

SETTIMANA MUSICALE
IN MEMORIA DI GUSTAV MAHLER

Prof. Dominique Jameux

STORIA DI UN' OSSESSIONE
TENTATIVO DI DESCRIZIONE DELLA GENESI INVISIBILE DELL'OPERA
LULU DI ALBAN BERG

Sala Parrocchiale Dobbiaco

Lunedì, 21 luglio 1986

- ore 16.00

Dobbiaco, 21 giugno 1986

Storia di un'ossessione

Tentativo di descrizione della genesi invisibile dell'opera
Lulu di Alban Berg

Signore e Signori

E' opinione comune dei biografi di Berg (Redlich, Reich, Carner) che la decisione del compositore di scegliere come libretto della sua seconda opera i due brani di Wedekind "Erdgeist" e "Die Büchse der Pandora" altro non fu che una soluzione d'emergenza, adottata dopo che già un paio di tentativi erano falliti, tenuto conto che, tra questi, quello basato su "Und Pippa tanzt" di G. Hauptmann era stato il meno fallimentare.

Pertanto, dopo il compimento della "Suite lirica" (1926) Berg tornò alla forma letteraria che aveva conosciuto fin dalla sua giovinezza, ossia da quando, il 29 maggio del 1905, Karl Kraus aveva tenuto una conferenza per introdurre una rappresentazione privata del vaso di Pandora. Quindi, dopo che il mondo teatrale di Wedekind era caduto per lungo tempo in una sorta di oblio, tutto sembra svilupparsi nel momento in cui il compositore, alla luce delle difficoltà riscontrate con altri testi, decide di ricorrere a quell'eroina conosciuta fugacemente all'età di vent'anni.

La mia relazione di oggi, che ha più il carattere di una bozza che non quello di un trattato, ha lo scopo di dimostrare nel miglior modo possibile che le osservazioni di George Perle ⁽¹⁾, ed in particolare la sua più recente biografia su Lulu non sono azzeccate, e che la figura di Lulu, che nella concezione di Berg di archetipo di "donna" assume un ruolo dominante, ha costituito un elemento col quale il compositore si è confrontato per tutta la sua esistenza, subendone anche degli effetti sulle proprie concezioni estetiche e di tecnica compositiva.

Questa figura, inoltre, segnò profondamente il rapporto intenso, assai importante e produttivo ma, nel contempo, difficile con Arnold Schönberg, amato, riverito, ma anche temuto maestro del compositore. Tutta la questione, quindi, costituisce una problematica sulla quale vale la pena di soffermarsi.

La crisi degli anni 1902 - 1903

Oltre alla conferenza di Kraus del 1905, va ricordato che Berg, il cui profitto scolastico da un po' di tempo era stato assai mediocre, nell'anno scolastico 1902-1903 dovette ripetere la sesta classe ⁽²⁾. Tutti gli eventi che seguirono - in parte esperienze in campo intellettuale, amoroso ed artistico - vennero ad incidere sul carattere di un giovane di età tra i sedici e i diciott'anni, afflitto da problemi scolastici e, non ultimo, dalle difficoltà economiche in cui versava la sua famiglia dalla morte del padre nell'anno 1900.

I dati disponibili sulla vita di Berg durante gli anni citati sono assai frammentari, e le difficoltà di elaborarne una biografia sono da ricondurre soprattutto al fatto che solo l'insieme di tutte le informazioni potenzialmente disponibili potrebbe dare un significato reale a questo segmento della sua vita, o anche ad un evento particolare che lo contraddistinse. A tale proposito, quindi, si può affermare che i documenti rielaborati di recente pongano dei nuovi quesiti più di quanto non riescano a dare delle nuove risposte. Sarebbe necessario un metodo interpretativo che consentisse di descrivere un paesaggio tanto complesso nei suoi vari episodi: un curriculum scolastico turbato, le morti di H. Wolf e di O. Weininger che avrebbero profondamente scosso il giovane Berg, le sue intricate storie d'amore e, infine, le sue esperienze artistiche nel campo dei "Lieder", forse le più importanti.

Per quanto concerne i problemi scolastici, comunque, ricorderemo semplicemente che sorsero in concomitanza con la morte del padre, e che cessarono col conseguimento del diploma di maturità nel luglio del 1904. Positivo fu il fatto che Berg trovò una sorta di secondo padre in A. Schönberg (ottobre 1904), di cui sarebbe stato un allievo molto assiduo. Accettiamo l'ipotesi che i problemi scolastici, classica reazione alla morte di un padre, abbiano suscitato uno smarrimento, dapprima attenuato ma poi ulteriormente acuito dai primi amori, e caratterizzato dal prevalere della figura della donna, smarrimento cui, per un certo periodo, pose fine il maestro Schönberg.

Ma che genere di amori sconvolsero il giovane Berg ? Quattro sono più o meno noti a noi contemporanei.

Il primo fu quello per la misteriosa figlia del "Baumeister Stiasny"⁽³⁾ e che si concluse nell'autunno del 1903, lasciando Berg talmente scosso da tentare un suicidio che, fortunatamente, non riuscì. Il suicidio, del resto, era una pratica assai diffusa tra i giovani austriaci dei primi anni del secolo, e non solo nel mondo letterario (Schnitler). Oltre alla morte di Weininger, sessuologo vergine, antropologo antifemminista ed ebreo antisemita che scomparso il 4 ottobre 1903, sappiamo anche che Berg rimase particolarmente impressionato dal suicidio del compagno di classe Egon Wieländer⁽⁴⁾ che, dopo esser stato a teatro, aver cenato ottimamente ed aver scritto la sua pagina di diario, si tolse la vita nella notte del 18 febbraio 1902, proprio come un personaggio di Schnitzler. In questo contesto va ricordato brevemente l'argomento del suicidio nei brani di Wedekind che, in questa sede, più ci interessano: il suicidio del pittore e la morte intenzionale della contessina.

Il secondo episodio della vita amorosa di Berg, scoperto di recente, è ancora più misterioso: in occasione del Natale del 1902 Berg compose il Lied "Sternenfall" su un

testo di Wilhelm. In un'asta svoltasi recentemente a Basilea si è potuto stabilire che questo Lied era dedicato ad una signora di bell'aspetto, anche se di età non più giovanissima (il manoscritto è corredato anche di una foto) che sembra rispondere al nomignolo di "Soferl". Il linguaggio usato in questo testo si avvicina già molto a quello del Berg di vent'anni più tardi per Hanna Fuchs: l'effusione amorosa romantica tinta di misticismo.

La terza infatuazione Berg la ebbe con Maria Scheuchl la quale non solo aveva lo stesso nome della protagonista della prima opera del compositore, ma, analogamente alla Maria del Wozzek, "per errore" mise al mondo un figlio, nella fattispecie Albine, la figlia di Berg nata il 4 novembre 1902. Il concepimento della bambina risale al periodo in cui il compagno di Berg Friedländer si suicidò, mentre la sua nascita coincise con la composizione di "Sternenfall" dedicato a Soferl. All'inizio dell'anno successivo Maria Scheuchl inviò a Berg una foto di Albine (che non può essere quella che conosciamo noi in quanto si tratta di un'immagine molto più recente), unitamente a qualche estratto del suo diarietto ("Tagebüchlein"). A questo punto Berg fu preso da un forte senso di colpa, espresso anche in una lettera priva di data e scritta, probabilmente nell'autunno del 1903, prima ancora di riconoscere la paternità l'8 dicembre dello stesso anno. A nostro avviso tutti questi rapporti con l'altro sesso in questa fase della vita di Berg finirono per costituire un onere spiacevole per il compositore, gli cagionarono dei sensi di colpa derivanti dalla problematica dei rapporti sessuali, facendo sorgere in lui anche un'infelice coscienza di classe nonché il suo senso del dovere. L'insieme di questi esponenti (in senso matematico) si riallaccia, a mio parere, al mondo di Wozzeck piuttosto che a quello di Lulu.

Nel frattempo, tuttavia, per Berg venne anche la quarta storia d'amore, vissuta nelle estati del 1903 e del 1904 quando trascorse le sue vacanze alla fattoria della signorina Frieda in veste di ospite pagante. (7)

Queste due estati furono un raggio di sole sulla scena allora assai funesta che circondava la vita di Berg. Una ragazza giovane, carina, intelligente e affascinante che partecipava ai giochi e alle letture di un giovane (18 e 19 anni) e di sua sorella Samaragda (16 e 17 anni). Si trattò di un'amicizia tra ragazzi ? Sicuramente, ma soprattutto di compagnia femminile con un alto senso della letteratura. Si leggevano Schnitzler (Reigen) e Wedekind (Erdgeist, estate 1904). Si noti anche la larghezza di vedute con cui questi giovani coltivavano le loro letture, e questo nel panorama culturale austriaco che, sul piano ufficiale, era assai riservato sulle questioni legate alla sessualità. Per parte mia sarei portata ad affermare che il cattolicesimo della famiglia di Berg costituì, in questo contesto, una sorta di contrappeso che, paragonato al puritanismo protestante, anch'esso presente nell'ambiente che circondava Berg, assume dei lineamenti perfino liberali (8).

Va notato, poi, che Berg aveva conosciuto molto presto il teatro di Wedekind ed aveva letto le sue opere in un periodo particolarmente ricettivo, il che non mancò di ripercuotersi fortemente sul suo sviluppo.

Il panorama culturale della Vienna d'allora

Lungi dal voler trattare per l'ennesima volta il tanto discusso argomento di Vienna "culla della cultura moderna", non mi perderò in inni estasiati per quel formidabile concorso di talenti e di geni di ogni specie che impressero lo spirito della capitale austriaca a cavallo del 1900. Vorrei invece cercare di descrivere brevemente il clima psico-sessuale che sembra regnare a Vienna nel periodo in cui Berg si accinge a conoscere Lulu.

Come si può immaginare, ogni forma di repressione suscita delle resistenze, il proibito suscita curiosità e le difficoltà incoraggiano l'iniziativa. A cavallo dei due secoli, Vienna si presenta come una cultura con due facce diverse:

da una parte la cultura della repressione sessuale e, dall'altra, quella, in senso lato, impregnata singolarmente di una volontà di liberazione.

Il libro di Stefan Zweig "Die Welt von Gestern" del 1944 consente di ricostruire molto bene il mondo femminile offerto ai desideri degli uomini nel paesaggio educativo e pedagogico dei contemporanei di Berg (lo stesso Zweig aveva solo quattro anni più di Berg). Zweig, infatti, presenta, alla stregua di una scala musicale, sette tipi di donna nel contesto culturale di Vienna:

1) La ragazza di buona famiglia che, in fatto di sessualità, viene educata nella più assoluta ignoranza e che va tenuta "occupata" a tutti i costi fino al matrimonio, per esempio impartendole lezioni di economia domestica ed arte, soprattutto di musica. Tale descrizione calza molto bene per Helene, che Berg conobbe nel 1906 e sposò nel 1911. Zweig fa notare che dal momento in cui i giovani uomini sono sessualmente maturi per il matrimonio al momento in cui il padre della fidanzata, una volta che questi si sono "fatti una posizione" ⁽⁸⁾, dà il proprio consenso al matrimonio, passano comodamente da sei a otto anni. I giovani della Vienna d'allora, quindi, avevano tutto il tempo di imbat-
tersi in altri sei tipi di donna.

2) Alcuni padri, per precauzione, erano soliti affidare l'incarico di iniziazione dei figli a questa nuova sfera della vita ad una giovane domestica, riuscendo così ad evitare che lo scandalo potesse varcare la soglia di casa. Da notare è il fatto che Berg fece proprio questa esperienza con Maria (Mizzi) Scheuchl con le conseguenze già accennate. Un episodio che nessun padre ha bisogno di mettere in scena.

3) I giovani particolarmente danarosi, poi, hanno la possibilità di mantenere un'amante, esperienza che tuttavia non fecero né Berg, né il vecchio povero, ossia Schigolch, che però si sente afflitto da tale mancanza (III, 3).

In questo contesto, quindi, ritroviamo uno dei tantissimi esempi di ironia ed umore che riscontriamo spesso nell'opera di Wedekind.

4) Il rapporto ideale sul piano letterario rimane, a parere di Zweig, la relazione (segreta) con una donna sposata. Che questo sia il caso dell'enigmatica signora del Lied "Sternfall" ?

5) La relazione di un giovane di buona famiglia con una cosiddetta "süßes Mädel", ossia la cameriera di un caffè o la commessa di un negozio, è piuttosto frequente anche se, per l'uomo, non è molto gratificante sul piano culturale, in quanto questi non oserà mostrarsi troppo in pubblico con la sua conquista. Se non interverranno nuovi dati a smontare questa tesi, è evidente che Berg non volle "suonare" questa nota della "scala musicale" di Zweig. Sicuramente il culto che lui provava per la figura femminile non gli consentiva di considerare le donne un semplice passatempo. Quello di cui aveva bisogno era piuttosto una donna con una personalità molto più forte, fosse questa anche il solo frutto della sua fantasia. Lulu.

6) Le donne emancipate, quali potevano essere le attrici, le cantanti, le ballerine e, in generale, le donne del mondo dell'arte da palcoscenico, godevano ormai di una certa fama (più o meno buona) e di una certa indipendenza (più o meno grande). E' in questo mondo che Berg trova la sua figura centrale, la nostra eroina, la ballerina avvolta da tutta la sua grazia.

7) Alla prostituzione Zweig riserva un ruolo, se così si può dire, privilegiato. Senza indugio, infatti, Zweig vede in loro un esercito di occupazione delle strade di Vienna e della società consenziente. La problematica della prostituzione è troppo presente in Lulu perché si possa dubitare dell'interesse nutrito da un giovane viennese dell'inizio del secolo per le due opere di Wedekind ⁽⁹⁾. Da realtà prosaica dei marciapiedi di Vienna, la prostituzione si eleva ad argomento letterario. A questo punto non mancava che una cauzione "ideologica" affinché il

giovane compositore accettasse interamente tale fenomeno nel suo mondo artistico e, quindi, fosse pronto ad incontrare Lulu.

La conferenza di Karl Kraus

Come si è detto, Berg aveva giusto vent'anni quando assistette a questa famosa conferenza il 29 maggio del 1905 (10). Poiché la censura aveva proibito la rappresentazione del secondo brano di Wedekind, la manifestazione ebbe luogo in forma privata dinnanzi ad uno sparuto gruppo di persone. Berg era seduto in seconda fila sulla destra, come ricorda molto bene Tilly News nelle sue memorie (11), mentre Schönberg, che altrimenti non perdeva un'occasione importante a Vienna, era evidentemente assente.

Avevamo lasciato Berg intento a superare il suo periodo di crisi, a concludere la sua formazione scolastica e ad accedere al noiosissimo, ma indispensabile impiego statale. Nello stesso periodo aveva appena iniziato la sua attività di studio presso il maestro Schönberg, gettandosi a capofitto nell'apprendimento della composizione. Concluso il primo anno di studi alla guida del maestro Schönberg, quest'ultimo rimase non poco impressionato dall'innegabile calore espressivo che caratterizzava i Lieder di Berg, tanto che non trovò più opportuno costringere l'allievo a seguire le rigide leggi armoniche, il contrappunto, i vari esercizi, i canoni, le fughe ecc. (12). Sano portata a pensare che, dati questi presupposti, la conferenza di Kraus costituì una sorta di scappatella proibita, di baldoria da fine anno scolastico e di gaudente ritorno nel regno della letteratura e della sensualità dal quale Berg era stato notevolmente sottratto dal maestro Schönberg.

Kraus, quindi, parlò di Lulu, e con le sue parole la figura con l'aria un po' marionettistica di Wedekind venne ad assumere quasi la statura di un mito, il mito della donna eterna frutto del mondo dei sogni maschile e cui gli uomini

aspirano quando, in nome dell'onore sociale, rinunciano alla loro felicità. Sicché la figura della donna eterea, questo sogno impossibile degli uomini, si trasforma nella immagine fin troppo reale della prostituta. "Ora gli uomini vogliono far pagare a Lulu il prezzo della loro bassezza, del modo in cui hanno abusato di lei, alla li ha spinti la loro stesa stupidità". E' nella struttura stessa del dramma di Wedekind, con la sua parte crescente dove l'azione è improntata sul fascino di Lulu e che, più avanti, si trasforma in calante, dove in ogni situazione del suo calvario dal contrasto tra lo splendore del passato e la miseria del presente scaturiscono dei sentimenti, è qui, insomma, che Kraus viene a prospettare il piano stesso della futura opera di Alban Berg, assiduo lettore di Karl Kraus. Evidentemente, i tempi non erano ancora maturi per passare a Lulu. Berg aveva ancora vent'anni, e la consapevolezza di non poter scrivere Lulu a vent'anni prima di aver vissuto, è indice di una saggia lungimiranza. Non per questo, tuttavia, Berg cessò di occuparsi di questo argomento che, piuttosto, si insinuò nel suo subconscio dove rimase a lungo nascosto. Lulu, quindi, fu come un virus che si aggrappò a Berg e contro il quale, fortunatamente, non c'era antidoto che tenesse. Sta a noi, quindi, cogliere il germe dell'opera futura, celato in tutte le opere del compositore. Alla fine del 1905, il giovane Berg non ebbe di meglio da fare che riprendere i suoi studi col maestro Schönberg.

la lunga incubazione (1905 - 1925)

Che dire di questo lungo periodo che, a questo punto, sarebbe iniziato e avrebbe abbracciato non meno di vent'anni della vita adulta di Berg, ossia gli stessi anni che Berg, fino a questo momento, aveva vissuto ?

Credo che particolarmente importante fu, in questo periodo, un'idea fondamentale. L'opera compositiva berghiana nasce lentamente, caratterizzata da una quantità modesta, ma da una qualità eccellente. In sostanza, si possono distinguere due filoni: uno rigidamente stilistico, in cui prevale

l'elemento strumentale, mentre quello letterario viene rifiutato, come pure il brano in quanto tale con la sua struttura: sonata, quartetto per archi op. 3, brani per orchestra e brani per clarinetto e pianoforte op. 5 e 6, concerto da camera. Opere quali la Suite lirica ed il per violino contengono elementi dell'altro filone che, invece, è di impronta letteraria, biografica, e riferito all'esterno dal mero gioco della struttura. Di questo filone fanno parte le due opere, i lieder e i lieder per orchestra (op. 2 e 4) e l'aria di "Il vino".

A tale proposito proporrei di aggiungere a questa contrapposizione una suddivisione dell'opera berghiana in una dimensione Schönberg e in una dimensione Lulu. Se la prima è improntata sul principio del dovere, la seconda è caratterizzata dal principio del desiderio. Nella prima Berg si sforza di trovare delle conferme di sè stesso, mentre nella seconda si trova perfettamente a proprio agio. Su un piano meramente ipotetico, potremmo contrapporre la vita di Berg vissuta sotto l'influsso di un padre a quella segnata dalla presenza della progenitrice, nell'ambito della quale Lulu viene ad essere una sorta di discendente di Lilit ⁽¹³⁾.

Ma osserviamo questo aspetto più da vicino.

1) La sonata per pianoforte op. 1

Il carattere di quest'opera è quello di un componimento scolastico, riccheisto dal maestro al proprio allievo: mi componga una sonata! Basta con la letteratura, i sogni e le donne! Prenda un tema e lo sviluppi, ne prenda un altro, lo arricchisca, costruisca un brano, lo riordini e lo concluda definitivamente! Adorno parlerebbe di "prova d'arte" ("Gesellenstück") ⁽¹⁴⁾. Schönberg gli richiede un'opera puritana, vuole che ci si limiti al timbro del pianoforte e che si rinunci alla voce femminile (nella fattispecie Samaragda), questa pericolosa "Lorelei" ⁽¹⁵⁾. Quindici anni più tardi lo stesso Berg avrebbe ripreso questo elemento proibito in un prospetto del circolo per

rappresentazioni musicali private: il timbro strumentale visto come momento di alleggerimento della struttura.

Berg, quindi, si piega a tale volontà e compone quel mirabile brano che, come è noto, è sostenuto dalla liricità. Troppo agli occhi di Schönberg? È lui, infatti, che frena ripetutamente Berg, che lo richiama alla moderazione, ed ogni volta che Berg vuole comporre la sua opera nel suo stile usuale, viene trattenuto dal maestro. "Ha detto tutto ciò che aveva da dire in un'unica frase" riporta Redlich Polnauer citando Schönberg. Questa prova d'arte mostra chiaramente i segni dell'influenza del maestro sull'allievo, e la figura di Lulu è caratterizzata dal fatto di non comparire mai.

2) Nei Lieder (op. 2, 1909-1910), invece, a questo tema viene subito concesso molto più spazio, soprattutto nella quarta melodia. Questa donna (di Mombert) che, "appoggiata ad un tronco umido di quercia", aspetta l'uomo che non viene, ricorda la protagonista di "Erwartung" (1909), fino a certe configurazioni melodiche, ma più ancora essa ricorda l'attesa dell'uomo cui va il desiderio di Lulu. Questo stato d'animo si esprime altrettanto bene nel suo dialogo con Schön sul pittore ("non mi vede ..."), quanto nella sua domanda sul "Gewaltmensch", forte e fragile come una quercia. Il testo di Mombert si riallaccia direttamente a quello di Altenberg, allorché, in quest'altra suddivisione della dimensione Lulu, l'eroina canta "Ich habe gewartet, gewartet, oh gewartet!".

La rappresentazione musicale di questo Lied, inoltre, è puramente teatrale. A tale proposito ricordo semplicemente la monoritmica che nelle sincopi viene accennata in apertura (Horch! mes. 4), subisce un crescendo drammatico in concomitanza con l'evocazione della morte (mes. 19) per assumere, infine, il linguaggio del lied, come nella Lulu in chiusura dell'opera. Dopo la sonata, Berg non poté resistere al desiderio di ritornare al lied, e questo ritorno ebbe luogo nel medesimo clima in cui il compositore, arricchito dalle esperienze d'arte e di vita, si accinse a comporre la sua grande opera.

Inciso

Prima di passare a trattare il quartetto per archi op. 3, torniamo brevemente alla biografia di Berg ricordando due, forse tre episodi.

Poco prima di comporre la sonata, Berg conobbe Helene Mahowsky, iniziando con lei a percorrere quel difficile cammino che, di lì a quattro anni, li avrebbe portati dinnanzi all'altare. Il rapporto con Helene resta per noi avvolto nel mistero, benché, o forse proprio perché siamo al corrente degli eventi che si verificarono nel 1925 e più avanti. Pertanto, non entrerò ulteriormente nei dettagli, ma mi limiterò a rilevare che, in quell'anno (1907), Berg scrisse alla signorina Frieda dopo il suo ritorno dagli Stati Uniti cinque lettere che ci sono state tramandate dalla corrispondenza di quest'ultima (16). Una di queste lettere, e precisamente la seconda, scritta nel novembre di quell'anno, contiene un'importante affermazione di Berg sul tema della "sensualità" ("Sinnlichkeit"), un termine che il giovane Berg, scrivendo ad una giovane donna, scelse con molta eleganza in luogo di un'altra espressione. Nell'intento di descriverle le tendenze principali in campo artistico e culturale della Vienna di allora, Berg scriveva: "Wedekind - che rappresenta la tendenza realmente nuova - pone l'accento sulla sensualità nelle opere moderne. Siamo giunti, finalmente, alla consapevolezza che la sensualità non è più una debolezza, un cedimento di fronte ai vezzi della propria volontà, ma piuttosto essa rappresenta una forza immensa riposta in noi, il fulcro di tutto l'essere e di tutto il pensiero (proprio così: del pensiero). Solo quando avremo compreso la sensualità, quando saremo giunti fin nei più profondi abissi del genere umano (ma forse non di dovrebbe parlare di vette ?), potremo avere un'idea vera della psiche umana... Persone dello stampo di Strindberg e di Wedekind sono grandi psicologi, conoscitori dell'uomo nel senso più vero del termine ..."

Si tratta, in effetti, di un'affermazione sorprendente per un giovane ventiduenne, lo stesso che in un'altra lettera alla signorina Frieda avrebbe messo in risalto le proprie capacità di conoscitore dell'animo umano e in particolare di quello femminile, ed ancora più sorprendente per un uomo che ha appena conosciuto la donna che gli sarebbe stata compagna per tutta la vita. Con queste parole, in verità, Berg si esprime su uno scrittore che, da quella sera di maggio nel 1905 in poi, lo avrebbe tenuto occupato quasi ininterrottamente. La forza dell'eros, anche questo, effettivamente, potrebbe essere un sottotitolo o anche un titolo azzeccato per Lulu.

L'altro episodio che desidero ricordare fa parte della cronaca di Vienna dell'estate del 1908. Mathilde Schönberg lascia il marito per andarsene col pittore Richard Gerstl, ma per tornare ben presto al tetto coniugale. Nel novembre dello stesso anno Gerstl (come molti suoi contemporanei) si tolse la vita. Si trattò di una serie drammatica di eventi che, se mai ce ne fosse stato bisogno, accentuarono quanto fosse sentita la forza dell'eros anche all'interno della famiglia. E' bene tenere presente quanto l'idea di un Schönberg deriso e abbandonato abbia significato per i membri e gli allievi della famiglia, questa sconfitta personale, questo sconvolgimento del programma didattico, tanto che, come è noto, la "famiglia" si inserì nella disputa per riportare Mathilde alla ragione ed al senso del dovere. Spesso, poi, si rileva il ruolo attivo di Webern in questa opera di mediazione, mentre non ho trovato alcun riscontro di un'azione analoga portata avanti da Berg.

3) Il quartetto per archi op. 3. Spentosi l'eco dell'episodio Gerstl, la vita, così come nel dramma, riprende il suo corso. Correva l'anno 1910 quando Berg compose il quartetto per archi, un'opera che, per rimanere nel gergo della formazione professionale, costituì la prova da maestro che segnò la fine del periodo di apprendimento del compositore. Come maestro, quindi, compose un quartetto per archi, così come aveva composto una sonata quale prova d'arte

a conclusione del primo ciclo, venendo così a suggellare le tappe del suo apprendimento con delle forme estremamente classiche. Il quartetto per archi, infatti, è anch'esso un'espressione d'obbedienza, ma l'ultima.

Manca l'elemento letterario, sicché sono portata a vedere in quest'opera così piatta, soprattutto nella prima parte dove il suono risulta spesso così sfumato e dove i temi si lasciano cadere come avessero perso il coraggio, una messa in discussione ed una reticenza nei riguardi della formula del quartetto d'archi classico viennese, ossia delle regole prescrittive che sottintendono alla sua composizione. Il quartetto per archi è, come si è detto, una professione di ubbidienza, ma con lo sguardo rivolto in un'altra direzione, uno sguardo irrevocabilmente romantico, non "militante". E questi due aspetti, che si contrappongono l'uno all'altro come la risposta alla proposta, mi richiamano sempre più alla mente quelle forme architettoniche in cui nella seconda parte dell'arco si risolvono in catastrofe le questioni poste dalla prima, e quindi, ancora una volta, Lulu.

4) Nei Lieder op. 4, composti sulla base di testi da cartolina di Peter Altenberg, riconosciamo una funzione di collegamento nel contesto or ora citato: da una parte per il carattere stesso dell'opera, dall'altra perché è questo il lavoro che vede scoppiare il conflitto latente con Schönberg, due fenomeni che, a mio avviso, sono correlati tra loro.

Ci troviamo nel pieno della dimensione Lulu. Ancora una volta, infatti, è il mondo delle donne che viene messo in scena con quest'opera. Spesso si tende a considerare la cosiddetta "banda di famiglia", che a Vienna cercava il cambiamento e si schierava contro la cultura istituzionale, in un'ottica globale. Forse, però, è opportuno fare una distinzione più dettagliata: il riferimento culturale, nella fattispecie Altenberg, fa parte di una famiglia con cui Schönberg, personalmente, non aveva alcuna affinità

particolare e della quale Karl Kraus diviene il portavoce, un portavoce amato da Berg e stimato da Schönberg. Nei testi di Altenberg si delinea una rete di immagini assai lontane dalla concezione poetica del maestro. L'intestazione "Da quí in poi autonomo" ("Ab hier selbständig") scelta da Berg per il suo secondo lied va vista come una provocazione. Tra l'altro questo lied era stato sicuramente scritto per primo poiché doveva essere rappresentato, insieme al terzo, al concerto del 31 marzo. Di questo lied basterà ricordare brevemente un verso: "Sahst du, nach dem Gewitter-regen".

Nella musica dei lieder di Altenberg, inoltre, troviamo degli accenni diretti a quella dell'opera Lulu, e l'orchestra si avvicina piú a quella della seconda opera che non a quella di Wozzeck, e la stessa analogia si riscontra nel trattamento delle voci. Il simbolismo diretto della composizione (per esempio, nel terzo lied, la progressiva decostruzione seguita dalla ricostruzione simmetrica dello accordo dodecafonico in relazione al testo) è tipico del Berg maturo, per esempio la monoritmica come figura della lotta di due monomanie. Il "Siehe Frau" del secondo lied viene cantato su un motivo dei quarti sovrapposti che ricorda assai da vicino, con una variazione, il "motivo di pulsione" di Lulu, questa "Frau" per eccellenza.

A questo punto, infine, come già accennato si deteriora il rapporto con Schönberg, e i Lieder di Altenberg sono direttamente responsabili del fallimento di Schönberg a Vienna, come emerse chiaramente dallo scandalo del famoso concerto del 31 marzo 1913. Con questo concerto, infatti, Schönberg, che a Vienna non aveva mai ottenuto un completo riconoscimento, si era ripromesso di imporsi definitivamente. A tale scopo organizzò, nella sala del "Akademischer Verband für Literatur und Musik" un concerto con orchestra e cantanti famosi che avrebbe dovuto suggellare il suo prestigio. La sala, inoltre, nota sotto il nome di "großer Musikvereinsaal", rappresentava la sede emblematica ed istituzionale della musica viennese.

Col programma scelto la trinità viennese, con Zemlinsky come compagno di viaggio, si pose sotto il patrocinio di Mahler che, a questo punto defunto, aveva finalmente ottenuto riconoscimento a Vienna, e fece propria l'eredità di Wagner (Preludio e morte di Isolda dovettero essere cancellati dal programma per motivi di tempo).

Come è noto, il concerto si concluse alla stazione di polizia, ed altrettanto noto è che, più di tutte le altre opere, furono proprio i lieder di Altenberg a determinare l'insuccesso della rappresentazione. Lo scandalo non era da ricondurre tanto al carattere "sconveniente" dei testi di Altenberg, quanto piuttosto alla rabbia del pubblico, irritato del fatto che un'orchestra famosa fosse stata ingaggiata per la rappresentazione di opere così brevi, a tratti anche difficilmente udibili.

La partitura di Berg, quindi, non trovò, per ovvi motivi, il pieno riconoscimento del direttore Schönberg. Durante il soggiorno di Berg a Berlino all'inizio di luglio nel 1913 ⁽¹⁸⁾ scoppia la crisi, fomentata da una serie di critiche di Schönberg, covate per due anni dalla fine delle lezioni impartite a Berg. Schönberg rinfacciò a Berg dei "dettagli" (calligrafia illeggibile), un contegno inadeguato (Berg veste in modo trascurato), e criticò anche la sua vita privata (dipende dalla moglie e dalla famiglia dei suoceri) nonché la sua musica: l'incapacità di Berg di comporre delle opere ben articolate e di staccarsi dall'estetica del Lied.

Del resto, non c'è bisogno di ricorrere ad un'interpretazione analitica per capire che Schönberg, con queste parole, intendeva dire, in sostanza, io non Vi capisco più, oppure, che è poi la stessa cosa, Voi non Vi rivolgete più a me. Il Vostro atteggiamento romantico non mi aggrada. Vostra moglie (o le donne) assorbe (o assorbono) una parte eccessiva della Vostra vita. La Vostra predilezione per la letteratura finirà per esservi fatale.

In effetti, non c'è da dubitare della capacità di giudizio di Schönberg. Egli, infatti, aveva capito molto bene che in Berg, nonostante l'intenso legame con la sua persona, albergava una forte nostalgia per un mondo diverso, un mondo in cui confluivano diverse forze: la mitica figura della donna, il teatro della vita, la manifestazione della voce umana e, in senso più generale, il riconoscimento dell'eros, le cui esigenze istintive costituivano, agli occhi di Schönberg, un impedimento per ogni forma di lavoro produttivo, uno spreco - come afferma Bataille - che non avrebbe mai potuto armonizzarsi con la sua concezione estetica della composizione.

I contrasti, comunque, si sarebbero sedati, anche perché Berg non poteva immaginare di rompere i ponti con l'uomo che egli ammirava più di ogni altra cosa al mondo. Il fatto che Berg abbia voluto scrivere i brani per clarinetto e pianoforte (op. 5) e i brani per orchestra (op. 6) senza il titolo letterario, scaturiti da un lavoro quasi del tutto pratico e con la rinuncia a quella regolare alternanza che aveva scandito la successione delle sue opere precedenti, va visto come un tentativo di riconciliazione con Schönberg. A questo punto le difficoltà nel rapporto col maestro si attenuarono, anche se, vorrei ricordarlo, Webern non ebbe mai difficoltà di questo tipo nel suo rapporto con Schönberg.

5) I Brani per clarinetto e pianoforte mancano quindi di qualsiasi componente letteraria, ma ciò nondimeno l'accusa di aforismo formulata da Schönberg non si dissipò. Schönberg stesso, del resto, nello stesso periodo compose le sue opere aforistiche op. 19 e *Pierrot Lunaire*. Non si può nemmeno affermare, inoltre, che Berg, con queste opere, abbia dimostrato di essere capace di scrivere grandi opere - in un momento in cui il maestro, per parte sua, taceva. La scena dell'opera, poi, persiste ancora ben visibile dietro al finale della sonata, concepito come quarto brano e caratterizzato da uno stile più vicino a quello di *Wozzeck* che a quello di *Lulu*.

6) I Brani per orchestra op. 6, sembrano essere ancora più improntati sul gusto di Schönberg, e Berg, in una sua lettera, si felicitò di essere riuscito, con queste composizioni, a sottrarsi al rimprovero di scrivere delle "miniature". D'altra parte, egli si impegna anche con fervore per Schönberg, la cui situazione, nel frattempo, si era fatta precaria ⁽¹⁹⁾. Per quanto concerne la musica di questi brani per orchestra, essa ricorda molto quella di Wozzeck, soprattutto quella del terzo brano che fu scritto al posto di una sinfonia di cui ci rimane solo una bozza ⁽²⁰⁾. A proposito di tale sinfonia Berg ebbe modo di affermare che "ogni allievo deve aver composto la sua sinfonia". Queste parole sono tratte da una lettera di Berg al suo vecchio maestro che, per il resto, non avanza più grandi richieste e consigliò a Berg di scrivere, piuttosto, un "brano di carattere", consiglio che Berg, effettivamente, mise in pratica.

Tuttavia, il preludio, ossia il primo dei brani, fa parte del mondo di Lulu: grande forma ad arco simmetrico - per la prima volta nelle opere di Berg - serializzazione dei componenti del mondo sonoro, accordi che ricordano gli scampanii di Lulu, storia progressiva di un tema, tutti elementi rilevatori dell'opera futura. Andrebbe poi ricordato brevemente che i titoli di due altre opere, "Reigen" e "Marsch" si discostano in misura altrettanto ampia dalle idee di Schönberg (Mahler, Schnitzler) e che la musica si riallaccia più a Debussy (secondo brano) che non ai compositori della sinfonia da camera ⁽²¹⁾.

7) Ed ora veniamo a Wozzeck. Non vorrei certo sminuire l'importanza di quest'opera, né sottovalutarne la posizione nell'elenco delle opere (opera ultima) e nella vita stessa di Berg (dieci anni). Creata e concepita in modo magistrale, con una traccia di elemento popolare, Wozzeck è una sorta di apogeo nell'opera berghiana.

Vorrei esprimere, in questa sede, la mia convinzione che la funzione assunta da Wozzeck sia quella di evocare Lulu. Abbiamo visto, infatti, come Berg, a vari livelli di coscienza, venga costantemente perseguitato dal mondo di Wedekind. La figura di Maria col bambino ricorda molto da vicino l'esperienza vissuta da Berg con Maria Scheuchl ed Albine, e la lettera precedentemente citata col riconoscimento della propria responsabilità ricorda, a sua volta, la scena della lettura della bibbia in Wozzeck (III, 1): ecco la dimensione protestante di Berg. Tuttavia, a prescindere da questo fatto, tra i due lavori lirici esiste, in tutti i punti, un vivo contrasto: da una parte un'opera drammatica, dall'altra un'opera mitica ⁽²²⁾, da una parte un testo ellittico, dall'altra un'ampia ricchezza di parole. Se, da una parte, l'eros viene represso dall'alienazione sociale, dall'altra questa repressione avviene ad opera delle tensioni che scaturiscono dall'adempimento del dovere nei riguardi della società. L'insolita struttura di Wozzeck e la tensione compositiva testimoniano una forma di omaggio reso a Schönberg, soprattutto la citazione dell'orchestra della sinfonia da camera (II,3) nel momento cruciale dell'opera.

Partendo da queste considerazioni vorrei interpretare, in questo mio tentativo di descrizione, le parole che Schönberg usò per esprimere la sua sorpresa per il progetto di Berg di scrivere Wozzeck ⁽²³⁾. E' chiaro che tutte le motivazioni addotte trovano una loro giustificazione (Schönberg non crede alla possibilità di comporre un'opera sulla base di una storia del genere), ma, ciò nonostante, scopro un'ammirazione molto più sentita nei riguardi di un Berg che riesce ad allontanarsi da quel paesaggio culturale e letterario cui era indissolubilmente legato e che Schönberg conosceva fin troppo bene: il mondo di Lulu.

Mi si consenta di dire che, con Wozzeck, l'umanista Berg crea una doppia immagine: da una parte la figura del maschio, in tutta la tragedia della mutilazione di questa figura ma anche in tutta la sua grandezza, e, dall'altra, la

la donna nella sua grandezza e nella sua miseria: Lulu.

8) Il Concerto da camera Berg lo compose nel periodo in cui stava ultimando la strumentazione definitiva di Wozzeck e si apprestava alla messa in scena della sua prima opera. La dimensione Lulu viene nuovamente a mancare, e così come Berg, con Wozzeck, aveva composto un'opera che lo spogliava di ogni debito nei confronti di Schönberg, a questo punto dovette liberarsi di ogni debito nei confronti della sua scuola. E' qui, infatti, che risiede l'obiettivo del compositore, benché l'elemento Lulu non sia proprio del tutto assente: lo ritroviamo, infatti, in questo specchio misterioso piazzato nel bel mezzo del secondo movimento, attorno al quale si dispongono, per la prima volta, quelle puntate retrospettive che troveranno la loro apoteosi nella seconda opera, momento in cui la musica stessa diviene l'immagine speculare del destino.

9) La Suite lirica rappresenta il ritorno di Berg al mondo dell'amore e dei sentimenti e, in certa misura, potrebbe essere vista come una preparazione di Lulu.

In questa sede non vogliamo soffermarci sugli episodi ormai ben noti del 1925 e degli anni successivi. E' questo, comunque, l'anno in cui Berg, di ritorno da Berlino e prima del compimento della sua opera Wozzeck, compone il suo secondo quartetto per archi e, tra le altre cose, incontra Hanna Fuchs. L'opera latente (Adorno) costituisce una sorta di prova generale di Lulu. Il percorso dall'allegretto gioviiale al largo desolato è come la narrazione di un destino che si spegne con la propria rovina. La forma ad arco simmetrica che caratterizza l'allegretto misterioso troverà il suo drammatico compimento nell'interludio di Lulu. E' soprattutto l'atmosfera emotiva a collegare quel passaggio del quarto o del sesto movimento con con la musica delle due code della sonata di Lulu. Il simbolismo seriale di un punto generatore dal quale scaturisce tutta l'articolazione dell'opera, unisce l'eleganza del primo movimento alla prima pagina del prologo. La citazione di Zemlinsky nella Suite lirica ("Du bist mein

eigen") potrebbe essere benissimo cantata da Alwa a Lulu, e di esempi analoghi se ne potrebbero fare a iosa.

Con la Suite lirica Berg sfugge definitivamente al condizionamento di Schönberg, quantunque il loro rapporto, da qui in poi, sia stato sempre basato sulla stima e sulla ritrovata fiducia. Ciò nondimeno, nel 1926 Schönberg lasciò definitivamente Vienna e i due musicisti non si videro quasi più.

10) La composizione dell'aria Il vino ebbe luogo in un clima pressoché analogo e Berg, in questo periodo, è già nello stato d'animo giusto per affrontare Lulu. I timbri musicali, le componenti della danza (tango) e del jazz, la forma speculare nel punto centrale dell'opera e la sconcertante trovata artistica di Berg di far cantare una voce femminile in un testo del suo amato Baudelaire fanno anzi apparire quest'opera, per certi aspetti quasi secondaria, un'introduzione all'ultimo lavoro del compositore.

11) Mentre lavora alla composizione di Lulu (rimasta incompiuta), Berg compone il Concerto per violino. Il sincretismo armonico di questo concerto (in parte tonale, atonale e seriale) che ritroviamo in Lulu è, in effetti, noto da parecchio tempo, ma solo alla luce delle informazioni raccolte di recente gli esperti più insigni hanno giustamente rilevato che si tratta, se così si può dire, di un "concerto alle donne", un'opera nella quale, dietro a Manon Gropius si intravedono le figure di Hanna Fuchs e di Maria Scheuchl (24). Helene, invece, a quanto pare non viene rievocata nel concerto. Le donne della sua vita (di Berg) quindi, rappresentate prima della donna del suo mito personale.

Epilogo del prologo, prologo dell'epilogo

Entrate Signore e Signori! Con queste parole si apre ironicamente il prologo di Lulu, ironicamente poiché è già da parecchio tempo che ci troviamo avvolti nel tema di

Lulu. Per una misteriosa serie di circostanze Berg non riesce più a sottrarsi alla sua eroina. Qui è bene rivolgere un pensiero riconoscente all'avidità di denaro di Gerhard Hauptmann (25). Ed ecco che il virus di Lulu, dopo lunga incubazione, si fa virulento, e l'opera nasce, nutrita, irrigata ed arricchita dalle esperienze passate. Sotto questo aspetto tutte le opere di Berg vengono ad avere lo stesso effetto del prologo della sua ultima opera, ed è proprio questo prologo che diviene un anello di giunzione tra il passato ed il successivo. Alla fine del prologo, quando si alza il sipario sull'anticamera della prima scena (col pittore), Alwa chiede, a sua volta, posso entrare ? In fondo è la stessa domanda che il compositore rivolge al pubblico: posso cominciare con la mia opera? Sono portata a vedere questo quesito come una domanda simbolica di un delitto. Alla luce di queste dichiarazioni non c'è da meravigliarsi che Schönberg, alla fine, abbia affermato che sarebbe stato impossibile ultimare l'opera del suo allievo e che, quindi, sarebbe stato preferibile lasciarla incompiuta. Lulu, infatti, non solo rappresenta un mondo col quale Schönberg non aveva alcuna affinità, a parte forse l'unico punto dell'antipatica figura del banchiere ebreo, bensì essa conferma pienamente l'esistenza di un baratro incolmabile tra l'allievo ed il suo maestro, ed il fatto che l'opera fosse stata dedicata proprio a Schönberg appare come l'ultimo tentativo di riavvicinare le due posizioni. Se lo sviluppo di Berg come uomo passa per questa azione, decisamente alienante, non può farci dispiacere il fatto che lo strumento scelto sia stata la forza di una figura di donna in tutta la sua interezza.

Questo saggio è dedicato al mio amico Michel Fano.

N O T E

- 1) G.P.PERLE, The operas of Alban Berg. Volume Two: Lulu. Berkeley-Los Angeles-London, 1985
- 2) R.HILMAR, Alban Berg, Wien-Köln-Graz, 1978, p. 20
- 3) R.HILMAR, op. cit., p. 23
- 4) E.-A.BERG, Der unverbesserliche Romantiker, Wien, 1985, p.38
- 5) Il lied fa parte dei 70 "Jugendlieder" rilevati da H.-F.REDLICH, Alban Berg, Wien, 1968, p. 43
- 6) J.STENZL, "A.B. und Maria Scheuchl", ÖMZ, Wien, gennaio 1985
- 7) La corrispondenza e l'episodio Berg-Frieda Semler-Seabury sono stati studiati da Donald HARRIS (vedi nota 16)
- 8) D.JAMEUX, "Les trois freres des Ecoles chretiennes", art press 99, gennaio 1986
- 9) cfr. gli scritti di Berg sulla prostituzione, del 1910, di ispirazione krausiana (la posizione di una prostituta non è né più né meno disonorevole di quella di chi non si interessa di ciò di cui è a conoscenza, citata da PERLE, op.cit., pag. 40) Ricordiamo brevemente il parallelismo Samaragda-Geschwitz.
- 10) Pubblicato in Francia in una traduzione di Pierre Gallisaires, Ludd, 1985
- 11) T.WEDEKIND, Lulu. Die Rolle meines Lebens, Zurigo, 1969, p. 48
- 12) A. SCHÖNBERG, in Style and Idea
- 13) J.BRILL, Lilith, ou la Mère obscure, Payot, 1981
- 14) T.W.ADORNO, Alban Berg, Wien, 1968, p. 50

- 15) J.BRILL, op. cit., si stabilisce la filiazione tra Lulu (Lulu) e Loreley, figure di donne seduttrici e distruttrici, all'occorrenza anche col canto.
- 16) D.HARRIS, "Berg und Miss Frieda", Symposium Alban Berg 1980, Wien, Universal-Edition, 1981
- 17) International Alban Berg Society Newsletter, fascicolo del novembre 1907
- 18) R.HILMAR, op. cit., p. 108
- 19) R. HILMAR, op. cit., pp. 57 e 99
- 20) Editto recentemente a cura di R.STEFAN, Wien, 1984, Universal-Edition n. 18142 col titolo Symphonie-Fragmente
- 21) Secondo il primo progetto della sinfonia si era previsto di far cantare dalla voce di un ragazzo giovane, nell'ultimo movimento, un testo da trarre da Seraphita di Balzac.
- 22) D.JAMEUX, "Form und Erzählung in Alban Bergs Oper 'Lulu'", Symposium Alban Berg 1980, Wien, UE, 1981
- 23) A.SCHONBERG
- 24) D.JARMANN, "Alban BErg, Wilhelm Fliess, and the secret Programme pf the Violin Concert" IABSN 12, 1982
- 25) Ricordiamo che "Und Pippa tanzt", di cui Schönberg si interessa altrettanto brevemente verso il 1905 (Rufer = 1908), mette in scena una ballerina cantante del Music-Hall, desiderata, uno dopo l'altro, da cinque personaggi che ella, tuttavia, respinge uno ad uno (cfr. Lulu, II,1)