + due brevi
Si salvi chi può	45	derivato dallo Spirito della terra
Schigolch	16	cromatismo, fagotto
Schön	8,9	quarte ascendenti melodiche e/o armonia di quarta-e-sesta + tritono
serie-madre	2	2x6 note diatoniche a intervallo di tritono
Campanello	28	intervallo di quarta (la bem./re bem) al vibrafono
Ritratto	10,32	concatenazione ascendente o discendente di seconde maggiori – seconde minori – seconde maggiori
Tema d'amore	37	dedotto dalla serie di Schön; coda della sonata
Tema d'amore secondario	47	dedotto dalla serie di Alwa
Valletto da camera	5	viola sola (serie di Alwa)
Valzer inglese	40	

Se si notano successivamente le quattro note della voce superiore, le quattro della voce mediana e le quattro del basso, si ottiene:



Exemple 11

che dà, dopo trasposizione



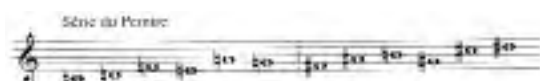
Exemple 12

Nuovamente, le sei prime note offrono una successione diatonica come la si riscontra nel modo di re (minore, senza sensibile), questo modo *dorico* così caro a Schönberg che ne fa la figura d'ultimo riferimento tonale all'epoca (1909) della tonalità sospesa (*Pezzi per orchestra, I giardini sospesi*, etc. che mantengono delle impronte di re min. nella *Notte trasfigurata*, del primo quartetto, del *Pelléas et Mélisande*, etc.). Questa scala ascendente, ma fatale (re min. è la tonalità delle messe da requiem) sarà quella della «Lulu in veste di Pierrot», che si definisce come «Il Fascino fatale», o per farla breve, il motivo del **Fascino**:



Exemple 13 – motif du Charme

Il pittore, autore di questo ritratto, lui che ha fissato il Fascino per sua disgrazia e per quella degli altri, ha anche lui la sua serie, ottenuta mediante procedimenti più difficili da decifrare:



Exemple 14 – série du Peintre

ma che sviluppa ancora – e questo è l'essenziale – le sei note diatoniche di un do magg. senza sensibile.

Ecco dunque cinque serie che cominciano con sei note diatoniche. Non è un caso, ed è più importante osservare queste affinità che il sapere come Berg abbia ricavato queste serie. E ci chiediamo, perché questa affermazione di diatonicità in un'opera che non si offre come un'opera tonale? Senza dubbio perché il terzo atto deve accogliere una melodia di Wedekind.



Exemple 15

Perché non si direbbe che l'inizio della musica della *Menagerie* (es 1, derivato dalla serie-madre) ne deriva direttamente?

Così avviene l'integrazione dell'affermazione tonale più triviale (la canzone di Wedekind) in una partitura essenzialmente ambigua da questo punto di vista. Così, ugualmente, la *Canzonetta* (es. 34), la *Gavotta* e la sua *Musette* (es. 38) o il *Valzer inglese* (es. 40) non stonerebbero.

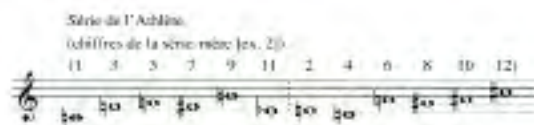
Ma di fronte a questo diatonismo affermato, Berg ha ricavato altre serie dove il cromatismo è più importante. Quella di **Schigolch** è la più estrema



Exemple 16 – série de Schigolch

Derivata dalla serie-madre con procedimenti che non sono stati chiariti in modo convincente, è divisibile in tre sequenze apparentate. Se alcuni pensano che Schilgolch sia il padre incestuoso di Lulu, Berg non fa nulla per indicarlo, perché questo personaggio, venuto da non si sa dove, che se ne va prima della fine e, solo, si salva la pelle, è anche straniero quanto è possibile sia a Lulu che a tutti gli altri personaggi.

Le *serie dell'Atleta* si presenta sotto due forme derivate l'una e l'altra da un procedimento di separazione arbitrario. La prima forma, assai mediocre, è ottenuta tagliando la serie in due: le cifre dispari (1,3,5,7,9,11) da una parte, le cifre pari (2,4,6,8,10,12) dall'altra.:



Exemple 17 – 1^{er} motif de l'Athlète

La seconda forma deriva da un'altra divisione della serie: le note diatoniche da una parte, le note alterate dall'altra, formando così due raggruppamenti nei quali la simultaneità dell'esecuzione degli insiemi esclude l'organizzazione interna:



Exemple 18 – 2^e motif de l'Athlète

Il risultato è brutale, sebbene ottenuto con due scale – diatonica (tasti bianchi) e pentatonica (tasti neri) – che non lo sono intrinsecamente, e dove si ritrova il

doppio aspetto della serie-madre.

La *serie della contessa Geschwitz*, indicata dal numero 5 (il numero delle donne nella simbologia massonica?), risulta da un'operazione complessa. Riprendiamo il modello dell'orologio. Partiamo da 0 (do), spostiamo indietro la sfera delle ore alle 5 (la), poi continuiamo ad avanzare di 5 ore in 5 ore: le 10 (re diesis), le 15 (re bequadro), le 20 (si), etc. Otterremo così dodici note differenti



Exemple 19

Si metteranno via la seconda (la) e la sesta (mi) e la si riscriverà cominciando dalla decima (due volte 5!)



Exemple 20

Osserveremo che le prime cinque note appartengono a una scala pentatonica (che la si capisce meglio se le si dispone nell'ordine sol diesis – la diesis – do – re diesis – fa). L'intervallo di quinta e la scala pentatonica saranno i due emblemi della Geschwitz. La scala pentatonica, secondo Leibowitz, perché la Contessa ha dei modi «strani» (esotici?), o, semplicemente, perché questa scala a cinque note, e la quinta vuota perché le «manca qualche cosa» (la terza) per essere un uomo, come dirà a Lulu nel terzo atto...



Exemple 21

La serie dell'es. 19, riversata e trasposta al mezzo tono inferiore, produce una melodia diatonica della quale Berg farà un uso privilegiato:



Exemple 22

Un'altra serie pentatonica è attribuita al **Professore di medicina**, ma i suoi cinque suoni non sono quelli della scala esotica (naturale) ma quelli della scala per toni interi (artificiale, illustrata da Debussy), alla quale manca una nota. Se

si segue l'ordine delle cifre si vede che essa è derivata da un riversamento della serie-madre (trasposta in sol nell'esempio qui sotto):



Exemple 23 – série du Professeur de médecine

La *serie del Liceale* è ottenuta prelevando i suoni dalla serie-madre di tre in tre partendo successivamente dalla prima, dalla seconda e dalla terza (1 4 7 10 poi 2 5 8 11 poi 3 6 9 12),



Exemple 24 – série du Lycéen

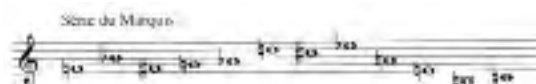
che dà



Exemple 25

serie poco notevole in sé, ma nella quale Berg trova un segno emblematico: la quinta aumentata ascendente. Formata da due terze maggiori successive re, fa diesis, la diesis (o si bem.), essa si apparenta all'accordo di quinta aumentata che era «l'accordo prediletto della nuova musica tedesca» al giro del secolo, secondo la definizione di un vecchio professore viennese riportato da Schönberg nel suo *Trattato di Armonia* (p. 481 dell'edizione francese). Si capisce come Berg, che la utilizzò tanto egli stesso nella sua giovinezza, l'abbia attribuita a questo liceale post-romantico. Il ritmo di fanfara mahleriana, che la offre più sicuramente all'attenzione dell'ascoltatore, è un'(auto)ironia della stessa vena.

Vi sono ancora altre serie nella *Lulu*. Quella del **Marchese** per esempio, che becchetta le sue note nel *Corale* (es. 41) che accompagna il Principe nella terza scena del primo atto, prendendo l'ultima nota di ciascun gruppo



Exemple 26 – série du Marquis

Questa serie è così mediocre e inafferrabile come il personaggio; esse servirà tuttavia di supporto a delle variazioni un po' pretenziose del terzo atto.

Essa fa parte di quelle serie sulle quali Berg non attira l'attenzione, contrariamente a quelle di Schön, di Alwa, della Geschwitz e, naturalmente, dello **Spirito della terra** con la quale si apre la partitura.



Exemple 27 – série de l'Esprit de la terre

Scaturendo dalle profondità, i suoi tre membri identici sono urlati successivamente dal trombone, il corno e la tromba. Questa successione di quarte giuste e di seconde minori, così impressionante, così veemente, svolge il totale cromatico in modo indimenticabile, e così differente da quello che si viene a osservare – benché essa riunisca la franchezza diatonica delle quarte e la tensione cromatica delle seconde minori – che la questione di sapere che essa si apparenti alla serie-madre passa in secondo piano



Exemple 27^{bis}

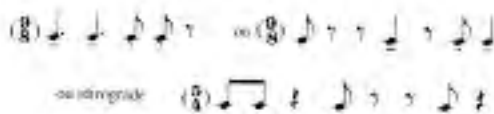
Presentata fin dalla prima battuta del lavoro, la si può intendere come il tema principale dell'opera la cui immutabilità sarà confrontata fino alla fine con un'infinità di temi secondari. Resterà in effetti sempre identificabile, sempre saliente e, quando gli altri motivi hanno il loro inizio emblematico e le loro zone d'ombra, che essi si possono fondere gli uni dentro gli altri tanta da trarre in inganno, quello là, che di fatto si riduce a quattro note, è intangibile.

Si avvicina il motivo del **Campanello**, nel quale si può vedere più sicuramente quello del Destino, una quarta affidata al vibrafono sempre sulle stesse note:



Exemple 28 – motif de la Sonnerie

Infine un **Ritmo del Destino** («monoritmica») scorre lungo tutta l'opera. È fatta dalla successione, all'orecchio, di due lunghe e due brevi generalmente annunciate *recto tono*:



Exemple 29 – Rythme du Destin

Questo tema ritmico è spesso saliente e facilmente riconoscibile, ma può scivolare, per la delizia dei commentatori, là dove vi sono meno possibilità di identifi-

carlo: nei bassi del motivo del *Serraglio*, per esempio (es. 30).

L'orchestra

Con i suoi legni per tre (e non per quattro), la formazione della *Lulu* è un po' più ridotta di quella del *Wozzeck*, ma l'orchestra è più spesso sollecitata nella sua interezza. La scrittura, più polifonica, nello spirito di Mahler che voleva che tutto canti, fino al basso tuba, è di una densità che confina a volte con la pesantezza: tutto non può uscire con la chiarezza ideale di quello che si legge, e quello non è forse necessario, secondo l'estetica del giardino inglese in cui dei sapienti arrangiamenti procurano l'impressione di una fioritura libera. Così, a seconda delle esecuzioni e registrazioni, la si riconoscerà a volte qui, a volte là.

I timbri non sono meno chiamati a svolgere un ruolo strategico. Gli archi hanno parti legate col dott. Schön e con l'espressione dell'amore (es. 37); fagotti e contrabbassi con Schigolch (es. 16); il saxofono con Alwa e il mondo dello spettacolo che incarna (la *Canzonetta*, es. 34, di Lulu «in rappresentazione» davanti al cadavere del professore di Medicina ne fa parte), senza connotazioni peggiorative, d'altronde, poiché Berg ama visibilmente lo strumento, contrariamente a certi suoi esecuti. Il motivo dello *Spirito della Terra* (es. 27), dapprima urlato dalla voce del trombone, come un oracolo, ne resterà segnato. I personaggi secondari del principe, del valletto da camera e del Marchese sono accompagnati da figure virtuose degli archi solisti; il piano, quando è attaccato a piene mani, è destinato all'*Atleta* (es. 18); i legni sono i complici del *Fascino* (es. 13) di Lulu; infine il vibrafono dal timbro «moderno», col vibrato elettrico è associato al *Campanello* (es. 28), una specie di segnale d'allarme, e, più generalmente, conferisce ai momenti in cui interviene, una estraneità o una magia alquanto inquietanti. Se la tuba non è legata a nulla di preciso, la sua voce d'oltre tomba esce spesso abbastanza distintamente dalla fossa dell'orchestra.

Si nota che, contrariamente alla tradizione tedesca che preferisce le trombe in si bem., Berg vuole delle trombe in do, più «canaglie», per le Allemande. Così nella *Mano Felice* di Schönberg dove le trombe dell'orchestra sono in si bem., le trombe della musica di scena volgare e chiassosa sono in do. In oltre, l'indicazione di Berg: «trombe da jazz in do» per la prima musica di scena, è strana perché si tratta di cornette a pistoni o di flicorni, più caratteristici del jazz all'orecchio, non sono affatto in do.

Le voci

La scrittura di Berg, nell'insieme esige da parte dei cantanti non solo una sicurezza d'intonazione infallibile e una esattezza ritmica poco comune, ma anche delle voci lunghe e durevoli. Il ruolo di Lulu è concepito per un soprano che vada facilmente nell'acuto, come Manon, Taïs, o Konstanze, e dotato di un medio e un grave solidi. Schön richiede un baritono eroico, alla Wotan, provvisto di una tessitura ampia. Alwa deve essere un tenore eroico «di fascino»: un tenore ver-

diano o un Tannhäuser. Il Pittore è un tenore lirico, alla maniera di Des Grieux o di Rodolfo. L'Atleta è un basso buffo, come Osmin. Il ruolo di Schigolch è spesso affidato a illustri baritono-bassi al termine della carriera, opzione discutibile, poiché una voce sciupata non è affatto una voce da vegliardo: se si guadagna in realismo, si perde in qualità (salvo a considerare che le difficoltà d'intonazione del ruolo esigono un artista confermato), ora *Lulu* non è un'opera realista, e gli interventi di Schigolch sono già così ingrati melodicamente che solo una bella voce li renderebbe attraenti: quella dell'Inquisitore del *Don Carlos*, per esempio, che non è affatto un uomo giovane

Come già nel *Wozzeck*, la voce è utilizzata su quattro livelli: canto puro – dal recitativo al vocalizzo –, mezzo canto, canto parlato (*Sprechgesang*) nel quale le altezze sono indicate, sebbene la fedeltà al disegno melodico e al ritmo hanno la meglio sul rispetto preciso delle altezze, e parlato ordinario, dotato o no di una suggestione ritmica.

Messa in scena

La partitura della *Lulu* comporta un gran numero di indicazioni molto precise per quanto concerne la messa in scena. Esse sono spesso segnate con frecce che indicano su quale nota si deve fare il tal gesto, il tal passo, chi si deve guardare. Si direbbe uno sceneggiatura da film sulla quale il regista avrà notato esattamente quello che si aspetta dal musicista, anche se all'epoca del cinema muto gli accompagnatori dovevano eseguire tale o tal'altra musica standard precisamente indicata per tale situazione. Questo ideale di sincronismo perfetto fra il gesto e la partitura, caratteristico della messa in scena di Jean-Pierre Ponnelle, è senza dubbio legato all'estetica del cinema degli anni Trenta (inizio del parlato) e, sotto molti punti di vista, la *Lulu*, per la rapidità degli accadimenti del primo atto, per esempio, è ritmata come un film. Il film che Berg desiderava come contrappunto dell'Interludio centrale (troppo corto tuttavia, salvo che per una successione di istantanee) si iscrive dunque nel quadro più vasto dell'estetica cinematografica del lavoro. La questione di sapere se si deve o si può rispettare alla lettera le indicazioni di Berg è insolubile (cfr nota 25), perché il ruolo del regista è di valutare quello che ha effetto o no sul pubblico in funzione delle convenzioni dell'epoca.

Prologo

Se si è avverato che Berg abbia completato la composizione dell'opera con il Prologo, si è confermata la tradizione che vuole che l'ouverture sia scritta come ultima cosa. Il Prologo si presenta come un condensato impressionante dell'opera: è la parata che precede lo spettacolo ambulante.

Il sipario si alza, il Domatore avanza per vantare il suo Serraglio e il suo teatro della verità (si pensa a *I pagliacci*), poi si richiuderà simmetricamente. Ogni animale è dotato di un motivo che l'identifica a un personaggio (l'idea è di Berg). Tuttavia, solo l'ascoltatore molto avvertito può apprezzare questi accoppiamenti,

e non curandosi di queste carte da visita sonore, non si occupa che dell'aspetto «sinfonico» di questo prologo. E in effetti più che a un pezzo didattico, è meglio paragonare questo Prologo alle ouverture di Weber che, partendo dal principio del *pot-pourri*, offrono all'orecchio un vero movimento sinfonico coerente e suggestivo per il modo col quale gli elementi tematici eterogenei sono fusi gli uni dentro gli altri.

Le prime battute a sipario chiuso sono l'immagine del dramma: ascensione folgorante verso l'acuto (Berg indica *Attaca* e non *Allegro*) a partire dal motivo dello *Spirito della Terra* (es. 27), ma anche ruggito di belve che esce dalla fossa dell'orchestra, che culmina su un colpo di piatti (il colpo di pistola del Domatore in Wedekind), e una discesa più rapida, sulle note dell'accordo fatale di settima diminuita. La caduta è punteggiata da un altro colpo di piatti, ma questi sono quelli del Clown, ribaditi sulla sua miserabile grancassa ambulante, i cui ritorni segnano il Prologo. È l'eco derisoria dei veri piatti e della vera grancassa che procede nella fossa dell'orchestra durante gli imbonimenti del Domatore, in modo da creare un'impressione di spazio.

La musica tonale del *Serraglio* (es. 1)

Exemple 30

poggia su dei bassi in situazione precaria il cui ritmo è quello del *Destino* (es. 29). Il Domatore comincia a modulare l'intonazione della sua arringa (*sprechgesang* la cui linea melodica – come le note del basso – riproducono all'inizio la *serie di Alwa* (es. 5, che diventerebbe in questo modo la presentazione dell'opera?), poi passa a un mezzo-canato per evocare «das wahre Tier» («l'autentica fiera») (sulla *serie del Pittore*, es. 14).

Il Domatore canta del tutto quando passa alla presentazione propriamente detta degli animali. Dapprima la tigre sul motivo di *Schön* (es. 9) che i violoncelli gli soffiano, poi l'orso con pesanti glissando sulla *serie dell'Atleta* (es. 17) nei bassi, poi la scimmia, i cui archi solisti (contrabbasso, violoncello, viole, violino), sul fondo del *Corale* del Marchese (es. 26 ai clarinetti) sottolineano i piaceri solitari. Per evocare il cammello, la serie-madre (es. 2) è riversata (perché è dietro il sipario), quello che non dice niente a nessuno, ma i suoi cromatismi portano quelli

degli animali rampanti: motivi di *Schigolch* (es. 16), del *Professore di medicina* (es. 23), che si risolvono nella scala pentatonica del coccodrillo che scivola sulle quinte “vuote” della *Geschwitz* (es. 19).

Questa chiarificazione della materia musicale corrisponde al centro del Prologo: Il Domatore chiede ad Augusto, sul motivo del *Fascino* (es. 13) di portargli la *vedette* dello spettacolo, il serpente, e c'è una donna abbigliata da uomo – Lulu in costume da Pierrot, come figurerà sul suo quadro per tutta l'opera – che appare, portata da un inserviente, mentre il *Ritmo del Destino* (es. 29) è suonato al piano. Le ottave parallele dei violini alla fine del *Fascino*, gli accordi perfetti che risuonano ai bassi, la sonorità magica del vibrafono, la sensualità del sassofono apportano una serenità luminosa che culmina con un accordo di si magg. con appoggiatura sulla parola chiave: «Urgestalt des Weibes» («la forma primigenia della femmina»), altrimenti detta l'origine del mondo, della vita e dunque della morte, l'armonia che genera la dissonanza, etc. Il motivo del *Fascino*, nella sua forma discendente, esce da questa cadenza.

The image shows a musical score for a vocal part and piano accompaniment. The vocal line is in bass clef with a common time signature. The lyrics are "Die Li - ge - met die We - ibe". The piano accompaniment is in treble and bass clefs. The score includes dynamic markings such as *f* and *mf*, and performance instructions like *cap.* and *arco*. The music features complex harmonic structures with many accidentals and chromaticism.

Exemple 31

Non vi è niente più da vedere, canta il Domatore (sulla serie-madre, es. 2), e l'inserviente riporta Lulu sugli stessi accordi del piano che scandiscono il *Ritmo del destino* (es. 29). Ora siamo già nella fase di rientro del Prologo, il cui asse centrale è stata l'esposizione di Lulu. La musica del *Serraglio* (es. 30) ritorna, lo *sprechgesang* succede al semicantato, l'atonale al tonale, i glissando trascinano i cluster, e il ritorno alla parole «Verheertes Publikum» («Spettabile pubblico») riporta la salita/discesa iniziale dell'orchestra, il cerchio si chiude.

ATTO PRIMO

SCENA I°

Il sipario si alza e si ritrova la «creatura» che posa saggiamente per il Pittore. Berg ha accorciato la prima scena di Wedekind, dove si vedeva dapprima il Dr. Schön in visita dal Pittore incaricato di eseguire il ritratto della sua fidanzata, che scopre il quadro, in corso di esecuzione, rappresentante Lulu come Pierrot; poi l'arrivo, per la seduta di posa, della giovane donna accompagnata dal suo vecchio sposo, il Professore di medicina, che fa rimarcare al Pittore i difetti del suo lavoro. Più tardi, durante la scena dell'atelier, è il ritratto della fidanzata di Schön che Lulu buca sulla testa del Pittore... Berg ha condensato e trovato una logica drammatica efficace.

La forma generale della scena è la seguente:

1. Recitativo

(Alwa, Schön, Lulu)

2. Canone

(primo duetto: Lulu e il Pittore)

A – Introduzione

B – Canone

A' – Coda

3. [Peripezia]

A – Melodramma

B – Canzonetta (Lulu sola)

A/B – Recitativo

4. Duetto

(dialogato)

5. Arioso

(il Pittore solo)

Recitativo

Con le sue lunghe tenute degli archi e le sue armonie parallele, il recitativo dà l'impressione di una sospensione del tempo drammatica. La tematica è quella del *Ritratto* (es. 10): quattro note ascendenti o discendenti offrono una successione seconda magg./seconda min./seconda magg. che si riascolterà spesso nel corso dell'opera



Conversazione mondana, si attende l'evento. È Lulu che lo crea, porgendo i suoi saluti alla fidanzata del Dr. Schön: il vibrafono che raddoppia la voce sottolineando l'incongruità della cosa. Schön, per fare come se non avesse sentito (è il violoncello che ruggisce il suo motivo, es. 9, al suo posto), si occupa di far rettificare il ritratto di Lulu, rimproverando al Pittore di non conoscerla bene come lui. Al piano il motivo dello *Spirito della Terra* (es. 27) risuona come un presagio e introduce il motivo del *Campanello* (es. 28), il segnale della partenza per Alwa e sua padre, e, di conseguenza, del tête-à-tête del Pittore con la sua modella.

Introduzione (al canone)

L'introduzione comincia nella serenità col motivo del *Ritratto* (es. 10), al quale si oppone l'espressione dell'emozione del Pittore: ascesa tormentata e fremente degli archi sulla sua serie (es. 14). La resistenza di Lulu, tesa, autoritaria, vi risponde sui fagotti la cui linea si conclude con tre semicrome martellate [x] che si sentirà in quasi ogni battuta di questa Introduzione, e che corrisponde al suo battere sul suolo con il piede.



Example 33

Questi due temi si mescolano ripetutamente fino a che il motivo del *Ritratto* (es. 10), ritornando agli ottoni in sordina (quando il Pittore si rimette al lavoro), annuncia una qualche catastrofe imminente: i tremoli dei violini in ottava, mentre l'artista (sulla sua serie, es. 14) chiede a Lulu di sollevare un po' le sue mutandine di Pierrot, suonano inquietanti, come lo saranno tutte le sonorità di ottava nell'opera.

Canone

Fondato sul *Fascino* (es. 13), questo Canone è precisamente all'ottava; si va stringendo sempre più, all'immagine dell'inseguimento per tutto l'atelier che l'accompagna. Dopo una prima parte sul motivo del *Fascino* scandito col *Ritmo del Destino* (es. 29) al piano, viene una sezione centrale, *meno mosso* («Ich sehe über alle Städte» – «Da quassù vedo tutte le città della terra»): illuminato dagli arpeggi dell'arpa con pericolose ottave e con il tritono diabolico del vibrafono, esso non conserva che il ritmo del *Fascino*, che ritorna a spizzichi nella stretta («Sie bekommen mich nicht!» – «Mi acciappi, se ne è capace»). La cattura di Lulu che ne deriva si conclude con l'esclamazione «O Gott!» («O Dio!»), che risuonerà a più riprese in seguito, e più tragicamente.

Coda

La Coda fa *pendant* all'Introduzione al Canone: vi si ritrova l'emozione del Pittore e l'irritazione di Lulu (es. 33), ma anche il ricordo del motivo del Canone (il *Fascino*, es. 13), il *Ritmo del Destino* (es. 29) poi, verso la fine, il motivo del *Ritratto* (es. 32) nei tromboni. Tutti questi elementi si rispondono con vivacità fino a che l'accordo di due voci, in sesta, provoca il dramma: il piccolo tintinnio del *Campanello* (es. 28) al vibrafono...

Melodramma

È un rombo abissale che gli risponde: tremolo confuso dei contrabbassi e *Ritmo del Destino* (es. 29) alla grancassa. Il canto cede il posto alla parola in preda al panico dei protagonisti (il ritmo esprime una valutazione); le corde, accarezzate dal legno dell'archetto, si limitano a tratti fuggevoli (es. 23), mentre il *Ritmo del Destino* (es. 29), affidato in canone ai timpani, alla grancassa e al piccolo tamburo, si perde nel proprio enunciato. Il Pittore, roso dal senso di colpa, si china sul corpo del Professore di medicina, ciò che riporta paradossalmente, nell'orchestra, delle altezze distinte e, nelle voci, lo *sprechgesang*. Lulu lo lascia chiamare un medico, ma è convinta che si tratti di un gioco.

Canzonetta

In effetti, nell'intimità, questo vecchio professore aveva l'abitudine (ci dice Wedekind) di prendere il violino e di chiedere a Lulu di danzare davanti a lui con abiti appropriati. Essa accenna a qualche passo attorno a lui, cantando e chiamandolo «Pussi». La *Canzonetta* si lega a quello che precede con un trillo luminoso dell'ottavino e cederà il posto al recitativo seguente (che fa *pendant* al *Melodramma*) con lo stesso trillo, più cupo, due ottave più basso, dato che il Professore è davvero morto.

La melodia della *Canzonetta*, essenzialmente strumentale, è affidata al sassofono:



Example 34

Adescatrice, quasi tonale, essa viene ripresa in canone, frammentariamente, dalla voce con echi negli altri strumenti. Un piccolo motivo è destinato ad accompagnare ogni passo della danza di Lulu.



Example 35

Malgrado la sua apparente noncuranza, si sarà sensibili ai secondi piani suggeriti dall'intervallo di ottava e la sonorità del vibrafono. Lulu si rassegna: la danza è finita. L'eco di un violino nell'acuto le risponde.

Recitativo

Simmetrico al *Melodramma* che precedeva la *Canzonetta* (messa fra parentesi dai suoi trilli), questo recitativo è a sua volta un richiamo del melodramma per l'onnipresenza del ritmo fatale e l'espressione angosciata del Pittore, e un richiamo della *Canzonetta*, dopo che le risposte di Lulu restano nel registro dell'arioso.

Il Pittore ha buon gioco di rimproverarle la sua sconvenienza, dimenticando che sono stati i suoi maneggi verso di lei che sono stati la causa dell'apoplezia del Professore: ella si era ben difesa e non le si può chiedere, pertanto, di piangere. Il suo «Jetzt bini ch reich» («Adesso sono ricca»), con il suo gruppetto, potrebbe provenire dalla Gavotta di *Manon*.

Duetto

L'interrogatorio – che non evoca in vano quello al quale Gurnemanz sottomette Parsifal – è infatti una progressione verso il canto assoluto a partire da «Sieh mir ins Auge!» («Guardami negli occhi!») sul motivo del *Ritratto* (es. 32). Lulu con i suoi invariati «Ich weiß es nicht» («Non lo so»), prende a prestito le ultime note di ognuna delle domande del Pittore per ricamarci sopra sempre di più, per staccarsi dal reale o trascenderlo, accentuando inoltre il lato triviale, terra a terra, delle domande. Il brusco «Lassen Sie mich! Sie sinf verrückt!» (Mi lasci! È pazzo!) che si inserisce come un lampo di lucidità (sottolineato dal vibrafono), serve, infatti, a riattivare la progressione.

Poi Lulu si sveglia sul motivo del *Fascino* (es. 13) ascendente («Was wollen Sie denn» – «Cosa vuol sapere») poi discendente «eigentlich wissen?» («di preciso?»). E il Pittore, rassegnato, la manda via («Geh, zieh dich an!» – «Va' a vestirti!») cantando precisamente il motivo dello *Spirito della Terra* (es. 27), nella sua forma discendente. La conclusione dei legni sul *Fascino* (es. 13) è una strizzata d'occhio a Bizet. Lulu, naturalmente, non può sapere, non ha conoscenze, si accontenta di essere.

Arioso

Il Pittore resta solo. Le cupe pulsazioni del *Ritmo del Destino* (es. 29) ci ricordano il melodramma e il recitativo, e, nello stesso tempo, questo *Arioso* fa *pendant* alla *Canzonetta* di Lulu e approfitta della progressione verso la vocalità che essa ha introdotto. L'orchestra è ridotta agli ottoni – il saxofono raddoppia la voce poi le fa da eco – ai timpani e agli archi bassi.

Questa invocazione alla morte che monta a poco a poco verso il si bem. acuto («Wach auf!» – «Svegliati!») è alla frontiera del ridicolo: il candore opportunista del Pittore, la sua cecità nei riguardi di ciò che lo disturba, scoppiano qui. L'ironia

con la quale un trombone in sordina fa sorgere il *Fascino* (es. 13) su un tremolo di violoncelli lo sottolinea ancora. Impietosito, il Pittore non fa che predire la sua prossima morte, ed è forse per questo che egli ha, così facendo, un piede nella tonalità.

Interludio

Il ritorno di Lulu si accompagna a quello del motivo della *Canzonetta* (es. 34 e 35). La melodia sensuale del saxofono è ben presto strombazzata dalla tromba. Il principio del canone è ripreso poi, passando dall'effetto alla causa prima (l'inseguimento nell'atelier), l'orchestra riprende in forma di «trio» centrale dell'interludio il canone all'ottava fra Lulu e il Pittore sul motivo del *Fascino* (es. 13): il vibrafono raddoppia la tromba, l'arpa raddoppia il corno. Si risente la sezione centrale del duetto, con gli arpeggi dell'arpa aureolati dal vibrafono, sempre sullo sfondo del *Ritmo del Destino* (es. 29) la cui testa, tutte le sette crome, è segnata da un colpo di mazza su un cimbalo. la coda dà luogo a straripamenti volubili delle trombe, poi l'Interludio si conclude con il ritorno al suo punto di partenza: la melodia del saxofono (es. 34), che ritorna questa volta, e le piccole batterie in ottava (es. 35), mentre il sipario si solleva rapidamente. Attorno alla nota sol a poco a poco si fa silenzio.

SCENA 2

L'Interludio si conclude su un sol; questa nota diventerà il punto di raduno del duettino che apre la seconda scena. È su di essa, all'inizio, che si agganciano le prime parole (in *sprechgesang*) «Eva? – Befehlen?» («Eva? – Agli ordini!»), e si noterà che le tre sillabe *recto tono* di «Befehlen» corrispondono ai tre colpi autoritari di Lulu della scena precedente (es. 33 «X»).

Le prime frasi di questa scena sono parlate nel silenzio. Vi sono senza dubbio molte ragioni per questo: la prosaicità della conversazione riflette questa esistenza lussuosa e vuota, questa falsa felicità. Ma anche il fatto che, dietro la semplice lettura di una partecipazione di fidanzamento, si nasconde il nodo del dramma: il matrimonio del Dr. Schön. Quersto giustifica il minuto di silenzio orchestrale e, come se niente fosse la musica riprende dopo questa parentesi o questa messa come epigrafe: sol-sol – sol-sol-sol «Eva? – Befehlen?».

Duettino

È diviso in due strofe dal timbro del *Campanello* (es. 28). Il tono è vivace; il saltellio degli archi, il colore degli oboi, i pizzicati, il fremito dei flauti hanno un profumo di primavera, di *eau de toilette*.



Exemple 36

Il Pittore dà l'impressione di canticchiare, mentre le risposte di Lulu, lapidarie, giocano a permutare gli intervalli di quarta (quelli della *Spirito della Terra*, es. 27), e gli archi le fanno eco. Il *Campanello*, che interrompe queste punzecchiature libertine, fa giustamente sentire l'intervallo di quarta (es. 28)

Lulu, come Manon, quando si viene a portar via Des Grieux, suggerisce di non andare ad aprire. Ella non vuole veramente evitare l'avvenimento del quale ha sentore, ma fa quello che è in suo potere di fare. Il Pittore preferisce privarsi di un momento di intimità con Lulu piuttosto che mancare la visita di un mercante d'arte; con questo firma la sua sentenza di morte.

La seconda strofa – «soffocata», precisa Berg – è una ripresa della prima, ma con gli archi solisti muniti di sordina. Rimasta sola, Lulu grida «Du... du » («Tu... tu ») come in una visione ad occhi chiusi. È a Schön che ella pensa, naturalmente; ella vorrebbe vederlo e spiegarsi con lui. Quando il Pittore ritorna e lascia che si occupi del mendicante, i timpani martellano sol-sol-sol «Befehlen?».

Musica da camera I

Questa prima *Musica da Camera* (la seconda, nel secondo atto, accompagna la visita del Liceale) privilegia un nuovo “legno” solista. Gli archi non restano muti, ma si limitano a fare dei pizzicati che aggiungono mordente ai fiati.

La scelta dei fiati per accompagnare un vecchio asmatico – affezione che Berg condivideva con Schönberg – non manca di ironia. Ironia anche nel breve assolo cromatico, disarticolato, di violino, allusione a Webern, che accompagna «nur modern» («solo più moderno»).

L'ingresso di Schigolch è accompagnato dal suo motivo (es. 16) sui contrabbassi, che una controfigura di oboe, su quattro note tre ottave più alte, rende particolarmente strampalato o di cattivo augurio.

Musicalmente questa scena vale soprattutto per le sue strizzatine d'occhio. Vi si risente l'effetto del trillo in accelerando che inquadrava la *Canzonetta* quando Schigolch evoca la sua soddisfazione di vedere il novo appartamento di Lulu. Quando si mette a gridare «Du, du, ja du!» («Sei proprio tu, tu!») guardando il ritratto, si può pensare all'esclamazione di Lulu perché, come nella tragedia, Schigolch ama Lulu, che ama Schön, etc.

La domanda di Lulu: «Und die Harmonika?» («E la fisarmonica?»), di cui si sente la caricatura nell'orchestra, è sicuramente a doppio senso: è un'allusione alle ansime soffianti che lei conosceva di lui quando era stata sua amante, connivenza salace alla quale Schigolch risponde chiedendole novità sul suo francese (cioè le sue pratiche «francesi») e ciò che sente quando si stira. Ultima complicità, infine, egli la chiama «Lulu», rivelazione che fa uscire il piano dal suo mutismo, riprendere gli strumenti ad arco e far vibrare il vibrafono. Quando Lulu si definisce «ein Tier » («una bestia ») – sul primo quarto ascendente dello *Spirito della Terra* (es. 27), il vibrafono, ridiventato *Campanello* (es. 28) fa sentire la quarta

complementare.

Mostrando l'esempio a Schigolch, gli archi cedono il posto al saxofono, corno inglese e oboe: essi suggeriscono il motivo di Schön (es. 9), che diventerà presto il *Tema d'amore* nei tromboni raddoppiati dagli archi



Exemple 37 - Thème d'Amour

Sonata

Per lo scontro fra i due eroi dell'opera, l'Uomo e la Donna, Berg ha scelto di ricorrere alla forma Sonata, della quale i due temi, definiti alla svolta del XX secolo come l'uno maschile (ritmico) e l'altro femminile (melodico) offrivano un parallelo ideale, tanto che la forma sonata vive del rapporto di forza e della complementarietà dei temi. Il primo, maschile, è esposto nella tonalità principale, il secondo, femminile, è nella tonalità della dominante; poi lo sviluppo si nutre del conflitto fra i temi e a volte aggiunge un elemento esteriore per aggravare lo scontro.

Il motivo di *Schön* (es. 9), definito nella partitura come il *Primo tema principale della sonata*, flirta, lo si è detto più su, con la tonalità (quella di re bem. magg. qui); un'aria di *Gavotta* (es. 38) farà il compito di secondo tema e sarà presentato in quasi sol magg., dunque a un intervallo di tritono (come le due metà della serie madre). L'esposizione dei due temi è collegata da un ponte (*Überleitungsgruppe*) «modulante» del quale il motivo del *Fascino* (es. 13) fa le spese. Dopo il passaggio in melodramma («Meines Mannes» – «Di mio marito»), sottotitolato *Coda della sonata*, sul *Tema d'amore* (es. 37) sentiamo una ripresa variata dell'esposizione della sonata, ma l'arrivo del Pittore ne sospende lo svolgimento e introduce il *Ritmo del Destino* (es. 29). Questo *Ritmo del Destino* potrebbe essere, a sua volta, un tema di sviluppo, ma lo sviluppo propriamente detto arriverà nella scena seguente quando Schön, facendo irruzione nel camerino del teatro per rimettere Lulu a quello che egli crede che sia il suo posto, finirà per sottomettersi a lei.

In una lettera indirizzata a Webern, Berg evocava le difficoltà di far coincidere la forma sonata con la struttura drammatica della scena. Gli ascoltatori di *Lulu* potranno così legittimamente affidare ai loro corrispondenti la difficoltà di affermare lo svolgimento della sonata quando la loro attenzione è distratta dall'azione. Berg risponderà loro certamente che ciò non ha alcuna specie di importanza e che l'identità fra la forma musicale e quella del dramma è molto forte in modo che seguendo l'una si segue anche l'altra.

Esposizione del tema principale

All'inizio, il dott. Schön arriva per dare una lezione a Lulu: di qua l'affermazione del suo tema negli spigoli vivi (es. 9) *allegro energico*. Egli dà del lei alla sua signora e, dato che ella non capisce, egli tuona «Darüber möchte ich nämlich» («Proprio per questo avrei piacere di parlarle») con un timpano e un corno in raddoppio. Lulu gli risponde («Warum haben Sie mir denn» – «Allora perché non me ne ha parlato ieri?»), raddoppiato dal vibrafono, dunque con una ingenuità un po' finta) che gli avrebbe potuto parlare di questo ieri mentre erano a letto Schön esplode, e l'orchestra riespone il suo tema.

Ponte

- Finalmente Lulu trova l'incrinatura: Schön si inganna sul Pittore, che non è infantile, ma cieco, ecc. e per accompagnare questa affermazione, i legni ci ricordano l'inseguimento nell'atelier con il *Fascino* (es. 13), del quale il flauto fa un canto d'uccello («und kleines Vögelchen» – «e il suo uccellino»). È il motivo del ponte. L'impazienza di Schön («Kommen wir zu Ende!» – «Veniamo al punto!») fa arrivare prematuramente il tema secondario della sonata (la *Gavotta*, es. 38); Lulu acconsente a riprenderlo («Bitte, wie Sie wünschen!» – «Prego, come crede!»), ma è una falsa entrata.
- La risposta di Schön: «Ich habe dich verheiratet» («Ti ho trovato marito»), sostenuto dagli ottoni. Il motivo del *Fascino* (es. 13), che ironizzava sul trombone mentre il Pittore si chinava sul cadavere del Professore di medicina, torna per sottolineare con la tuba «Di lebst in Luxus» («Vivi nel lusso»): il Pittore da allora ha fatto strada...
- Come il ponte si articola in due parti, una condotta da Lulu, con i legni, l'altra da Schön con gli ottoni, Berg si diverte a riprendere le due parti e a sovrapporle, ma accompagnate dagli archi soli, mentre i personaggi ridicono la loro replica in *a parte*.

Tema secondario

Questa sospensione del tempo drammatico mette in maggior valore la ripresa del dialogo: «Was fürchten Sie denn jetzt noch?» («Di che cosa ha paura adesso?») chiede Lulu con una punta di insolenza? È proprio ciò che lasciano intendere la *Gavotta* e la *Musetta* complementare:

(Gavotte)
♩ = 138
p sp

(Musette)
♩ = 99

Example 38

Questi motivi sono l'immagine di ciò che pensa Lulu della pretesa di Schön di fare un matrimonio di convenienza. È stata segnalata la loro connotazione «borghese»; in fatti, lo stesso carattere di questa musica meccanicamente saltellante, e particolarmente il basso ostinato della *Musette*, sono sufficienti per creare la distanza, lo sfasamento, il sentimento di non autenticità.

Ugualmente, quando Schön mette i puntini sulla i ripetendo l'esposizione del primo tema, Lulu reitera la *Gavotta* e la *Musette* («Trotzdem können wir uns treffen» – «Tuttavia potremmo incontrarci»). L'effetto è immediato: Schön urla il suo tema (es. 9 – «Wir werden uns nirgends treffen» – «Non ci incontreremo in nessun posto»). E Lulu risponde con la *Gavotta*: «Sie glauben selber nicht an das, was Sie Sagen» («È lei il primo a non credere a quello che dice»)

Coda

La conseguenza di questo confronto tematico è la rottura: il canto cessa e, sullo sfondo degli archi che svolgono il *Tema d'amore* (es. 37 sviluppato), Lulu fa a Schön, in melodramma, la confessione più commovente: alcuni strumenti si aggiungono a poco a poco, il clarinetto basso, il corno, ma anche il vibrafono e il piano che rivelano, almeno all'analista, la presenza sottostante del *Ritmo del Destino* (es. 29) dietro gli intrecci della polifonia. La voce di Lulu, partita dal parlato, deve evolvere a poco a poco e modulare verso lo *sprechgesang*, al quale Schön si afferra per gridare: «Laß mich aus dem Spiel!» («Lasciami fuori, ti ho detto!»).

Ripresa dell'esposizione

Allora comincia, dopo questa *coda*, che nei fatti è il *climax* dello scontro, la ripresa variata e accorciata dell'esposizione della sonata. L'argomentazione di Schön occupa la ripresa del suo tema e quella della terza parte (sintetica) del ponte (è il flauto che allora fa capire quello che Lulu cantava «Er sieht nichts» – «Lui non vede niente», ecc.). Il primo tema (es. 9) è in seguito disperatamente martellato mentre Lulu, sognante, mormora «Ach so! so » (Ah, così! così ») prima di intonare la *Gavotta* (es. 38): «Was kann ich gegen Ihre Heirat haben?» («Che cosa posso avere io contro il suo matrimonio?»). E questa sorridente assicurazione fa risorgere – ruggire – il motivo di Schön (es. 9 – Verachtung? [] (ein ganzes) Jahr jünger als du» – «Il mio disprezzo? [] non ha neanche un anno meno di te»). Questo eccesso crea una nuova rottura. Il *Tema d'amore* (es. 37) risorge con l'arrivo del Pittore che, immediatamente, si trova escluso dal contenuto stesso della musica. L'effetto di questa violenta discussione su una musica così commovente è irresistibile. Lulu ha preso quasi istintivamente il partito che può tirar fuori dalla situazione: il suo «man hat mich satt» («mi si dà il congedo») rende inevitabili le spiegazioni.

Monoritmica

Molto presente fin qui, recondito o esplicito, il *Ritmo del Destino* (es. 29) ora va a trovare il luogo della sua fioritura: fino alla fine della scena, non vi sarà quasi un istante in cui un orecchio attento non possa individuare la sua presenza. Poco importa che trovarlo dappertutto o afferrarne solo qualche manifestazione saliente.

Trattandosi di una scena di spiegazioni, di presa di coscienza – che si rivelerà una caccia a inseguimento senza posa dove la selvaggina non scappa se non dandosi la morte –, Berg mette le cose in piano: nel silenzio scandito dal *Ritmo del Destino* sulla grancassa, nelle tenute armoniche delle sonorità del fagotto, saxofono e oboe, Schön e il Pittore conversano in *sprechgesang*. Il tempo andrà accelerando, come una morsa che si rinchiude fino all'uscita del Pittore, poi si allarga fino alla chiusura del sipario. Per quanto non vi sia un effetto speculare, poiché sul piano vocale queste due progressioni vanno nello stesso senso, dalle parole al canto.

Un cero numero di motivi di richiamo costellano questa discesa agli inferi. Certi sono percepibili, altri no.

«Du hast eine halbe Million geheiratet» («Tu hai sposato mezzo milione») dice all'inizio Schön con la sua crudele franchezza, e lo ripeterà ancora tre volte, come un ritornello, ogni volta che è a corto di argomenti. Il contorno melodico è sempre identico, poiché si tratta di quello della serie-madre (es. 2) allo stato puro. Altro motivo chiave, l'esclamazione del Pittore, «O Gott!» («O Dio!»), all'inizio e alla fine, che rinvia a quella di Lulu catturata nella prima scena.

Più aneddótico, il motivo del *Ritratto* (es. 32) passa nel contrappunto di «Aber ich kann dich in deiner Blindheit nicht so weiter leben sehen» («Non posso continuare a vederti vivere nella tua cecità») e si completa col trillo della *Canzonetta*.

Il *Fascino* (es. 13), che ha sottolineato ironicamente all'inizio (nel corno) l'allusione di Schön al frivolo inseguimento nell'atelier («Wir tändeln nicht» – «non stiamo giocando»), viene a precisare l'evocazione degli inizi di Lulu nella vita: «Davoin hat Sie mir nichts gesagt. [] Sie sagte, sie sei bei einer Tante aufgewachsen» («Non me ne ha mai detto niente. [] Mi aveva detto di essere cresciuta a casa di sua zia»), dice il Pittore, ecc.

Infine, la *Gavotta* (es. 38) fa una sferzante apparizione nei violoncelli sotto «als ich die ersten Beziehungen» («quando io stavo entrando in relazione»), a proposito delle antiche pretese matrimoniali di Lulu o di lui stesso.

Il motivo di *Schigolch* (es. 16) è presente al richiamo quando si parla di lui. Si noterà di passaggio che Schön ha l'aria di ignorare che quella che egli ha chiamato Mignon si sia prima chiamata Lulu.

Quando il Pittore scopre finalmente la verità, canta a piena voce «Alles Lüge!» («Tutte bugie!») sulle quarte fatali discendenti dello *Spirito della Terra* (es. 27)

con, in contrappunto beffardo, il *Fascino*. Mentre egli forma un duetto in un *a parte* con Schön (il cui motivo, es. 9, risuona nel violoncelli), il *Ritmo del Destino* fa un ritorno in forza: al piano e ai tromboni non sincroni.

Quando tutto è detto, o piuttosto, cantato nel registro patetico – il tenore si spinge fino al si e al contro-do («Wenn ich weinen könnte! Oh, wenn ich schreien könnte!») – «Se riuscissi a piangere! Se riuscissi a gridare!») – si ritorna alla parola nuda, e tutta la fine della scena sarà in *sprechgesang*. Da notare l'inquietante salto di ottava: «Du hast recht / banz recht» («Hai ragione hai ragione»), salto verso l'annientamento. E così la parte del motivo di Schön (es. 9) fra il suo «Wo willst du hin?» («dove vai?») e la risposta del Pittore che mette la testa nelle fauci della tigre («Mit ihr sprechen» – «a parlarle»). Sfortunatamente, ha poche possibilità di afferrare questa sottigliezza.

Anche il salto di ottava della contessa Geschwitz su «Ewigkeit!» («in eterno!»), alla fine dell'opera, ci chiarirà *a posteriori* sul significato dell'intervallo di ottava nella *Lulu*, anche il commento di Schön «Das war ein Stück Arbeit» («È stata una bella fatica»), assume il suo vero significato qui, quando si verrà a sapere che queste saranno le stesse parole di Jack dopo l'assassinio di Lulu e della Geschwitz. Senza dubbio «Eva» è colpevole dei misteri che ha fatto a suo marito, tutto come gli aggiramenti del Pittore avevano ucciso il Professore di medicina, queste sono le rivelazioni brutali di Schön che spingono il Pittore al suicidio. Invece di andare a trovare Lulu nell'atelier, il Pittore va a tagliarsi la gola nella camera da bagno da dove era uscita Lulu all'alzarsi del sipario. Bisogna immaginare che le grandi chiazze scarlatte di sangue sulle piastrelle bianche disegnano il primo quadro autentico e non vendibile, che egli deve al suo incontro con Lulu?

Dal momento in cui è uscito, le percussioni afferrano il *Ritmo del Destino* (es. 29) in un canone a cinque voci dal quale ben presto si instaura una pulsazione regolare, come già dopo la morte del Professore, ma con maggior ampiezza. Il *Campanello* (es. 28) le interrompe. Riprendono poi ai timpani, *pianissimo*. L'esclamazione di Lulu: «Vielleicht der Kunsthändler» («Sarà il mercante di quadri») sembra incongrua in una tale situazione, ma l'emozione suscita anche delle parole automatiche di un significato profondo; nello stesso tempo è un richiamo.

Anche la prima frase di Alwa: «In Paris ist Revolution ausgebrochen» («È scoppiata la rivoluzione a Parigi») sarà ripresa da Schön nell'atto successivo, e la prima scena dell'ultimo atto si svolge a Parigi. Non dimentichiamo quello che rappresenta Parigi nell'immaginario tedesco: luogo di piacere, paradiso di frivolezze, anticamera della Rivoluzione, della perversione, ecc. Lo si vedrà nel terzo atto.

Altro legame con la scena precedente, Schön colpisce la porta chiusa a chiave nello stesso modo in cui il Professore di medicina aveva colpito la porta dell'atelier.

Così, non si contano nella *Lulu* le parole o i fatti che si sovrappongono gli uni

agli altri. Che Schön chieda un'ascia da cucina (che serve a spezzare i piccoli legni o le ossa) per far saltare la serratura (senza rompere la porta) non è indifferente: l'ascia è anche uno strumento di morte, e nella scena seguente è Schön che dirà fra sé e sé «E ora l'esecuzione».

La musica è così rapida che è impossibile indicare i dettagli. Quando Lulu scopre il corpo di suo marito, le sue grida sono accompagnate dall'apice del *climax* (batteria sull'intervallo di quarta la bem./mi bem.) già sentito proprio all'inizio del prologo.

Il motivo del *Fascino* (es. 13) si mescola al *Ritmo del Destino* (es. 29); la *Canzonetta* (ai violini) serve da orazione funebre. Schön ha delle parole più dure e Alwa (il cui motivo – es. 6 – si infila sotto la *Canzonetta*) gli rimprovera di non aver sposato Lulu. Ella ritorna: «Es ist ihm wohl ein Licht aufgegangen» («Che gli si siano aperti gli occhi?»), dice nella luce di un ambiente di ottave, e, quando Alwa confessa di invidiare il Pittore («Er hatte, was sich in Mensch nur erträumen kann» – «Aveva tutto quello che un uomo può sognare»), Lulu gli risponde profeticamente (sul motivo di *Alwa*, es. 6): «Er hat es teuer bezahlt». («L'ha pagato caro»).

L'ironia (?) di Lulu che suggerisce di fare un'edizione speciale rammenta a Schön il suo mestiere di editore, e il suo motivo conquistatore (es. 9) si ripresenta. Non meno positiva, Lulu, interiormente femmina, pulisce le macchie di sangue sull'abito del suo amante (Il *Tema d'amore*, es. 37, sui tromboni, sembra uscire dall'inferno) ed ella sa, conoscendo Schön che questa mostruosa indifferenza agli altri, al di fuori della loro relazione, è il legame più forte che lo tiene avvinto a lei. Ella afferma che alla fine egli la sposerà, il motivo del *Fascino* (es. 13) lo sottolinea.

Il *Campanello* (es. 28) si fa risentire, sempre a doppio senso: il Destino, ma anche l'aneddoto, come lo indica il «Kinder» («Ragazzi») di Lulu, che ritorna in ogni atto sulla sua bocca per parlare degli «altri».

Interludio

L'interludio si concentra sul legame che unisce Lulu e Schön: è il prolungamento e l'amplificazione delle due code della Sonata della scena precedente, della quale riprende nota per nota le dieci battute dove si sviluppa il *Tema d'Amore*. Questa prima parte è seguita da dieci battute di sviluppo nelle quali l'emozione mahleriana iniziale lascia il posto a un contrappunto più volontaristico, alla Hindemith, interrotto dal *climax* del prologo (già richiamato al momento della morte del Pittore), ma in una sfumatura dolce che provoca la ripresa variata della prima parte, all'inizio intonata dai corni, con un effetto meravigliosamente patetico, ripreso dagli archi che flirtano con il motivo di *Schön* (es. 9), poi con il *Ritmo del Destino* (es. 29), infine strombazzato dalla tromba mentre i timpani si ergono con il motivo di *Schön* che diventa il *Ritmo del Destino* – mi – la – do diesis... do diesis... do diesis – do diesis – prima della caduta finale sul do bequadro in ottava sui violini.

SCENA 3

Ragtime

Berg aveva già introdotto nel *Wozzeck* una musica di danza il cui carattere tagliava con il resto della partitura. Qui pertanto il modello sembra piuttosto la *Mano felice* di Schönberg (dedicataria della *Lulu*) perché se Berg indica *Ragtime* e si applica a osservare la regolarità meccanica del basso e l'ancheeggiamento sincopato della melodia, non ha scritto niente qui che possa diventare uno *standard*. Era stato sedotto dal jazz, scoperto a Vienna nel 1925 in un bar, e già nel *Der Wein* aveva scritto un *Tango*, ma non voleva lasciarsi prendere. Come lo spiega Adorno che a quel tempo era suo allievo: «Il jazz è apparso come fantasmagoria della modernità, dà l'illusione della modernità.» È una musica essenzialmente non autentica quella che ha voluto scrivere, una sorta di cacofonia di buona lega, né dissonante né consonante, una musica di fondo della quale non risalta nulla, se non un colore piuttosto acido che richiama il riavvicinamento alla *Mano felice*.

Alwa è presumibilmente il compositore di questa rivista: egli festeggia a champagne con la vedette dello spettacolo (si berrà ancora champagne – sempre la Francia! – anche negli atti seguenti) parlando di cose indifferenti della presenza di Schön nella sala, per esempio, della sua fidanzata, del Principe che deve condurre Lulu in Africa

«Nach Afrika » («In Africa »). Il solo fatto che Alwa riprende questa parola (sottolineato dal tema dello *Spirito della terra* es. 27, che emerge nella musica di scena!), senza poter aggiungere nulla, fa drizzare le orecchie a Lulu. Essa si accorge immediatamente di questa confessione di debolezza. La sua uscita da dietro il paravento in costume da ballerina è sottolineata dal risveglio dell'orchestra, come tirata fuori dal suo silenzio dal vibrafono: il violini scorrono il morivo discendente dello *Spirito della Terra* e i violoncelli il motivo ascendente di *Alwa* (es. 6)

Questa breve scena di seduzione è una delle più delicatamente liriche dell'opera. La voce del tenore vi è particolarmente messa in valore, culminando sul «Sie sofort zu heiraten» («gli ingiunsi di sposarla subito»); i raddoppi d'ottava sull'orchestra che la sostengono non sono meno inquietanti.

Ma, in contrappunto dal lato espansivo del temperamento di Alwa, occorre sottolineare la ferita interiore che c'è nel fondo, la colpevolezza, forse, di avere più interesse per Lulu che per sua madre malata. Perché, subito dopo «kranke Mutter» («madre malata») si sente nei corni e nei secondi violini (sulla corda del sol) una cellula di quattro note:



Exemple 39

che naturalmente proviene dalla *serie di Alwa* (es. 5). Essa si combina ben presto con il suo motivo (es. 6), sul flauto, trasposto su un altro grado. Questa cellula, in cromatismo ritornato, apparirà sovente in seguito, e non bisogna confonderla con l'inizio del motivo di *Schigolch* (es. 16)

Valzer inglese

La conclusione di Lulu («Das hat er mir damals erzählt» – «Me lo ha raccontato allora») si raddoppia sul motivo del *Fascino* (es. 13), le cui quarte parallele e la fisionomia preparano quelle del *Valzer inglese*:



Exemple 40

Esso è molto più caratterizzato del *ragtime*, senza dubbio perché esso non è solamente un fondo sonoro indifferente, ma il suo ingresso si integra al piano di Lulu, che accorgendosi, chiede un'altra coppa di champagne.

La sopravvenuta di una musica esteriore reintroduce il dialogo parlato, come se si passasse da un piano all'altro. In fatti, c'è la risposta di Lulu che, rompendo la confidenza, ha rotto la musica espressiva che l'aveva accompagnata e ha fatto scaturire una musica insignificante.

È per tanto questa musica che fa tornare il canto, perché Lulu ritrova la sua voce per felicitarsi con Alwa per averla scritta e favorire così il suo prossimo matrimonio. Tanto vale dire che Alwa non dovrà prendersela che con se stesso Sicura del suo potere (*Lo Spirito della Terra*, es. 27, si infila in «sich zu Rate» – «ci sta pensando seriamente»), ella finisce su dei trilli, immagine dei fremiti che l'attraversano («herauf – und wieder hinunter» – «salisse e poi scendesse per tutto il corpo»). E mentre la voce ruzzola su *Lo Spirito della Terra* si sente questo motivo montare dalle profondità della tuba.

Il *Campanello* (es. 28) risponde a questo trillo; grida di vittoria, è anche il

segnale dell'ingresso in scena: «Mein Tuch!» («Il mio scialle») comanda Lulu sovrana; l'orchestra di scena non può impedirsi di rendere omaggio al suo *Fascino*, che trascina e si dissolve come il profumo che si lascia alle spalle, popi conclude su delle ottave.

Alwa respira (vibrafono), gli viene l'ispirazione. L'allusione a *Wozzeck*, le cui prime battute, ripetute tre volte, accompagnano l'idea di scrivere un'opera, potrebbero confortare quelli che pensano che Berg sia proiettato nel personaggio di Alwa. Non si accorderà più attenzione al fatto che i salti di settima maggiore siano una risposta ai salti di ottava che precedono, e dunque un modo di ravvicinare, distinguendole, due opere che sono come fratello e sorella.

L'evocazione del Professore di medicina è sottolineata da delle pulsazioni di terza minore del *Ritmo del Destino* (es. 29) che accompagnano la sua morte; dopo l'accoglienza che il pubblico riserva a Lulu – «wie in der Menagerie» («Sembra di essere al serraglio»), che ci riporta al Prologo – l'evocazione del Pittore è preceduta da una citazione del motivo del *Ritratto* (es. 10); infine «Dritte Szene» («Terza scena») in sospensione (vi siamo) è cantata sul motivo di *Schön* (es. 9) al di sopra del *Tema d'amore*.

Corale

La scena con il Principe è stata molto condensata da Berg. Nlre lavoro teatrale, il Principe conversa anche con Lulu, fra due dei suoi numeri; ella gli domanda in quale palco si trova Schön, se abbia applaudito, egli l'aiuta a cambiarsi Così com'è questa scena occupa lo spazio modesto che le conviene. Essa vale soprattutto per la descrizione che il Principe fa di Lulu, con lo sguardo volto su di lei da un esteta.

Le sue prime parole («Ich hatte bei Herrn Dr. Schön » – «Ho avuto il piacere in casa del Dr. Schön»), che egli pronuncia fissando il quadro, sono accompagnate dal motivo del *Ritratto* (es. 10 sui corni). Il Principe è un tenore, come Alwa, e anche un aspirante artista. L'attrazione che Lulu esercita su di lui deve essere molto simile, ed è forse per questo che egli presta la sua serie a Alwa, molto evidente all'inizio del *Corale*:



Il Principe è dunque un doppio «comico» (tenore buffo) di Alwa , come lo saranno il Valletto da camera nel secondo atto e poi il Marchese nel terzo: ammiratore, servitore, sostenitore di Lulu, questo è il ruolo di Alwa nel lavoro teatrale.

Per accompagnare questi tre personaggi apparenti, Berg è ricorso a una scrittura armonica verticale, passando dagli archi ai corni, sui quali si staccano degli assolo. Per il Principe, c'è un violoncello «delicato e capriccioso», per il Valletto da camera ci sarà una viola, per il Marchese un violino.

Alla fine, quando viene evocata la felicità coniugale, il motivo di *Schön* (es. 9) sorge nei violini e poi nei violoncelli, come per sottolineare l'incongruità delle pretese del Principe, il *Campanello* (d'allarme?) risuona lungamente, sottolineato dalle pulsazioni del *Ritmo del Destino* (es. 29)

Il trio del *ragtime* è ripreso dietro la scena, ma l'orchestra non tace: questa volta commenta l'incidente. Come si chiude la porta del camerino, come nei film, la musica di scena smette di farsi sentire.

Sestetto

Questo trambusto attorno allo svenimento di Lulu si conclude con un *sestetto* le cui parole, secondo una nota di Berg, possono restare lettera morta per l'ascoltatore. la forma è quella di uno specchio: comincia e si conclude disposizioni a gradini di un re bem. in ottava – la tonica della *sonata* – (archi e vibrafono) e culmina, al centro, su un trillo di Lulu, punto di arrivo di un crescendo e di partenza di un diminuendo doppiati da una progressione cromatica ascendente poi discendente. Forse l'idea è quella di una perdita e del ritorno della coscienza: se lo svenimento di Lulu è senza dubbio finto, la sua emozione e la sua rabbia per aver visto Schön con la sua fidanzata sono reali.

Sviluppo della sonata

Sospesa per l'arrivo del Principe, nella scena precedente, la discussione fra Lulu e Schön ora entra nella fase centrale: lo scontro serrato dei motivi.

Come il Dr. Schön attacca con una violenza che rivela la sua debolezza («gegen mich» – «come ti permetti scene del genere con me?»), il suo motivo (es. 9, sempre in re bem.) è onnipresente: nell'orchestra, nelle voci, con sincopi ritmiche che lo rendono più aggressivo. Schön non fa fatica a dominare Lulu fino a che lui le chiede: «Wirst du jetzt tanzen?» («E adesso danzerai?»). L'orchestra risponde prima di lei con un motivo di danza, quello della *Gavotta* (es. 38), il secondo tema, che insinua così una civetteria con la quale Lulu giocherà: ella finge di accettare, poi chiederà «Nur eine Minute [] Man wird ja klingeln» («Ancora un minuto [] Tanto chiameranno col campanello»). Il silenzio di Schön dimostra acquiescenza, e il *Campanello* (es. 28) che si sente, introducendo il *Fascino* (es. 13) è una vibrazione di vittoria.

Ritenendosi ubbidito e padrone della situazione, Schön non dà più ordini, fa domande: «Was wollte der Prinz hier?» («Che cosa vole va il principe?»). Lulu sente la frattura, e l'orchestra diventa sua complice: il *Fascino* si mescola agli echi del *Valzer inglese* (es. 40). Dicendo «E allora perché non avete lasciato svenire» sullo stesso disegno melodico di «Perché non me lo avete detto ieri?» della

scena precedente, Lulu impiega l'arma della connivenza, e Schön, come il toro, si avventa a testa bassa: egli la conosce («Ich weiß zu gut» – «So fin troppo bene») e l'ammette.

Il *Valzer inglese* (es. 40), passato all'orchestra, acquista la funzione di tema di sviluppo: è il progetto di far danzare Lulu per trovarle un marito che serve in effetti da rivelatore. La situazione si capovolge: la sfrontatezza di Lulu indispettisce Schön; ella lo sente e ci gioca, e come egli pensa a sua volta di aspettare il campanello per andarsene, finisce per mettersi in sua balia, ed ella attacca. È fidanzato da più di tre anni, perché non è ancora sposato? È su una successione di note ripetute (mi acuto) che Schön si esaspera, come nel quadro precedente, che suona proprio per lui il canto di vittoria. Al colmo dello sgomento, grida, smettendo di cantare, «Fort, fort» («Andarmene, andarmene»): *climax* drammatico amplificato da un *climax* orchestrale, che si risolve nella dolcezza con il *Tema d'amore* (es. 37) e le sue ottave spalancate come un abisso, prima sui tromboni, poi sugli archi.

Lulu esulta: questo dolore di Schön gli fa del bene, il bene di una confessione di un attaccamento strappato, la risposta alla sua dichiarazione della scena precedente.

Riesposizione della sonata

Ci sono i corni che riespongono il motivo di Schön (es. 9, primo tema) in modo eroico mentre si sprofonda in lacrime («Mein Alter! Meine Welt!» – «La mia vecchiaia! Il mio mondo!»). Lulu ordina, sulla melodia del *Fascino* (es. 13): «Schenken Sie mir den Prinzen» («Mi mandi il Principe»). Schön implora «was soll ich tun» («che cosa devo fare»). Il ponte sul *Fascino* che nella scena precedente evocava l'inseguimento nell'atelier, conserva il suo carattere ludico: è un gioco inedito che propone Lulu («Hier ist Briefpapier» – «Qui c'è carta da lettere»), un gioco uscito da un romanzo di Sacher Masoch nella quale l'uomo, prodotto della Cultura e della Civilizzazione, accetta di piegare la schiena sotto il giogo della Donna, incarnazione della Natura e dell'Istinto. Questa dominazione della Signora su l'allievo non è molto gratificante per Lulu, ma rassicurante per Schön che, diremmo al giorno d'oggi, che regredisce con sollievo.

Duetto della lettera

Il duetto della lettera corrisponde alla riesposizione del secondo tema, la *Gavotta* (es. 38). Berg ha spinto la precisione fino a indicare che i movimenti della penna di Schön devono coincidere con le frasi del violino che fanno echo a quelle di Lulu. Ella comincia sul motivo della *Gavotta*: «Sehr geehrtes Fräulein» («Gentilissima signorina») (con un a parte sullo spirito della Terra, es. 27, «Mein Todesurteil!» – «La mia sentenza di morte!»), continua a scrivere, silenziosamente sulla melodia del *Fascino* («Ich gebe Ihnen» – «Le do ma mia parola»), poi su quella della *Musette* (es. 38): «Diese Zeilen sind Ihnen ein Beweis» («Queste

righe gliene danno una prova») ritornano naturalmente allo *Spirito della Terra* per «die mich beherrscht» («mi tiene in suo potere»). Alla fine, ritrovando la parola, grida «O Gott!» («Oh Dio!») come il Pittore, ed è ora che Lulu lo rimbrotta nello stesso modo («Keine: O Gott!» – «Niente: Oh Dio!»).

Le sei battute della coda reintroducono il *Tema d'amore*, la cui funzione è decisamente cadenziale. Il *Ritmo del Destino* (es. 29) vi è indissolubilmente legato, anche nella parole: «Jetzt kommt die Hin (richtung)» («E adesso viene il supplizio») e, mentre si sente il *Campanello* (es. 28) che chiama Lulu in scena, Il *Ritmo del Destino* (es. 29) conclude con pesanti accordi: su un pedale di fa grave, l'accordo di quarte e seste (mi – la – do diesis) è come la firma di Schön.

ATTO SECONDO

SCENA I°

Recitativo

Lo stesso ritmo, la stessa armonia, aprono il secondo atto, ma la sonorità è ispessita, soffocata negli archi mescolati ai corni: più confortevole e tanto più minacciosa. All'inizio un personaggio sconosciuto e strano, mezza donna e mezzo uomo, si rivolge a Lulu. Una successione discendente di quinte parallele nei clarinetti sulla scala pentatonica, che l'accompagna (es. 21), introduce un nuovo colore, un po' crudo. L'atmosfera è tesa, Schön sembra escluso, estraneo a ciò che si trama in casa sua. Con un mimetismo educato, impiega la scala pentatonica per fare la domanda «Sollte den für unsereinen» («e per noi uomini non ci sarebbe») e si fa dare una lavata di capo. Allora parla di fiori...

Il ritratto di Lulu, androgino in costume di Pierrot, che ha già fatto due vittime – il commissionante e l'autore – suscita l'ammirazione della contessa. Pensando al suo predecessore (il violoncello solista richiama la scena dell'atelier, es. 33), Schön borbotta un «Er hatte genug» («Ne ho avuto abbastanza») che si applica a se stesso. Il *Campanello* (es. 28) al piano precede il «Ich muß gehn» («Devo andare») che annuncia la partenza della Contessa, un po' come Alwa e il padre nella prima scena.

Lento

Schön resta solo. È talmente fuori di sé, fanno osservare i commentatori, che utilizza, per cantare «Das nein Lebensabend» («Così doveva finire la mia vita») la forma inversa della sua serie (es. 8). Come è impossibile all'orecchio riconoscere un motivo così inversato se non conserva almeno un suo ritmo; sarebbe più giusto dire che Schön, privato di punti di riferimento, ha perso la sua identità musicale, e che non si sente più il suo motivo abituale.

L'unità del suo *Arioso* è assicurata da un motivo scattante di sei note, identificabile dal suo ritmo e dal suo carattere:

Example 42 shows a musical score with two systems. The first system includes a vocal line with the lyrics "De Schön" and "Don mein Lie-bro - u - bend." and a piano accompaniment. The piano part has a series of notes numbered 1 through 12, with some notes marked as "basso" and "mezzo". The second system includes a vocal line with the lyrics "Die Pest im Haus" and a piano accompaniment with notes numbered 3 through 9.

Example 42

La sua inquietudine, questo delirio di persecuzione (*Vervolgungswahn*) che egli attribuiva poco tempo prima al pittore e di cui Lulu l'accuserà, lo inducono a esplorare il suo appartamento rivoltella in mano. E in effetti l'orecchio distingue nella trama musicale i personaggi nascosti come nel gioco a nasconderella dei bambini: il cromatismo di Schigolch («wieder belauscht» – «chi ora mi starà spiando»), le quinte della Contessa, gli accordi di piano (l'*Atleta*) che colpiscono il *Ritmo del Destino* (es. 29). Da notare che Schön ritrova, cammin facendo, il suo proprio motivo (es. 9). Poi *Lo spirito della terra* (es. 27 «Der Schmutz... der Schmutz...» – «Che sporcizia... che sporcizia...») dopo il bilanciamento in trilli sempre più serrati associato alla *Canzonetta*.

Cavatina

Il ritorno di Lulu è sottolineato dal motivo del *Fascino* (es. 13) nel flauto e nel vibrafono. Su un ritmo di *habanera* che flirta con il si magg., la cui strumentazione – tre flauti, vibrafono, arpa e violoncello – evoca Bizet:

Example 43 shows a musical score with two systems. The first system includes a vocal line with the lyrics "körn - tot da dich", "du he - re", and "nich - re - tag nich" and a piano accompaniment. The piano part has a series of notes numbered 1 through 12, with some notes marked as "basso" and "mezzo". The second system includes a vocal line with the lyrics "Die Pest im Haus" and a piano accompaniment with notes numbered 3 through 9.

Example 43

ella chiede a Schön di occuparsi di lei proprio in quella giornata. Così facendo, sfuggirebbe al Destino che l'attende, come col Pittore nell'atto precedente. Per

accentuare il riavvicinamento, Lulu riprende, per cantare «Du hast mich ja gar nicht geheiratet» («Ma tu non hai sposato me»), la melodia del *Duettino* (es. 36) sulla quale aveva cantato al Pittore: «Und wenn es der Kaiser von China wär'!» («E fosse anche l'imperatore della Cina»), e Schön le risponde sulla melodia del *Pittore*. Ricordi della *Gavotta* “matrimoniale” (es. 38) passano all'orchestra. Infine, quando Lulu gli rammenta: «Deine Liebe zu mir» («Il tuo amore per me»), il *Tema d'amore* (es. 37) si estende sullo sfondo dell'*habanera*.

Schön spinge Lulu verso la camera da letto. L'idea è di Berg e Patrice Chéreau la trova di enorme volgarità, ma bisogna far credito a Lulu di essere sincera, di desiderare sempre l'uomo che crede di non amarla più. I giorni della Borsa sono quelli nei quali ella riceve la sua piccola corte di ammiratori, ma pensa che proprio quel giorno sarebbe meglio che egli restasse, di scegliere, come già aveva chiesto al Pittore, fra lei e il guadagnare denaro.

Non appena sono usciti il Destino suona alla porta: la quarta del vibrafono (es. 28) sottolinea il ritorno della Contessa, poi l'arrivo di Schigolch con il suo cromatismo (es. 16) e quello di due personaggi antitetici: da una parte l'Atleta con i suoi raggruppamenti al piano (es. 18), già sentiti nel Prologo, e la sua serie volgare che egli canta platealmente su «Er ist noch zu klein für die große Welt und kann» («È ancora troppo piccolo per il mondo») (es. 17); dall'altra un liceale che strombazzava il suo amore:



Exemple 44 – motif du Lycéen

Non si saprebbe immaginare un insieme più completo di ammiratori parassiti del bel sesso: vegliardi perversi e lesbiche virtuose, Signor Muscolo di cervello limitato e mingherlino letterato, panoplia alla quale si deve aggiungere il figlio di papà e il cameriere masochista... Nessuno comunque che possa essere seriamente un rivale di Schön. Questa è una corte dei miracoli che Lulu intrattiene per ingannare la noia e che tutto sommato disprezza: «Sie jagt er mit einem Seitenblick durch ein Mausloch!» («Lui con una mezza occhiata la riduce piccolo come un topo») dirà loro.

La conversazione fra loro tre fa a meno del commento musicale. Essa ha il merito di funzionare a teatro, e serve piuttosto come strumento di valorizzazione, ma bisogna attendere il ritorno di Lulu per riascoltare della musica.

Ella arriva accompagnata da arpeggi speculari sul piano, l'arpa e il clarinetto, forse perché ella rinvia al mittente gli sguardi attirati dalla civetteria del suo décolleté? La sua prima parola è «Kinder» («Ragazzi»), come l'ultima che ha pronunciato alla fine della seconda scena del primo atto.

Canone

Usando come melodia la serie-madre nella sua forma originale (es. 2), un canone, comicamente insistente, sostenuto da tre clarinetti, e del quale ogni entrata si fa al mezzo tono superiore, sospenderà il tempo drammatico finché Lulu gli darà una conclusione maliziosa («Ja gewiß, ich bin ein Wunderkind» – «Sì, è vero, io sono una figlia del miracolo»), nello spirito della commedia musicale.

Recitativo

Il recitativo dialogato che segue il canone non sarebbe particolarmente ispirato se l'esame dei bicipiti dell'atleta non desse luogo a una progressione musicale la cui tensione si risolve in un lungo e potente vocalizzo di Lulu che esplose come un momento voluttuoso di gioia fisica, benché Lulu si burli di questa forza bruta.

Il colpo di teatro che costituisce l'annuncio che è arrivato il Dott. Schön, senza precisare (Alwa è salito di grado) con il *Campanello* (es. 28) di chi in realtà si tratti, e lo sbandamento che provoca, è molto efficace: la realtà succede in un momento di grazia, nel sogno che Lulu aveva creato in qualche minuto. È come mettere il piede su un formicaio, una sorta di balletto pantomima, in cui Berg ha indicato, nota per nota, in quale istante si deve fare il tal gioco di scena, la tale mimica, etc.: i passi di Schigolch devono seguire i valori ritmici dei violoncelli; il liceale è legato al corno inglese (lo strumento della malinconia romantica, del Tristano); il gesto del cameriere, uscendo dal suo ruolo per esprimere dispetto, coincide con le viole... questo sincronismo estremo non possibile che al cinema, nell'estetica di Pabst, per esempio, con dei piani o delle inquadrature didattiche. Un motivo legato alla precipitazione, allo stato d'urgenza, al «*Si salvi chi può*» appare qui:



Lo si era appena intravisto nelle prime battute del Prologo, combinato con *Lo Spirito della Terra*.

Lulu accoglie Alwa con una menzogna molto anodina a proposito di Schigolch, e come se fosse il seguito esatto della scena precedente, continua il suo gioco di seduzione.

Certi commentatori hanno voluto collocare la loro relazione consensuale sotto il segno del Rondo, in opposizione alla Sonata conflittuale. Si noterà pertanto che Berg, così prolisso in notazioni sulla forma, in nessuna parte della partitura di *Lulu* ha indicato *Rondo*, ma l'ha dato come titolo solamente al primo movimento della sua *Lulu-Suite* nella quale il ritorno regolare del motivo di *Alwa* evoca in effetti il ritornello di un rondo. Ma nell'opera è molto meno chiaro, a causa delle interruzioni del Cameriere e di Schön che Berg ha precisamente eliminato dal suo

rondo sinfonico.

Se non si tratta dunque di una forma ritornello/strofe che giustificerebbe il nome di *rondo*, il principio è nondimeno quello dei ritorni, delle sospensioni e delle rotture.

I ritorni (ritornelli variati) qui sono gli episodi in cui Alwa e Lulu proseguono la loro conversazione.

Le sospensioni (strofe) qui sono: da una parte le due entrate del Cameriere alle quali Berg dà il titolo di *Recitativo*, per allusione allo stile “recitativo” degli assoli di viola che accompagnano il servizio; e, dall’altra parte, l’episodio in cui Alwa bacia la mano di Lulu, momento di intimità sottolineato anch’esso da assoli di strumenti d’arco. Nei tre casi, gli strumenti solisti esprimono quello che i personaggi non dicono, e se Alwa cena alla tavola di Lulu, egli non di meno risente la stessa frustrazione del suo «doppio», il Cameriere.

L’alternanza dei cinque *ritornelli variati* in cui Alwa e Lulu si esprimono direttamente, dapprima parlando, poi cantando in modo sempre più lirico, e dei tre *recitativi* nei quali il silenzio dei personaggi è più eloquente, è sollecitata nella sua regolarità da quattro incisi che Berg indica con *tumultuoso* e che corrispondono alla quattro manifestazioni mute della presenza di Schön. Queste brusche rotture, sempre più sviluppate, svolgono il compito, per la loro ripetizione, di ritornelli secondari. Sono marcate da effetti di tromboni:



seguiti da un tratto rapido di violini all’inizio, poi di corni, più movimentati, poi di clarinetti e fagotti sfrenati, infine di diversi gruppi strumentali.

Per comodità analizzeremo questa scena come un rondo variato con la tendenza a un rondo-sonata a due temi.

I° RITORNELLO VARIATO [Tema A] Espone il *tema estroverso di Alwa* (es. 6) mentre si inizia, in melodramma, una discussione di avvicinamento. Nel momento in cui appare il *tema introverso di Alwa* (es. 39, che chiameremo *Tema B*), l’entrata del Cameriere fa una diversione.

I° STROFA [ponte] Sullo sfondo del *corale* affidato ai legni (e che prende a prestito, come il *corale* del Principe, la sua serie da quella di Alwa, es. 5), una viola si stacca: il Cameriere si divide fra il ritratto ideale (?) di Lulu e la sua incarnazione.

II° RITORNELLO VARIATO [Tema B]. Non appena il Cameriere esce, il *tema introverso di Alwa* (es. 39) lasciato in sospenso da questa intrusione, è l’oggetto di una vera esposizione. Lulu parla precisamente del carattere di Alwa («Was ich immer am höchsten» – «Quello che soprattutto mi piace»). L’inciso di Schön: «Mein eigener Sohn?» («Mio figlio?») (**RITORNELLO SECONDARIO N° 1**) non interrompe

lo sviluppo sempre più eloquente di questo motivo. Questo sviluppo finisce per ingenerare il ritorno del *tema estroverso di Alwa*.

III° RITORNELLO VARIATO [sviluppo]. Urlato dalla tromba («Ich versichere dir» – «Ti assicuro»), il *tema A* (es. 6) è associato al *tema B* (es. 39) utilizzato – nei violini e nelle viole – come un controsoggetto. Alwa si svelerà, i battimenti sordi della grancassa annunciano il suo turbamento... ma egli si ritrae («Aber sprechen wir nicht davon!...») – «Ma non parliamo di questo»)

II° STROFA. Alwa ritorna a non parlare, ciò che simboleggia il reingresso del Cameriere che entra al momento giusto, accompagnato dal suo malinconico assolo di viola (ma più del *Corale*).

RITORNELLO SECONDARIO N° 2. Il secondo intervento muto di Schön («Der also auch!» – «Anche quello, dunque!») porta l'ascoltatore a considerare questi incisi come dei ritornelli. Il Cameriere esce.

IV° RITORNELLO VARIATO [seguito dello sviluppo] Il *tema A*, estroverso, di Alwa ritorna sul saxofono, il *tema B* in contrappunto sulla viola. «Was meintest du früher» («Di quali momenti parlavi») domanda Lulu che si fa più insistente. Alwa, più lirico, tenta di contenersi – «Ich wollte nicht davon sprechen» («Io non volevo parlarne») dice come in precedenza – mentre il piccolo tamburo, questa volta ha il cuore in gola, e subito dopo i piatti: l'emozione porta verso l'acuto.

III° STROFA. Lulu tende la mano dell'amicizia a Alwa che l'afferra e se la porta alle labbra: lo sviluppo è sospeso e il non detto si affida una volta di più agli archi solisti. Appare un nuovo motivo, che deriva dalla *serie di Alwa*:



Exemple 47

Lo chiameremo *Tema d'amore secondario*. Come il primo *Tema d'amore* (es. 37) deriva dalla *serie di Schön*, questo ordina le note della *serie di Alwa* in modo particolare.

RITORNELLO SECONDARIO N° 3. Questo istante di grazia suscita, con un effetto altalenante, il chiasso del piano: l'Atleta si fa vedere, Schön si soffoca («Das ist noch einer!» – «Eccone ancora un altro!»), la scena diventa comica. Lulu fa gli occhiacci, ma Alwa non se ne accorge. La situazione non può essere salvata che da un lirismo puro...

V° RITORNELLO VARIATO. ...Alwa, diventato poeta, intona una specie di inno in fa diesis min. («Eine Seele...» – «Un'anima...»), ultima progressione che porta Lulu a una vocalità brillante, pressoché disperata: «Sieh mich nicht so an»

(«Non guardarmi così») grida sul motivo del *Ritratto* (es. 32), gridato nell'orchestra dalle trombe. Questo pezzo di bravura (con il contro-do diesis in *ossia* per Alwa) si conclude con una dolcezza contornante: un «Liebst du mich denn?» («Allora mi ami?») degno di Kundry poi, nella sonorità immateriale del vibrafoni, l'eterno «Ich weiß es nicht...» («Non lo so...») di Lulu (cfr. la scena 1 del primo atto), e la confessione cadenziale di Alwa: «Mignon, ich liebe dich!» (Mignon, io ti amo!«).

Alwa è al colmo dell'estasi e non vuole sentire una verità (?) troppo dura: «Ich habe deine Mutter vergiftet...» («Ho avvelenato tua madre...»). Ma l'effetto è struggente, e la modulazione, minore/maggiore, della quarta-e-sesta minacciosa dei tromboni serve d'articolazione alla scena.

RITORNELLO SECONDARIO N° 4. Il quarto *Tumultuoso*, con la pantomina dell'Atleta e di Schön, è, questa volta, francamente buffo; serve per procurare una necessaria distensione prima del dramma. In mezzo a questo proseguimento comico di motivi facilmente riconoscibili, un breve dialogo fra Schön e Alwa ricorda quello della seconda scena del primo atto, ma al secondo grado perché il padre inventa la notizia per dare il cambio e allontanare Alwa. Poi il *tumultuoso* riprende per concludersi come il primo *climax* del prologo, mentre l'Atleta grida un «Himmel, Tod und Wolkenbruch!» («Fulmini e terremoti!») che ritornerà successivamente. Ma a causa della leggerezza di una strumentazione sibilante e ruggente, non si vede che una catastrofe da ridere.

Aria in cinque strofe

Berg ha voluto dare agli ultimi momenti della vita del Dott. Schön la forma di un'*Aria* in cinque strofe preceduta da un'introduzione. Cinque strofe come i cinque proiettili che Lulu sparerà contro di lui, come si dice. Perché no, ma, come quest'aria è dialogata, è necessaria grande attenzione da parte dell'ascoltatore per identificarle, tanto più che fra le strofe IV e V, Berg ha introdotto un'aria, *La Canzone di Lulu*, della quale le cinque parti (anche qui) sono ugualmente difficili da individuare... Non si potrebbe dire, pertanto, in un caso come nell'altro, che la logica della forma sia arbitraria.

Ogni strofa dell'*Aria* di Schön è più lunga delle precedenti: si contano 7 battute per l'introduzione, 14 per la prima strofa, 20 per la seconda, 21 per la terza, 49 per la quarta (e altrettanto per la *Canzone di Lulu*), 14 per la quinta.

L'**INTRODUZIONE** dell'*Aria* («Wo ist denn der hin?» – «Dove è andato quello?») riporta il *Ritmo del Destino* (es. 29) mentre Schön, sconvolto, canta di nuovo la melodia capovolta della sua serie (es. 9). L'aria comincia su «Du Kreatur» («E tu, sciagurata»): Schön intona il motivo in quarte ascendenti dello *Spirito della Terra* (es. 27). Da un punto di vista generale, d'altronde, quest'*Aria* è posta sotto il segno dell'intervallo di quarta ascendente: è quello della natura profonda di Lulu, ma anche quello che esordisce il motivo di Schön (es. 9). In modo evidente, essi sono fatti per intendersi o per scontrarsi; è questo che rende la loro separazione

così drammatica quanto la loro unione è intensa. Le quarte appaiono melodicamente o armonicamente.

Un altro intervallo melodico significativo di questa *Aria*: l'ottava, spesso raddoppiata parallelamente – all'inizio di ciascuna strofa, in ogni caso – alla quarta o alla quinta.



Exemple 48

L'ottava suggerisce sempre l'idea dell'annientamento. Il carattere generale dell'*Aria* è riassunto dall'indicazione iniziale: *furioso*.

La **PRIMA STROFA** è dominata, inoltre, dal motivo di Schön (es. 9) caricaturato, con violini e violoncelli che lo dilaniano con movimenti contrari. «Du Freude meines Alters!» («Tu, gioia della mia vecchiaia!») è sottolineato al piano dalla Gavotta (es. 38) e Lulu vi risponde con il Fascino (es. 13): «Wie gefällt dir denn mein neues Kleid?» («Ti piace il mio vestito nuovo?»).

La **SECONDA STROFA** risponde a questa domanda che Schön riceve come una provocazione poiché egli l'ha intesa come rivolta ad Alwa. È a proposito del figlio (di cui canta il motivo, es. 6: «sonst schlägt's mir...» – «non rispondo di me...») che egli in quel momento si infiamma. Dà la pistola a Lulu. Le battute che si scambiano non mancano di essere pungenti: Lulu gioca il ruolo della donna bambina, e Schön ritrova il suo ruolo di amante protettore... Il colpo parte. L'Atleta balza fuori (raggruppamenti al piano, es. 18), Schön domanda, Lulu risponde, di nuovo sul *Fascino* (es. 13): «Nichts – Du leidest an Verfolgungswahn!» («Niente. – Hai la mania di persecuzione!») (terzo richiamo) mentre il *Ritmo del Destino* (es. 29) si manifesta in contrappunto.

Gli accordi del piano relativi all'Atleta servono a rilanciare la **TERZA STROFA** che, come la prima, fa sentire il motivo di Schön (es. 9) tormentato in movimenti contrari mentre egli domanda: «Hast di noch mehr Männer versteckt?» («Ne tieni nascosto ancora qualcuno?»). Ironia: come Sigfrido sulla roccia, non è un uomo quella che egli scopre, ma la Contessa Geschwitz: la scala pentatonica si innalza poi ridiscende su quinte vuote poste a vari livelli, in una sonorità d'organo (es. 21). Questo riposo musicale e questa diversione comica permettono un ritorno efficace al carattere *furioso* che domina l'*Aria*.

QUARTA STROFA. Come la prima, essa comincia con l'affermazione melodica dell'intervallo di ottava (es. 48, raddoppiato alla quarta), che ritornerà in seguito, e con lo *Spirito della Terra* (es. 27): «Es ist noch genug» («Ce n'è ancora dentro

a sufficienza»). L'allusione al Cameriere è sottolineata da un assolo di viola (che come quello della seconda entrata del Cameriere svolge la *serie di Alwa*, es. 5), mentre i corni evocano, più trivialmente, le corna, strizzatina d'occhi alle convenzioni dell'opera buffa.

La risposta di Lulu («Du kannst dich scheiden lassen» – «Puoi chiedere il divorzio») giocando sul motivo del *Fascino* (es. 13), porta una citazione del motivo in ottave della *Canzonetta* (es. 35), evocazione della reazione di Lulu dopo la morte dei suoi precedenti mariti. E quando salta fuori la questione del suicidio («den Selbstmord im Nacken» – «col suicidio che m'incalza») le trombe in sordina e gli oboi citano per derisione l'altro motivo della *Canzonetta* (es. 34). Bisogna concludere che il Professore di medicina avesse, assentandosi deliberatamente, premeditato la scena la cui visione lo ucciderà; e che quella che Schön provoca al presente non è meno suicida, poiché Berg precisa, a proposito della citazione della *Canzonetta*: «leiernd», altrimenti detta, “come una solfa, un'aria conosciuta”.

Lulu ha visto giusto. L'idea della separazione è intollerabile per Schön che, raddolcendosi un attimo, canta: «Ich mich scheiden lassen!» («Io divorziare!») sulla melodia del *Tema d'Amore* (es. 37) ripresa in seguito dagli archi. Ma egli si infiamma di nuovo, vuole riprendere la pistola, forse per sicurezza, poiché ha sentito la propria debolezza.

Canzone di Lulu

Allora Lulu, che ha indovinato questa perdita di controllo, si alza, piena di assicurazione e, forse per sfida o per fatalismo, come Carmen, pianta delle banderillas nel corpo del toro ormai sfiatato. Berg, indicando “*Comodo, tempo des Pulsschlages*” (per capirci, tempo delle pulsazioni del polso), fa capire che questa dichiarazione deve restare calma, come la tranquilla emanazione dell'influsso vitale. Ognuna delle cinque strofe, e ognuna delle loro due metà (poiché esse obbediscono tutte alla bipartizione comandata dal senso della proposizione) si concludono con un ritenuto che permette di rilanciare il tempo.

Berg ha dedicato questa *Canzone* a Webern per il suo cinquantesimo compleanno (3 dicembre 1933) e, se lo stile sembra così poco weberniano, nondimeno all'inizio della **PRIMA STROFA** l'impiego della serie-madre (es. 2) nella sua forma melodica completa nella voce:



Example 49

accompagnata in contro-canto dalla sua forma esattamente invertita nei violoncelli, è di impeccabile ortodossia. La fine della strofa (sotto «meinen Wert» – «il

mio valore») introduce lo *Spirito della Terra* (es. 27).

La **SECONDA STROFA** («Du hast so gut gewußt» – «Quando mi hai preso in moglie») è posta sotto il segno del *Fascino* (es. 13): ascendente nella sua prima parte («Du hast») – che culmina con il raddoppio della voce in ottava («du mich zur Frau») –, *Fascino* discendente per la seconda («wie ich») come un riflesso di specchio.

La **TERZA STROFA**, dominata sempre dal *Fascino*, è caratterizzata da colorature vocali estroverse – poiché è una questione esterna («Du hattest deine besten Freunde» – «Avevi ingannato con me i tuoi più cari amici») – e da un'orchestrazione essenzialmente leggera, civettuola, col violoncello che in fine si distacca per innalzare il *Fascino* fino al cielo.

Il testo della **QUARTA STROFA**, nella quale il *Fascino* passa questa volta alla voce, contrappone la vecchia età di Schön (corni in sordina) e la giovinezza di Lulu (corni aperti e arpa).

La **QUINTA STROFA** è la più sviluppata, illuminata dal ritorno del violino solista, ripreso con lo stile vocale virtuoso della terza: vi è un riferimento all'immagine brillante di Lulu davanti al mondo e, nello stesso tempo, della sua natura profonda (lo *Spirito della Terra*, es. 27): «als wofür (man) mich genommen hat» («qualcosa di diverso da quello che mi ha considerato»), che si arrampica fino al contro-re e ridiscende simmetricamente alla fine («als was ich bin» – «che quello che sono»). Ed è su questa cadenza in mi bem. min. che si innalza negli archi il *Tema d'amore secondario* (es. 47) col suo motivo interiore in cromatismo di ritorno (es. 39).

Aria di Schön (fine)

Forse occorre questa allusione muta a Alwa (che Wedekind non indica), questa commozione, per rinfrescare la collera di Schön e la **QUINTA STROFA** della sua *Aria* con il suo proprio motivo (es. 9) che ruggisce in canone (sui clarinetti, sui violini e sulla tromba) e si risolve sul *Ritmo del Destino* (es. 29) sugli archi, mentre Schön tuona: «Bete zu Gott» («Prega Dio»).

La fuga del liceale spaventato, che lascia il suo nascondiglio, crea la sorpresa e il dramma – ritorno al *tumultuoso* –: Lulu spara come la belva aggredisce il domatore che le volta le spalle. I cinque colpi culminano con il motivo del *Si salvi chi può* (es. 45) e la discesa-catastrofe del *climax* del Prologo. Fino alla morte di Schön, il *Ritmo del Destino* (es. 29) resterà sempre presente. In quel momento il morente trova la forza di riaffermare il suo motivo («und – da – ist – noch – einer!...» – «E... qui... ce n'è... un altro!...»). È per antifrasi che Berg fa passare il motivo di *Alwa* (es. 6), disarticolato ritmicamente, nei violini, poi nei clarinetti quando Lulu afferma: «Der einzige, den ich geliebt!» («L'unico che ho amato!»)? Più lontano, per confessare: «Ich habe ihn erschossen» («L'ho ucciso»), Lulu impiegherà la serie-madre (es. 2) quella della *Canzone*, che risuonerà quattro volte di seguito nei corni e della quale il Liceale darà le ultime cinque note («Sie ist unschuldig» – Essa è innocente»).

Mentre Schön confessa ad Alwa: «Es ist mißglückt» («È andata male») i violini ironizzano con la *Gavotta* matrimoniale (es. 38). Il *Si salvi chi può* (es. 45) prepara l'enunciato del motivo di Schön (es. 9) in valori regolari nei violini e al piano nella tonalità di la magg. Simultaneamente, rivolgendosi a Lulu che gli dà una coppa di champagne, Schön apprezza: «Du – bleibst dir gleich» («Tu – non ti smentisci»), sulle quarte ascendenti dello *Spirito della Terra* (es. 27), prima di intonare nella sua forma discendente per predire a suo figlio: «Du bist der nächste» («Ora tocca a te»).

Le ultime parole di Schön, «O Gott!» («Oh Dio!»), si rapportano naturalmente alle identiche esclamazioni di Lulu, del Pittore, poi di lui stesso in ciascuna delle scene del Primo atto. Non ve ne saranno più in seguito. Siamo al centro dell'opera, al suo parossismo, e Schön dice due parole che riassumono tutto, forse: «Dio» e «il diavolo». Non era così netto in Wedekind nel quale i due pezzi sono distinti, ma Berg vi ha visto l'occasione di una bella articolazione drammatico-musicale.

Non si darà altra importanza alla «diabolizzazione» della Contessa. Messa in questa situazione, essa viene intesa come il Diavolo che viene a portar via il dannato: preceduta da un silenzio impressionante, essa sospende il tempo, e la ascensione/discesa del clarinetto sul motivo del *Si salvi chi può* (es. 45), presentato a specchio un po' deformato, è l'immagine dell'esistenza, del destino, e come si dice, della stessa forma dell'opera di cui l'Interludio, che seguirà poco dopo – concepito esso stesso come specchio – costituisce il centro, la chiave di volta.

Le battute che seguono sono fra le più commuoventi e le più eloquenti di tutta la partitura. Del *Tema d'Amore* (es. 37), affidato ai flauti nel basso-mediano, si libera uno strano calore funebre. L'espressione un po' familiare di Lulu («Er hat es überstanden» – «Ha finito di soffrire») su una tale musica, con il grande tuffo conclusivo (sol-do diesis) della voce, non è meno struggente. Il legame con la *Canzonetta* (es. 34) del saxofono è assicurato dalla viola sola, che concatena le tre prime note del motivo di Schön (es. 9) con le sei prime note del motivo di Alwa (es. 6).

Il *Fascino* (es. 13), nei clarinetti, è turbato dalle *flatterzunge* dei flauti, le ottave *grazioso* (es. 35) che accompagnano, come sempre in Lulu, la specie del godimento animale di sentire che si è sfuggiti alla morte; c'è dell'egoismo in senso etimologico, al di là di una concezione morale: lui è morto, io vivo, tutto il contrario dell'ipocrisia del Pittore o dell'irritazione di Schön in una simile circostanza.

Lulu vuole fuggire, il Liceale prende le sue difese, ma Alwa si alza e si oppone. Lui che baciava appassionatamente le mani della sua matrigna qualche minuto prima, che ha fatto scattare il dramma e che non trema alla confessione dell'avvelenamento di sua madre, poteva agire altrimenti? Ha fatto il suo dovere, ma forse più per pigrizia che per convinzione.

Arietta

La supplica di Lulu è introdotta, come lanciata, dal motivo del *Campanello* (es. 28) che trionfa sul *Ritmo del Destino* (es. 29). Lulu si rivolge ad Alwa citando dapprima il suo motivo (es. 6 – «Du kannst mich nicht» – «Non puoi consegnarmi»); poi il motivo dello *Spirito della Terra* (es. 27 – Ich bin noch jung» – «Sono ancora così giovane») che diventano sempre più struggenti su armonie di settima diminuita che progrediscono cromaticamente in tremoli o che scendono a precipizio dai legni agli archi. Siamo nel tragico “eterno”. In quest’ultimo slancio di disperazione, Lulu raggiunge il contro-do diesis. Il liceale, come già al suo ingresso in scena, non può che ripetere la sua paura, più che fondata, di essere cacciato da scuola.

Interludio

Questo Interludio forma l’asse dell’opera. Berg era stato impressionato dalla *Musica per un film immaginario* di Schönberg (creata a Berlino il 6 novembre 1930), breve trittico dove si succedono «Pericolo minaccioso, Angoscia, Catastrofe» (*Lento, Prestissimo, Adagio*), e la cui scrittura, strettamente dodecafonica, si riallacciava all’espressionismo dei *Cinque pezzi per Orchestra op. 16*. Ora, nei *Cinque pezzi*, il quarto, *Peripezia* (il cui carattere è così vicino all’Interludio di *Lulu*), è fondato specialmente su un motivo di sei note che appariva sotto le quattro forme adottate in seguito dalla tecnica dodecafonica: originale, inversione e le loro forme retrograde.

Le settanta battute dell’Interludio obbediscono al principio della forma ad arco, o a specchio, come il film che dovrebbe essere proiettato simultaneamente. La materia tematica che accompagna la caduta rapida del sipario poggia principalmente sullo *Spirito della Terra* (es. 27) e su *Si salvi chi può* (es. 45) che gli assomiglia.

Una suoneria di trombe amplificate in un *tutti* segnala l’inizio, *ostinato*, della *Musica da film*. Il *Tumultuoso* corrisponde all’arresto. Gli succede un *Agitato*, sullo sfondo del piccolo tamburo: evocando l’attesa nervosa del carcere preventivo, questo fugato pianissimo (sulla serie-madre, es. 2) comincia nei violoncelli, passa agli altri strumenti ad arco, raggiunge il *Forte* e ridiscende ai tremoli *sul ponticello* (sulla serie-madre invertita). Mentre questo moto perpetuo degli archi passa ai legni, lo *Spirito della Terra* (es. 27) passa da un leggio all’altro dell’orchestra; si può decifrare l’immagine di un processo, delle arringhe contrapposte.

Urlate dai corni, ai quali si aggiungono i tromboni poi le trombe, queste quarte ascendenti diventano minacciose come il verdetto. Il risultato è un accordo di settima diminuita *fortissimo* di tutti gli ottoni – la porta della cella – seguito da un *diminuendo*: Lulu si rassegna.

Infine, la silhouette di Lulu proiettata sulla parete e poi il suo riflesso su una pala si accompagnano a un arpeggio ascendente del piano – è il centro dell’Inter-

ludio –, corona che si ferma sullo stesso arpeggio del piano, discendente questa volta, sempre dentro la sfumatura *pianissimo*. Tutto quello che segue non è che il ritorno, nota per nota, in ordine inverso, di quello che si è sentito nel corso della prima metà dell'Interludio.

Ritorna la voglia di vivere: *crescendo*. La porta si apre; accordo di settima diminuita *fortissimo* degli ottoni. Il moto perpetuo *pianissimo* è di nuovo associato all'attesa nervosa. In fine le trombe gridano vittoria con un po' di anticipo solamente.

Dettaglio che ha la sua importanza, gli archi e gli ottoni mettono la sordina a metà dell'Interludio (che non avrà dunque la stessa brillantezza alla fine che aveva all'inizio) e non la toglieranno fino al momento in cui Lulu, di ritorno a casa, potrà gridare: «O Freiheit!» («O libertà!»)

Che Berg si sia mostrato così preciso nell'illustrazione non toglie niente al valore di una impeccabile logica musicale e che va considerata fra i momenti forti dell'opera.

SCENA II°

Recitativo

Senza dubbio occorre, dopo questa prima scena così ricca di musica da non permettere che la vigilanza dell'ascoltatore si rilassi, tornare a uno stile lirico più economico di idee e di intenzioni. Così, a proposito del recitativo fra l'Atleta e la Gerschwitz e poi Alwa, non vi sono che dei dettagli da segnalare. I raggruppamenti, o i glissandi, sui tasti bianchi (diatonici) del piano, o sui tasti neri (pentatonici) associati all'*Atleta*, tendono la mano alle scale pentatoniche associate alla Contessa. Così si scopre un legame musicale fra questi due personaggi antinomici che Lulu finirà per “sposarli” nel terzo atto.

Il *Ritmo del Destino* (es. 29) sottolinea naturalmente «Was uns unter die Erde bringt» («Quello che a noi ci porta sottoterra») e, quando l'Atleta fa allusione a Schigolch («Erstens fährt doch der Alte mit» – «Prima di tutto c'è il vecchio che l'accompagna»), canta il suo motivo (es. 16). C'è una ragione, al contrario, di sentire quello di *Schön* (es. 9) su «(Trikots im) zartesten Ro(sa)»? («delle calzamaglie color rosa»)? Un effetto comico di strumentazione, la presenza del vibratono, il falsetto della voce su «Kanalgeruch» («sbattezzarmi») è forse un presagio del modo in cui l'Atleta perirà annegato.

Alwa prende la parola col suo proprio motivo (es. 6), sostenuto dai legni; quando esprime dei dubbi sulla riuscita del piano di evasione, un violino solista viene a raddoppiare la sua voce e a dire un breve *recitativo*, anticipando, forse, sull'atto terzo (poiché Lulu evade dalla prigione solo per cadere nelle grinfie del Marchese), mentre sotto «Aber ich finde keine Worte» («Ma non trovo parole per dirle»), che segue, le palpitazioni del piano, *recto tono*, evocano quelle delle per-

cussioni quando aveva detto a Lulu di non voler parlare. La lunga proposizione (parlata) che fa alla Contessa su una quinta dei fagotti (la/mi, come alla fine della prima scena), fa l'ufficio di punteggiatura.

All'entrata di Schigolch, la musica riprende pressoché nota a nota – ma in tempo molto più lento – quello che accompagnò il suo arrivo alla casa del dott. Schön nella scena precedente. L'Atleta canta nell'identico modo; il motivo del *Liceale* (es. 44) è già presente, anche se il personaggio non c'è ancora. La Contessa riprende i disegni melodici delle sue risposte, senza dubbio perché lei è innamorata di Lulu nello stesso modo.

La musica ridiventa nuova quando Alwa prende la parola (sempre sul suo motivo, es. 6) per offrire di nuovo il suo denaro; poi la Contessa (quarte parallele) e Schigolch (cromatismo) escono assieme.

Il dialogo fra l'Atleta e Alwa forma il secondo inciso parlato di questa scena, e il più lungo. Le frasi dell'Atleta vi sono ironicamente punteggiate da accordi di ottoni e di grancassa. In contrasto, la risposta di Alwa è preceduta dalla disposizione in quinte vuote (re/la), sugli archi, associate alla Contessa di cui egli fa l'elogio. L'ultima punteggiatura alla replica dell'Atleta fa eco, in dolcezza – come se il fanfarone perdesse la sua sicurezza – al colpo bussato alla porta.

Musica da camera II

Questa seconda *Musica da camera* non ha rapporti sensibili con quella del primo atto (la visita di Schigolch a casa del pittore), tranne la riduzione dell'effettivo orchestrale. Non si tratta più di un nonetto di legni ma di un insieme di fiati opposti al piano e a otto archi solisti, formazione più simile, nel suo disequilibrio controllato, a quella della *Kammersymphonie* di Schönberg.

Teatralmente l'arrivo del liceale offre la svolta di una falsa entrata di Lulu e contribuisce ad aumentare l'effetto. Queste centoquindici battute *vivace*, interamente in tempo ternario (9/8), sono trattate come uno Scherzo di sinfonia collocato prima del Finale. Si potrebbe anche considerare l'episodio della lettura del giornale come il *Trio* di questo Scherzo



Example 50

questo *wiegendes tempo*, più lento, che prende a prestito dal *Canone* della prima scena (quando l'Atleta si burlava del liceale: «Er hat sie nämlich ursprünglich heiraten wollen» – «E a dir la verità in principio voleva sposarla»), tanto questa alternanza di lunghe e brevi è caratteristica dei *Trio* folklorizzanti della tradizione viennese.

Al di fuori di questo, la materia tematica di questo episodio si riassume nel motivo del *Liceale* (es. 44) suonato dalla tromba, ripetuto in tutti i toni, con tutti i

timbri, più frequentemente in valori brevi – a volte ridotti alla sua prime note, o alle ultime, i cui intervalli mutevoli possono evocare il *Si salvi chi può* (es. 45) – ma anche in valori lunghi («Aus der – Korrekationsanstalt» – «dal... riformatorio», poi «Um die Frau zu befreien» – «per liberare la signora»). Il motivo di *Alwa* (es. 6) passa così nella linea vocale («Was woll'n Sie von mir?» – «E che cosa vuole da me?») oppure «Was Sie vor dem Untersuchungsrichter» – «Con la deposizione che ha reso»).

L'entrata dell'Atleta come cameriere fa una diversione: l'allusione alla «Klavierzimmer» («Camera da musica») in questa *Kammermusik*, dà l'occasione per un ostinato del piano (e dei legni bassi) sorprendente oltre che divertente. Tutte le parole dell'Atleta saranno in seguito sottolineate da suo intervallo prediletto, la settima minore. È per essa, d'altronde, che comincia il *Trio* (es. 50). Il motivo di *Schön* (es. 9) appare fuggitivamente sotto «Ist es wahr, daß sie tot ist?» («È vero che è morta?»)

Il modo brutale e spiccio con cui l'Atleta manda via il Liceale, la disperazione che questa menzogna ingenera, le proteste indignate di Alwa forniscono un montare della tensione drammatica molto efficace in modo da preparare l'entrata tanto attesa di Lulu.

Melodramma

Berg ha utilizzato nella Lulu tutte le risorse della tecnica del melodramma. L'effetto patetico di quello tiene all'opposizione fra le armonie ampie e dolci degli archi – infiltrati a poco a poco, (pseudo)tematicamente dai fiati – e la rapidità delle parole, il carattere contrastato degli interventi di Schigolch, dell'Atleta, di Lulu, d'Alwa, la cui violenza resta senza incidenza sulla musica che li avvolge.

Tutto questo passa come se queste discussioni fossero puramente accessorie in rapporto all'intensità interiore di questa lunga progressione sonora verso la luce e, armonicamente, verso l'affermazione tonale, con, di già, un superbo effetto di modulazione/liberazione quando l'Atleta lascia il posto.

La notazione della parole in *sprechgesang* (che non corrisponde affatto all'inflessione naturale) contribuisce a derealizzare il proposito: le parole danno le informazioni, ma a causa della musica, sembrano venire da altrove.

Teatralmente parlando, il contrasto fra la tensione musicale che precedeva l'arrivo di Lulu e la visione pietosa che offre, trascinandosi al braccio di Schigolch, è di grande efficacia, senza nuocere pertanto alla nuova progressione, più interiore e più intensa, che si mette a posto sotto le imprecazioni dell'Atleta (identiche a quelle della scena precedente «Himmel, Tod und Wolkenbruch!» – «Fulmini e terremoti!» ma questa volta in *sprechgesang*).

L'esclamazione di Lulu:

The image shows a musical score for 'Lulu' by Alban Berg, labeled 'Example 51'. It consists of two systems of music. The first system has a vocal line for 'Lulu' and a piano accompaniment. The vocal line begins with the word 'Lulu' and 'O Freiheit!'. The piano accompaniment features a wavy, chromatic bass line and a complex harmonic structure. The second system continues the vocal line with 'HerrGott im Him mel!' and the piano accompaniment. The score is in G minor and 3/4 time.

Example 51

È uno dei momenti più sconvolgenti dell'opera. L'effetto è rinforzato dalla fuggitiva affermazione di un corso tonale (sol bem. min. ondeggiante su do magg. – sempre la relazione del tritono scaturito dalla serie-madre – con appoggiature, ritardi) e con il tutti orchestrale, nella sfumatura *mezzo forte*, nella quale gli archi e gli ottoni, sbarazzatisi delle sordine che, dopo la metà dell'interludio, hanno messo un velo sulle loro sonorità, suonano con la loro pienezza ritrovata.

Questa espressione di voluttà sensuale, si presenta fin dal Prologo nel momento in cui, precisamente, Lulu faceva la sua apparizione fra le braccia del macchinista.

Ci si può rammaricare che Berg abbia rotto il fascino di questo effetto di giubilo alla fine di quattro battute; egli lo riprende ben presto per portare la voce fino al contro-do («Das erinnert» – «Mi ricorda»), ma questa gioia è naturalmente fragile, alla mercé di un presentimento, e si sfilaccia (coperta da pizzicati) quando Lulu si accorge dell'assenza del suo ritratto (es. 32) e rincalza sul *Ritmo del Destino* (es. 29) mescolato al motivo del *Ritratto*, discendente sulle trombe, ascendente sul vibrafono, poi nel corno, ripreso dalla voce («Ich habe es mit»... «Du hast es nicht» – «L'ho voltato»... «Non lo hai guardato») e le cui ripetizioni, cromatizzando l'atmosfera, si dissolvono a favore dell'allusione alla Contessa Geschwitz, occasione, una nuova volta, di un riposo musicale su una quinta vuota.

[Dialogo]

È la terza, l'ultima, la più lunga interruzione parlata della scena; essa fa una sorta di pendant alla conversazione mattutina fra Lulu e il Pittore, che anche lasciava la musica in sospeso. È vero che le spiegazioni sulla strategia dell'evasione devono essere date «in chiaro», data la loro complessità rocambolesca.

[Melodramma]

L'accordo di quinte e ottave conclude il dialogo come era cominciato, e il cromatismo del *Ritratto* (alternanza di seconde maggiori e minori) fa il legame con quello che precede: su un pedale di quinta vuota, una progressione discendente («Mit deinem Bild» – «Col tuo ritratto») seguita da una progressione ascendente («Aber im Gesicht» – «Ma di viso»), specularmente, riporta al *climax* del Prologo («[Die] Urgestalt [des Weibes]» – «La forma primigenia della femmina», es. 31) sull'accordo di si magg., per antifrase («[Du sahst] schrecklich elend aus, als du hereinkamst» – «Quando sei entrata avevi un aspetto orribile»).

E Lulu conclude la sua spiegazione con un'irresistibile cadenza sulla dominante (fa disesi) minore, un «Komm, gib mir eine Kuß!» («Vieni, dammi un bacio»), che Kurt Weil non avrebbe disconosciuto.

Questo esito sul fa diesis minore è l'occasione di una ripresa, per «In deinen Augen» («Nei tuoi occhi») del *Rondo* della scena precedente, là dove culmina, cioè a dire precisamente nell'ultimo ritornello variato («Eine Seele, die sich im Jenseits» – «Un'anima che nell'aldilà»), nel quale Alwa cominciava a celebrare l'anima e il corpo di Lulu. Egli lo farà in modo più poetico e dettagliato al presente, come se continuasse quello che l'interruzione del dott. Schön aveva sospeso l'anno precedente. È il primo ritornello variato (tema A, es. 6).

Lulu l'attira, egli la bacia, gli strumenti parlano; il sospiro profondo della tuba è eloquente. Questo episodio forma una strofa dominata dal motivo del *Fascino* (es. 13) al quale Alwa soccombe, enunciato in modo civettuolo dal fagotto, ripreso dalla voce («Deine Lippen» – «Le tue labbra»), e dal flauto... Ma il secondo bacio, quello di Lulu, fa sorgere lo *Spirito della Terra* (es. 27) al piano e al corno in un crescendo di orgasmo figurato.

Il secondo ritornello variato («Ich werde einen Dithyrambus» – «Scriverò un ditirambo») comincia in sol min. – questa onnipresenza della tonalità non è per nulla rassicurante, si sa, piuttosto gravida di minacce – e conduce il ritorno del *Tema introverso di Alwa*, tema B (es. 39), nei violini, sulla corda bassa. «Ich habe deinen Vater erschossen» («Ho ammazzato tuo padre»), mormora pertanto Lulu su questo motivo con, in sottofondo, il *Ritmo del Destino* (es. 29).

In contrappunto a «Komm! – Einen Kuß!» («Vieni! – Un bacio!»), un terzo ritornello variato comincia sui violini, in si bem. min.; il motivo di Alwa (es. 6) vi si costruisce progressivamente stringendovisi, come nella scena precedente all'inizio dello sviluppo. Vi si può vedere di nuovo uno sviluppo che si sovrappone ai due motivi di Alwa (es. 6 e 39). Il risultato è nella fioritura del *Tema d'amore secondario* (es. 47) nel flauto raddoppiato dal vibrafono durante il bacio di Lulu.

Il ritorno del fa diesis minore, per l'ultimo ritornello variato, chiude il cerchio («Wenn deine beiden» – «se i tuoi due»), e come già nell'introduzione di questo *Rondo*, Berg cita di nuovo il *climax* del Prologo (es. 31) sull'accordo di si magg. («Verderben» – «rovina»), ma portandolo ancora più lontano («Die abgefemtete

Dirne...» – «scaltrita donnaccia...») con una voluttosa pienezza orchestrale.

A queste dichiarazioni appassionate, Lulu risponde con un contro-re giubilante, con vocalizzi. Ma essa ha la testa fredda e, come Schön che voleva mettere la testa a posto per sposare Brigitte, ecco che Lulu, al suono della stessa *Musette* (es. 38), propone ad Alwa di passare la frontiera con lei per vivere assieme... «Du kommst also heute doch mit mir?» («Dunque partirai oggi con me?»).

Inno

Essendo il personaggio di Alwa diventato un compositore dentro l'opera, Berg ha un po' modificato il testo di Wedekind (*Symphonie* è diventato *Musik*), poi ha aggiunto un *grazioso* e un *miserioso*.

L'*Inno* si divide in tre parti. La **PRIMA PARTE**, consacrata alla musica delle caviglie, polpacci, ginocchi e cosce di Lulu, sembra accompagnata dalla grande chitarra dell'opera italiana di cui parlava Wagner. «Musik» è sottolineato dal vibrafono, «grazioso» è reso da un melisma vocale e la carezza degli archi; al «cantabile» è assegnato il gruppo dei clarinetti e l'effetto di *falsetto* sul si bem. acuto del tenore; i corni, strumenti di misteriose lontananze dopo il *Freischütz*, prestano la loro voce attutita al «misterioso»; infine per l'«*Andante der Wollust*» («Andante della voluttà»), una tromba vittoriosa raddoppia senza falsi pudori il contro-do del tenore. Berg, si vede, non ha paura delle convenzioni.

La **SECONDA PARTE** evoca i fascini più intimi di Lulu con altrettanta intensità quanto delicatezza di espressione. Sul motivo del *Fascino* (es. 13), citato per intero, o ridotto solamente alla civetteria del suo mordente iniziale o della conclusione, la voce – confinata nel registro medio della confidenza – sembra avvolgersi voluttuosamente su se stessa prima di distendersi sul *Tema d'Amore secondario* (es. 47 – «auseinanderweichen» – «si separano avversi»).

Un misterioso arpeggio di arpa, sull'armonia di settima diminuita apre la **TERZA PARTE**: l'associazione arpa e piatti sospesa forma un “rumore sacro” nella tradizione romantica, e il *Tema d'Amore secondario* (es. 47) si trova confrontato alla *Musette* (es. 38) e al *Fascino* (es. 13).

Il *Campanello* irrealista del vibrafono (es. 28) dà il segnale della conclusione, confrontando un'ultima volta lo *Spirito della Terra* (es. 27) su un continuo bilanciamento, e il *Tema d'Amore secondario* (es. 47) che si spegne nel *Ritmo del Destino* (es. 29), la cui armonia di quarta e sesta minore (mi – la – do, inizio della *serie di Alwa*, es. 5), su un pedale di fa, e in ritirata in rapporto alla stessa armonia maggiore (inizio della *serie di Schön*, es. 9) che chiudeva il primo atto. Si può anche dire, più semplicemente, che il primo atto termina “bene” e che il secondo si conclude piuttosto “male”.

Wedekind faceva dire a Lulu: «Io ho ucciso tuo padre», parallelamente a «Io ho avvelenato tua madre» della scena precedente. Berg è ricorso alla forma interrogativa e al sotterfugio del «divano», effetto patetico rinforzato da quello del melodramma.

ATTO TERZO

SCENA I°

Le dodici battute che precedono l'alzarsi del sipario si riallacciano al *Serraglio* del Prologo (es. 1), ma il tempo è più vivace, il motivo suona sui corni al posto degli archi, e questi rimpiazzano i legni, e una battuta a due tempi corregge legittimamente i tre tempi insoliti del Prologo.

Questa musica del *Serraglio* che ricompare, servirà come ritornello al quadro di Parigi, sottendendo le quattro dislocazioni degli invitati che la segnalano. Questo andare e venire sono definiti *Ensemble*, salvo il terzo che, non essendo cantato (solo il Banchiere parla, in melodramma) è sottotitolato *Pantomima*.

L'azione di questo quadro si svolge su due piani, uno mondano, l'altro intimo: Le *Ensemble* degli invitati, che fanno la funzione di ritornello, e il dialogo di Lulu e dei suoi vicini (Il Marchese, l'Atleta, Schigolch) che hanno la funzione di strofe.

RITORNELLI

- A) La società ciancia prima di entrare nella sala da gioco (*Ensemble I*)
- B) La società esce dalla sala da gioco, entusiasta e stupita di avere guadagnato tanto, e si dirige verso la sala del buffet (*Ensemble II*)
- C) La società sazia lascia il buffet per tornare a giocare (*Pantomima*, in melodramma)
- D) La società lascia la sala da gioco avendo perduto tutto (*Ensemble III*, in *sprechgesang*)

COUPLETS

- A) [1^{er} duo] *Variazioni su un Corale*. Lulu è alle prese col suo amante, il Marchese, che la vuole vendere a un bordello del Cairo o consegnarla (per un po' meno di soldi) alla polizia.
- B) [2^e duo] Lulu Affronta l'Atleta che minaccia di denunciarla se non gli dà 20.000 marchi per potersi sposare;
- C) [Peripezie]
 - 1) Schigolch viene a reclamare del denaro a Lulu per sistemare la sua amante, poi in cambio accetta di gettare l'Atleta nel fiume;
 - 2) l'Atleta e il Marchese gareggiano in vigliaccheria,
 - 3) •Lulu deve convincere l'Atleta di cedere ai pretesi desideri della Contessa per guadagnarsi i 20.000 marchi;
 - Lulu persuade quest'ultima di darsi all'Atleta per salvarla;
 - l'Atleta e la Contessa vanno da Schigolch.
- D) [conclusione] Lulu fugge, travestita; il Commissario, chiamato dal Marchese, interpella il groom camuffato...

INCISI

Parallelamente ai piaceri del luogo – il gioco e il buffet –, un'altra avventura, che si svolge al di fuori, la Borsa, ha delle conseguenze all'interno:

- A) il Banchiere è assalito da quelli che vorrebbero acquistare azioni che sono in fase di rialzo (segue il primo *Ensemble*)
- B)
- C) Il Banchiere scopre che il valore delle azioni è precipitato (*Pantomima*)
- D) quelli che hanno perso al gioco apprendono che hanno anche perduto il capitale in Borsa (precede l'ultimo *Ensemble*)

RITORNELLI	A	B	C	D
COUPLETS	A''	B'	C'(1°, 2°, 3°)	D
INCISI	A		C	D

Queste azioni concernono la teleferica della Jungfrau, altrimenti detta l'installazione meccanica destinata a facilitare l'ascensione della "Vergine". La scelta del nome e dell'impresa non sono fortuiti. Queste azioni all'inizio salgono e successivamente precipitano. Il parallelo è evidente con l'ascesa miracolosa di Lulu, di cui i suoi "azionisti" approfittano fin tanto che ella conserva la sua integrità, la sua "verginità" – il suo amore per Schön – e poi la sua caduta vertiginosa dopo che ella ha commesso l'irreparabile. La fanciulla di 15 anni, portata dalla madre, appare naturalmente come il doppio di Lulu.

Ensemble I

Il sipario si alza sull'agitazione di una serata mondana di seconda categoria, vero serraglio umano, e il brindisi dell'Atleta alla padrona di casa, la contessa Adelaide di..., rinvia direttamente agli imbonimenti del Domatore.

L'*Ensemble* propriamente detto si presenta deliberatamente come un vocio dal quale non emergono che esclamazioni, frammenti di frasi. Il motivo del *Serraglio* (es. 1) regna assoluto, melodicamente e ritmicamente, con i suoi gruppi di note meccanicamente ripetuti, senza inversioni, senza trasposizioni, etc.

Tutti tacciono come per incanto quando la Geschwitz chiede se non si giochi, etc. Il carattere di questi brandelli di conversazione è il meno realistico possibile ma, se si considera il contenuto, esso va a profitto della espressione globale.

[Melodramma]

Successivamente il Banchiere si vede assalito da domande di acquisto. Questi dialoghi fanno molto curiosamente alternare dei rammenti di scala pentatonica, in quinte parallele, utilizzando la *serie della Geschwitz* (es. 21), e di tratti ascendenti dei contrabbassi, fagotti, corno inglese, saxofono sulla *serie d'Alwa* (es. 5), come se i due personaggi avessero una parte decisiva in queste speculazioni, alla

maniera di quella che hanno avuto nel salvataggio di Lulu. Infine, quando il Marchese allontana la Geschwitz, le quinte, nell'intervallo di ottava, suonano come un rintocco a morto.

[Primo duetto]

Variazioni concertanti su un corale

Il *tête-à-tête* fra Lulu e il Marchese forma la prima *Couplet* di questa scena. Una discussione così sordida non si prestava certa ad essere messa in musica, e Berg ha voluto fare la sfida di dargli attrattiva malgrado tutto. L'ha concepita come una successione di variazioni su un corale la cui melodia, di dodici suoni (es. 26), deriva dal *Corale* che accompagna il Principe nel Primo Atto (es. 41), esso stesso derivato dalla *serie di Alwa* (es. 5).

Questa melodia (es. 26) serve da *cantus firmus* a ogni variazione, come il tema della *Variazioni per orchestra op. 31* di Schönberg (create a Berlino nel 1928), che senza dubbio Berg conosceva. Ma si distingue spesso difficilmente la melodia del corale, di disegno poco orecchiabile.

VARIAZIONE I. Sul fondo di cellule ritmiche dei legni che richiamano il motivo del *Serraglio* (es. 1), la melodia corale è cantata dai violoncelli in valori lunghi nel medio-basso mentre un violino solo la svolge in valori molto corti nell'acuto.

Alle esigenze del Marchese che ella dapprima non capisce, Lulu cerca di opporre una seduzione da bazar orientale, quella del *Valzer inglese* (es. 40) della rivista che Alwa aveva composto e che aveva conquistato il Principe.

VARIAZIONE II. In realtà, il Marchese pensa di vendere Lulu a un'organizzazione egiziana. Più solenne, e molto conforme al genere, questa volta il corale è scritto a quattro parti, nei corni, in minime regolari, mentre il violino solo le svolge in semicrome come un ricamo. Quando Lulu comprende, il timpani fremono sul *Ritmo del Destino*.

INTERMEZZO I. Questa volta è la *Canzone del trafficante di fanciulle* (es. 15) di Wedekind che serve da *cantus firmus*. Essa è affidata al violino solo (nel grave). Al di sotto si distacca la melopea *misterioso* del Marchese: «Von den unzähligen Abenteuerinnen» («Tra le innumerevoli avventuriere»). La melodia di Wedekind comporta otto battute in do magg. e otto in la min. Per la forza delle cose, Berg è obbligato ad allentare l'ortodossia seriale, ma come, dopo l'inizio dell'atto, la musica del *Serraglio* flirta con la tonalità e che, lo si è visto, il diatonismo è alla base della concezione della serie-madre (es. 2), si possono considerare questa 8 + 8 battute come una estrapolazione libera, ma fedele, della serie. La voce è dapprima sostenuta dai legni, poi dagli ottoni: ciò conferisce un'autorità particolarmente sapida a questa pseudo-lezione di morale.

INTERMEZZO II. L'indignazione di Lulu è di tutt'altra tempra, ed ella è anche di una sincerità impressionante. Lulu afferma dapprima sul motivo di suo marito, *Alwa* (es. 6): «Ich taue nicht für diesen Beruf» («Non è un mestiere che fa per me»), con lo *Spirito della Terra* (es. 27) sul fondo. Poi c'è il flauto che canta al

suo posto la melodia della sua *Canzone* del secondo atto (es. 49), mentre il clarinetto basso fa eco invertendo gli intervalli. È naturalmente sulla serie madre (es. 2) che Lulu canta: «Ogni notte nei miei sogni vedevo l'uomo per il quale sono stata creata», come aveva cantato nella sua *Canzone*: «Io sapevo perché prendevo te per marito», ma non vi sono che le note in comune.

Alla fine, quando ella evoca il suo possibile fallimento («[am nächsten Tag] an Leib und Seele beschmutzt» – «il giorno dopo mi sento insozzata nel corpo e nell'anima») su un *la recto tono*, inespressivo, la citazione nell'orchestra del *Tema d'amore secondario* (es. 47) sottolinea a quel punto che il suo matrimonio con Alwa è stato un errore degradante. Da allora, lo si vedrà, ella non accetta più di darsi a lui.

VARIAZIONE III. La melodia corale è affidata all'inizio ai legni, armonizzata a quattro voci con un colore d'harmonium. Il Marchese evoca la minaccia della polizia con l'appoggio di una tromba, mentre il violino solo si limita a delle ottave (l'angoscia di Lulu?) prima di lanciarsi in un enunciato virtuoso della serie (invertita) sotto forma di tratto ascendente («Ich brauche nur den Polizisten» – «Non ho che da fare un fischio al poliziotto»), poi discendente in modo speculare.

VARIAZIONE IV. Evocando l'altra soluzione, il bordello del Cairo, questa variazione fa pendant con la precedente: lo stesso corale di legni a modo di harmonium, le stesse ottave del violino – ma più virtuose, in un ambito di quattro ottave – la stessa sonorità del vibrafono. Lulu crede di poter riprendere vantaggio («Soll ich mir einreden lassen» – «Vuol darmi da intendere») con il *Valzer inglese* (es. 40, dedotto dal *Fascino*) come alla fine della Variazione I. Inutilmente, il Marchese resta sul suo terreno: è stato proprio il suo ritratto che ha sedotto l'Egiziano (come già il Principe nel primo atto).

Allora Lulu si rivolta, proprio come all'inizio («Ich denke nicht daran» – «Non ci penso nemmeno»), utilizzando ancora, per rafforzarsi, il motivo di *Alwa* che può aiutarla.

VARIAZIONE V. È questo quello che ella chiede («Warum bittest du nicht einfach... etc.» – «Perché non mi chiedi... etc.»). Questa variazione riprende il principio della prima: cellule ritmiche che richiamano il motivo del *Serraglio* nei legni, serie sul violino solo in semicrome, ma il basso non fa sentire il *cantus firmus*.

VARIAZIONE VI. Riprendendo con lo stile corale in minime uguali della seconda variazione, questa presenta la melodia armonizzata a quattro voci e affidata ai clarinetti raddoppiati, sulle stesse note, dai tromboni e dalla tuba (con sordina) e dal pian due ottave sopra, il tutto iridato da arpeggi del violino solo.

Nell'alone del vibrafono, la linea vocale è una delle più seducenti dell'opera. Senza dubbio perché le parole sono particolarmente sordide: «Der Staatsanwalt bezahlt in deutscher Reichswährung» («Il procuratore generale paga in valuta tedesca»). La linea vocale è vicino a quella della terza variazione, che comincia con le stesse parole e le stesse note.

VARIAZIONE VII. Essa incomincia insensibilmente su «gleich entscheiden» («decidi subito»), senza rottura delle linea vocale. Il corale è annunciato in canone sugli ottoni: tuba, poi trombone, corno, tromba, mentre violoncello e viola solisti prendono il posto del violino solo, sempre con la serie (es. 26) in valori brevi.

VARIAZIONE VIII. Senza soluzione di continuità, serve da conclusione della precedente: «packe ich dich» («ti infilo»), canta il Marchese, mentre la melodia del corale è ripresa da tutti i violoncelli.

VARIAZIONI IX E X. Esse offrono una ripresa, al di sopra del *cantus firmus* dei due tromboni, della musica disperata di Lulu dopo la morte di Schön, quando supplicava Alwa («Ich bin noch jung» – «Sono ancora così giovane») di prenderla con lui, sullo sfondo di armonie di settima diminuita che si abbattono come una grandinata di pizzicati dove trapelano i motivi dello *Spirito della Terra* (es. 27) e del *Fascino* (es. 13).

VARIAZIONI XI E XII. La prima è secca come un mandato d’arresto («Wenn wir nicht bis elf Uhr» – «Se entro le undici») con il suo corale nei corni con sordina e i suoi arabeschi derisori nei violini; la seconda – due battute! – è una *stretta* dove il grido di rivolta di Lulu («Du kannst mich nicht ausliefern!» – «Tu non puoi consegnarmi!») è sostenuto dal corale a quattro voci negli archi.

Ensemble II.

Alla maniera di un ritornello, segna il ritorno della musica del *Serraglio* (es. 1); l’esultazione di Alwa che esce dalla camera da gioco («Brillant! Es geht brillant!» – «Splendido! Va splendidamente!») offre un contrasto assoluto con la situazione catastrofica di Lulu, la cui disperazione («Ich in ein Freudenhaus» – «Io in un bordello?») è soffocata dal rumore montante dei giocatori. Il motivo del *Serraglio* non resta più, questa volta, immutabilmente centrato attorno a una tonica di do: sale secondo la scala dell’armonia di settima diminuita, che non è quella della gioia, ma quella dello sgomento. Da qui quella specie di cupa ferocia che caratterizza questa polifonia, dove tutti si rallegrano dei loro guadagni.

La scrittura procede dall’estetica del canone più che dallo stile fugato rigoroso e progredisce verso una semplificazione che assomiglia più al latrato dei predatori di operetta (è il serraglio sociale annunciato nel Prologo) – «Ja, es ist kolossal, wo das viele Geld herkommt» («Sì, è favoloso da dove viene tanto denaro») – che a conversazioni mondane. Lo champagne (cfr atti I e II) li calma un po’, e il motivo del *Serraglio* ritorna sul do, prima di sciogliere loro di nuovo la lingua.

Mentre si svolgono questa frasi senza importanza, Lulu e la Contessa proseguono in un *a parte* su un ritmo di terzine ostinate che risalta sul binario del *Serraglio*. Occorre nondimeno tendere l’orecchio per distinguere le giuste lamentele dell’una e le impietose risposte dell’altra.

[Secondo duetto]

I due accordi di piano tasti bianchi/tasti neri (es. 18) sbattono come una porta che si richiude sugli invitati che passano nella sala del buffet. L’Atleta resta solo

con Lulu per ottenere la risposta a un biglietto che lui gli ha allungato alla fine del primo *Ensemble*. Questo episodio, molto breve vale soprattutto per il movimento abbastanza caotico che lo anima. Non lo si saprebbe descrivere con delle parole o presentarne la forma in modo chiaro e sintetico; si farà notare qualche dettaglio.

Dapprima, proprio all'inizio («Einen Moment» – «un momento») una quasi citazione del Prologo quando il macchinista porta Lulu fra le sue braccia. Successivamente, il carattere del *Valzer inglese* (es. 40) che si afferma a poco a poco, e niente più, poiché non è ancora questione di prostituire Lulu per ottenere il denaro necessario a un matrimonio conveniente.

L'allusione all'interesse dell'Atleta per la Contessa permette una sezione centrale acquietata, dove melodie pentatoniche («Aber warum verfolgst du denn die Geschwitz» – «Ma perché allora perseguiti la Geschwitz») si innalzano su un bilanciamento di quinte. Il *Valzer inglese* si affermerà meglio in seguito, rinforzato da appoggiature “sporche” del motivo dell'*Atleta* (es. 17). Il ricatto è così grossolano che Lulu non può impedirsi di ridere alla fine e di vocalizzare in questa occasione, gettando così un po' di luce su questa atmosfera pesante, mentre l'Atleta sottolinea i suoi «immer» con salti di ottava simbolici.

La porta della sala da pranzo si riapre, e i due accordi dell'Atleta che prende congedo – tasti neri/tasti bianchi, questa volta discendenti – fanno simmetria con quelli che hanno segnato la sua entrata in precedenza.

Pantomima

Alla maniera della società sazia, il motivo del *Serraglio* (es. 1) glissa a fatica da una nota all'altra nei corni e negli archi. L'effetto è quello di un rallenti cinematografico. Il motivo del *Fascino* (es. 13) vi si associa con le quinte parallele della *Geschwitz* (es. 21). Gli arabeschi del violino evocano il *tête-à-tête* con il Marchese e, per di più queste allusioni mute, il Banchiere, al quale viene comunicato tramite un dispaccio, il crollo delle azioni, fa la predica con un monologo disincantato: «Schneid' ich dir die Ohren nicht ab, schneidst du sie mir...» («Se non succhio io il sangue a te, lo succhi tu a me...»).

[Duetto]

Il glissamento fra gli intervalli del motivo del *Serraglio* prepara al cromatismo che precede l'arrivo di Schigolch, arrivato misteriosamente da una porta nascosta. Esso è annunciato, certo, dal *Campanello* del vibrafono (es. 28), ma questo campanello, presagio di eventi gravi, non è reale, è ovvio. Il dialogo fra Lulu e Schigolch è di reale importanza drammatica, poiché permetterà a Lulu di togliersi da una situazione inestricabile ma, musicalmente, assai ingrato a causa del grigiore melodico che Schigolch trascina con sé (es. 16)

Berg ne risolve l'interesse giocando sul motivo del *Campanello*, che passa ai legni, agli ottoni al vibrafono fino a quando l'insistente richiesta di denaro fa esplodere Lulu. «O du allmächtiger Gott!» (Oh Dio onnipotente!), ella grida sul motivo curiosamente spezzato del *Fascino* (es. 13.), al quale gli archi fanno eco con

il lungo glissando cromatico (Schigolch) di un accordo invertito di nona minore; è l'armonia che domina dall'inizio e che persiste fino a che l'evocazione dell'Atleta apporta i suoi raggruppamenti pianistici che hanno il compito di fare da cadenza: «Dem besorg' ich es!» («A quello ci penso io»), dice il vecchio. Rovesciando la sua situazione di eterno parassita, Schigolch diventa l'angelo della salvezza, *Deus ex machina* (da dove il *Campanello?*). Il cromatismo congiunto, cupo, lascia il posto al cromatismo disgiunto del quali i grandi intervalli di settima maggiore e di nona minore, aspri e spigolosi, hanno la veemenza delle linee spezzettate.

La seconda tappa di questa scena è una riflessione di Schigolch: «Wie lang ist's her, daß wir... uns nicht kennen?» («Quanto tempo è che non ci conosciamo più?») «Un'eternità» sembra rispondere il bilanciamento di ottave (es. 35) dei clarinetti. Questa potrebbe essere una questione profonda, ma si tratta di “conoscenza” puramente fisica. Da qui la domanda di Lulu sulla sua amante, e il commento dei legni che richiamano l'asma (sonorità da fisarmonica) da cui è affetto questo impenitente cacciatore di sottane.

Ma l'ora è grave; «Schwör es mir!» («giuramelo»), ordina Lulu, e Schigolch giura «Bei allem, was heiling ist!» («Per tutto quello che ho di sacro»). E si crede di sentire allora, sotto l'inizio di queste parole, l'eco lontana del *Tema d'Amore* (do diesis, re, si, si bem. sulla quarta-e-sesta di mi magg.): ella sogna («Wie das kühl» – «Che respiro»). E Schigolch, sentendola venir meno, crede che lei gli stia cadendo fra le braccia: «Wie das glüht» («Che bruciore»)...

Lulu riprende la situazione in mano, ordina di affrettarsi. L'orchestra ci ricorda con una strizzatina d'occhio l'asma del vegliardo che si precipita. L'arrivo inopinato dell'Atleta fornisce un nuovo raggruppamento di note al piano per chiudere il colloquio.

Cadenza

Questo raggruppamento sarà nello stesso tempo un punto di partenza. Il piano è lo strumento privilegiato dell'Atleta, il Marchese ha un debole per il violino: il loro incontro aggressivo, distante, come cane e gatto, è l'occasione di una rottura nell'impasto orchestrale. I due strumenti si affrontano, mostrando anche delle affinità, e finiscono per dirigersi verso un sol magg. che evitano *in extremis*. Questa non è precisamente della musica ben fatta per sostenere una conversazione; i suoi accenti dentati rischiano di coprirli, ma è un rischio che Berg si è assunto, contando più sull'effetto musicale di questa giostra virtuosa che sulla comprensione delle parole.

[Doppio duetto e terzetto]

Le realizzazione del piano di salvataggio di Lulu richiede tre tappe: convincere l'Atleta di soddisfare i pretesi desideri della Geschwitz per i quali egli riceverà da lei la somma di denaro della quale ha bisogno; ottenere dalla Contessa di fingere di essere attratta dall'Atleta e di darsi a lui; riunirli e inviarli da Schigolch che liquiderà l'Atleta...

Ciascuna di queste tre tappe comincia in *parlato*, evolve verso il *recitativo* (piccoli intervalli) e, andando verso un *Tempo parlando* (allargando gli intervalli melodici), approda al *cantabile*, poi fa il cammino inverso per tornare al *parlato* (salvo il terzo e ultimo *cantabile* che sbocca sul dialogo parlato di Lulu e del Groom).

Le tre partenze *parlato* corrispondono all'arrivo dell'Atleta, della Geschwitz («Martha!») e di nuovo dell'Atleta. I tre *cantabile* sono l'esclamazione ironica di Lulu: «Du machst vier Menschen glücklich» («Farai felici quattro persone»), che si conclude con un lungo vocalizzo su «opferst» («sacrifichi»); poi la risposta alla domanda perplessa della Contessa («Und was dann?» – «E poi?») con il sensuale «Ich erwarte dich morgen früh» («Domani mattina ti aspetterò»), che si invola in un vocalizzo (fino a un contro-re) più lirico del precedente; infine quando l'Atleta grida: «À la bonne heure!», Lulu risponde: «Gute Nacht, meine Kinder» («Buona notte ragazzi») al di sopra di due altre voci (è la terza volta che ella impiega la parola “Kinder” per rivolgersi agli “altri”).

Le tre situazioni successive e parallele hanno una tematica comune: i raggruppamenti dell'Atleta che possono diventare degli arpeggi (talvolta in altri strumenti, anzi dei vocalizzi), le quinte parallele della Contessa, ma anche trillate da archi solisti, e, in modo generale, si può considerare che l'*ensemble* è messo sotto il segno del trillo, trillo maggiore, ma non di meno trillo di cadenza che, per definizione, fa presentire la conclusione. Questa conclusione sarà il grande glissando su tutto il piano, ascendente sui tasti bianchi, discendente sui tasti neri, che “liquida” la situazione ed evoca la prossima caduta dell'Atleta.

La tematica di tutto questo passaggio rinvia all'inizio della seconda scena del secondo atto, quando Alwa, l'Atleta e la Contessa attendevano l'arrivo di Schigolch e di Lulu.

L'assenza di scrupoli di Lulu, ridotta allo stato di animale braccato, la grossolanità dell'Atleta e l'abnegazione della Geschwitz fanno tutti il prezzo psicologico e drammatico di questa peripezia.

Per finire, Lulu cambia il suo abito con quello del Groom (soprano travestito che ritrova così la sua identità) e deve la salvezza della sua vita a un travestimento che può ricordare quello di Pierrot nel quale è stata immortalata nel ritratto per la disgrazia degli altri.

Ensemble III

L'ultimo *Ensemble* è quello più sviluppato. Il motivo del *Serraglio* (es. 1) è preso con un tempo più vivace che mai. Questo tempo di passo raddoppiato evoca questa volta francamente il preludio di *Carmen*; da allora, se la vicinanza fra *Carmen* e *Wozzeck* è inevitabile, se ne può tentare uno, pure pertinente, fra *Carmen* e *Lulu*. Oltre al ritmo del motivo del *Serraglio* e i suoi bassi sporgenti, le esclamazioni ripetute: «Alle Welt verliert!» («Tutti hanno perduto!») richiamano irresistibilmente: «À deux cuartos».

La musica di questo *Ensemble* ha un andamento così vivace che è impossibile fermarsi su un dettaglio. Il motivo del *Serraglio* vi passa senza tregua in tutte le tonalità, come precedentemente, frammentato con una predilezione per le relazioni di terza minore o di tritono. La serie-madre (es. 2), dalla quale esso proviene, è anche onnipresente allo stato puro.

Quello che colpisce l'orecchio, in compenso, è la sonorità secca dello xilofono, che Berg non ha utilizzato altrove. Forse si tratta di un'iniziativa di Friedrich Cerha dato che, dopo il mezzo dell'*Ensemble II*, egli ha realizzato la strumentazione aiutandosi, certamente, con modelli esistenti nei passaggi corrispondenti o nella *Lulu-Suite*, ma anche facendo prova, negli altri passaggi, di immaginazione creativa nei limiti dello stile di Berg. In questo *Ensemble III*, egli ha dovuto, inoltre, scrivere una parte dei rumori indistinti dei quali Berg aveva lasciato le parti in punteggiatura.

L'*Ensemble III* si conclude nella confusione e nel dispetto generale, con una montata in crescendo sul motivo di *Si salvi chi può* (es. 45). Nella calma ritrovata, Alwa e Lulu prendono in gran fretta la decisione di fuggire, lasciandosi dietro il motivo del *Fascino* (es. 13). Non resta che il violino solista del Marchese, che sembra accordarsi per suonare le *Variazioni sulla Canzone del trafficante di fanciulle*, e il commentario del piano (es. 45) che sottolinea la fuga.

Variazioni

Riprese nella *Lulu-Suite* (quarto movimento con, come introduzione, il *Corale* del Marchese) queste *Variazioni* erano eseguite nella versione incompleta come complemento al secondo atto, e prime dell'*Adagio* finale.

Queste quattro variazioni sulla *Canzone* di Wedekind (es. 15, già sentito in occasione delle *Variazioni su un Corale* del Marchese) si presentavano dapprima come una conclusione disinvolta della prima scena, che è terminata da una piroetta (*Variazione I*), e come una premonizione del seguito: la prostituzione miserabile (*Variazione II*), la morte di Alwa (*Variazione III*), l'eternità dell'immagine di Lulu (*Variazione IV*).

VARIAZIONE I. la melodia di Wedekind (nei corni: aperti per la sezione in maggiore, in sordina per la sezione in minore) con un controcanto nelle viole, attraverso una polifonia serrata nella quale il motivo del *Si salvi chi può* (es. 45) è trattato in fugato (con un contro-soggetto). Ma le tracce sono presto strapazzate, e il ricordo della melodia che il Marchesa cantava in contro-canto («habe ich schon manches lebenslustige» – «più di una volta ho trovato una creatura affamata di vita», etc) si afferma sempre più nettamente nei legni.

VARIAZIONE II. *Grazioso*. Oppone la *Canzone* in do magg (clarinetto e piano) alla sua trasposizione, in sol bem. magg. (fagotto e arpa), dunque in una relazione tonale di tritono alla maniera di quella dei due membri della serie-madre (es. 2). Per la seconda sezione, in minore, i corni in la min. si oppongono ai flauti in mi bem. min.

VARIAZIONE III. *Funebre*. Succedendo a questi effetti acquatici della bi-tonalità, questa variazione confina la melodia nell'estremo-grave (contrabbassi e tuba, contrabbassi in pizzicato) – ella ha già un piede nella tomba – per far passare in primo piano il ritmo funebre, rinforzato dalla percussione: grancassa più tamburo piccolo.

VARIAZIONE IV. Con la cellula del *Ritratto* (es. 32) come controsoggetto, la canzone è quasi completamente frammentata e disarticolata in molte ottave di intervallo fra i secondi violini e i violoncelli, con l'indicazione "Non fuori". Si tratta di un vero processo di assorbimento: la serie-madre (es. 2) riprende il sopravvento, si distacca agli oboi, ai violini e ai corni. Alla fine il *Ritmo del destino* (es. 29) dà luogo a dei salti di ottava e la melodia principale, che finisce sul motivo dello *Spirito della Terra* (es. 27) discendente, è così raddoppiata all'ottava: è l'idea dell'eternità, alla quale si sovrappone la cellula del *Ritratto* (es. 32) in mezzo ai tromboni.



Il ritratto sopravvive a Lulu. Tale almeno sembra essere stata l'idea di Berg, come si è potuto dedurre da un attento esame del lavoro tematico. Il problema di sapere se Berg sia stato, o abbia voluto essere, sufficientemente eloquente perché un ascoltatore meno avvertito vi sia sensibile, resta irrisolto, come anche quello di sapere se tali allusioni abbiano necessariamente bisogno di essere esplicitate.

SCENA II°

Inglobata alla fine dell'interludio, la *Canzone del trafficante di fanciulle* (es. 15) risorge al meglio, allo stato puro, all'alzarsi del sipario, ma una terza minore più alta. C'è un organetto di barberia che, presumibilmente, viene attribuito ai passanti e, in realtà è un ensemble di sette legni fuori scena. Questo non è altro che un ricordo della scena precedente e, nello stesso tempo, questa canzone accompagnerà l'ultima esperienza di Lulu: la prostituzione sui marciapiedi di Londra. Come in tutte le tragedie, l'eroina non sfugge al male (il bordello del Cairo) se non per finire in un male maggiore.

Alla *Canzone* in mi bem. magg. si sovrappone il disturbo della pioggia: un tremolo continuo di viole e violoncelli – nella buca dell'orchestra – con la sonorità acida del gioco *sul ponticello* e formando l'accordo di quarta-e-sesta di la magg.

L'idea drammatica è quella di creare una tensione fra la buca orchestrale e il palcoscenico, l'idea seriale è di dare le note complementari in una relazione di tritono (sull'esempio della serie-madre, es.2). Si può così sentire in questa quarta-e-sesta di la magg. un ricordo di quella che chiude il primo atto sotto il segno di Schön: questo sarebbe, in qualche modo, il suo fantasma che si aggira; tende così la mano a Jack che farà la sua entrata, in effetti, su quella armonia là, precisamente.

L'ultima scena della *Lulu* offre una progressione di *presto* della pioggia e del Professore incalzato sul *grave* dall'annientamento. Berg ha avuto cura di mettere in epigrafe di questo rallentando: l'arrivo della Geschwitz (*allegro*); Lulu e il Negro (*allegretto*); Schigolch ritorna dopo la morte di Alwa (*moderato*). Monologo della Geschwitz (*sostenuto*); ella si rivolge al ritratto di Lulu (*andante*). Entrata di Lulu e di Jack (*adagio*); monologo della Geschwitz durante la loro assenza (*lento*); «Nein, nein!» di Lulu (*largo*); «Lulu! Mein Engel!» (*grave*).

Se l'effetto è certo su grande scala, l'orecchio non lo è altrettanto nella misura di fare la distinzione fra la rapidità delle semiminime in un tempo vivace e la relativa lentezza delle semicrome in un tempo lento. Si tratta piuttosto di un quadro per il compositore e per il capo al fine di mantenere la tensione.

I tre clienti di Lulu saranno, secondo le intenzioni di Berg, i doppi delle sue "vittime" che (secondo Karl Kraus) vengono a farle pagare il male che ella ha fatto a loro: Il Professore di medicina, il Pittore e Schön che diventano il Professore, il Negro e Jack. I ruoli sono affidati agli stessi interpreti. La partitura si avvarrà di grandi prestiti dalle musica che li accompagnava nel corso degli atti precedenti. Friedrich Cerha ha potuto ispirarsi scrupolosamente per scegliere la strumentazione e tenendo conto delle modificazioni inerenti a ogni ripresa.

Melodramma

La scena comincia con un melodramma. A corto di risorse, Alwa e Schigolch non possono contare che su Lulu, che decide di prostituirsi malgrado la gelosia di Alwa. Questa discesa agli inferi (Lulu non si era mai venduta) si compie come un ritorno al passato, un'espiazione.

Il suo primo marito, il Professore di medicina, non aveva pronunciato che qualche parola; il suo primo cliente, Professore anche lui, sarà muto. La sua visita è posta sotto il segno dei bruschi silenzi; si dirà che teme, come il Pittore, di essere sorpreso, o che, reincarnazione del morto, egli conosca le conseguenze fatali dell'effetto sorpresa. Così, in ricordo di questa morte si sente all'inizio il *Ritmo del Destino* (es. 29) nell'intervallo di terza: questo corrisponde al passaggio in cui il Pittore si china sopra il Professore di medicina alla ricerca di un segno di vita (dicendo «Der Arzt muß im Augenblick hier sein» – «Il medico sarà qui subito»), e Lulu riprende le stesse note del Pittore, se non lo stesso ritmo, per dire: «Was wollen Sie mir damit zu verstehen geben?» («Che cosa vuole farmi intendere con questo?»).

Poi, come se il direttore d'orchestra voltasse le pagine della partitura della

prima scena alla rovescia, al momento di una ripetizione, per esempio, si sente, dopo un silenzio, la *Canzonetta* (es. 34) e il salto di ottave (es. 35). Infine, al momento in cui Lulu e il Professore entrano nella camera, il trillo conclusivo è quello che, nella prima scena, veniva a chiudere la danza di Lulu e introdurre le terze del *Ritmo del Destino*.

Durante l'assenza di Lulu, si sentono di nuovo le raffiche della pioggia e l'organetto di barberia. Al suo ritorno la musica fa un *da capo* identico, a partire dalla *Canzonetta*, ma, questa volta è sospesa a diverse riprese fino all'uscita del Professore. È il più civile dei tre clienti di Lulu, ma in ragione stessa della sua civiltà, della sua impotenza (?), quello che le piace di meno: «un maniaco!».

«Wieviel?» («Quanto?») chiede Alwa che ha ripreso il senso della realtà. Allora il *Ritmo del Destino* (es. 29) comincia a farsi sentire sempre più dispoticamente. Si sentono dei passi sulla scala, è la *Geschwitz*.

Musicalmente ha fatto il suo ingresso nello stesso modo in cui era apparsa a Schön agonizzante (stesso legame, dunque, di nuovo fra reminiscenza musicale e ricordo di morte): due serie di quinte parallele in moto contrario. Quando ella apre la bocca, la sua serie melodica (es. 22 invertito) si svolge sul violino solo raddoppiato dal vibrafono, effetto grazioso che conferisce a questa visita un carattere poco ordinario: non porta il *Ritratto* di Lulu che per la prima volta dall'inizio dell'opera, è assente dalla scena?

L'ironia di Schigolch («Jetzt möchten gräfliche Gnaden» – «E adesso Sua Grazia metterebbe volentieri») è sottolineata da un frammento della musica del *Serraglio* (es. 1) frutto di un gioco di successione di quinte. Bisogna concludere che non si siano più rivisti dopo Parigi?

Ma, dato che la *Geschwitz* si prepara a srotolare la tela dipinta, per la quale uno straccivendolo le ha offerto una somma irrisoria, le quattro note del motivo del *Ritratto* (es. 32) occupano tutte le voci dell'orchestra e quella di Lulu (che vuol sapere «Was ist es denn?» – «Che cos'è?», e poi lo respinge «[Mir aus den] Augen!» – «Toglietemelo dagli occhi!») fino al momento in cui, da questi glissandi cromatici, che esprimono senza dubbio lo strazio di Lulu davanti alla propria immagine, sorge il canto elegiaco di Alwa («Wer sich vor diesen blühenden, schwellenden Lippen» – «Chi di fronte a queste labbra piene e fiorenti»).

È il ritornello variato del secondo atto (es. 6): esso allora era in fa diesis min., qui appare in mi, poi in fa, poi in sol min. – modulante, dunque – come il prosieguo di ciò che non c'è più. Sotto «sicher fühlt — der werfe» («si sente sicuro – scagli»), una tromba insinua il *Tema d'Amore secondario* (es. 47). Occorre notare che a partire dal ritorno del ritratto noi sentiamo il nome di Lulu pronunciato per la prima volta da Alwa (che prima la chiamava Mignon, come su padre) e poi dalla *Geschwitz*.

Quando c'è la questione più prosaica, di appendere il ritratto per invogliare la clientela (il Marchese ne aveva già avuto l'idea per la sua offerta al Cairo), il

motivo del *Ritratto* (es. 32) è trattato in ritmi puntati il cui ancheggiamento regolare spicca con lo stile del resto dell'opera, eccezion fatta, forse, per il *ragtime*.

L'evocazione di Parigi è sottolineata da una nuova strizzatina d'occhi al *Serraglio* (es. 1). Il chiodo è, naturalmente, piantato in quattro colpi di botta sul *Ritmo del Destino* (es. 29). È il lato un po' pignolo di Berg che punta il naso: deve poter rendere conto di tutto quello che è scritto.

[Quartetto]

La entrate di Schigolch e Alwa riprendono la melodia elegiaca del ritornello variato (es. 6). Ma, quando Lulu si unisce a loro per guardare il *Ritratto*, è questo motivo (es. 32) che si impone naturalmente. Per le battute seguenti, Berg non ha annotato che la parte di Alwa e solamente il punto di partenza delle altre voci. Friedrich Cerha le ha abilmente dedotte dal contesto, che offre dapprima una ripresa dell'*Inno* (battute 1101 – «Diese Knöchel» – «Queste caviglie» etc. – a 1111) con un crescendo verso un primo *climax* che ne porta un altro, sul motivo del *Ritratto* (es. 32) gridato dalle trombe e preso, anch'esso, dal seguito dell'*Inno* (battute 1139–1141) che Schigolch riprende con parole brutalmente antitetiche («Alles das ist in den Kehrrichtwagen gegangen» – «Tutto è finito nel carro delle immondizie») e un'ironia crudele o disperata.

Il *Campanello* (es. 28) del *Destino* si risente. Lulu ridiscende: il suo «Adieu!» in francese non è indifferente. La reazione violenta di Alwa e della Geschwitz dà luogo a un intermezzo contrastato sul motivo della *Spirito della Terra* (es. 27) che si conclude su un tumulto orchestrale. Tutto questo sboccs sul ritorno della melodia dell'organetto di barberia (es. 15), durante il quale Schigolch cerca di rappacificare Alwa. la melodia di Wedekind è trattata in canone bitonale (do magg./sol bem. magg.) fra i clarinetti e i fagotti, alla guisa della *Variazione II* dell'*Interludio*.

La musica della pioggia (sugli archi, ma senza tremolo questa volta) assicura la transizione verso l'episodio seguente: il ritorno di Lulu, mentre Alwa e Schigolch vanno a nascondersi.

L'entrata del Negro è segnalata dal *Ritmo del Destino* (es. 29) affidato alla percussione secca di una tom-tom da jazz. Questo ritmo persisterà (affidato a diversi timbri) fino all'uscita del Negro, esattamente come nel corso dell'ultimo dialogo fra il Pittore e Schön. L'episodio sul freddo e della grappa è preso a prestito dalla rievocazione della piccola Lulu che vendeva fiori all'Alhambra.

Me c'è anche un'allusione al dialogo mattutino fra Lulu e il Pittore. Così. «Ich finde – Sie sind ja – ein hübscher Mann» («Trovo... che lei... è davvero un bell'uomo») di Lulu si riferisce a «Ich finde – du siehst heute reizend aus» («Oggi ti trovo deliziosa») del Pittore, meglio prosodiata. Poi «Mein Vater ist Kaiser von Uahubee» («Mio padre è imperatore di Uahubee») evoca melodicamente il seguito, mentre le parole fanno allusione al «Kaiser von China» («L'imperatore

della Cina») di Lulu. Il bagno che il Negro deve prendere appare come una striz-zatina d'occhio a quello da cui era uscita Lulu; egli non ama le sue mogli più di quanto il Pittore non amasse la sua Eva una volta sposata – il «Lassen Sie mich!» («Mi lasci») di Lulu fa eco alla stessa frase nell'atelier.

Quando il Negro non comprende o non vuole comprendere, l'orchestra com-menta in modo crescente e indurente l'ultima ascesa verso il *climax* della discus-sione con Schön (quella che accompagna i tre «O Gott!» del Pittore. Alwa riceve il colpo mortale sul *fortissimo*, e il suo spirito svanisce in frammenti nel basso.

Il Negro se ne va. Lulu ridiscende, il *Ritmo del Destino* si offusca. Si sente di nuovo il ritornello della pioggia.

Il ritorno di Schigolch, la scoperta di Alwa nel suo sangue e il suo trasporto nella cameretta, preso a prestito *dalla Variazione III (funebre)* dell'Interludio: la Canzone di Wedekind (es. 15), nei bassi, è praticamente inudibile; il rullo del piccolo tamburo, poi della grancassa, ne ripetono all'infinito il ritmo iniziale (due crome e una semiminima).

Poi la scena è nuovamente vuota. Sullo sfondo del *Ritmo del Destino*, una viola solista sgrana il motivo di *Alwa*. La Geschwitz ritorna per la porta di mezzo su una doppia successione di quinte di intonazioni confuse (violoncelli contro con-trabbassi), progredenti per movimenti contrari in modo speculare. Questo motivo (es. 21) persisterà, in primo o in secondo piano (in lunghe tenute, per esempio), fino alla fine dell'opera, eccezion fatta del dialogo fra Jack e Lulu che si nutre dell'opposizione/complementarietà del motivo di *Schön* (es. 9) e della quarte dello *Spirito della Terra* (es. 27).

Di ritorno nel locale, Schigolch pronuncia l'orazione funebre per Alwa can-tando la sua serie (es. 5) per l'ultima volta. Poi se ne va: i tremoli cromatici della pioggia ingenerano il suo proprio motivo sinuoso sui legni bassi (es. 16). Il vec-chio sparisce come è sempre apparso: misteriosamente, come uno spettro. Solo lui sopravviverà, in fin dei conti.

Il monologo della Geschwitz, di una dolcezza disperata, progredisce per gradi che salgono ogni volta di una terza minore (metà del tritono) su delle lunghe tenute dei legni, le cui ottave vuote, pizzicate dall'arpa, danno il segnale. Quando, rinunciando al suicidio, ella si gira verso il ritratto, la bella melodia della sua serie invertita (es. 22) che l'aveva accompagnata fin dalla sua prima apparizione in questa scena, l'illumina di nuovo (violino, poi viola e vibrafono) e sfocia nel motivo del *Ritratto* (es. 32) armonizzato in quinte parallele (fusione ideale dell'og-getto d'arte e della sua ammiratrice), mentre ella ripete «Erbarm' dich mein!» («Abbi pietà di me!»), che si liquida al centro su un cupo trillo di clarinetto.

L'entrata di Jack è segnata dal motivo di *Schön* (es. 9) sui violoncelli, così come lo si è sentito nel Prologo (la tigre). Il piano risponde immediatamente con il motivo dello *Spirito della Terra* (es. 27), “stereotipo per la scena”, precisa Berg sulla sua partitura e, in effetti, ritornerà in continuazione. Il *Tema d'amore* (es. 37)

arriva subito dopo, e si comprende rapidamente che questo dialogo fra Jack e Lulu fa eco a quello del primo incontro fra il dottor Schön e Lulu quando vendeva fiori nei pressi dell'Alhambra. Egli nota la sua bocca, e lei ricorda la madre – come dire: la bocca di sua madre ha sedotto un uomo, ella è una figlia dell'amore – egli prosegue: «Wieviel willst du?» («Quanto vuoi?»). Ella gli risponde solamente proponendogli di passare con lei tutta la notte e, già affascinata, canta la *serie di Schön* (es. 8 – «Wollen Sie den nicht» – «Non vuole») sostenuta dalla *Cavatina* (habanera es. 43), musica del desiderio che si era sentita all'inizio del secondo atto. Ma, come Schön, Jack non ha tempo... Ella gli suggerisce di mentire («Sie können morgen zu Haus» – «Può trovare un pretesto domani a casa») sempre sulle note della *serie di Schön*. Ora i due quarti ascendenti di questo motivo (sol – do e do diesis – fa diesis che esordiscono su due metà) sono comuni allo *Spirito della Terra*, che risuona negli stessi tempi al piano; questo si sente appena, ma questa complicità fra due motivi pone il dialogo agli antipodi del conflitto della *Sonata* degli atti precedenti.

Le risposte di Jack non sono meno secche. Che egli utilizzi a sua volta l'inversione della *serie di Schön* (es. 8) non è sufficiente, naturalmente, a produrre questo effetto, ma il suo «Guten Abend» («Buona sera») può ricordare, nel monologo di Schön dell'atto secondo «Das mein Lebensabend» («Così doveva finire la mia vita») sulle stesse note e che scatenava, come qui, un fugato contrastante nei bassi, portando parallelamente al *Ritmo del Destino* (es. 2).

Lulu prova il *Fascino* («Gehen Sie deshalb nicht wieder fort!» – «Non deve andar via per questo») come nel secondo atto, quando rientra dopo aver condotto via la Geschwitz e riprende con la *Cavatina*.

La confessione «Heute zum erstenmal.» («Oggi è la prima volta.») porta lo *Spirito della Terra* (es. 27) e, quando la Geschwitz viene a strofinarsi contro Jack, è il motivo del *Ritratto* (es. 32) che accompagna il suo movimento: ella si è gustata in lui, e l'intervallo di ottava che impiega Jack «(ver)liebt.../Armes Tier» – «innamorata.../Povera bestia») è significativo di questo annientamento.

Jack e Lulu sono soli. Il *Tema d'amore* (es. 37) si espande più largamente e, man mano che la tensione monta (la questione del denaro, in contrappunto serve per valorizzare e non deve essere presa alla lettera) il motivo di Schön (es. 9) si impone con un'autorità invincibile fino a ridursi – mentre Lulu grida «In Gottes Namen!» («in nome di Dio!») a un gioco sulle quarte che si involano in un tutti gioioso verso l'acuto poi ricadono come nel punto culminante del secondo interludio del primo atto.

Il *Tema d'amore* riprende, sempre alla maniera di questo Interludio (e lo si capisce meglio *a posteriori* l'aspetto premonitore della sua cupa conclusione) per sfociare sul *climax* del Prologo: il «Lassen Sie mich nicht länger betteln» («Non mi faccia andare ancora a mendicare») e la risposta di Jack: «Mir soll's recht sein» («Per me va bene») corrispondenti alla frase del Domatore: «Du hast kein

Recht, uns durch Miaun und Pfauen die Urgestalt des Weibes zu verstauchen» («Tu non hai il diritto di storcere, sbuffando e miagolando, la forma primigenia della femmina.»). La frase rassicurante di Lulu («Ich tu' Ihnen nichts zuleide.» – «Non le farò del male.») è in legame con l'orologio di Schön che lei voleva rubare al loro primo incontro.

Lulu e Jack vanno nella camera, mentre gli accordi del piano sul *Ritmo del Destino* (es. 29) fanno eco a quelli del Prologo, quando il macchinista riporta indietro la donna-serpente. La Geschwitz resta sola. Le sue quinte discendono lentamente verso i bassi, sempre per terze minori; ella canta *recto tono* discendendo ugualmente per tentativi, segnale che ella non è più nella realtà. È questo che lascia pensare la scrittura orchestrale eccezionalmente delicata che la avvolge come un vapore sottile.

Il «Nein!» di Lulu (sul *Ritmo del Destino*) la svegliano dal suo torpore. Si farà osservare, contro la tradizione, che il grido finale di Lulu è notato sul secondo tempo del tutti orchestrale: se dovesse emanarne e non precederlo sarebbe molto meno melodrammatico. Questo tutti fa sentire i dodici suoni simultaneamente, ma senza brutalità poiché sono ampiamente distribuiti su cinque ottave nell'ordine ascendente dello *Spirito della Terra* (es. 27), salvo sul grave, per ragioni acustiche.

Le quinte vuote, che scaturiscono da questo fortissimo accompagnano i martellamenti disperati della Geschwitz contro la porta. Jack la pugnala uscendo, quasi senza farvi attenzione, e commenta: «Das war ein Stück Arbeit!» (Che razza di lavoro!») le stesse parole di Schön dopo che ha aperto gli occhi al Pittore; ma esse questa volta sono cantate, sul motivo dello *Spirito della Terra*.

Tutto è detto: mentre Jack si lava le mani, i fagotti svolgono la serie-madre (es. 2) a cominciare dalla fine, poi i corni in sordina la riprendono in senso diritto, sotto la sua forma iniziale di musica del *Serraglio*. Vi si collega il motivo dello *Spirito della Terra* (viole e violoncelli) ascendendo e discendendo come il respiro della Geschwitz agonizzante, ma si trasforma in un ultimo richiamo del motivo di Schön (es. 9) alla partenza di Jack.

Su un bilanciamento di quinte, traforato da incisi dello *Spirito della Terra* al piano, i violini svolgono la melodia della *Geschwitz* (es. 22), alla quale la linea vocale prende in prestito qualche nota. La voce si tende, poi si strazia dal si bem. acuto al do grave e si estingue in un salto di ottava conclusivo: «E/wigkeit» («Eterno») (la bem./la) che viene meno sul sol, nota sensibile, come nella fine di *Manon*.

Al di sotto, il *Ritmo del Destino* (es. 29) risuona dapprima sulla quarta-e-sesta di la magg (*Schön*) poi di la min. (*Alwa*), infine sulla sua alterazione, mi – la – si (che, si dice, simboleggino la *Geschwitz*), il tutto su un pedale di fa.

La linea vocale comporta ancora un do croma e un si semiminima in *sprechgesang*, ma senza parole: c'è il «Verflucht!» («Maledizione!») della *pièce* di Wede-

kind che, nell'opera non deve essere né detto né cantato. È notato, pertanto, e in valori ritmici precisi: 1 + 3, che formano la cifra 13...