

Eros nell'abisso: *Lulu* di Alban Berg, *descensus ad inferos*

Maria Elisabetta Bucciⁱ

Scuola Triennale SIEM di Musicoterapia, Macerata, Italyⁱⁱ

Resumo - Eros no Abismo: *Lulu* de Alban Berg, *descensus ad inferos*

Nas primeiras décadas do século XX, a sociedade mitteleuropeia estava cada vez mais fascinada pelo mito da ascensão econômica, enquanto o moralismo e a hipocrisia da classe média cercavam a dimensão psicológica feminina, prendendo-a numa espécie de “pedagogia da proibição” que matava a afetividade e a expressão da sexualidade. *Lulu* de Alban Berg atravessa essa dimensão como uma sombra trágica e se torna um ícone da contradição que desfigura o eros feminino.

Palavras-chave: Alban Berg. Lulu. Edvard Munch. Eros. Alienação.

Abstract - Eros in the Abyss: Alban Berg's *Lulu*, *descensus ad inferos*

In the early decades of the twentieth century, the mitteleuropean society was increasingly fascinated by the myth of economic rise, while the moralism and the hypocrisy of the middle class besieged the feminine psychological dimension, holding it in a sort of “pedagogy of prohibition” that mortified affectivity and expression of sexuality. Alban Berg's *Lulu* runs through this dimension as a tragic shadow, and becomes iconic of the contradiction that tears the female eros to disfigure.

Keywords: Alban Berg. Lulu. Edvard Munch. Eros. Alienation.

Sintesi - Eros nell'abisso: *Lulu* di Alban Berg, *descensus ad inferos*

Nella Mitteleuropa dei primi decenni del XX secolo, sempre più irretita dai miti dell'ascesa economica e del capitale, il moralismo perbenista della società borghese assediava la dimensione psicologica femminile stringendola in una sorta di “pedagogia del divieto”, che ne mortificava l'affettività e l'espressione della sessualità. La *Lulu* di Alban Berg attraversa questa dimensione come un'ombra tragica, e si fa icona della contraddizione che lacera, fino a sfigurarla, l'eros femminile.

Parole chiave: Alban Berg. Lulu. Edvard Munch. Eros. Alienazione.

Maestri e discepoli

Come allievo di Arnold Schönberg, Alban Berg non mancò di aderire alla lezione del maestro in modo sincero e appassionato; ma pur accogliendo la rigorosa dottrina del sistema dodecafonico conservò sempre in maniera evidente un indissolubile legame con la tradizione romantica. La sua parabola creativa rivela la sottile ma persistente linea di continuità che salda la stagione della atonalità e della dodecafonia alla grande lezione di Mahler e di Brahms: dalla oscillazione tra la tensione al nuovo e l'aspirazione al "recupero" scaturisce infatti il prezioso contrasto che sigla il fascino della poetica di Berg.

Dall'eredità di Mahler derivò il lirismo, l'amore per l'architettura formale e una speciale maniera di plasmare densità, timbri e volumi sonori¹. La tendenza alla logica della costruzione ereditata da Schönberg viene, da Berg, fatta oggetto di una personale elaborazione e interpretazione: nella sua concezione estetica infatti, la composizione non è vissuta come atto meramente intellettuale e ideologicamente consacrato al credo delle avanguardie; piuttosto è intesa come uno spazio poetico all'interno del quale mediare e far coesistere le diverse dimensioni stilistiche dell'attualità e della retrospettiva. La tensione costruttiva e la sequela del maestro nei territori dell'atonalità e della serialità si compenetrano con un naturale istinto melodico da cui scaturiscono numerosi spunti tematici cantabili, sorta di ideali punti di raccordo tra *chaos* e *kosmos*, tra il magma atonale e un tematismo superstite; e la serie è interpretata e organizzata in modo da consentire frequenti digressioni non casuali in ambito tonale.

La presenza di un'armonia che sfiora e interseca apertamente il linguaggio tonale testimonia di come Berg tendesse ad un'attenuazione della severità della dodecafonia schönberghiana: il rigore con cui Schönberg aveva teorizzato la disattivazione del campo di forze in gioco nell'armonia tonale (forze di tipo polare), viene di fatto "rispettosamente" incrinato.

Vibra in Berg un'espressività intensa, che alterna passaggi laceranti a momenti di disteso lirismo; un pensiero musicale in cui la definizione puntuale del dettaglio – ottenuta

¹ Negli *Altenberg Lieder* ad esempio, assistiamo all'estrema divaricazione – a volte vera e propria lacerazione – dei registri e dello spessore delle masse strumentali, in un alternarsi di addensamenti materici e rarefazioni cristalline. La matrice mahleriana è evocata anche nei *Tre Pezzi per orchestra* – nei pesanti e gradualmente addensamenti di *Praeludium*, nello spettrale tempo di valzer di *Reigen*, o nel grottesco e inquietante finale di *Marsch*.

per mezzo di un solido rigore analitico – sostiene e inquadra le urgenze liriche e la violenza visionaria della poetica espressionista.

Nell'ambito della ricerca di nuovi modelli espressivi Berg approda paradossalmente all'espressione del nulla, del senso di annichilimento e di vuoto che l'uomo, ancora pioniere del Ventesimo secolo, avvertiva dentro e fuori di sé. Nel *Praeludium* dei *Tre Pezzi per orchestra* op. 6 (1913-14) Berg pare affrontare la realtà per coglierne l'essenza tragica. Nel corso del brano, costruito per accrezioni successive su un nucleo di partenza, egli individua uno spazio sonoro e lo definisce, ma non sembra più misurare le dimensioni di una realtà timbrica specifica e distinta: impasti densi e materici si espandono da un *incipit* diafano, che emerge dagli strumenti a suono indeterminato per poi dilatarsi progressivamente all'entrata dei vari strumenti, fino a un apice di disperata intensità sonora che ricade però su sé stesso. Da quell'apice infatti la progressiva definizione del discorso sonoro, ottenuta attraverso la costruzione delle masse e dei volumi acustici, inverte la propria direzionalità e inizia un percorso a ritroso, assottigliandosi e rarefacendosi; riducendo la propria dolorosa tensione per tornare a sparire nel nulla da cui era affiorato.

Teatri interiori

Ma è nel teatro che lo slancio drammatico di Berg – e la sua istintiva visione tragica dell'esistenza – trova la sua più alta e connaturale espressione. Le opere teatrali (*Wozzeck*, 1918-21; *Lulu*, 1928-35) attingono alla feroce immediatezza della cronaca quotidiana, percepita dal compositore come tragico palcoscenico della storia umana su cui va in scena eternamente un medesimo dramma di sofferenza, perversione e alienazione; un dramma i cui personaggi (*Wozzeck* come *Lulu*) non conoscono né conosceranno mai redenzione né riscatto. Nella crudezza di quegli scenari interiori la sofferenza non si fa istanza di redenzione ma condizione vischiosa e persistente, dimensione dello spirito, modalità dell'esistenza. Ed è proprio qui, nell'evocazione del volto cupo del reale, che conosciamo il cuore della poetica di Berg, la sua essenza più autentica: l'ombra di un'oscura profezia che incombe sulla condizione umana, e che si espande in un lirismo – talvolta davvero struggente – di ascendenza mahleriana.

Il *Wozzeck*, ispirato ai frammenti del dramma *Wojzeck* (1836)² di Georg Büchner costringe a una repentina presa di coscienza della crisi generata dalle insanabili contraddizioni della società borghese e capitalista; una crisi lacerante e destinata a culminare nel massacro della Prima Guerra Mondiale. È il dramma crudamente realistico dello sfruttamento della classe popolare, e Berg lo raccoglie intuendone il carattere “eterno”, che fa di quel soggetto un’opera capace di attraversare il tempo e di prendere le forme dell’attualità; uno specchio drammatico in grado di riflettere con assoluta fedeltà la condizione degli ultimi nella società del primo dopoguerra.

Il soldato Wozzeck è infatti simbolo universale dell’individuo oppresso e dell’impotenza del perdente; è uno degli “ultimi”, disprezzato e tormentato dalle circostanze e dalle vessazioni inflittele dai suoi superiori. Tradito, in un convulso crescendo di angoscia finirà per uccidere l’amante e per suicidarsi, obbedendo ciecamente a istinti e impulsi ai quali non tenta nemmeno di opporre resistenza: attraverso il progressivo sgretolamento psichico dell’individuo (e la conseguente demolizione della personalità), il processo di straniamento e alienazione dell’uomo appare definitivamente compiuto.

Come dalla *Erwartung* di Schönberg anche da queste pagine si leva un grido di solidarietà con gli ultimi, col “materiale umano” che una società ipocrita e spietata lascia inabissare nei propri fondali. Il teatro di Berg ha occhi solo per la lacerata condizione dell’uomo contemporaneo oppresso e ammutolito, impotente di fronte alle forze (politiche, sociali, economiche) che lo manipolano e lo soverchiano, indifferenti al suo destino. Nel *Wozzeck* come nella *Lulu*, Berg dipinge l’esistenza dei diseredati, dei nati rei, dei precipitati in fondo alla scala sociale; o di quelli come Lulu che, nati nei bassifondi, mentre tentano l’ascesa non si accorgono di scivolare sempre più in basso, salvo poi risvegliarsi troppo tardi da quella illusione, quando il baratro spalancatosi sotto di loro attende ormai solo di inghiottire le loro esistenze.

Ma rispetto al più celebre (e più spesso rappresentato) *Wozzeck*, la *Lulu* è caratterizzata da una carica di realismo decisamente minore. È vero che nei particolari, l’opera può dare l’impressione di attenersi puntualmente al “vero”, alla realtà nella sua crudezza e disumanità; ma di fatto l’autentica natura del dramma è senza alcun dubbio una natura espressionista estrema ed esasperata in cui anche il tono di denuncia sociale risulta attenuato. Il mondo che nel *Wozzeck* sembra ritratto da Berg con sguardo agghiacciante e

² La grafia *Wozzeck* deriva da un’inesattezza nella trascrizione.

implacabile (pur nelle espansioni liriche e nelle deformazioni violente del linguaggio musicale espressionista), in *Lulu* si trasfigura – e sfigura – in uno scenario su cui si muove, come in uno spaventoso spettacolo di burattini, un'umanità nevrotica e morbosa ridotta a contenitore di istinti e pulsioni, senza più anima né volontà che non siano possedute e dirette dall'unico dio superstite: il denaro.

Eros nell'abisso

Berg lavorò all'opera dal 1928 al 1935, anno in cui la morte lo colse prematuramente destinando la *Lulu* a rimanere incompiuta fino a quando, tra il 1976 e il 1979, Friedrich Cerha non ne terminò la composizione.

Il “femminile perverso” cantato da Berg in queste pagine teatrali era nato in realtà dalla penna di Benjamin Franklin (Frank) Wedekind, il quale si era dedicato al personaggio di Lulu dal 1892 al 1913; oltre venti anni di lavoro che in un primo momento (1894) produssero un dramma unico dal titolo *Die Büchse der Pandora. Eine Mönstretragödie*. Questo primo testo però venne rifiutato dall'editore e dalla censura; Wedekind allora scisse – e ampliò – l'opera in due drammi distinti e rappresentabili anche separatamente: nasce così il dittico costituito da *Erdegeist* e *Die Büchse der Pandora*³. E proprio da quel dittico Berg trasse il materiale per il libretto della sua *Lulu*.

Tolta dalla strada dodicenne dal direttore di un grande giornale che presto ne aveva fatto la sua mantenuta, Lulu viene risucchiata in una vorticoso giostra di vizio, corruttela e squallori di ogni sorta. Da innocente spettatrice-bambina di quel mondo, ella ne diverrà protagonista esemplare; paradigma di un'umanità immersa nell'avidità, nell'amoralità e nella crudeltà come in un sordido brodo di coltura. Trascinata dagli eventi dalla Berlino contemporanea dell'ambientazione iniziale in un covo di giocatori d'azzardo di Parigi, ritroviamo Lulu nei bassifondi di Londra, capolinea di un'avventurosa parabola di ascesa e caduta sociale percorrendo la quale ha conosciuto la malattia, l'omicidio e la prigione. La donna è ormai prossima al limite estremo della degradazione e a un fatale punto di non ritorno: ridotta alla prostituzione finirà trucidata nientemeno che da Jack lo Squartatore.

³ *Lo spirito della terra*, pubblicato nel 1895 e rappresentato nel 1898; *Il vaso di Pandora*, pubblicato nel 1902 e rappresentato nel 1904.

Quello di Lulu è un personaggio delineato con tinte violente e tratto espressionista, pervaso da un colore erotico livido e sconvolgente. Eloquente a questo proposito è il Prologo dell'opera, nel quale un domatore – quasi a proporre una suggestione circense in versione straniante e malefica – esce da dietro il sipario come dal tendone di un circo, e dopo aver invitato il pubblico a visitare il suo serraglio ricco di animali di ogni sorta, chiama un inserviente affinché gli conduca la serpe: è questo il primo ingresso sulla scena per il personaggio di Lulu, colei che è “Creata per diffondere calamità; per adescare, sedurre, avvelenare; per uccidere – senza che nessuno se ne accorga”⁴. Non è difficile ravvisare in questo prologo un riverbero traslato in scena della pittura di James Ensor⁵, grande ispiratore dei pittori espressionisti con il suo spirito visionario e la sua tendenza al grottesco, con una materia cromatica ricca e intensa e il gusto tragicomico per la maschera.

Lulu è figura struggente, a un tempo evanescente e ponderosa; inconsistente nella sua qualità umana eppure gravata da un fardello insostenibile: quello dell'abiezione, della degradazione morale e del rinnegamento della propria dignità; una trappola in cui cadono inesorabilmente gli arrampicatori sociali in cerca di mezzi facili e strade maestre per raggiungere i vertici, dai bassifondi delle loro origini. La stessa trappola che ucciderà Lulu dopo averla resa a sua volta assassina.

Il compromesso, il ricatto, la smania di ricchezza e di successo, il sesso usato come merce di scambio divengono strumenti di affermazione e avanzamento sociale; strumenti che, nell'ormai estremo abbruttimento della coscienza, la protagonista utilizza (o subisce) con una impassibilità quasi meccanica che sembra non avere più nulla di umano. Senza scrupoli e senza decenza, la condotta esistenziale di Lulu è un rapido e inesorabile progresso verso una dannazione che, istante dopo istante, si connota sempre più come inevitabile e quasi necessaria.

Ma per quanto – soprattutto in riferimento a quest'ultima affermazione – il clima narrativo possa apparire prossimo a tante situazioni della tragedia greca, dominate e travolte dalla inesorabilità del Fato, non è propriamente l'ombra di *Tyche* (il Fato) né quella di *Ananke*

⁴ Originale in lingua tedesca: *Sie ward geschaffen, Unheil anzustiften / Zu locken, zu verführen, zu vergiften / Zu morden – ohne dass es einer spürt.*

⁵ La sterminata massa di gente che, nell'*Ingresso di Cristo a Bruxelles* (1888), si agita in un'atmosfera di sarcastica e macabra pagliacciata, ricorda molto da vicino l'orgia di depravazione da cui viene inghiottita l'umanità disperata della *Lulu* berghiana. I volti deformati che Ensor tratteggia in quel carnaio sono le maschere delle debolezze e dei vizi degli uomini, disposti oggi a gridare *osanna* e domani *crucifige*; ma soprattutto pronti, pur di compiere una rapida ascesa, a divorare il prossimo e a perdere sé stessi. Il dipinto è visionabile all'indirizzo <https://tinyurl.com/3rt73psw> (verificato il 18 maggio 2021).

(la Necessità) che si stende sulla trama dell'opera. Pur nell'orbita obbligata entro la quale il personaggio gravita, le azioni di Lulu sono infatti sempre frutto di scelte consapevoli, dettate tanto dalla bieca bassezza dei suoi scopi quanto dai suoi sentimenti feriti; dalla smania cieca di affermazione e ricchezza così come dall'inestinguibile dolore provocato in lei dalla condizione di donna brutalizzata dalla società che la circonda. Insomma, la Lulu di Berg accresce le sfumature di cui Wedekind l'aveva a suo tempo rivestita, divenendo emblema della perversione al femminile come puro enigma psicoanalitico; materiale umano inafferrabile, dalla personalità multipla e proprio per questo sfuggente.

Nel testo di Wedekind la protagonista è Venere, la Venere Sotterranea / Spirito della Terra della saga di Tannhäuser; ma è anche Pandora, prima donna creata da Zeus e primordiale fonte di sciagure per l'uomo. La Pandora classica ne richiama istantaneamente un'altra, quella della tradizione giudaico-cristiana: Eva, prima donna edenica creata da Dio e ancora una volta origine di sventura per Adamo, fatale causa del peccato e della conseguente caduta della creatura umana (il personaggio di Schwarz chiama Lulu appunto col nome di Eva; si pensi inoltre che già fin dal prologo Lulu è associata a un serpente). Ma in Berg la spaventosa visione di Wedekind riceve una luce nuova, e la sostanza demoniaca dell'eros di Lulu lascia il posto a una figura che moltiplica indefinitamente le sue sfaccettature: bambina ingenua e divoratrice gelida e spietata; giovane creatura metropolitana calcolatrice e autodeterminata, pronta a sfoderare l'arma della carnalità e della più selvaggia animalità per raggiungere i suoi scopi. Ma soprattutto tragicamente ignara del fatto che, una volta scoperto, il vaso di Pandora si rovescerà inesorabilmente, e proprio su di lei.

Tutto questo traspare più che mai dalla caratterizzazione musicale del personaggio, che Berg dispone in forme estremamente liriche, intense e non di rado strazianti, in netto contrasto con la drammaticità cruda e violenta degli altri: un segnale inequivocabile della meditazione profonda ed empatica dell'autore sulle ferite dell'anima e sulla tragedia esistenziale della sua eroina.

Lulu è il nume eterno della *femme fatale*, il femminile inteso come spirito primordiale perverso e irredento; è spettro psicoanalitico della donna istintuale, spaventosa e simultanea ipostasi di Eros e Thanatos. In lei la sensualità si perverte infatti in un'aberrazione a sfondo demonico; ella è mostro divoratore a un tempo vittima e carnefice, che distrugge chiunque abbia la sventura di incrociare la sua strada, ma che viene allo stesso tempo distrutta dalle sue vittime. La presenza di Lulu si abbatte come una sciagura sugli uomini della sua vita, di cui

puntualmente provoca la morte mescolando, in un cupo microcosmo di corruzione e ricatti, il calcolo dell'arrampicatrice sociale, una sprovveduta ingenuità e una crudeltà quasi puerile.

Perversione, violenza, abiezione da un lato; pietà, disperazione e angoscia dall'altro confluiscono in un quadro allucinato in cui la realtà di una dilagante – e deturpante – miseria morale e materiale appare esasperata, espressionisticamente deformata come in un mondo d'incubo.

Ma soprattutto Lulu è immagine, riflessa attraverso la distanza, del femminile pittorico munchiano. Nelle opere di Edvard Munch⁶ il gioco psichico dell'eros e del desiderio appare soggiogato dal medesimo e cosmico pessimismo che l'artista estende in assoluto al destino dell'uomo. La donna di Munch è infatti angelo e demonio, un'erma bifronte che riproduce nelle sue fattezze certe inquiete e morbose fantasie maschili tipiche della società di fine Ottocento, e del contemporaneo immaginario simbolista (col suo vasto repertorio di sfingi, piovre, arpie, vampiri-femmina); fantasticherie sull'universo femminile in realtà mai completamente estinte.

Così è in *Madonna* (1893-94)⁷, icona a metà tra santa e vampiro che non sfugge alla dicotomia in cui si smembrava l'immagine psichica della donna nell'arte di quel periodo. *Madonna* è figura ambigua; sensuale e tentatrice da un lato, materna e generatrice dall'altro. La seduzione e l'evocazione della madre si saldano in una configurazione che compendia gli estremi esistenziali di *Eros* e *Thanatos*; un potente plesso simbolico che unifica piacere e dolore, generazione e distruzione, vita e morte. Nella cornice di una litografia sul medesimo soggetto, realizzata da Munch nel 1895⁸, una raccapricciante forma di embrione dalla testa di teschio sembra alludere al mistero del concepimento e del corpo materno, e dunque della vita. Ma il teschio dell'embrione evoca già il volto sinistro del femminile: padrona della vita, nell'immaginario inconscio di Munch la donna è anche colei che amministra la morte, inflitta all'uomo per mezzo della seduzione. La seduzione quindi, coinciderebbe con una sorta di svuotamento, di annichilimento dell'universo emotivo maschile.

⁶ L'opera pittorica del norvegese Edvard Munch (1863-1944) costituisce l'antecedente più immediato dell'Espressionismo. Amico di letterati e scrittori – soprattutto di Ibsen e Strindberg – condivise con essi l'inquietudine e l'angoscia esistenziale legate alle particolari condizioni sociali e psicologiche del suo tempo. Evocando scenari straniati e allucinati Munch comunicò i propri conflitti interiori, le ossessioni e le paure; e le più profonde riflessioni sui temi della vita, dell'amore e della morte.

⁷ Il dipinto è visionabile all'indirizzo <https://tinyurl.com/3abcttpf> (verificato il 18 maggio 2021).

⁸ La litografia è visionabile all'indirizzo <https://tinyurl.com/macpsx6m> (verificato il 18 maggio 2021).

Il richiamo alla morte è già tutto nell'idea di offerta erotica comunicata dalla postura del corpo, e dall'allarmante aureola rossa che ne sovrasta il capo – la *macchia di sangue* perennemente ricorrente nei dipinti munchiani simbolici del rapporto uomo-donna. La mezzaluna rosso vivo sul capo si fa qui simbolo dalla forte valenza sessuale che individua la donna nella pienezza della sua femminilità (sangue mestruale, sangue del parto) e seduttività; in quest'ultimo caso il sangue diviene allegorico delle ferite inferte all'anima dell'uomo sedotto. Tra la madre generatrice e quella divoratrice, l'inevitabile pessimismo di Munch lascia di fatto prevalere il volto mortifero del femminile; la *femme fatale* annientatrice, la distruttrice di uomini: Lulu, che uccide chiunque e da chiunque è a sua volta uccisa.

E ancora, la dolorosa tematica dell'amore e dell'erotismo torna, col suo carico di muta sofferenza, in *L'uomo e la donna* (1898)⁹, in cui l'attrazione a un tempo vitale e dissipatrice si traduce per il maschio in una condizione angosciata e ansiogena, quasi una minaccia per la propria sessualità. I due nudi non hanno volto; i tratti della donna sembrano quasi liquefatti dal velo rosso (la *macchia di sangue*) che le scende sul capo, e il suo corpo appare avvolto da una spessa ombra nera che si solleva fino ad incombere sul capo reclinato dell'uomo. La donna, seduta, ha il busto eretto e saldamente appoggiato sulle braccia leggermente arretrate; l'uomo al contrario è piegato in avanti in un atteggiamento quasi soccombente, e sorregge il capo tra le mani. È la disfatta, la desolazione del giorno dopo; è lo smascheramento di un trionfo effimero, l'inganno della carnalità appagata. È la trappola diabolica della sottomissione agli istinti, la stessa che invischia e annienta la nostra Lulu¹⁰.

Il laido, il compassionevole, il grottesco si compenetrano nello sviluppo discontinuo e sofferto del dramma, che deve la sua indiscutibile unità musicale alla salda connessione di diversi elementi formali e alla particolare costruzione, rispondente a un criterio di simmetria speculare – quasi una inversione e retrogradazione – dei fatti narrati nella vicenda; in realtà, dell'intera struttura drammatica. Infatti, l'ascesa e la successiva rovinosa caduta della protagonista all'interno della realtà sociale che la circonda rappresentano le due opposte e simmetriche direttrici drammatico-narrative lungo le quali si dipana il complesso intreccio dell'opera.

⁹ Il dipinto è visionabile all'indirizzo <https://tinyurl.com/vs2frdtp> (verificato il 18 maggio 2021).

¹⁰ La dimensione erotica evocata da Berg attraverso la *Lulu* riflette come in uno specchio lo spirito dell'epoca. A questo proposito, così si esprime Maurizio Salvetti: "Confluisce in *Lulu*, diretta eredità dell'epoca dell'espressionismo viennese di Kokoschka, di *Erwartung* e di Freud, tutta la profonda attenzione di Berg verso la sfera erotica" (SALVETTI, 1991, p. 224).

Proprio come accade per una serie dodecafonica, il dramma conosce dunque una linea di inversione – lungo la quale i ruoli si invertono e le vittime si cambiano in carnefici – ma anche un punto di retrogradazione situato idealmente all'altezza del lungo interludio sinfonico a metà del II atto (bb. 652-722), una pagina sottesa a sua volta da una struttura rigorosamente simmetrica in cui la seconda metà ripercorre in senso retrogrado il disegno della prima. Quello è infatti il luogo della partitura in cui si saldano le due tragedie di Wedekind – *Lo spirito della terra* e *Il vaso di Pandora* – da cui Berg aveva tratto ispirazione per la redazione del libretto.

Gli stessi interpreti e le loro entrate in scena rispondono, nell'opera, a un criterio di inversione simmetrica. Nella seconda parte del dramma infatti, i tre personaggi maschili corrispondenti ad altrettante figure-chiave nella sordida vita di Lulu, sono interpretati dagli stessi attori che nella prima parte avevano rivestito ruoli ugualmente determinanti; attori che ora ricompaiono nello stesso ordine secondo il quale erano in precedenza usciti, morendo sulla scena. Più precisamente, gli interpreti che nella prima parte avevano ricoperto il ruolo di vittime della protagonista (morendo direttamente o indirettamente per causa sua) diventano successivamente i clienti di Lulu, divenuta ormai prostituta; sintomatico è poi il fatto che l'unico interprete ucciso direttamente per mano della donna nella prima parte, si cambi ora nel suo assassino.

Sullo spartiacque dell'interludio Berg inventa per la vicenda una sorta di andamento retrogrado: in quella pagina sinfonica viene infatti raggiunto l'apice narrativo, e l'avventura esistenziale di Lulu inizia un percorso a ritroso. Da questo momento in poi la posizione sociale ed economica tanto pervicacemente e spregiudicatamente perseguita dalla donna, andrà incontro a un progressivo e tragico e sgretolamento; ad una devastante rovina morale e materiale che trascinerà via la vita della stessa protagonista. Ma ancora, affacciandosi su quell'interludio come lungo una linea d'orizzonte, ogni cosa – ogni situazione, ogni personaggio – conosce il suo inverso: tutto appare rovesciato, ribaltato come gli intervalli invertiti di una serie, come la figura di una carta da gioco; come le forme del reale sospese sulla superficie di uno specchio.

Rispetto al precedente *Wozzeck*, organizzato secondo un ritmo serrato e incalzante quasi come il rapido susseguirsi di immagini cinematografiche, qui il materiale narrativo si distribuisce in scene più composite, espresse musicalmente (qui come anche nel *Wozzeck*) attraverso forme strumentali di derivazione classica. E allora ai brevi momenti descrittivi

vedremo corrispondere, secondo la miglior tradizione operistica, la piccola forma chiusa (aria, cavatina, canzonetta, duettino) oppure – secondo la tradizione strumentale – rondò, variazione, canone, forma-sonata ecc. Più ampie aree di narrazione sono invece interessate da recitativi o recitativi parlati con accompagnamento. Ma poi, come improvvisi colpi di rasoio su un tessuto tramato e ordito di implicazioni classiche, arrivano le irruzioni del *ragtime*, di segnali circensi e dell'*english waltz* a proiettare una luce volutamente straniante, che distoglie lo spettatore da qualsiasi aspettativa realistica. Il circo, il teatro, ma anche il salotto di Parigi e la Londra degli *slums* sono infatti tracce che agiscono come continue allusioni a un mondo poetico surreale e decadente, in cui si sfrangia e si riassorbe la denuncia sociale che – seppure tesa allo spasimo nell'allucinata atmosfera espressionista – vibrava nel *Wozzeck*.

Lulu è un'opera dodecafonica ma il materiale seriale è trattato da Berg in maniera tematica e non rigorosa: da un lato infatti esso consente l'approdo ad aree tonali, dall'altro il compositore trae da esso una quantità di motivi associati a singoli personaggi o scene – quasi nella dimensione del *leitmotiv*. Tra la musica e i personaggi si stabilisce dunque un rapporto di corrispondenza tematica, integrato anche dalle corrispondenze strumentali (i personaggi vengono definiti e individuati dalla ricorrenza di un particolare strumento, come il sassofono per Alwa o il pianoforte per l'atleta) e da quelle relative alle forme melodrammatiche: Lulu ad esempio è impegnata in classici pezzi virtuosistici come le già menzionate canzonetta, aria o cavatina; il personaggio di Schön è legato invece alla forma-sonata.

Lulu è uno stravolto universo sonoro che denuncia, nei suoi colori spettrali, lo spirito borghese e il suo scivoloso moralismo. Denuncia una società la cui attitudine alla repressione delle naturali pulsioni dell'uomo ha finito per animare uno dei più perversi ingranaggi di distruzione morale: il dissennato e incontenibile potere del sesso, che espropria l'individuo della sua dignità di persona, oggettificandolo e riducendolo a un essere avulso e irrelato. Un potere contro il quale le istituzioni civili continuavano a bandire le loro ipocrite crociate – ma che veniva in realtà mosso e alimentato dalle ragioni del denaro e dai compromessi della stessa morale borghese.

Nel 1935 la composizione dell'opera fu interrotta dalla morte dell'autore; Berg ebbe tuttavia il tempo di portare a termine l'orchestrazione dei primi due atti e di alcuni frammenti del terzo. Mancante di gran parte della strumentazione, il terzo atto rimase di fatto incompiuto dal momento che il compositore riuscì appena ad abbozzarne un'ottantina di battute. Invitati dalla vedova Berg a completare l'opera del marito, tanto Arnold Schönberg

quanto Anton Webern e Alexander von Zemlinskij espressero il loro diniego; alla sua prima rappresentazione l'opera andò pertanto in scena in forma incompleta.

Solo nel 1976, dopo la morte di Helen Berg, il lavoro fu completato da Friedrich Cerha il quale portò a termine la *Lulu* basandosi sulla cospicua quantità di appunti e indicazioni lasciati dal compositore¹¹. Il lavoro così completato andò in scena all'Opéra di Parigi il 24 febbraio 1979, diretta da Pierre Boulez.

Referências

ADORNO, Theodor. **Alban Berg**: il maestro del minimo passaggio. Milano: Feltrinelli, 1983.

ALESSANDRINI, Marco. **La mente spiegata da Edvard Munch**: psicoanalisi in dialogo con un artista. Roma: Magi, 2009.

EGGUM, Arnold. **Munch**: la vita e le opere. Milano: Jaca Book, 1985.

HALL, Patricia. **A View of Berg's Lulu Through the Autograph Sources**. Berkley: University of California Press, 1996.

HALL, Patricia. **Berg's Wozzeck**. New York: Oxford University Press, 2011.

HEADLAM, Dave. **The Music of Alban Berg**. New Haven: Yale University Press, 1996.

JARMAN, Douglas (ed. by). **Alban Berg: Lulu**. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

LANGER, Tanja. **L'anima inquieta**: il male di vivere di Edvard Munch. Milano: Mondadori Electa, 2017.

NOTLEY, Margaret. **Taken by the Devil**: Censorship, Frank Wedekind, and Alban Berg's Lulu. New York: Oxford University Press, 2019.

SALVETTI, Guido. **Storia della Musica, Vol. 10**. Torino: EDT, 1991.

WEDEKIND, Frank. **Lulu**: Lo spirito della terra, Il vaso di Pandora. Milano: Mondadori, 1980.

¹¹ Tra gli allestimenti contemporanei una speciale menzione merita quello di Sven Eric Bechtolf, andato in scena nel 2002 alla Opernhaus Zürich, con Laura Aikin nel ruolo di Lulu. Direttore d'orchestra: Franz Welser-Möst.

Artigo recebido em 27/02/2021 e aprovado em 06/05/2021.

Para submeter um manuscrito, acesse <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

ⁱ Maria Elisabetta Bucci - Laureata in Lettere Moderne (Arti e Musica) presso l'Università di Perugia, Maria Elisabetta Bucci è attiva da trent'anni nell'ambito della formazione musicale. Ha affiancato l'attività di insegnamento alla progettazione di percorsi didattici nuovi e alternativi destinati all'inserimento della cultura musicale e teatrale nelle Scuole Secondarie di 2° grado. Dal 1993 ha svolto attività di insegnamento in varie realtà didattiche: Istituti Musicali, Scuole Secondarie di 2° grado, Corsi di Aggiornamento per insegnanti, Corsi Europei di specializzazione professionale, Conservatorio. Ha insegnato per oltre dieci anni come docente a contratto nei Licei della Regione Marche, tenendo corsi di cultura musicale di taglio interdisciplinare (itinerari estetici tra musica, arti figurative, psicologia, letteratura e filosofia). Autrice di saggi e collaboratrice di riviste, relatrice in conferenze e convegni, ha ideato e fondato la *Scuola di Pedagogia e Comunicazione Musicale (SPECOM)* di Macerata, avviata nell'anno 2011-12 e inserita nell'ambito delle attività della SIEM-Società Italiana per l'Educazione Musicale (Sezione Territoriale di Macerata). Dal 2005 al 2018 ha svolto regolarmente attività seminariale presso il Conservatorio "G.B. Pergolesi" di Fermo. Dal 2011 al 2017 ha insegnato "Percorsi interdisciplinari della musica" presso la *Scuola di Pedagogia e Comunicazione Musicale (SPECOM)* di Macerata. Dal 2015 insegna "Antropologia e Simbologia musicale" presso la *Scuola Triennale SIEM di Musicoterapia* di Macerata. siemmacerata@yahoo.it

Curriculum Vitae: <https://tinyurl.com/mpkh5vu4>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9196-917X>

ⁱⁱ This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

