

# Osservazioni sulla partitura

DI GIOVANNI BIETTI

Per molti, *Lulu* è “l’ultima grande opera”, l’ultimo capolavoro di teatro musicale indiscusso e indiscutibile. Come tutte le *boutade*, si tratta di una definizione ad effetto, senz’altro esagerata, che però contiene un fondo di verità. Più ancora della precedente *Wozzeck* (1922), la seconda opera di Alban Berg è infatti un punto culminante, un brano che riassume in sé quasi tutte le caratteristiche salienti della grande tradizione Sette- e Ottocentesca, e che allo stesso tempo lancia uno sguardo profetico verso il futuro.

*Lulu* è percorsa da un numero impressionante di stili, di forme e di suggestioni musicali, che sono spesso in netto contrasto tra loro, ma che pure riescono a convivere senza disturbarsi, anzi rafforzandosi a vicenda: l’opera comprende l’uso - del tutto trasfigurato - delle “forme chiuse” (Arie, Duetti, Terzetti) e il ripensamento del *Leitmotiv* wagneriano; accosta la grande vocalità virtuosistica e lo *Sprechgesang*; mette a confronto la tecnica dodecafonica, su cui è basato gran parte del tessuto compositivo, e la tonalità di sapore tardo-ottocentesco che esplode, letteralmente, in alcuni istanti cruciali della partitura; fa dialogare il *Ragtime* e la forma-sonata, il sassofono (o il banjo, o la batteria) e il violino, echi dell’operetta e del contrappunto più rigoroso. È insomma un’opera di sintesi, forse davvero insuperata per la complessità dei riferimenti, la sottigliezza della costruzione drammatica, la ricchezza di relazioni interne.

Questi elementi, che rischierebbero di renderla una partitura indecifrabile, impervia per qualsiasi ascoltatore, sono però compensati - ed è questo il vero miracolo - da un “ritmo” teatrale infallibile, un’evidenza scenica e una capacità di evocazione “plastica”, immediata della situazione drammatica che si possono paragonare solo ai più grandi compositori d’opera. A Mozart, Verdi, Puccini.

Inutile dire che si tratta di un’opera che è impossibile descrivere a fondo in questo breve spazio. Anche la pura e semplice complessità grafica di *Lulu* è senza precedenti: Berg intende evidentemente segnare *tutto* in partitura, indicare ogni sfumatura, ogni gesto, il punto preciso in cui un cantante deve tossire, l’indicazione per lo strumentista se la sua linea musicale sia principale o secondaria, e se deve mettere in evidenza un certo ritmo, magari collegandolo alla linea vocale.

Ma è comunque possibile almeno sottolineare alcune caratteristiche essenziali dell’opera, in grado di guidare l’ascoltatore alla scoperta di questo inesauribile capolavoro teatrale.

Il libretto di *Lulu* venne scritto dal compositore, a partire da due diversi drammi di Frank Wedekind incentrati sulla stessa protagonista femminile: “Lo spirito della terra” (*Erdgeist*, 1895) e “Il vaso di Pandora” (*Die Büchse der Pandora*, 1904). Ciò che probabilmente colpì Berg in questi due drammi, al di là dell’argomento, è la loro relazione simmetrica: il primo ci narra l’ascesa di Lulu, che giunge ai vertici della scala sociale attraverso tre successivi matrimoni - e la morte dei tre mariti, uno dopo l’altro, di cui lei è, direttamente o indirettamente, responsabile. Il secondo dramma narra invece la caduta di Lulu, il suo degrado sociale: ridotta in miseria, costretta a fuggire a Londra e a prostituirsi, nell’ultima scena si darà a tre clienti diversi. Il terzo di questi, che è Jack lo squartatore, la ucciderà.

Ascesa e discesa, tre mariti-tre clienti, inizio e fine nel segno di morti opposte, speculari: una struttura equilibratissima, che offriva a Berg l’opportunità di dispiegare attraverso la musica il suo gusto per le simmetrie.

Per dare al lettore un’idea della complessità dell’organizzazione simmetrica di *Lulu*, basta dire che Berg decise, con un’intuizione geniale, di prescrivere in partitura che i tre clienti del terzo atto dovessero essere interpretati dagli stessi cantanti che, nel primo e secondo atto, avevano impersonato i tre diversi mariti. E che nel terzo atto ascoltiamo, mentre sono in scena i tre clienti della ragazza, la stessa musica che aveva accompagnato la presenza in scena dei tre mariti (la patetica *Canzonetta* che Lulu aveva intonato sul corpo del primo marito morto d’infarto, il ritmo ossessivo che aveva accompagnato la morte del pittore suicida, il tema dolente ed espressivo - la “Coda” della Sonata, ne parlo più sotto - che più volte aveva sottolineato la tensione tra Lulu e Schön, e che era infine riapparso dopo la morte di quest’ultimo, ucciso da Lulu con cinque colpi di pistola indicati in partitura con cura minuziosa).

Il “perno” sul quale ruota l’intera costruzione simmetrica di *Lulu*, il momento centrale, è lo straordinario interludio sinfonico che se-

para le due scene del secondo atto (ossia, si situa esattamente a metà dell'opera, e separa tra loro i due drammi originari di Wedekind): Berg voleva che durante questo interludio venisse proiettato un film nel quale si seguivano le vicende di Lulu successive all'uccisione di Schön, la prigionia, la malattia, la fuga. La cosa più notevole, dal punto di vista sia musicale che drammaturgico, è il fatto che l'interludio è costruito in maniera perfettamente speculare, nota per nota: la musica arriva a un punto centrale e sospeso, e poi torna indietro, compiendo esattamente lo stesso percorso ma rovesciato, invertito. È il momento, insomma, nel quale le sorti di Lulu si rovesciano, la sua ascesa si trasforma in discesa.

Vale la pena, a questo punto, di entrare nel dettaglio e di elencare alcuni dei più importanti elementi costitutivi della partitura: nonostante la loro complessità, è infatti il ricorrere e l'alternanza di questi elementi che dà allo stile musicale di *Lulu* la vertiginosa profondità e tridimensionalità che ogni ascoltatore percepisce immediatamente.

I temi e i *Leitmotive*, prima di tutto: Berg reinventa completamente la tecnica wagneriana, assegnando a ogni personaggio della vicenda uno o più materiali musicali, con grande libertà e fantasia. La caratterizzazione può essere per esempio data semplicemente da una sonorità: i *clusters* del pianoforte, un "gesto" elementare e violento, seguono il personaggio dell'Atleta fin dalle prime battute dell'opera, così come il violino solista accompagna il mellifluo Marchese nel terzo atto, il movimento cromatico strisciante caratterizza il personaggio di Schigolch, le "desolate" quinte vuote si accostano alla Contessa Geschwitz.

Un altro modo di sottolineare l'azione è il ritmo: una figura ritmica molto riconoscibile (due lunghe e due brevi) appare in numerosi istanti della partitura, sempre segnalata in modo esplicito (Berg la definisce *Hauptrhythmus*, ritmo principale), in genere per sottolineare l'idea della morte. Non a caso, tutti e tre gli atti terminano facendoci ascoltare questa figura ritmica, che attraversa l'intera opera e che diventa letteralmente ossessiva, investendo l'intera orchestra, proprio negli istanti della morte del pittore, di Schön e di Alwa.

Nella caratterizzazione dei personaggi principali Berg accosta a queste strategie l'uso di veri e propri temi, *Leitmotive* melodici. È qui che la tecnica dodecafonica viene utilizzata nel modo più sottile: la serie principale dà origine al tema di Lulu, e da essa discendono le altre serie collegate ad altri protagonisti. Le tecniche sviluppate da Berg per creare i diversi temi conduttori sono molto complesse, davvero impossibili da percepire all'ascolto: ad esempio, per costruire il tema di Alwa (il "compositore" della trama, che è una sorta di autoritratto musicale) Berg prende una nota ogni sette dalla serie di Lulu, ripetuta più volte; e il tema di Schön è il frutto di un'altra permutazione, altrettanto sottile.

La partitura di *Lulu*, inoltre, dispiega una formidabile ricchezza di "forme chiuse", sempre indicate con precisione dal compositore: Sonata, Arioso, Duetto, Lied, Corale, Tema con variazioni, Canone e così via. Berg utilizza queste forme, ancora una volta, per differenziare e caratterizzare gli snodi drammaturgici, trattandole spesso come degli archetipi espressivi: i ritmi di danza Settecenteschi (per esempio la Gavotta) sono sfruttati quando la situazione scenica richiede un tono frivolo e superficiale; il Canone, la stretta imitazione tra due o più voci, è utilizzato quando i personaggi si "inseguono" e si riuniscono, in senso letterale (è il caso della scena tra il pittore e Lulu, all'inizio dell'opera) o figurato. La forma-sonata, al contrario, esprime tensione e opposizione, e non a caso viene utilizzata nelle scene tra Lulu e Schön, in particolare quando la ragazza usa il proprio potere di seduzione per costringere l'uomo ad assecondarla: la seconda scena del primo atto comprende, nelle indicazioni del compositore, una "Esposizione", una "Ripresa" e una "Coda"; e la terza scena dello stesso atto finisce, con un colpo di genio, con lo "Sviluppo" e con l'"Ultima Ripresa" della medesima Sonata, seguita nuovamente dalla "Coda". L'intera "Sonata" viene quindi spezzata in più scene, e diventa una sorta di "Iper-*Leitmotiv*", non un tema ricorrente ma una intera forma ricorrente. Berg sviluppa qui, in modo semplicemente straordinario, altri esperimenti wagneriani, richiamandosi in particolare a *Tristan und Isolde*. (A proposito del tema della Coda - di struggente bellezza quasi "mahleriana", inconfondibilmente tonale -, bisogna specificare che esso

identifica proprio la manipolazione di Schön da parte di Lulu, e ricorre continuamente nel corso dell'opera, fino alla scena della morte di Lulu dove assume un significato specularmente opposto, segna la fine della parabola discendente della protagonista: non dimentichiamo che il personaggio di Jack lo squartatore e quello di Schön devono essere interpretati dallo stesso cantante, sono l'uno lo specchio dell'altro.)

Resta lo spazio per parlare di un'altra caratteristica dell'opera, e certo non una delle meno importanti: la vocalità. *Lulu* è, da cima a fondo, un'opera per cantanti, e alcuni ruoli chiedono all'interprete uno sforzo vocale paragonabile a quello che esigono i titoli più importanti del repertorio Ottocentesco. Il ruolo principale, naturalmente, è quello della protagonista, per la quale Berg richiede esplicitamente in partitura l'impiego di un *Hoher Sopran*, un "soprano acuto" o "soprano di coloratura": Lulu ha la tessitura della Regina della notte mozartiana, ma è un personaggio molto più complesso visto che è in scena per almeno due terzi dell'intera opera. Leggiamo poi le indicazioni di Berg sulle caratteristiche vocali degli altri personaggi: la Contessa Geschwitz dev'essere un *Dramatischer Mezzosopran* (mezzosoprano drammatico), Alwa uno *Jugendlicher Heldentenor* (tenore eroico giovanile), il pittore (e il Negro nel terzo atto) un *Lyrischer Tenor* (tenore lirico), Schön/Jack un *Heldenbariton* (baritono eroico), Schigolch un *Hoher Charakterbass* (un Buffo di tessitura acuta, diremmo oggi). La precisione delle indicazioni di Berg è stupefacente, e ciò significa che egli aveva perfettamente in mente i "tipi" vocali che dovevano dar vita ai suoi personaggi, e che le tessiture vocali sono uno degli elementi costitutivi della drammaturgia di quest'opera al pari dei *Leitmotive*, delle strutture simmetriche, delle forme chiuse, della strumentazione o della tecnica dodecafonica. *Lulu* è un inno alla vocalità, un autentico trionfo della voce (utilizzata in molti modi diversi, dal semplice parlato alla melodia ornata, passando attraverso varie gradazioni intermedie). Anche per questo, c'è chi la considera "l'ultima grande opera". Non è l'ultima, forse, ma è certo una delle più grandi.