

## L'opera in breve

di Emilio Sala

*A Midsummer Night's Dream* è una delle più celebri e affascinanti (e abissali) commedie di Shakespeare. Come *La vida es sueño* di Calderón de la Barca o *L'illusion comique* di Corneille, incarna perfettamente l'idea barocca di *theatrum mundi*, secondo la quale non è possibile istituire una linea di demarcazione troppo netta tra finzione e realtà: per dirla con Prospero, «siamo della stessa sostanza / di cui sono fatti i sogni». Uno dei procedimenti fondamentali usati da Shakespeare per costruire il suo intreccio (tutto il contrario della cosiddetta “unità d'azione”) è quello di collegare fra loro dei fili narrativi il più possibile indipendenti e autonomi: (1) quello di Theseus e Hippolyta, (2) quello della doppia coppia di amanti, (3) quello degli artigiani filodrammatici e (4) quello, soprannaturale, di Oberon e Tytania. Come si vede, si tratta di una drammaturgia alquanto “contrappuntistica” e dunque strutturalmente musicale che è per di più stracolma, anche dal punto di vista del contenuto narrativo, di musiche di scena. Non a caso, in questa chiave di commedia recitata con *songs* e *incidental music*, venne intonata da Purcell nel 1692 col titolo di *The Fairy Queen* e poi da Mendelssohn nel 1843 per la versione tedesca di A. W. Schlegel intitolata *Ein Sommernachts-traum*. Ora, tutta questa tradizione era ben presente a Benjamin Britten quando si accinse a fare della commedia shakespeariana la sua ottava opera – opera che sarebbe andata in scena per la prima volta all'Aldeburgh Festival del 1960 per inau-

gurare la Jubilee Hall. Alcuni musicologi considerano il lavoro di Britten un esempio di *Literaturoper*, cioè di intonazione diretta (senza mediazione librettistica) di un testo teatrale, ma devo dire che trovo ciò abbastanza discutibile. È vero che tutti i versi messi in musica da Britten sono di Shakespeare (tranne uno aggiunto nel primo atto), ma i tagli e il rimontaggio testuale sono tali da alterare non poco la drammaturgia dell'originale. Basti pensare che Shakespeare incomincia la sua commedia nella realtà, ad Atene, con la scena tra Theseus e Hippolyta, scena e filo narrativo spostati invece da Britten alla fine dell'opera. Quest'ultima si apre infatti nel pieno del *sogno*, nel bosco magico al crepuscolo. Un *incipit* che, oltre a cambiare non poco le carte in tavola, ci spinge in una dimensione misteriosa ma anche assolutamente inquietante. Siamo lontani mille miglia dalle musicchette infantili o popolari cantate da rassicuranti fatine uscite dall'immaginario hollywoodiano. Gli archi divisi ci introducono invece nell'inquietante mistero attraverso una serie di lunghi e spaesanti glissandi che collegano una serie di triadi maggiori le cui fondamentali completano i dodici suoni del totale cromatico. Siamo in un mondo scivoloso, oscuro, perturbante, *unheimlich* – un mondo che non possiamo non ricollegare in qualche modo a quello dell'inconscio.

Questo “tema del bosco magico” incornicia a mo' di interludio tutti gli episodi, ben distinti anche musicalmente, che co-

stituiscono il primo atto: (A) la scena tra Oberon e Tytania, (B) quella tra le due coppie di amanti, (C) quella degli artigiani filodrammatici, poi la continuazione di B, e infine quella di A. (Ci troviamo insomma di fronte a una vera e propria struttura drammaturgica e musicale: ABCBA.) Il secondo atto attacca ancora nel mondo notturno del sogno con quattro lunghi accordi che, ricoprendo il totale cromatico, si riallacciano al “tema del bosco magico” e che ricordano, come è stato subito riconosciuto, i quattro accordi “magici” del *Sommernachtstraum* di Mendelssohn. È solo all’inizio del terzo atto, in corrispondenza con la nascita del sole (è l’alba del giorno dopo), che Britten introduce una scrittura imitativa di tipo rigorosamente diatonico, anche se (lo confesso) a me non sembra che questa introduzione della diatonicità porti con sé un catartico effetto di “ritorno alla realtà”: qualcosa di algido e di poco rassicurante mi pare che perduri anche in questo risveglio (che è pur sempre un risveglio *nel bosco*). D’altronde, naturalmente, sarà la musica notturna del *fairy time* a chiudere l’opera – un *fairy time* “moderno” e dun-

que ben lontano dalla sorridente leggerezza di Shakespeare. Comunque sia, il proposito di Britten, quello di combinare musicalmente elementi molto distanti fra loro, è un proposito *mutatis mutandis* shakespeariano, come abbiamo detto. Dal ruolo parlato di Puck (accompagnato dagli scatti ritmico-acrobatici della tromba e del tamburo) alla vocalità “barocca” del soprano di coloratura (Tytania) e del controtenore (Oberon), dal coro quasi incorporeo delle voci bianche (fate e folletti), ai suoni misteriosi di arpe e percussioni (con l’apporto ancora arcaizzante del clavicembalo), dal patetico linguaggio “melodrammatico” dei quattro innamorati alla comicità degli artigiani che sembra talora parodiare i *clichés* dell’opera italiana (si faccia attenzione all’assolo del flauto che, durante la sconclusionata rappresentazione del *Pyramus and Thisby*, fa il verso alla celebre scena di follia di *Lucia di Lammermoor*): tutti ingredienti che danno vita a un’opera complessa e stratificata, ma soprattutto instabile e vertiginosa; un’opera da ascoltare e da godere, ma anche, inevitabilmente, per essere goduta appieno, da interpretare.