

L'Interludio filmico della *Lulu* di Alban Berg

Francesco Finocchiaro

SI PRESENTA UN PERCORSO DIDATTICO INCENTRATO SULL'OPERA *LULU* (1928-1935) DEL COMPOSITORE VIENNESE ALBAN BERG, RIVOLTO AGLI STUDENTI DELL'ULTIMO ANNO DELLA SCUOLA SECONDARIA DI II GRADO.

Questo percorso didattico s'ispira a una didattica della storia della musica per moduli o campioni: intendiamo con ciò un approccio didattico che, partendo dalla singola creazione artistica, punta a stimolare la riflessione su una porzione del sistema culturale con cui essa è più direttamente in rapporto.

L'analisi che proporremo serve quindi anzitutto a un atto di comprensione storico-contestuale: il suo obiettivo generale è quello di favorire negli studenti l'acquisizione della consapevolezza che le opere artistiche non sono eventi slegati e autonomi, ma si collocano in una tradizione intertestuale e in un sistema culturale con profondità storica.

Il nostro percorso, intenzionalmente libero e "deprogrammato", partirà da documenti storici che ineriscono la poietica interna, ossia il processo creativo della *Lulu*; quindi proseguirà mettendo in relazione il processo poietico con l'assetto strutturale di una piccola, ma significativa unità formale; proporrà infine una interpretazione storico-contestuale, tesa a inserire la composizione nella rete intertestuale di opere, generi, tecniche, convenzioni, nella quale essa è imbricata.

Il processo compositivo

Partiremo da un documento storico. In una lettera datata 7 agosto 1930 Alban

Berg (Vienna 1885 - 1935) confida al maestro Arnold Schönberg (Vienna 1874 - Los Angeles 1951) un dato essenziale circa il progetto del suo nuovo lavoro teatrale. L'opera *Lulu*, cui il compositore attende già da un paio d'anni, intende riunire nei suoi tre atti la materia di due drammi di Frank Wedekind (Hannover 1864 - Monaco di Baviera 1918), *Lo spirito della terra* (1898) e *Il vaso di Pandora* (1904), servendosi di un interludio orchestrale, onde così colmare lo iato tra l'ultima scena dell'uno e la prima scena dell'altro dramma. Alla data della lettera, Berg non ha ancora finito di comporre il I atto di *Lulu*, ha tuttavia già chiaro in mente il piano complessivo dell'opera: l'interludio orchestrale deve occupare niente meno che «il punto centrale dell'intera tragedia». Posto esattamente nel centro del II atto, esso divide l'opera in due metà speculari: nella prima si rappresenta l'ascesa sociale dell'avvenente Lulu entro l'alta borghesia, culminante nel matrimonio con il dottor Schön e la sua uccisione per mano di lei; nella seconda si narra il triste declino della giovane donna, che finisce assassinata per mano di Jack lo Squartatore nella marescente soffitta londinese nella quale si prostituisce.

Nella lettera al maestro, Berg non chiarisce però un aspetto sostanziale: omette infatti di precisare che l'interlu-

dio orchestrale farà da sostegno a un *film muto*. È dunque un interludio *filmico* con accompagnamento orchestrale a fare da ponte narrativo tra i due drammi di Wedekind. Nel film si dovranno rappresentare gli eventi, in originale solo narrati *ex post*, compresi fra l'arresto di Lulu, la sua detenzione di un anno e l'evasione dal carcere. È bene non sottovalutare la pregnanza estetica di questa scelta compositiva: la decisione di Berg di collocare un film muto nel centro di *Lulu* indica infatti che il compositore considerava il film di per sé "centrale" per il suo progetto.

Di questa "centralità" è prova il fatto che Berg abbia concepito non solo l'Interludio del II atto, ma anche gli altri tre (due nel I, uno nel III atto), sin dalla fase aurorale di pianificazione dell'opera. Questo è quanto si può desumere da un secondo documento: sappiamo infatti che nella copia del *Vaso di Pandora* della sua biblioteca personale Berg aveva steso una scaletta con la distribuzione degli atti e delle scene, nella quale sono già compresi gli interludi.

A questo riguardo acquista un significato particolare una breve annotazione fatta da Berg a margine del piano dell'opera – terza e ultima fonte della nostra disamina. La seconda scena del II atto viene qui definita «ombra» della prima, il che allude a una costruzione speculare dell'intero atto. Questa idea

embrionale di simmetria si traduce in precise indicazioni per quanto attiene il disegno formale: «da qui in poi in moto retrogrado», scrive Berg. Il moto retrogrado, che consiste nel ripercorrere in senso inverso una successione di note, dall'ultima alla prima, dà luogo a una costruzione simmetrica su larga scala: questo genere di costruzione si rivelerà d'importanza fondamentale, come ora vedremo, per la configurazione del II atto e, con esso, dell'Interludio filmico, che ne costituisce il cuore. Nelle pagine che seguono ne esploreremo la struttura formale: cominceremo da una singola battuta della composizione, per poi indagare la relazione tra il particolare e il generale.

Il principio di simmetria

L'Interludio ha la forma di un palindromo perfetto. Il brano, di poco meno di 3 minuti, consta in totale di 71 battute (batt. 652-722 del II atto) ed è diviso esattamente a metà. Nel punto mediano, esattamente nel centro della batt. 687, troviamo un punto coronato (es. 1), che indica una lunga pausa; dopodiché, dalla seconda parte della battuta in poi, inizia l'esposizione «in moto retrogrado» di tutto il materiale udito fino a quel momento. La retrogradazione si estende tuttavia ben oltre le 71 battute. Berg annota infatti sul piano dell'opera: «Interludio – fino a metà, poi *cantrizans*, da qui in poi l'intera opera va *all'indietro*». In altre parole: il punto coronato di batt. 687 marca sì il punto mediano dell'Interludio, ma l'Interludio è il numero centrale di un atto, il II, che è esso stesso costruito in maniera speculare; e il II atto, a sua volta, è la parte mediana dell'opera, concepita nella sua interezza come una costruzione simmetrica.

Per un verso, la costruzione simmetrica informa di sé sia il più grande che il

più piccolo elemento musicale. Dall'esempio 1 si può vedere come la seconda parte di batt. 687 rispecchi alla lettera la prima parte della battuta. Alla stessa maniera, su più ampia scala, sono disposte a specchio anche le scene 1 e 2 del II atto, peraltro le uniche due dell'opera che impiegano la medesima scenografia. Come potremmo aspettarci a questo punto, la gran parte del materiale musicale della scena 2 dell'atto II non è altro che una ripresa di quanto esposto nella scena 1. Infine, il principio di simmetria si riverbera sul disegno complessivo dei tre atti, un disegno riconducibile al modello tripartito ABA: nel III atto, infatti, la scena finale agisce come una sorta di ricapitolazione del materiale musicale delle parti precedenti.

Ma al tempo stesso, è l'idea drammatica generale a essere inscritta sin nel più piccolo elemento musicale. La ragione della ricapitolazione musicale nella scena finale del III atto risiede nel progetto di Berg di impiegare, in altro ruolo, gli stessi cantanti della prima parte, associando loro il medesimo materiale musicale: nella soffitta di Londra Lulu riceve tre clienti (il Professore, il Nero, Jack lo Squartatore), i quali corrispondono ai suoi tre amanti della prima parte dell'opera (il Medico, il Pittore, il dottor Schön). L'ultimo di essi, Jack lo Squartatore, è personificato dallo stesso cantante che interpreta il dottor Schön – una scelta, questa, con la quale Berg sposa apertamente la lettura che del dramma di Wedekind aveva dato anni addietro lo scrittore Karl



Qui e immagini seguenti: rappresentazione di *Lulu* di Berg al Metropolitan Opera di New York (2010), diretta da F. Luisi con M. Petersen (Lulu), J. Morris (Dr. Schön/Jack lo Squartatore), A.S. von Otter (Gräfin Geschwitz), G. Lehman (Alwa); produzione di J. Dexter.

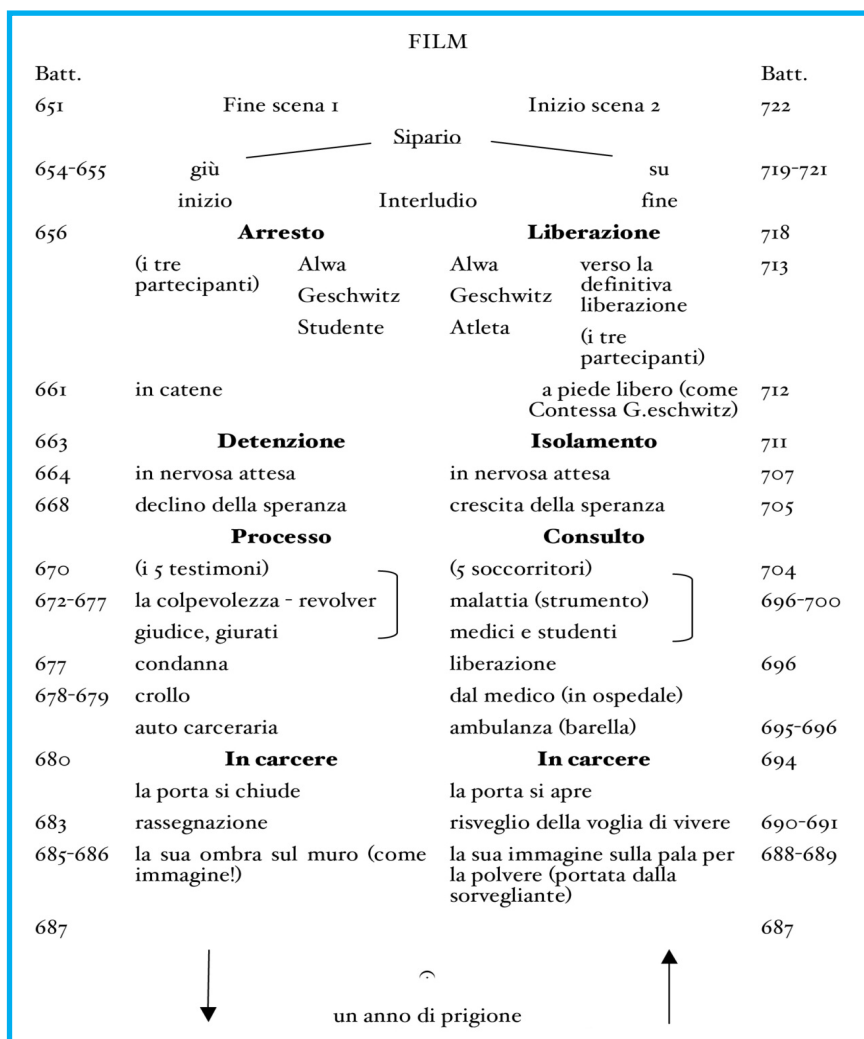


Fig. 1. Interludio, Scenario

Kraus (Jičín 1874 - Vienna 1936): l'uccisione di Lulu porta a compimento la vendetta della società degli uomini sull'archetipo erotico femminile. In ciò si realizza una perfetta coincidenza fra proporzioni musicali e drammaturgiche. La simmetria musicale si rivela l'*analogon* di una simmetria che è insita in via prioritaria nel dramma, almeno nell'interpretazione che di esso dà il compositore. Nello sviluppare un'idea solamente accennata nell'originale di Wedekind, Berg iscrive infatti la storia di Lulu – la sua ascesa sociale e il suo declino – in una forma ad arco, che ha nell'Interludio filmico il suo asse di simmetria.

Va detto ora che l'Interludio filmico di *Lulu* non è l'unico palindromo berghiano; anzi, è nota la maniacale predilezione del compositore viennese per le strutture simmetriche su larga scala. Quel che si ricava da un confronto interno al *corpus* berghiano è che la forma a specchio è associata di norma a uno specifico significato simbolico: il moto retrogrado è in Berg metafora musicale della negazione, simbolo del rovesciamento di senso. In questa connessione si coglie finalmente l'originaria ragione drammaturgica della costruzione formale dell'Interludio. Esso è il punto di svolta della tragedia, e la sua rigorosa costruzione a specchio altro non è che

la metafora musicale del rovesciamento del destino di Lulu.

La simmetria va intesa dunque come un rigoroso principio costruttivo, che non solo informa di sé ogni livello della forma, ma sale per così dire a strutturare anche il piano drammaturgico dell'opera. Se non si tiene presente questo nesso tra forma e drammaturgia non si comprende appieno la reale funzione dell'inserito filmico e la ragione ultima della sua peculiare costruzione narrativa, anch'essa, come ora vedremo, capillarmente speculare.

L'intreccio

Il soggetto del film è esposto in uno *Scenario* (fig. 1). Il foglio è diviso in due colonne verticali: la prima si legge dall'alto verso il basso, la seconda dal basso verso l'alto. A sinistra, dopo l'apertura del sipario (batt. 651-655), sono elencate quattro sezioni, che formano la prima metà del film muto: arresto (batt. 656-661), detenzione (batt. 663-668), processo (batt. 670-679), in carcere (batt. 680-687). In coda al foglio, la scritta «un anno di prigione» cade esattamente sotto il punto coronato di batt. 687. Nella colonna di destra sono disposte altre quattro sezioni che corrispondono specularmente alle prime: in carcere (batt. 687-694), consulta (batt. 695-704), isolamento (batt. 705-711), liberazione (batt. 712-718). L'Interludio si chiude come s'era aperto, con una breve musica che accompagna il chiudersi del sipario (batt. 719-722). Il principio di simmetria non si limita alla partizione per sezioni parallele, ma comprende una fitta rete di sottili corrispondenze incrociate fra la prima e la seconda parte del palindromo. In calce allo *Scenario*, Berg stesso commenta punto per punto i parallelismi incrociati dello svolgimento narrativo: La suddivisione degli accadimenti fil-



mici deve corrispondere allo svolgimento simmetrico della musica, quasi come in progressione diretta e retrograda, così che gli eventi correlati e i fenomeni secondari si rimandino l'un l'altro quanto più è possibile. In aggiunta alle congruenze del tipo sopra menzionato (sezione parallele) [su larga scala: ad es. processo – consulto medico, detenzione – isolamento], vedi anche quelle su scala minore o minima: ad es. revolver – stetoscopio (siringa), cartucce – fiale, soprattutto parallelismo fra diritto e medicina, §§ e [§] serpente di Esculapio, catene – bende, divise carcerarie – camici, corridoi del carcere e corsie d'ospedale. Lo stesso per le congruenze tra personaggi: giudici e giurati, collegio medico e studenti, polizia – infermieri. Altre corrispondenze sono facilmente desumibili dalla lettura dello *Scenario*: per fare qualche esempio, si veda, tra prima e ottava sezione, il parallelismo fra i tre partecipanti all'arresto (Alwa, Contessa Geschwitz, Studente) e i tre partecipanti alla liberazione (Alwa, Ge-

schwitz, Atleta); e poi la corrispondenza fra l'auto carceraria e l'ambulanza tra la terza e la sesta sezione; infine il parallelismo fra l'ombra di Lulu sul muro della prigione, «la sua ombra sulla parete (come immaginè!)», e «la sua immagine riflessa sulla pala», fra quarta e quinta sezione, a cavallo della fermata di batt. 687. Torniamo alla partitura, per vedere come in questo punto esatto l'integrazione fra la componente musicale e la banda visiva raggiunga un tale livello di raffinatezza da dar luogo a una vera e propria corrispondenza audiovisiva. La fermata di batt. 687 viene ancorata all'arresto di Lulu e allo iato di un anno. La seconda metà della battuta, con la quale inizia il moto a specchio, accompagna lo "specchiarsi" di Lulu sulla pala per la polvere, poggiata sul muro della cella. L'idea del "rispecchiamento" da narrativo diviene musicale. Le batt. 687-689 (es. 1-2) rispecchiano persino graficamente quanto precede: alle batt. 685-686 (es. 3) i tromboni espongono una frase dal profilo ascendente, cui corri-

Es. 1.

sponde dall'altra parte del punto coronato, alle battute 688-689, il retrogrado della medesima frase, ancora nei tromboni. Per sottolineare la costruzione a specchio, Berg mantiene invariati non solo il timbro e il registro, ma anche le dinamiche (la successione *mp dim. p dim.* viene rovesciata in *cresc. p cresc. mp*), nonché il fraseggio e il ritmo. Lo stesso può dirsi degli accordi delle trombe a batt. 685, ripresi specularmente a batt. 689; poi ancora gli accordi dei corni fra batt. 686-687 e 687-688; le frasi di violoncello e violino solo, entro

Es. 2.

la batt. 687; finché lo sguardo non si perde, in una sorta di *mise en abyme*, negli accordi dei fiati e del vibrafono, e nell'arpeggio ascendente-discendente del pianoforte, proprio a cavallo del punto coronato.

La costruzione narrativa dell'intreccio e la stessa ideazione prenarrativa della *fabula* rivelano quindi allo spettatore un aspetto sostanziale del brano e dell'intera opera: scopo del film potrebbe dirsi quello di guidare l'attenzione dello spettatore sulla costruzione formale dell'opera, di rendere manifesta, visi-

bile, la simmetria del tutto. Il film ha la funzione di rendere intelligibile la struttura dell'Interludio come cellula del tutto.

Fra cinema e teatro

Il nostro *iter* interpretativo muoveva dall'ipotesi, sorretta da un evidente dato storico, che l'assenza di un ponte narrativo tra i due drammi di Wedekind avesse costituito l'ispirazione per l'Interludio. A un'analisi approfondita, questo dato di partenza si è rivelato però poco più che pretestuale: la funzione

drammaturgica del brano va infatti ben al di là dell'illustrazione di un'azione intermedia. La sua funzione non può dunque essere meramente narrativa.

Se ora confrontiamo l'Interludio della *Lulu* con l'episodio corrispondente nel film *Il vaso di Pandora* (1931) di Georg Wilhelm Pabst (Raudnitz 1885 - Vienna 1967), la differente funzione testuale emergerà con assoluta chiarezza. Nel film di Pabst la vicenda è riassunta in maniera drastica, ma efficace: Lulu sfugge alla polizia durante il processo, approfittando di una improvvisa evacuazione di massa, causata da un falso allarme incendio. Tanto essenziale e lineare è lo svolgimento del film di Pabst, con la sua unica unità narrativa in circa 9 minuti, quanto ridondante e complesso è l'Interludio di Berg, con ben otto unità narrative in meno di 3 minuti.

Per interpretarne correttamente la funzione, l'Interludio andrà dunque accostato non a film dell'epoca, bensì ad altre creazioni del teatro musicale, che negli stessi anni guardano con interesse a una commistione con il linguaggio cinematografico.

Alla proiezione filmica ricorre ad esempio Kurt Weill (Dessau 1900 - New York 1950) nel suo *Royal Palace*, del 1927: l'opera contiene un Interludio filmico che rappresenta, come accade in *Lulu*, le alterne fortune della protagonista femminile.

Di un anno posteriore è *Maschinist Hopkins* di Max Brand (Leopoli 1896 - Klosterneuburg 1980), opera che rappresenta una sorta di apoteosi delle macchine, celebrata da una proiezione filmica cui si accompagna un coro fuori scena.

Al medium cinematografico ricorre anche George Antheil (Trenton 1900 - New York 1959) in *Transatlantic* (1930). L'opera fa ampio uso di proiezioni per

512 **685** Noch langsamer - - molto rit. Ganz langsam Ebenso langsam

U. E. 12864

Es. 3.

integrare le scenografie, e nel III atto in particolare include un vero e proprio cortometraggio muto, proiettato al centro della scena, che rappresenta il sogno del protagonista Hector.

Ancora maggiori sono però i punti di contatto tra l'Interludio filmico di *Lulu* e la commedia in un atto *Hin und zurück* (1927) di Paul Hindemith (Hanau 1895 - Francoforte sul Meno 1963). L'opera non fa uso in verità di proiezioni filmiche, ma contiene in sé un chiaro elemento che rimanda al linguaggio cinematografico, nella fattispecie a un *topos* del cinema dada e surrealista degli anni Venti. Il tratto che accomuna le due creazioni è infatti il procedere a ritroso della narrazione e, con essa, della musica: ciò avviene grosso modo da metà dell'opera, allorché il Saggio annuncia che gli avvenimenti fin lì rappresentati – Robert scopre l'adulterio della moglie Helene e la uccide, per poi uccidersi a sua volta – procederanno all'indietro, fino a ripristinare lo stato di cose antecedente alla tragedia. Come in *Lulu* dunque, anche qui il principio della retrogradazione informa di sé l'intera opera, agendo a tutti i livelli strutturali, mediante il rovesciamento dei dialoghi, delle frasi musicali e delle aree tonali, costruendo





PERCORSI DIDATTICI

Da una parte si dovrà considerare marginale la sua funzione narrativa, rispetto alla quale il film risulta inutilmente oscuro e poco intelligibile; dall'altra, si potranno leggere la ridondanza e la ricercata complessità come accesso a una secondaria funzione testuale, che diremo "metalinguistica". Ciò vuol dire che contenuto dell'Interludio filmico non è l'intreccio delineato nello *Scenario*, bensì il *medium* cinematografico in quanto tale. Nel cuore dello svolgimento narrativo, il teatro musicale apre una finestra per lasciar spazio non alla rappresentazione realistica, in sé poco riuscita, delle vicende narrate, bensì all'evocazione dell'istituzione stessa del cinema in quanto tale; ne richiama a questo scopo un *topos* distintivo, qual è la proiezione a ritroso della pellicola, inglobandolo però nell'assetto drammaturgico complessivo, così da fare della cellula lo specchio microcosmico del tutto.

Francesco Finocchiaro
Università di Vienna - Istituto di
Musicologia

un palindromo attorno all'asse del Monologo del Saggio.

Tutte queste opere, delle quali Berg era senz'altro a conoscenza, hanno in comune un aspetto: impiegano il film o rinviano in qualche modo al linguaggio cinematografico non solo e non tanto per dare informazioni narrative; al contrario, le opere stesse sono concepite in modo da evocare o replicare, entro la cornice del teatro, talune caratteristiche del linguaggio cinematografico, come il montaggio, l'alternanza dei piani, il gioco di luci, la proiezione a ritroso. La complessità e la ridondanza dell'Interludio berghiano lasciano spazio quindi a una sola ipotesi interpretativa.

APPROFONDIMENTI BIBLIOGRAFICI

J. Brand - Ch. Hailey - A. Meyer (a cura di), *Briefwechsel Arnold Schönberg – Alban Berg, 2 voll.*, Schott, Mainz 2007.

A. Berg, *Lulu*, partitura a cura di Hans Erich Apostel, Universal Edition, Wien 1963.

A. Berg, *Lulu*, Glyndebourne Festival, London Philharmonic Orchestra dir. Andrew Davis, regia Graham Vick, distribuzione NVC Arts, 2001 (DVD).

T.F. Ertelt, *Alban Bergs 'Lulu': Quellenstudien und Beiträge zur Analyse*, Universal Edition, Wien 1993.

D. Jarman, *Alban Berg, Lulu*, Cambridge University Press, Cambridge 1991.

K. Kraus, *Literatur und Lüge*, Wien, Verl. «Die Fackel», 1929.

G.W. Pabst, *Die Büchse der Pandora*, Nero-Film, Germania 1928, distribuzione Ermitage Cinema (DVD).

G. Perle, *The Film Interlude of 'Lulu'*, «Newsletter of the International Alban Berg Society», 11, 1982, pp. 3-8.

G. Perle, *The Operas of Alban Berg*, University of California Press, Berkeley 1985.

G. Seminara, *Alban Berg, l'Epos*, Palermo 2012.

M. Weiner, *Alban Berg, Lulu, and the Silent Film*, in *Composing for the Screen in Germany and the USSR: Cultural Politics and Propaganda*, a cura di Robynn Stilwell e Phil Powrie, Indiana University Press, Bloomington 2008, pp. 54-73.