

SOGNO DI UNA NOTTE D'ESTATE, di Benjamin Britten

Presentazione

I libretti delle opere di Benjamin Britten testimoniano il profondo gusto del compositore per le parole: è sufficiente, per convincersene, citare qualche nome d'autore messo in musica da Britten e preso per caso dalla sua produzione: George Crabbe (*Peter Grimes*), Hermann Melville (*Billy Budd*), Henry James (*Il Giro di vite*) o Thomas Mann (*Morte a Venezia*).

Le decisioni di portare *Sogno di una notte d'estate* di Shakespeare sulla scena d'opera non sembrerebbe così sorprendente, se il compositore non spiegasse la sua scelta col fatto di non avere «avuto il tempo di far scrivere un libretto» e di doverne scegliere uno, di conseguenza, già scritto e «pronto all'uso».

Dichiarazione piuttosto stupefacente: adattare il *Sogno* al genere operistico è una cosa non molto agevole che esige tempo e riflessione! Britten stesso confessa d'altra parte di aver avuto un «male infinito con le referenze e le proporzioni del lavoro teatrale» e di essere stato costretto ad accorciare la commedia della metà al fine di evitare di comporre un'opera lunga quanto il *Ring*. La scelta del *Sogno* come supporto letterario di una nuova opera non ne traduce piuttosto – indipendentemente dell'affezione che Britten sentiva per la commedia («Io ho sempre amato *A Midsummer Night Dream*») – la deliberata volontà del compositore di misurarsi con il passato, di confrontarsi con la tradizione? Tradizione di mettere in musica la commedia, da una parte (Purcell, Mendelssohn, ma ugualmente gli autori inglesi che facevano parte del patrimonio culturale nazionale: Richard Leveridge nel 1716, John Frederick Lampe [1735], John Christopher Smith [1755] o Henry Bishop nel 1815). Confronto d'altra parte del linguaggio operistico di Britten – compositore universalmente riconosciuto alla fine degli anni 1950 come uno dei restauratori della scuola inglese di musica del XX° secolo – con un autore e in lavoro teatrale così celebri come Shakespeare e *Il sogno di una notte di mezza estate*: «Comporre non significa per lui [Britten] accettare cecamente un passato o un presente, scrivevano Dominique e Jean-Yves Bosseur, ma piuttosto individuare e prendere in prestito da altri quello che rappresenta di incontestabile affinità con se stesso, e, da là, realizzare il proprio universo creativo [...]. Per Britten, collocarsi in rapporto a un passato significa la propria impossibilità di vivere in un paese senza radici, o ancora più precisamente, di vivere senza le radici del proprio paese».

Adattare Shakespeare

Adattare il *Sogno* alla scena dell'opera non avviene senza che sorgano alcuni problemi: il lavoro teatrale appartiene e quelli che solitamente vengono attribuiti alla «fase giovanile» di Shakespeare – la commedia fu verosimilmente scritta verso il 1592-1596 e concepita come divertimento di corte in occasione di un

matrimonio – ciò che spiega, forse, il carattere improvviso e le contraddizioni interne dell'opera. Si sono rilevati in effetti, molti «errori» inerenti all'unità di tempo, di luogo e d'azione del lavoro teatrale. Il titolo originale – che la traduzione francese rende in modo incompleto – situa l'azione in piena estate («Midsummer»), cioè in agosto. Ora certe battute ci informano che la commedia si svolge in realtà alla vigilia del primo maggio, il primo di maggio e nella notte che separa i due giorni, mentre il secondo titolo del lavoro (titolo tradizionale) lo colloca attorno al 24 giugno («*Sogno della notte di San Giovanni*»)! Per di più, certi difetti di costruzione sono stati messi in evidenza da molto tempo: l'azione della commedia si conclude nel IV atto: i conflitti sono risolti e le coppie – umane o fiabesche – sono di nuovo riunite. Tutti i cinque atti avrebbero potuto in oltre essere ridotti: si conosce già il lavoro di Bottom e dei suoi amici (si assiste a ripetizioni... dove ci si ricorda del mito!) ma non si saprà mai la conclusione, dato che Teseo interrompe la rappresentazione prima dell'Epilogo!

L'apporto fondamentale di Britten al *Sogno di una notte di mezza estate* consiste in un formidabile tentativo di chiarire la commedia e questo, quali che siano i parametri della composizione teatrale osservati (unità di tempo, di luogo e d'azione).

In Britten l'azione si svolge in due notti consecutive (quattro in Shakespeare) e si situa in un'unica scena: la foresta (il personaggio di Teseo e la sua corte non intervengono che verso metà dell'ultimo atto) I cinque atti sono ridotti a tre, con una ripartizione più usuale della tensione drammatica nell'insieme dell'opera secondo il piano ben conosciuto: Esposizione (caratterizzazione dei personaggi, stabiliti dall'intreccio, presentazione degli artigiani-commedianti) / Peripezie (effetti del sortilegio, ripetizione del dramma di *Piramo e Tisbe*, litigio degli innamorati) / Conclusione (riunione delle coppie / rappresentazione del dramma).

Britten ha ridotto a meno della metà la lunghezza del testo shakespeariano, anche se le parole e la lingua originale sono state scrupolosamente conservate (solo un verso è stato aggiunto: «*Compelling thee to marry with Demetrius*»). Certi ruoli sono stati soppressi (Egeo) o alleggeriti (Ippolita).

La tabella seguente riassume gli arrangiamenti e le dislocazioni operate da Britten e Pears: la divisione dell'opera in scene separate è totalmente soggettiva, la musica sviluppandosi in modo continuo all'interno di ogni atto. Noi abbiamo adottato questa suddivisione per comodità di analisi (e la continueremo nel nostro studio), e poiché essa corrisponde comunque a quello che si sente e che si vede sulla scena.

Atto	Scena	Britten	Shakespeare
I	1	Personaggi fiabeschi	II,1
	2	Amorosi	I,1
	3	Artigiani	I,1
	4	Amorosi	II,2
	5	Personaggi fiabeschi	II,2
II	1	Ripetizione dei commedianti Titania/Bottom	III,1 III,1; IV,1
	2	Lisandro, Ermia, Oberon, etc.	III,2
III	1	Foresta	IV,1; IV, 2
	2	Corte di Teseo	I,1; IV,1
		Rappresentazione del dramma	V

La partitura del Sogno prosegue e sviluppa lo sforzo di «chiarificazione» della commedia di Shakespeare intrapreso all'atto dell'elaborazione del libretto. I tre gruppi di personaggi – umani, fiabeschi, illusionisti (artigiani-commedianti) – sono così differenziati da una distribuzione vocale e strumentale appropriata e da una tessitura specifica. Agli esseri fiabeschi sono affidate voci acute (coro e voci infantili, controtenore: Oberon, soprano di coloratura: Titania), strumenti «magici» (combinazione rare di timbri; arpa, clavicembalo, celesta, xilofono, glockenspiel, vibrafono) e una scrittura che privilegia gli effetti speculari, d'inversione, di rovesciamento. All'opposto, gli artigiani sono caratterizzati da timbri gravi (Bottom: baritono basso, Starveling: baritono, Snug e Quince: bassi; strumenti: ottoni: trombone e fagotto) e una tessitura più complessa – imitazione della musica rurale o burlesca. Infine gli umani sono accompagnati dagli strumenti considerati «classici» dell'orchestra (archi e legni) e la distribuzione vocale è conforme alle norme operistiche ereditate dal XVIII e XIX secolo: Lisandro, tenore; Demetrio, baritono; Teseo, basso; Hermia, mezzosoprano; Elena, soprano; Ippolita, contralto.

Una preoccupazione di chiarezza e di unità formale completa questo sforzo di caratterizzazione dei gruppi di personaggi / differenziazione dei piani di azione scenica. Il primo atto adotta una struttura speculare – ogni sezione corrispondendo alla presenza in scena di un gruppo differente di individui (A = personaggi fiabeschi, B = Amorosi, C = artigiani) – le interfacce fra i gruppi essendo sottolineate dal ritorno di un ritornello orchestrale (r) secondo il seguente schema

r / A / r / B / r / C / r / B / r / A / r

Le due scene del secondo atto sono separate da un interludio orchestrale che serve ugualmente di introduzione e di conclusione dell'atto, e anche di supporto per certe parti vocali o corali. Quanto al terzo atto, è caratterizzato dalla presenza

di una vera «opera nell'opera», corrispondente alla rappresentazione del dramma recitato da Bottom e i suoi amici – «dramma nel dramma» in Shakespeare; Britten propone una vera opera in miniatura comprendente un Prologo, dei cori, delle arie, dei recitativi *secco* o *accompagnato* e delle danze in numero di sedici in totale. Infine, l'opera nella sua interezza è unificata da riprese tematiche (motivi associati a personaggi – Puck, Oberon – o a gruppi di personaggi – gli amorosi, per esempio), da identità di tessitura (seconde parallele di Oberon suonate dalla celesta) o da complessi di timbri (associazione di timbri rari per il personaggio fiabeschi, ruolo particolare del corno nel terzo atto).

Componenti estetiche conservate

Per Britten, il compositore è soprattutto un tecnico che deve servire la comunità e mettersi a disposizione della società. Lo sforzo di chiarificazione degli avvenimenti musicali e drammatici osservato precedentemente, all'atto dell'elaborazione dell'opera, può essere così compreso come la preoccupazione della pedagogia attiva che ha animato il compositore dopo il suo ritorno in Inghilterra, durante la seconda guerra mondiale. L'«accesso facilitato» al *Sogno* (la commedia) per l'intermezzo dell'opera – quando il lavoro di Shakespeare è di natura ribelle all'analisi – iscrive la partitura fra le opere diritte a carattere didattico (*Variazioni su un tema di Purcell, Facciamo un'opera*), ciò che conferma i pochi mezzi richiesti dall'opera (orchestra da camera, scenografia ridotta), e anche un coro infantile.

Il *Sogno di una notte di mezza estate* di Britten-Pears possiede tuttavia un'altra dimensione – ed è questo che ha la sua specificità. Anche dopo avere condensato fino a ridurlo a metà il testo di Shakespeare e rispettato scrupolosamente la lingua e versi del poeta, Britten non impone la propria visione dell'opera: un gioco tra innocenza ed esperienza, moralità e immoralità, sogno e realtà, che mette l'opera al fianco di opere come *Billy Budd*, *Peter Grimes* o il *Giro di vite*: «Io non ho cercato di far passare una concezione particolare della commedia che io non avrei potuto esprimere bene con delle parole, ma anche se non si aveva l'intenzione di dare un'interpretazione speciale all'opera non lo si poteva impedire, spiega Britten. [...] Le fate, per esempio, sono molto differenti dai piccoli niente innocenti che appaiono generalmente della produzione di Shakespeare. Io sono sempre stato colpito, per esempio, dal carattere categorico delle fate di Shakespeare. Esse parlano inoltre un linguaggio poetico molto singolare – la parte su «*you spotted snakes*» per esempio. Le fate, dopo tutto, sono le guardie di Titania: esse hanno di conseguenza una musica marziale. Come il mondo reale, accidentalmente, il modo degli spiriti contiene il bene come il male. [...] Puck è un personaggio ben differente da tutti gli altri nella commedia. A me sembra a volte assolutamente amorale e pertanto innocente».

È evidentemente la musica che, nell'opera di Britten, definisce i personaggi e approfondisce le affinità fra gli individui. Da un materiale antico – la commedia

di Shakespeare – Britten ha saputo raggiungere le preoccupazioni che furono le sue e liberare il suo proprio universo creativo, tuttavia conservando il carattere di intrattenimento e di divertimento originale della commedia.

ATTO PRIMO

Scena I°

Il ritornello introduttivo possiede un funzione essenzialmente illustrativa: la rappresentazione della foresta – personaggio principale dell'opera – la sera, al crepuscolo. Britten ha saputo creare, con la semplicità dei timbri e il mistero delle armonie, il clima ideale per questo inizio dell'opera: una evocazione poetica delle potenze e delle forze incantatrici della notte. Gli archi divisi tessono (glissandi, tremoli) una scenografia sonora strana e magica: gli accordi perfetti di tonalità maggiore dei dodici toni della scala cromatica sono collegati secondo un ordine che sfida ogni logica: sol magg., fa diesis magg., re, mi, la, do diesis, sol diesis, mi bemolle, do, si bemolle, fa e si. E se il materiale armonico è comune (accordi perfetti maggiori allo stato fondamentale, nel primo e nel secondo riversamento), il risultato prodotto (collegamenti illogici, enarmonie, false relazioni) creato è un'eufonia notevole, raddoppiata da colori sonori insoliti: archi divisi che entrano dal grave all'acuto, pianissimo costantemente mantenuto, modi di suonare originali. Il ritornello si conclude come era cominciato, con un'ambiguità armonica (bilanciamento fra sol magg. e fa diesis magg.) – ambiguità che sarà conservata per tutta la durata della musica delle fate (cfr. la fine del primo atto).

È per la prima scena del... secondo atto della commedia che Britten sceglie per far avviare l'opera, dando così la prima parola ai personaggi fiabeschi, mentre in Shakespeare sono Teseo e la sua corte che aprono la commedia. Gesto iniziale di grande importanza: il mondo degli elfi diventa così la norma, il mondo di riferimento per lo spettatore, contrariamente al mondo degli umani che diventa irreali e lontano (la decisione di ritardare la apparizione di Teseo e del suo seguito fino a metà del terzo atto (!) va anch'essa in questa direzione). Britten difende così il sogno, l'innocenza contro la razionalità e l'assenza di poesia del mondo reale.

Accordi *forte* di fa diesis magg. sull'arpa, in un tempo vivo, preparano l'ingresso delle fate – un coro gioioso e marziale in forma ternaria. L'atmosfera fiabesca è resa dai timbri delle voci infantili e dell'arpa, clavicembalo, triangolo e glockenspiel, dalla tonalità instabile (ambiguità fa diesis magg. / sol magg. nell'orchestra), metro incerto (ambivalenza 3/2 – 6/4) e dolcezza della linea vocale: scale discendenti e ascendenti al di fuori del contesto armonico e senza rispetto faccia a faccia della barra di battuta (dislocazione del motivo sul secondo tempo, della terza battuta):

Fees

o - ver hill, o - ver dale, thorough bush, thorough briar,
o - ver park, o - ver pale, thorough -

Exemple 1

La sezione centrale («*Cowslips tall*») è fondata esclusivamente sull'intervallo di quarta, sfruttato così bene melodicamente (intervallo di definizione delle frasi melodiche) che armonicamente (ostinato del fagotto e del clavicembalo). Le fate soliste cantano affettuosamente il loro rispetto e la loro devozione verso la loro regina, Titania: le voci sono raddoppiate dai flauti e il motivo che serve loro di supporto è trattato in inversione – principio di scrittura caratteristico del mondo degli elfi nell'opera.

a

Cow - slips tall, her pen - sion - ners be

a1 (Renversement)

In their gold coasts, spots you see

Exemple 2

Ogni nuova entrata di un personaggio porta con sé un cambiamento di metro, di armatura di chiave, di tempo e di dispositivo orchestrale – conseguenza visibile dello sforzo di chiarificazione della commedia voluto da Britten – la comparsa di Puck provoca anch'essa un nuovo cambiamento della tessitura: passaggio al re magg., rinforzo dei legni (flauto, oboe, clarinetto, fagotto), tempo allegro, metro irregolare (alternanza 5/4 – 2/4). Al fedele e fantastico servitore di Oberon è associato un tema ritmico (es. 3) affidato a due timbri ugualmente legati al personaggio: il tamburo e la tromba. Il motivo genererà logicamente tutti i discorsi delle fate che seguono (frasi recitative in un movimento elevato): queste in effetti cominciano a descrivere il carattere di Puck del tutto inafferrabile «spirito malizioso e civettuolo [...] che spaventa le ragazze del villaggio [...] e sconvolge la notte dei viaggiatori».

Exemple 3

Una marcia lenta in due tempi serve d'introduzione all'entrata in scena della coppia reale Titania / Oberon. Il la magg. presupposto della marcia è contrastato da una serie di accordi minori che esplorano ogni grado della scala cromatica (sol min., si min., re min., do diesis min., etc.): la discordia regna in seno alla coppia – Oberon è in preda a una rabbia spaventosa: Titania ha per paggio un fanciullo

rubato a un re dell'India e Oberon, geloso, vorrebbe fare del fanciullo un cavaliere del suo seguito. La lite ha rovesciato il ritmo delle stagioni e portato conseguenze nefaste sulla natura terrestre.

Britten ha composto un duetto fra il re e la regina degli elfi ridistribuendo il testo di Shakespeare (tirata d'Oberon, atto II scena 1). I due personaggi – composizione rara di timbri su una scena d'opera: un soprano di coloratura e un controtenore – anche se cantano all'unisono (inizio del duetto), lasciano indovinare la collera che li anima grazie a linee vocali disgiunte (salto di undicesima mi-la per Titania – «*Ill met*»), una tonalità instabile (tracce di si bem. min., gravitazione attorno alla dominante di la magg) e una tessitura strumentale agitata e nervosa (glissandi dell'arpa seguiti da accordi doppio *forte*, tremoli dei flauti e dei clarinetti). Tutto il dialogo è unificato da una figura di terze discendenti (es. 4) affidata ai bassi (violoncello, contrabbasso, timpano, fagotto e clavicembalo) e trattato in un ostinato non rigoroso, per il ricorso costante a procedure di falsa simmetria («*Therefore the winds*»), d'imitazione («*the spring, the summer*»; «*the mazed world*») e di inversione («*The fold stands empty / The crows are fatted*»; «*The seasons alter*»)



Il tono s'inasprisce: le due voci riprendono all'unisono («*We are their parents*») il motivo d'inizio del duetto ma in valori ritmici diminuiti e ristretti; il movimento s'impenna – la semiminima passa da 120 a 132 – le voci cantano allo scoperto di note ripetute rapide con dei contrasti di tessitura (grave / acuto) e di dinamica, mentre la cellula della terze discendente, fondamento del duetto, è citata e ripetuta fino all'esaurimento.

Titania, esasperata, si ritira seguita dal suo seguito. Oberon chiama allora Puck (rullio del tamburo) e gli affida, su un tappeto di seconde parallele *pianissimo* nella celesta, un difficile compito: andare a cercare l'erba magica il cui succo, spalmato sulle palpebre addormentate, ha il potere di rendere una persona follemente innamorata della prima creatura vivente che incontra. La missione è d'importanza: il canto è marcato («*Fetch me this herb*»), la tonalità in preda a un conflitto di semitoni (mi bem. magg. / mi min. alla celesta). L'inversione, qui di regola – essa imposta tutta la replica di Oberon – acquisisce una nuova dimensione: diventa non più il simbolo del mondo fiabesco, ma quello del sortilegio e del potere magici («*thou rememb'rest / The herb I shew'd thee once*»). Puck si mette così all'opera – e si nota subito il segno del genio di Britten di avere affidato al personaggio di Robin Goodfellow un ruolo parlato (*Sprechgesang*): Puck è uno spirito versatile, «camaleontico», che è a contatto bene tanto col mondo degli elfi quanto con quello degli umani e dei commedianti, capace quindi di impiegare tutte le lingue, o meglio ancora, di farsi comprendere da tutti restando

nondimeno inimitabile e indipendente da tutti i sistemi.

Scena II°

Sparito Oberon, il bosco resta vuoto. Viene ripreso il ritornello introduttivo dell'atto, con le sue armonie così misteriose e insolite – preludio all'ingresso sulla scena della coppia Lisandro Ermia. La tavolozza orchestrale si fa più «ordinaria», più classica – è di una coppia di umani che si tratta –: tenuta degli archi gravi divisi (viola / violoncello / contrabbasso), motivo dei legni (flauto / oboe) e degli ottoni (corni in fa e tromboni).

Il dialogo fra i due amanti è dominato da due motivi (es. 5a e 5b): una figura ritmica trattata in ostinato e che dà l'impressione di un'accelerazione – immagine dell'agitazione e del turbamento che agitano Lisandro ed Ermia (sono fuggiti separatamente da Atene e ora si ritrovano); un motivo melodico annunciato dai flauti e dagli oboi (es. 5b) poi ripreso dagli amanti e la cui costituzione interval-lare (due terze incastonate) spiega forse il sentimento di dolcezza e di «emozione romantica» che comunica. Il motivo alimenterà la quasi totalità del dialogo dei due amanti, sostenendo un gioco costante di permutazione dei suoi intervalli di base (cfr. l'entrata di Demetrio e di Elena), e, allungato o ristretto sotto i colpi della passione amorosa, farà passare mollemente le frasi vocali da 4 a 6 poi a 10, 6, o 14 note.



La tonalità si cerca – alla stregua dei due giovani innamorati ateniesi. Anche se l'armatura di chiave indica mi bem., la prima replica di Lisandro è in si min., mentre un'altra rinvia al mi min («*The course of true love*»). La tonalità presunta di partenza (mi bem.) non sarà raggiunta che quando i due amanti si giureranno fedeltà («*I swear to thee*»): il dialogo sfocerà allora in un duetto omofono sotteso da una serie di... dodici accordi perfetti maggiori, come al momento del ritornello introduttivo – ma in un ordine differente (la bem./re/mi bem./fa/ do diesis/ la/ mi/ sol/ si/ fa diesis/ si bem./do): l'amore ha la forza delle fiabe e tocca tutti, mortali e immortali. Infine, è in do magg. il più puro – simbolo dell'illuminazione amorosa – che sarà pronunciato l'ultima promessa di fedeltà assoluta.

Una breve riapparizione di Oberon (ripresa delle seconde parallele della celesta in 6/8) serve di transizione all'arrivo della seconda coppia di umani, Demetrio ed Elena... e permette a Britten di richiamare l'interdipendenza degli esseri mortali con quelli soprannaturali: gli intervalli nei quali si conclude il canto di Oberon sono in effetti quelli che servono di partenza all'ostinato che sottende il dialogo fra Demetrio ed Elena.



Exemple 6

I legami fra le due coppie di umani sono assicurati dalla somiglianza della tessitura: ripresa, con delle permutazioni degli intervalli (distruzione della terza a profitto di una gioco di seconde e di quarte, esempio 7b; la situazione amorosa non è la stessa: Demetrio non ama Elena e la fugge), del motivo melodico dell'esempio 5; impiego dell'ostinato come supporto del dialogo fra i due esseri – anche se l'effetto d'accelerazione osservato precedentemente (es. 5a), equivalente musicale della passione amorosa, cede il posto, ora, a un sentimento di instabilità e di malessere (ostinato più o meno modificato o sviluppato, e reso traballante dall'introduzione di figure di silenzio, es. 7b). Elena è ancora innamorata di Demetrio, ma egli non la ama più. Non vi è un duetto fra Elena e Demetrio (niente situazione amorosa, dunque) – solamente, e tutt'al più, un semplice dialogo.



Exemple 7a et 7b

La vocalità separa i due personaggi; le frasi di Demetrio sono lunghe e si concludono a volte nel vuoto, a cappella: la voce monta irresistibilmente verso il registro acuto a seconda del crescere della collera. Furore comico, del resto; Demetrio è all'inseguimento di Lisandro ed Ermia («Dov'è Lisandro? e la bella Ermia?») ma implora Elena... di cessare di seguirlo.

La fanciulla canta, ella, delle frasi brevi (di qualche nota), rette, per di più, dall'intervallo di semitono – donde l'effetto misero e pietoso che promana dal personaggio (effetto aggravato dall'eco del semitono al flauto e agli oboi). Al massimo della sua sofferenza, Elena intacca un corto arioso («*I am your spaniel*») armonizzato da settime parallele dissonanti (oboi, fagotto) su un doppio pedale di la-mi al clarinetto.

Arioso alternativamente tragico e comico, triste e gaio (tempo, abbassamento espressivo di sesto grado [fa bequadro] in la magg.) che conferma il gusto di Britten per i sentimenti ambivalenti, e l'andare e il ritornare permanenti (nell'opera) fra l'innocenza, l'ingenuità, e l'amoralità, la crudeltà.

La ripresa del tempo agitato e dell'ostinato degli archi accentua il cinismo di Demetrio («*Io fuggo [...] e ti lascio alla mercé delle bestie feroci*»). La linea

vocale è ridotta a poche note ripetute inespresse – esse fanno risaltare tanto più la minacciosità del personaggi – mentre il motivo degli «umani» nel suo stato originale (quello della passione amorosa, es. 5b) si cristallizza mezzo ironicamente, mezzo lamentevolmente nell'orchestra (fagotto, clarinetto).

Un richiamo di tromba in re magg., una citazione del tema ritmico di Puck al tamburo, ed ecco lo spirito maligno, Robin Goodfellow, che riappare in possesso dell'erba agognata. Oberon gli espone, nel corso di un'aria superba («*I know a bank*»), le sue intenzioni e i suoi progetti: spalmare sulle palpebre addormentate di Titania il succo magico del fiore e fare la stessa cosa con un «*giovannotto disdegnoso*» ateniese, che si intuisce essere Demetrio. L'aria riprende un motivo melodico che deriva dalla scena precedente, (quando Oberon resta solo canta «*Be it on lion*») e comprende sei sezioni, ognuna definita da un tempo, un tema, un colore strumentale specifico secondo il piano seguente:

- A) lento; 6/8; celesta; introduzione strumentale dell'aria
- B) tranquillo; 4/4; arpa; prima strofa: «*I know a bank*».
- C) scorrevole; ¾; archi; ritornello di 2 x 4... «*There sleep Tytania*»
- B') seconda strofa, accorciata, più animata
- C') ritornello accorciato
- A') conclusione e ripresa dell'aria: diminuzione del motivo principale, sovrapposizione di seconde parallele della celesta con un tema derivato dal ritornello e affidato ai flauti, agli oboi e al fagotto. Sparizione di Oberon e di Puck.

«*I know a bank*» rinvia, d'altronde, alle arie barocche – a Purcell in modo particolare: melodie contrastate, equilibrio delle frasi, accompagnamento quasi continuo. Riferimenti e passaggi obbligati per Britten: Purcell non fu uno dei primi ad avere messo in musica *Il Songe*?

Scena III°

Il ritornello iniziale appena citato, i sei artigiani (Britten li chiama amichevolmente i «rustici») entrano prudentemente (pianissimo), accompagnati da un motivo comico del trombone (crome staccate mezze-pesanti, mezze leggere, es. 8) e da seconde dissonanti dei clarinetti, del fagotto e dei corni.



La scena non ha una struttura fissa o prestabilita. la tessitura evoluta in modo imprevedibile secondo le facezie degli apprendisti-commedianti – in particolare di Bottom. L'unità è assicurata dal parlando sempre identico di Quince e il ritorno, da un tempo all'altro, alla tessitura originale (trombone, seconde dissonanti dei legni, bitonalità).

Tutto l'interesse della sequenza dai tocchi d'umore multiformi, già presenti in

Shakespeare ma rilevati e resi piccanti dalla musica di Britten. È soprattutto la serietà di Quince che diverte, il suo tono enfatico e il suo modo tutto personale di concludere ogni parola o ogni frase giudicata importante – che non è sempre il caso! – da una cadenza perfetta I-V-I («*Pyramus et Thisby*», «*Così, spero, gli attori saranno adatti alla commedia*», etc): formule anche troppo compassate per un testo al limite dell'assurdo.

È successivamente, e soprattutto, sono le reazioni di Bottom che attirano l'attenzione e provocano il riso o il sorriso degli spettatori. Mettiamo così a confronto, per nostro più grande divertimento, testo e musica:

«*Io ho più disposizione per fare il tiranno*»: Bottom si infiamma per il ruolo (ascesa cromatica dal basso, crescendo, passaggio dal 4/4 al 2/4, registro acuto della voce, ripetizione comica di parole, linea vocale che ritorna senza tregue sulle stesse note) anche se non sa ancora chi sia Piramo!

«*Questo è sublime!*» Enfasi teatrale del tessitore (allungamento dei valori ritmici della voce – 6 battute per 3 parole! — salto di ottava) che sembra riferirsi a se stesso!

«*Ah, Piramo, mio amante caro!*»: l'immodestia e la pesantezza di Bottom che vuole appropriarsi di tutti i ruoli – a meno che non sia una passione ingenua ma divorante per il teatro! – è accentuata... dallo staccato leggero del flauto e dalla voce in falsetto – suona falso – del tessitore. Il motivo del flauto ricompare inoltre qualche tempo dopo, quando Flute recita il ruolo: l'effetto è irresistibile, tanto più che il rammendatore di soffietti riprende le note della linea vocale di Bottom: Flute interpreta il personaggio di Tisbe nello stesso modo – e questo non è un riferimento! – che Bottom precedentemente.

«*Ruggirò che sarà un godimento per tutti*»: l'imitazione del ruggito è resa da una quarta discendente (terzina di crome, croma) del trombone (glissando) ripresa dal tessitore. Il motivo, che non ha nulla di terribile!, passa indifferentemente dall'orchestra alla voce, poi contamina tutte le parti – Flute («*Lo faresti in modo troppo orrendo*»), poi Snug, Starvelin e Quince in imitazione – dando così l'impressione di un ruggito generalizzato. Il motivo di quarta è successivamente eliminato dall'orchestra... a profitto di un trillo di flauti – glissando di clarinetti: il ruggito è diventato così dolce come il canto degli uccelli! E curiosamente la voce di Bottom si è fatta pesante ed è caduta nel grave per evocare... la colomba e l'usignolo! Non è attore chi vuole.

I ruoli vengono alla fine distribuiti – Bottom accetta finalmente, con soddisfazione generale, il «semplice» ruolo di Piramo (cadenza perfettamente pomposa in mi min., raddoppiata dal... trombone!) – gli attori si separano con addii toccanti: le note finali del loro canto («*Adieu!*») sono quelle con le quali si salutano all'inizio della scena, e si dissolvono pianissimo negli accordi magici del ritornello.

Scena IV°

Nuova apparizione della coppia Lisandro-Ermia. Il tempo è agitato e il discorso dominato da una figura di ostinato che questa volta dà l'impressione di una decelerazione (sistema inverso dell'esempio 5a: terzina di crome, due crome, terzina di semiminime): i due amanti si sono perduti nella foresta e, stanchi di errare senza tregua attraverso il bosco, hanno deciso di riposarsi fino all'alba.

Ermia rifiuta di condividere il suo giaciglio col fidanzato ma egli insiste («Questo po' d'erba farà da guanciaie a entrambi»): l'ostinato si capovolge e prende la sua forma originale (es. 5a) – quella corrispondente alla passione amorosa; «Un cuore, un letto» aggiunge Lisandro su un rovesciamento del motivo descritto nell'esempio 5b (motivo degli amanti).

Ermia non cede, malgrado i tentativi ripetuti del giovanotto: l'ostinato si carica di dissonanze e si orienta verso il do min. – relativo minore della tonalità di partenza della scena. I due amanti si coricano allora separatamente e si scambiano auguri di felicità: breve canone delle due voci su una versione cromatica del «motivo degli amanti» (es. 5b), con controfughe del violoncello e qualche tocco poetico dell'arpa:

Hermia
Lysandre
ppp
ppp
A - men, a - men
A - men, a - men, to that fair prayer
Exemple 9

I valori ritmici si allungano, le voci si attenuano; l'ostinato è sostituito da una figura sincopata costruita su quinte sovrapposte, in un diatonismo di grande dolcezza: i due giovani piombano nel sonno mentre Puck gironzola nei paraggi. Transizione abile di Britten: la nota (fa diesis) sulla quale si conclude la preghiera notturna degli amanti serve di legame con l'arrivo del servitore di Oberon (richiamo del tamburo e della tromba in re magg.)

Se «l'errore è umano», come dice il proverbio, esso può a volte anche affliggere le creature soprannaturali! Puck confonde in effetti Lisandro con Demetrio e versa sulle palpebre chiuse del primo il succo dell'erba magica. Scale ascendenti e discendenti in settimane di semicrome sulla celesta – lo strumento di Oberon – accompagnano il sortilegio.

Compiuta la sua missione, Puck si ritira discretamente, rimpiazzato ben presto da Elena e Demetrio che entrano in scena a loro volta. La fanciulla non si accontenta di seguire instancabilmente colui che ama, gli impresta ugualmente il suo linguaggio musicale: lo prova questa scala cominciata da Demetrio, e proseguita da Elena... e continua ironicamente nell'orchestra, altro personaggio principale dell'opera.

The image shows a musical score for two characters, Helena and Demetrius. Helena's part is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. Her line begins with a rest, followed by a series of notes with a dynamic marking of *f cresc.* Demetrius's part is written in a bass clef with the same key signature and time signature. His lyrics are "O I am out of breath in this fond cha-se" and "I alone will go".

Exemple 10

Demetrio riesce a scappare – Elena si ritrova sola, abbandonata, disorientata: non può che ripetere delle parole e delle formule inutili («*Happy is Hermia*»), accontentarsi di frasi lunghe solo tre o quattro note, fondate su intervalli ristretti (semitoni, terze minori), e vedersi condannata a un *a cappella* crudele e derisorio («*Sono brutta come un orso*», con oboi e fagotti allo scoperto).

La giovane ateniese vede Lisandro... che cade immediatamente innamorato di lei e le dichiara il proprio amore: frasi costantemente modulanti, figure brillanti degli archi in polimetria (4 per 6), linea vocale infiorata di appoggiature allegre e gioiose, o armonizzate da quarte dissonanti quando sono evocati «*i fastidiosi minuti [...] passati con [Ermia]*».

Elena crede a un malvagio scherzo, una canzonatura ingrata di Lisandro. Si lascia trasportare dalla collera (batterie di note ripetute rapidamente sulla voce, canto marcato, linea vocale che sale per gradini – mentre il furore aumenta – verso l'acuto). Irritata, ella esce dalla scena, inseguita – una volta ciascuno! – dal giovanotto. Ermia si risveglia allora bruscamente, in preda a un incubo orribile. la trama orchestrale è sostenuta da un ostinato composta da quarte dissonanti e raggruppate in quintetti di semicrome (es. 11) nell'oboe, clarinetto e fagotto.

The image shows a musical score for a woodwind instrument, labeled "Bois". It features a rhythmic pattern of quintets of semicromes (eighth notes) grouped together. The notation is in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The pattern is repeated twice, with a fermata over the second group.

Exemple 11

Le frasi vocali sono bervi e dominate da intervalli di semitono (cfr. Elena in precedenza: la sofferenza tocca in modo identico le due donne). Ermia, disperata, si mette alla ricerca del suo fidanzato: l'ostinato in quintetti di semicrome si dissolve poeticamente nella musica della foresta mentre la fanciulla si addentra nel bosco.

Scena V°

L'ultima scena del quinto atto è a sua volta una ripresa – uno sviluppo – della prima scena e una coda dell'atto nella sua globalità. Il preludio della foresta diventa un supporto, un accompagnamento al canto di Titania – un arioso coloratura che comincia semplicemente, alla maniera di un recitativo accompagnato, poi si carica di ornamenti, di trilli, di vocalizzi fino a diventare una vera aria di virtuosismo.

Al richiamo guerriero di Titania – il bello della canzone fiabesca sia detto passando («uccidere», «guerreggiare», «cacciare») – risponde il celebre «*You spotted snakes*» delle fate. La musica possiede un carattere non solo marziale e rigoroso (cellule brevi nella voce, tempo vivace, ritmi pungenti) ma anche acido e aspro, sia per l'effetto dell'armonia (sfregamento di seconde, ambiguità sol magg./fa diesis magg., frizione di semitoni) o per quello dei colori strumentali (timbri chiari: archi *col legno*, oboi, trombe, tromboni, clavicembalo, xilofono, wood-block). La forma del coro adotta lo schema strofa/ritornello (ABABA): la parte B proviene dalla prima scena del primo atto (ripresa del metro 6/4 – 3/2 e di scale ascendenti e discendente alla voce) e conserva peraltro dei legami di parentela con un disegno che deriva dalla strofa A (il «*So good night with lullaby*» del ritornello è l'inversione di «*In our sweet lullaby*» della strofa).

Un'ultima apparizione di Oberon, che alla fine versa il succo magico sulle palpebre di Titania, sostenuto dalle sonorità magiche della celesta, del glockenspiel, delle arpe e degli archi divisi, mette fine all'atto. Le luci si spengono su Titania addormentata, nella calma dolcezza di una notte d'estate.

ATTO SECONDO

Il preludio del secondo atto consiste in una serie di variazioni su una sequenza di quattro accordi in progressione cromatica: re bem. magg., re magg. (+sesta aumentata), mi bem. magg. (prima inversione), do magg. Accordi enigmatici che contengono in loro quattro il totale cromatico e il totale orchestrale – microcosmi che simboleggiano l'unione del sogno, della fiaba e della notte – e che sono esposti solo nelle prime battute.

Il primo accordo (tre note) è affidato agli archi in sordina, il secondo (quattro note) agli ottoni, ugualmente in sordina, il terzo (tre note) ai legni (flauto, oboe, clarinetto, fagotto); l'ultimo infine (terza do-mi), è suonato dagli strumenti «magici» (arpa, clavicembalo, cembalo sospeso, vibrafono).

The image shows a musical score for four measures. The first measure is for 'Cordes' (pp) with notes G2, Bb2, D3. The second measure is for 'Cuivres' (pp) with notes G#2, Bb2, D3. The third measure is for 'Bois' (pp) with notes Gb2, Bb2, D3. The fourth measure is for 'Harpe + Perc.' (pp) with notes G2, Bb2, D3. The notes are arranged in a chromatic progression: re bem. magg., re magg., mi bem. magg., do magg.

Exemple 12

L'ordine di successione degli accordi è mantenuto durante tutto il preludio, come anche la rigidità e la divisione dei timbri. Solo qualche ombra fuggitiva (motivo degli amanti al trombone, seconde parallele d'Oberon sull'arpa) unita alla progressione agogica dell'insieme, apportano gli elementi di diversità e di contrasto necessari:

Variazione 1	Molto tranquillo	Semiminima	50	8 battute
Variazione 2	Più mosso	Semiminima	60	14 battute
Variazione 3	Animato	Semiminima	72	12 battute
Variazione 4	Più vivo	Semiminima	76	5 battute
Variazione 5	Più lento	Semiminima	60	4 battute

Scena I°

La prima scena del secondo atto (inizio del terzo atto in Shakespeare) è divisa in due parti: una è fondata su un'azione collettiva (ripetizione degli artigiani-commedianti), l'altra sull'intimità amorosa (Idillio Bottom-Titania)

Due motivi organizzano la prima parte: il primo è un'amplificazione (una estensione) della figura del trombone che accompagnava l'ingresso dei commedianti nell'atto primo (es. 8) specie di equivalente strumentale del parlando continuo degli artigiani (crome staccate, intervalli congiunti); il secondo ha un aspetto comico (note ripetute seguite da una seconda maggiore discendente incappucciata da un'appoggiatura), ed è citato indifferentemente dall'orchestra o dalle voci.

Flute

Snug

For our re - hear - - - - - sal

For our re - hear - - - - - sal

Exemple 13

La ripetizione dei commedianti è interamente sistemata (tematica / vocalità / scrittura / gioco scenico) sotto il segno della comicità, se non addirittura del burlesco. Il comico è legato prima di tutto al carattere dei personaggi. Il falegname Snug è per esempio descritto da Britten (senza cattiveria, tuttavia) come uno spirito fiacco e lento: Snug ripete in effetti le frasi dei suoi congeneri con una o più battute di ritardo e in aumentazione («*For our rehearsal*», «*Then all is well*») – come se gli mancasse un tempo di riflessione supplementare, in rapporto ai suoi amici. Ugualmente, quando prende la parola («*Will not the ladies*»), le sue parole sono interrotte da silenzi e frasi separate da interventi orchestrali, come se lo sforzo di parlare – di pensare – gli fosse penoso (le parole pronunciate rasentano d'altra parte la più completa assurdità!). Quanto a Bottom, ancora una volta sono la sua presunzione mista a ingenuità e la sua esagerazione che fanno sorridere. Diamone qualche esempio:

La falsa importanza del personaggio è denunciata dall'entrata in gioco di un motivo discendente sul fagotto – una specie di marcia piatta e regolare – mentre la voce («*There are things in this comedy*») sale verso l'acuto, e passa progressivamente, mano a mano che il tessitore prende sicurezza, dal piano a mezzo piano,

poi al mezzoforte e al forte. L'effetto è ancora più comico quando ci si riferisce alle parole e quando ci si rende conto che Bottom volge una scena derivata dalla mitologia ... in un semplice dramma borghese.

Britten dà al tessitore una verniciatura di filosofo quando fa porre a quest'ultimo una soluzione strampalata («*some man or other*») a un problema dopo tutto alquanto complesso: la voce è *a cappella*, passa dal pianissimo al forte; le parole sono separate da figure di silenzio prendendo così peso; il proposito è, è vero, di primaria importanza!

L'esagerazione di Bottom, quando recita la commedia («*Thisby, the flowers*») è resa da una linea vocale recitativa («lento e pesante» precisa Britten) che ricade fortissimo su un accordo di do magg. negli archi, poi è seguita da una pausa e da una nuova partenza. E quando il personaggio esce, le figurazioni arpeggiate degli archi passano dal pianissimo (senza armonici) al fortissimo («ruvido») – solennizzando così l'avvenimento.

Britten realizza inoltre, e in tutta la scena, l'impresa non solo di conservare l'humour di Shakespeare, e a dargli un equivalente musicale. Ai giochi di parole dello scrittore corrispondono anche dei «giochi di note» del compositore; in un momento preciso del lavoro teatrale, per esempio, Bottom parla di «*fiori odiosi*» («*flowers of odious savours*») e canta un la bem. Quindi corregge subito la parola («*odorosi*» invece di «*odiosi*»!)... e la nota (la bequadro): Bottom può allora recitare decentemente – parole e musica il testo:

Bottom
This-by, the flo-wers of o - dious sa - vours sweet
Quince
o - dours sa - vours sweet
o - dours o - dour-ous

Exemple 14

Il gioco esitante e poco convincente di Flute («*Most radiant Pyramus*») è reso in modo più sottile ancora (es. 15). La frase musicale ritaglia le parole in modo comico (ruolo ugualmente dell'orchestrazione: pizzicato goffo degli archi); la voce sale per gradi in si magg., si rompe su una dissonanza (grande pausa, a solo del clarinetto) poi riparte sullo tesso motivo, un tono più alto. La parlantina e il tono appaiono così monotoni e inespressivi... per il più grande divertimento dello spettatore!

Flûte
Most ra-diant Py - ra - mus, most li - ly - white of hue

Exemple 15

Il ritorno di Bottom trasformato – Puck gli ha messo di soppiatto una testa d’asino – sprofonda gli artigiano commedianti nella confusione più totale: il tempo si anima, le voci entrano in imitazione dal grave all’acuto e dall’acuto al grave, la viola e il violoncello fanno sentire un tappeto di note ripetute rapide che contrastano con le dissonanze dei legni e il fortissimo dei contrabbassi. La scena è tanto più comica e riuscita che Bottom, rientrato come se nulla fosse dentro la commedia (motivo musicale vicino a quello che accompagna la sua uscita: il tessitore riprende il suo ruolo proprio là dove lo ha lasciato) non comprende la repulsione di cui è oggetto, malgrado gli sforzi dei suoi compagni per informarlo: «Sei stato trasformato» gli suggeriscono... su una versione aumentata del motivo comico (es. 13)



Exemple 16

Restato solo (gli artigiano commedianti sono fuggiti, spaventati dall’aspetto disumano del tessitore), Bottom decide di canticchiare una piccola aria al fine di darsi coraggio. Il canto (un accumulo inimmaginabile di dissonanze e di ritmi sbilenchi!) serve a Britten di transizione verso la seconda parte della scena... e di contrasto con la poesia sonora (scale ascendenti e discendenti di arpa e accordi con qualche tocco di flauto e glockenspiel) che accompagnano il risveglio di Titania.

A causa del sortilegio, la regina cade follemente innamorata dell’uomo con la faccia di bestia, per nulla scoraggiata o disgustata dalle dissonanze acide (salti di settima negli archi, seconde aumentate) e i trilli sinistri dei corni che infiorettano il canto (se così lo si può chiamare!) di quest’ultimo. Titania cerca al contrario di trattenere Bottom con lei nel bosco, per amore o per forza. Chiama le sue fate (glissando di arpa, trilli di clarinetti, tremoli di flauti in alternanza) e chiede loro, nel corso di un’aria *da capo* («*Be kind and courteous*») di prendersi cura del «gentiluomo». L’aria è fondata su un ostinato a doppio specchio delle arpe (gioco di rinvii fra la mano destra e la mano sinistra, prima e seconda arpa) e dà un’importanza accresciuta alla sonorità: frammenti di scale ascendenti e discendenti sui flauti e sui clarinetti, accordi di clavicembalo, tonalità chiara (do magg.) arricchita da note estranee (si bem., fa diesis), note distaccate (portamento) della voce.

Le fate fanno un profondo inchino davanti a Bottom che restituisce loro la cortesia. Un dialogo a doppio fondo si apre fra gli esseri sovrannaturali e l’artigiano: dialogo fra i personaggi, ma anche fra gli strumenti e i ritmi che li differenziano: ritmi puntati degli archi e dei timpani per Bottom, crome uguali degli oboi e delle arpe per le fate.

Titania interrompe la conversazione e invita il tessitore a congiungersi con lei su un letto di fiori: Britten lega la prima scena del terzo atto con quella del quarto

atto, dando così una più grande coerenza all'unità di tempo e di azione della commedia – a detrimento, forse, della dispersione originale della commedia teatrale, astuzia formale di Shakespeare per rendere in modo teatrale la fiaba.

Un motivo dolce e languoroso del clarinetto (es. 17) nella tonalità calda e luminosa di si magg., annuncia la fine della scena e crea un'atmosfera calma e serena che fa cadere Bottom in uno stato di semitorpore, preludio al sogno che farà:



Exemple 17

Titania chiede ai suoi servi di suonare della musica in modo da riempire Bottom di piacere. La partitura interpretata dalle fate è di una semplicità estrema (una marcia lenta a quattro tempi in do magg. con flauto dritto, cembali e wood-block, seguita da una parte più rapida in 6/8 sugli stessi strumenti) ma di un fascino squisito. Bottom tenta di intromettersi nella tessitura delle fate, ma non ci riesce: non può afferrare l'intonazione giusta (do diesis contro do bequadro) e non riesce a captare il ritmo esatto se non quando la musica è finita. Sfinito da tanto sforzo, finisce per addormentarsi in pace: un semplice abbassamento di semitono (ripresa del motivo del clarinetto in si magg. poi in si bem. magg.) è sufficiente a evocare poeticamente la sua caduta nel sonno.

Scena II°

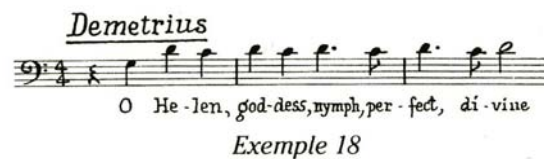
La seconda scena del II atto è concepita secondo un piano ad arco: accumulo di personaggi in coppie (Demetrio-Ermia; Puck-Obero; Lisandro-Elena) fino al quartetto concertante centrale, poi dispersione e addormentamento degli individui. La struttura musicale equivale a una giustapposizione di corte sequenze unificate da un vero mosaico di motivi – certi presi in prestito dal primo atto ma situati in un altro contesto.

Sono Ermia e Demetrio quelli che compaiono per primi in scena – sotto lo sguardo di Puck e Oberon. Il giovanotto dichiara la sua passione amorosa per la fidanzata di Lisandro, ma lei respinge le sue proposte e l'accusa di avere assassinato il suo innamorato. Il dialogo è interamente retto da due motivi già conosciuti: uno è orchestrale (ostinato di quarte dissonanti riuniti in quintine, es. 11), l'altro è vocale (il motivo degli «amanti» – es. 5b – in la min. [«*O why rebuke you*»] è all'origine di tutte le frasi vocali).

L'agitazione e il turbamento che ne risulta dalla disputa che oppone Ermia a Demetrio sono resi musicalmente da valori ritmici rapidi (voci, archi in tremolo), la permanenza dell'ostinato (aumento di tensione), la nudità della tessitura – le parole «sbattono» – e la mobilità delle sfumature («*If thou hast slain*» d'Ermia: sette indicazioni di dinamica in sei battute!).

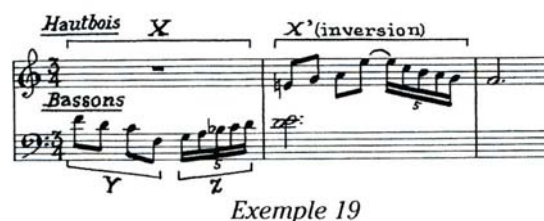
Demetrio, stanco e indispettito, rinuncia finalmente a inseguire Ermia. La fatica, lo scoraggiamento e l'abbandono sono simboleggiati dall'eliminazione progressiva dell'ostinato (affidato a tutti i legni, rimane affidato al solo clarinetto), e l'abbassamento di un tono intero del motivo degli amanti («*È inutile inseguirla*»: la min; «*Così cresce la pesantezza del dolore*» sol min.) L'ateniese si sdraia finalmente per riposarsi: occasione insperata per Oberon per correggere l'errore di Puck nel versare il succo magico sugli occhi del giovanotto (ripresa del motivo melodico dell'aria «*I know a bank*» del primo atto, con qualche mutamento e dei costanti effetti di specularità).

Entra Elena seguita da Lisandro, per quello che sembra essere la continuazione della quarta scena del primo atto: si ritrovano effettivamente le figurazioni brillanti degli archi in poliritmia e le appoggiature delicate che disseminano gioiosamente il canto di Lisandro – esattamente come nell'atto precedente. Il dialogo è disturbato dal risveglio di Demetrio che, sotto l'effetto dell'erba magica, recita a Elena una dichiarazione amorosa in una forma bella e dovuta: dichiarazione appassionata (modo di la su do) con una poesia tuttavia un po' equivoca («*fango*», «*le tue labbra, queste ciliegie more da baciare*»)! La linea vocale è tuttavia morbida, persuasiva (oscillazioni di seconda imperturbabilmente ripetute, es. 18)... adatte a sedurre:



Alle confessioni d'amore di Demetrio («*Ninfa, perfezione divina*») rispondono – e con la stessa musica! – le repliche astiose di Elena esasperata («*O inferno*») Il dialogo suona come un (falso) duetto d'amore: le voci si incontrano e si respingono indefinitamente, le strofe sono tutte punteggiate da cadenze dei fiati.

L'arrivo di Ermia accresce il dispetto di Elena, che immagina di essere vittima di una cospirazione degli altri tre ateniesi alleati contro di lei. In un breve arioso («*Injurious Hermia*»), ella rievoca con nostalgia l'amicizia passata fra le due donne, le ore vissute assieme, le confidenze che si facevano reciprocamente. Il tessuto orchestrale è dominato da un motivo speculare, immagine simbolica della complicità svanita delle due fanciulle. Il disegno melodico è costituito da due cellule (una ascendente e l'altra discendente – es. 19) giustificando così un dialogo a doppio, o anche a triplo fondo (il motivo, la sua inversione, la sua morfologia.):



Elena si appoggia inoltre su una messa in musica particolarmente efficace della parola per tentare di commuovere Ermia e suscitare la sua compassione: iniezione di pentatonismo in un contesto diatonico per evocare ciò che rimane di «una innocente fanciulla», blocco della linea vocale su un motivo di quinta ascendente (effetto di insistenza: «*Have with our needles*»), accelerazione del tempo e diminuzione ritmica (equivalente a un guadagno di sensibilità: «*E voi volete rompere la nostra antica amicizia*»).

L'arioso tragi-comico di Elena sfocia presto in un duetto fra le due donne – alterco violento (ambivalenza dei sentimenti d'amore e di odio obbligato) che coincide con la comparsa di dodici semitoni sul basso – poi su un quartetto concertante che riunisce i quattro ateniesi. La mutua crescente incomprensione degli innamorati è resa da una progressione calcolata verso il concertante: più la tessitura si allarga – duetto, trio, quartetto – più l'isteria cova:

1. Duetto Lisandro/Demetrio + inserimenti di Ermia e di Elena
2. Trio Demetrio/Lisandro/Ermia
3. Quartetto concertante
4. Stretta (apice della lite)

L'unità dell'assieme è assicurato dalla tematica: una figura di ostinato ai timpani (pedale di si bem. ripetuto e preceduto da un salto di quarta mi bem/si bem) serve da supporto all'edificio, mentre le voci di distribuiscono due motivi (es. 20a e b): una scala discendente in crome, nella tonalità di sol min., motivo cantato unicamente dalle due donne; una derivazione del motivo degli umani in semicrome rapide, simbolo dell'agitazione e del turbamento dell'ambiente:

Hermia

Sweet do not scorn her so

Demetrius

If she can-not entreat, I can com-pel

Exemple 20 ab

La sommità della crisi viene raggiunta quando Elena tratta Ermia da «commediante» e «marionetta». Il tempo diventa improvvisamente lento – sotto l'effetto del dolore e dello shock – poi accelera mano a mano che Ermia reagisce agli insulti e lascia dilagare la sua collera. Salti di settima sugli archi come una vocalità sconnessa (note ripetute rotte con salti di intervallo, giochi fra melodici e non melodici, contrasti bruschi di sfumature) traducono la sofferenza e lo smarrimento delle fanciulle.

Le donne si feriscono. Elena contraddice i suoi propositi precedenti («*[Ermia] era una vera volpe quando andava a scuola*») e Ermia non cede in nulla nel gioco di insulti reciproci. La lite prende poi un aspetto comico in ragione di unisoni

ascendenti e discendenti delle due donne, poi si disperde su un pedale di dominante in do min: Demetrio e Lisandro offrono la loro protezione a Elena minacciandosi l'un l'altro... sul motivo degli amanti in aumentazione e in inversione.

La comparsa di Oberon porta con sé un cambiamento di colore e di tessitura orchestrale (sidedrum, cembalo, xilofono, arpa, clavicembalo). Il re degli elfi è, anche lui, furioso – che errore ha commesso Puck! – e la musica lo traduce in un canto marcato, con salti di ottava ringhiosi (dei veri gridi!) e con la ripresa del motivo di terze discendenti (es. 4), motivo che sottintendeva già la rabbia di Oberon all'inizio del primo atto (disputa Titania/Oberon).

La collera lascia ben presto il posto a una dolce berceuse in mi bem. magg., strumentata con tinte dolci (flauto, arpa fagotto, violoncello, contrabbasso, timpani). La voce progredisce su una catena di terze discendenti: è una questione di notte, sonno e di magico sortilegio.

Una nuova serie di variazioni sui quattro accordi del preludio introduttivo dell'atto accompagnano la caduta nel sonno degli amanti. Ogni accordo è affidato a un personaggio; l'accordo di re bem. magg. a Lisandro, di re magg. con aggiunta di sesta per Demetrio, di mi bem. magg. per Elena e di do magg. per Ermia. Non è un caso se Britten termina la scena con quest'ultima; alla fine è quella che soffre di più; ha perso il suo fidanzato e si è gravemente litigata con la sua migliore amica. La voce, raddoppiata dal flauto e il corno inglese (associazione isolita di timbri dolci e romantici), cade al grave con note separate da figure di silenzio.

Un coro di fate in forma ternaria (a-b-a allargato) fa la funzione di coda dell'atto. Le voci raddoppiano mutualmente alla terza mentre la serie di accordi del preludio sostengono armonicamente – e armoniosamente – l'insieme. Puck somministra la pozione magica a Lisandro addormentato. L'atto si chiude come si era aperto, sul l'accordo di re bem. magg. agli archi.

ATTO TERZO

Una musica dolce e fluida accompagna i primi albori ed evoca la chiarezza mattutina delle giornate d'estate. Al cromatismo esacerbato dei ritornelli precedenti (notturmi introduttivi del primo e secondo atto), Britten sostituisce in quello del terzo atto un diatonismo puro, senza accidenti né riferimenti tonali precisi (elementi di fa magg. e di modo del re sul sol). Il motivo principale (violini divisi, poi viole in pizzicato e in diminuzione) è caratterizzato da salti permanenti di sesta e di settima che rendono i suoi contorni sinuosi e incerti. Le frasi sono di lunghezza ineguale e variabile e l'aggiunta tardiva di una linea di bassi in seconde dissonanti (violoncelli, contrabbassi) non impedisce per nulla l'atmosfera di quiete e di serenità dolce che caratterizza questo inizio d'atto.

Scena I°

La prima scena del terzo atto – scena di risveglio e di riconciliazione degli esseri umani e sovrannaturali – riprende l'ordine di presentazione dei gruppi del

primo atto: personaggi fiabeschi, amorosi, commedianti. Oberon decide di togliere il sortilegio, così che informa Puck (recitativo), libera Titania della sua sorte su trilli dei violini e seconde parallele della celesta (strumenti e tessitura dell'incantesimo). Il ritorno del ritornello iniziale abbellito da nuovi colori (ombre di la magg., glissando delle arpe, tocchi dei legni e degli ottoni) – un istante di pura magia sonora! – precede il risveglio della regina delle fate.

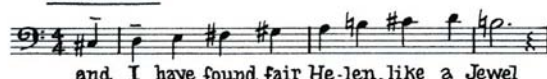
Le prime parole di Titania, sull'armonia luminosa della dominante di la magg. (la terza dell'accordo, sol diesis, essendo inoltre fornita dalla voce), sono per il suo sposo («*My Oberon*»). Egli le mostra sdegnosamente il suo amante del giorno prima, sdraiato a terra («*There lies your love*»: pedale di la sul trombone, strumento associato al personaggio di Bottom), poi chiede l'esecuzione di una musica destinata a «*incantare il sonno*» e colpire con una profonda letargia i cinque mortali presenti sulla scena (Bottom e gli amanti).

L'orchestra inizia una sarabanda (strizzatina d'occhio di Britten: la danza a suo tempo era giudicata «sensuale e lasciva») affidata agli strumenti «magici»: accordi arpeggiati dell'arpa, tremolo della celesta, motivo ritmico sul clarinetto e nel corno inglese l'uno speculare all'altro. Anche se l'armatura in chiave contiene due bemolli, le parti vocali girano attorno al mi bem. – tonalità d'Oberon e dell'incantesimo che preconizza. Il motivo degli amanti viene ripreso il tempo di una replica, quando un'allusione viene fatta alle due coppie ateniesi (es. 21), poi i piccoli concludono gaiamente il numero imitando il canto degli uccelli – rispondendo così alle parole di Puck. («*Sento l'allodola mattutina*»)

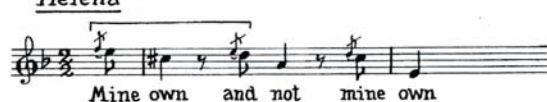


Il ritorno della musica del preludio, interrotta da squilli del corno – rispetto di Britten per Shakespeare: lo strumento è menzionato dallo scrittore nelle didascalie della commedia («appare l'alba; si sente il suono del corno») – annuncia il risveglio dei quattro ateniesi: Demetrio chiama Elena e Lisandro, Ermia (motivo degli amanti nella sua forma originale); Elena nomina Demetrio, ed Ermia, Lisandro (inversione dei motivi). I quattro giovani si uniscono ben presto in un nuovo insieme concertante – un «quartetto di riconciliazione» questa volta: il diatonismo domina (fondo sonoro costituito da dodici accordi perfetti maggiori in posizione fondamentale, citati successivamente dai legni [+ le arpe] e gli archi in alternanza) – l'armonia è ritrovata; le voci si congiungono omofonicamente («*Mine own, and mine own*») o si scambiano rispettosamente dei motivi in imitazione. La tematica deriva dal quartetto dell'atto precedente, ma subisce qualche variante e qualche modificazione – facendo la collera ora posto alla riconciliazione: il motivo di scala minore discendente diventa una scala maggiore ascendente (es. 22a), e il motivo degli amanti si ammanta di appoggiature allegre e gaie (es. 22b)

Demetrius




Helena



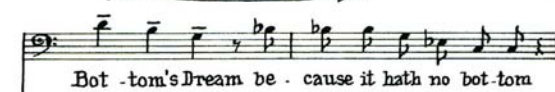
Example 22 ab

Mentre i quattro amanti ritornano ad Atene raccontandosi i loro reciproci sogni, Bottom si sveglia lentamente, e non riesce quasi a distinguere ciò che è sogno da ciò che è realtà. Il tessitore, immaginando così di essere sul punto di ripetere il pezzo di «Pyramo e Thisbe», chiama i suoi comopagni con salti di quarta interrogativi («*Peter Quince?*», «*Flute the bellows mender?*») Il tessuto orchestrale è costituito da un vero mosaico di motivi presi a prestito dagli avvenimenti anteriori: la musica ricorda, evoca fatti passati, Bottom, lui, non ne è capace. Si ritrovano così le tenute del trombone che hanno accompagnato la metamorfosi del tessitore («*When my cue comes*»), le seconde dissonanti di Oberon («*Most fair Pyramus*»), il motivo del clarinetto testimone dell'idillio con Titania («*I have had a dream*»), una ripresa abbreviata e variata (do magg.) dell'aria della regina delle fate «*Be kind and courteous*» («*The eye of man*») e infine i quattro accordi della musica introduttiva del secondo atto («*Bottom's dream*»).

Bottom



Cordes Cuivres



Bois

Example 23

Il ritrovarsi di Bottom con i suoi antichi compagni coincide con l'installazione progressiva di una figura cadenziale (tonica – dominante – tonica) sul basso («*O sweet bully Bottom*», «*Our play is preferred*»): all'amicizia ritrovata corrisponde un ordine armonico restaurato. Tutto il dialogo degli artigiani è generato da un ostinato di crome ripetute (+ gioco di sfregamenti semitonali) con una cellula cromatica di cinque note discendenti scambiata regolarmente da un legno all'altro (corno inglese, fagotto, clarinetto) a volte accorciata o allungata.

Le frasi sono costituite da versi recitativi integrati alla tessitura e le voci sono

raggruppate secondo diversi procedimenti: omoritmia («*Our play is preferred*»), scambi imitativi («*Good string to your beards*»), opposizione di campi vocali (Snug: basso strumentale; Snout, Starveling e Quince: «medio»; Flute [*Says it is a sweet comedy*]: sopra vocalizzante).

L'eliminazione finale della figura del basso cadenziale, cristallizzata su un gioco di quarte discendenti, coincide con la partenza degli artigiani verso la città, la corte di Teseo, luogo dove dovranno rappresentare la loro commedia. L'effetto di allontanamento così suggerito e accentuato mediante sfumature (diminuendo fino al doppio piano) e l'alleggerimento della tessitura, mentre la luce diminuisce nel bosco.

Un interludio strumentale, in forma di marcia rapida, serve da transizione verso la seconda scena del terzo atto. Il disegno di basso del coro degli artigiani vi è di nuovo impiegato (timpani, arpe, contrabbassi in pizzicato) mentre il metro è passato dal 3/4 iniziale al 2/2. La marcia è interrotta da richiami del corno seguiti da commenti dei legni (flauti, poi clarinetti in terza, corno inglese e fagotto in terze e seste, etc.). Britten esplora così la tripla dimensione «storica» dello strumento: il corno è in effetti già presente in Shakespeare (cfr. le didascalie), ma è associato ugualmente all'idea *romantica* della natura e del bosco (foresta del *Freischütz* di Weber principalmente), e permette di simboleggiare, infine, la brillantezza e lo splendore della corte di Teseo: strumento ideale dunque per passare da una scena di foresta a una scena di apparato principesco.

L'interludio progredisce rapidamente verso un culmine, dopo una parte centrale marcata dalla comparsa dei dodici suoni del totale cromatico fra le note costitutive dell'ostinato. Un nuovo tema, in la magg., appare allora sugli archi: tema lirico (il primo nell'opera) caratterizzato da un'armonia costantemente cambiante (accordi discendenti progressivamente per toni interi, es. 24).



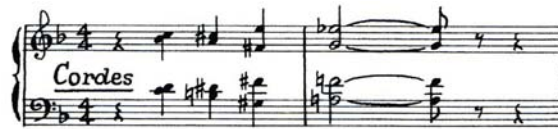
Exemple 24

Scena II°

Gorno di festa: Teseo annuncia il suo matrimonio con Ippolita, sulla ripresa in fa magg. del tema che conclude l'interludio (es. 24) – questo non a caso: la melodia è una delle più liriche e delle più espressive di tutta l'opera. Sotto l'effetto dell'impazienza amorosa, il canto del duca di Atene si cromatizza, si carica di sincopi e di valori brevi. Ippolita è l'unica capace di calmare l'eccitazione del suo futuro sposo: la dolcezza del suo tono è espressa da crome uguali e tranquille degli archi, il pedale di tonica dei contrabbassi e delle arpe (elemento di stabilità), i prestiti alla sottodominante si bem. (la tensione si scarica) e i valori regolari della voce.

Teseo decide l'apertura «*della pompa, degli spettacoli e della allegria*» (ripresa

degli squilli del corno in un tempo vivace). I quattro amanti fanno improvvisa irruzione nel palazzo, si inginocchiano e implorano il perdono del duca. Gli archi fanno sentire il motivo degli amanti in una disposizione particolare: il tema è allo stato originale nei secondi violini e nei violoncelli, e in inversione nei primi violini e nelle viole (es. 25)



Exemple 25

Teseo accorda ai giovani non solamente il perdono, ma autorizza e addirittura incoraggia la loro unione. Fanfare del bosco sovrapposte al motivo lirico degli archi sottolineano gaiamente la benedizione del Duca. Il duca d'Atene chiede successivamente di sentire la commedia degli artigiani: la cadenza perfetta solenne della voce in do magg. è armonizzata comicamente in modo dissonante: ora si entra nel dominio dell'opera buffa, della farsa e della burla.

Tutta la fine dell'atto è in effetti consacrata alla rappresentazione della commedia recitata da Bottom e i suoi amici (quinto atto in Shakespeare). Britten avrà così lasciato ben presto il mondo degli umani per quello dell'illusione e del sogno, dando alla commedia una dimensione supplementare: il mondo reale è vivibile, o più semplicemente invidiabile? Il regno dell'immaginario e della fiaba, malgrado gli incantesimi e i sortilegi che gli sono propri, non è in fin dei conti preferibile? Concludendo l'opera con la commedia degli artigiani e con il coro delle fate, ritardando l'entrata in scena di Teseo, poi indebolendo il suo ruolo, il compositore ci dà la *sua* risposta e nello stesso tempo pone *Il Sogno di una notte di mezza estate* (l'opera) al centro delle sue preoccupazioni fondamentali (conflitto fra l'uomo e la società, solitudine e isolamento del puro se non addirittura del marginale). Ma ritorniamo alla cerimonia nuziale e al fasto che l'accompagna.

Alla commedia nella commedia di Shakespeare risponde l'opera dentro l'opera di Britten. E per conservare questa distanza fra il lavoro principale, «reale», e il lavoro secondario «fittizio», il compositore nota tutte le indicazioni del tempo e del carattere in italiano (al posto dell'inglese, usato fino a quel momento), e scrive in... recitativo *secco* i commenti degli «spettatori» (Teseo, Ippolita, Lisandro etc.) durante la rappresentazione.

L'opera miniatura composta da Britten occupa sedici quadri (dei quali alcuni sono delle riprese o delle ripetizioni di numeri precedenti) separati da intervalli di recitativo secco corrispondenti alle critiche degli spettatori, e ripartiti come segue.

1	Vivace serioso, ma non troppo «Take your places»	6/8	Semiminime puntate = 120
2	Tempo ordinario pomposo Introduction: «If we offend» Sestetto a cappella	4/4	Semiminima= semi- minima
3	Andante pesante Mi bem. magg. (prologo) «Gentles»	2/4	Semiminima = 80
4	Lento lamentoso la bem. min.? «In this same interlude» (Wall)	4/4	Semiminima = 60
5	Moderato ma tenebroso re «O grimlook'd night» (Piramo)	4/4	Semiminima = 76
6	Allegretto grazioso mi bem. «O wall, full often» (Tisbe)	6/8	Semiminima puntata = 66
7	Allegro brillante do magg. Duetto «My love thou art» (Piramo/Tisbe)	4/4	Semiminima = 144
8	Lento lamentoso la bem. min. «Thus have I, Wall?» (Wall)	4/4	Semiminima = 60
9	Quasi Polka re min. «You ladies» (Lion)	2/4	Semiminima = 84
10	Andante placido «This lanthorn» (Lune)	4/4	Semiminima = 72
11	Allegretto «This is sold Ninny's tomb» (Tisbe)	6/8	Semiminima puntata = 66
12	Presto feroce mi magg. («Oh»)	4/4	Semiminima = 150
13	Lento re bem.magg. «Sweet moon» (Piramo) Allegro disperato Lento	4/4	
14	Allegretto «Asleep my love» (Tisbe) Vivace	6/8	Semiminima puntata = 66
15	Adagio lamentoso “TheselLily lips” (Tisbe)	4/4	Semiminima = 52
16	Bergamasque		

Britten ha volontariamente posto il suo lavoro di miniaturista sotto il segno dell'humour e della caricatura: all'ironia di Shakespeare, che schernisce affettuosamente l'esecrabile gioco dei commedianti dilettaanti (esibizionismo, esagerazione, falsità di tono... testo ridondante), corrisponde il libero dilette-

gio del compositore che volge in derisione certi cliché operistici ereditati dai secoli e dai decenni precedenti.

In guisa di prologo, Quince racconta in realtà la quasi totalità del dramma (la funzione di un prologo, all'origine dovrebbe essere quella di ricordare solamente gli avvenimenti antecedenti che preludiano alla rappresentazione!). Il tono è monotono... come è l'alternanza immutabile di un recitativo sempre identico (parlantina *recto teno* su una sola nota) e di versi sempiternamente cantati (voce indicata «pesante») sullo stesso motivo: la funzione tradizionale racconto (esposizione di dati testuali)/aria (elemento emozionale) è così volta a profitto di una sequenza ripetitiva e poco espressiva.

Snout spiega in seguito... l'utilità della sua presenza: «*Io, il cui nome è Snout, rappresento una parete*». L'importanza eccessiva che si dà il personaggio è controbilanciata dall'austerità totale della tessitura (lento lamentoso sostenuto da quinte vuote condivise fra contrabbassi e violoncelli e separate da più di due ottave), la seriosità della scrittura (sprechgesang, procedimento di inversione e di retrogrado, frasi lunghe invariabilmente di dieci note) e dalla pesantezza e l'assurdità del proposito.

L'esuberanza di Bottom, la sua esagerazione innata, il suo esibizionismo per mezzo di un numero strano e insolito: il racconto accompagnato (note ripetute identiche, enfatiche e inespressive, reiterazione comica delle parole) che precede l'aria torna curiosamente alla fine di quest'ultima, come se il tessitore volesse «aggiungere». In quanto all'aria propriamente detta («*Thou wall, O wall*»), Britten assegna una funzione comica mediante la ripetizione quasi meccanica di una formula vocale, e la sua ascesa verso l'acuto (es. 26).

Britten affida a Tisbe (Flute) una parodia d'aria con strumenti obbligati

Pyrame

Example 26

(inserimenti di a solo del flauto – gioco sul nome dell'autore? – fra le frasi di Tisbe). La voce suona falsa (sovrapposizione politonale: do magg. re bem magg. della voce contro il mi bem. ostinato dell'orchestra) come l'attore recita probabilmente la commedia. L'aria concertante si lega successivamente a un duetto d'amore Piramo-Tisbe che si volge anch'esso alla caricatura dei duetti tradizionali: forma a-b-a convenzionale, sposalizio impossibile delle voci (Piramo: do magg., Tisbe: la magg.) conservando ognuno il proprio sistema tonale e melodico.

La supposta ferocia del leone (Snug) è a sua volta messa in ridicolo con una polka (!) nella quale l'intervallo di tritono, tenuto a riflettere la crudeltà

dell'animale (intervallo a connotazione «diabolica» nella storia della musica) è costantemente ridicolizzato, indebolito dalla dolcezza dei timbri (flauto, fagotto, clavicembalo, voce raddoppiata dal clarinetto) e le indicazioni qualitative date da Britten: «leggero», «dolce», «intimo». Il «presto feroce» ulteriore non è d'altra parte più inquietante (il leone caccia astiosamente Tisbe): la linea vocale di Snug dà l'impressione di una canzone popolare – una tarantella! (es. 27) – su un accompagnamento molto saggio di crome staccate sui tempi:

La visione della morte («*O wherefore, Nature*») ispira ora a Piramo dei voca-



lizzi brillanti anche se convenzionali (scale ascendenti raddoppiate dai flauti in sesta) e poi a Tisbe una poesia equivoca («*i suoi occhi erano verdi come porri*»), valorizzata da una strumentazione non meno discutibile (accompagnamento di trombe, strumento poco idoneo alla lamentazione e alle espansioni amorose!).

Essendo la commedia interrotta da Teseo prima dell'epilogo (solliievo generale), i sei artigiani si riuniscono per eseguire una danza: una *bergamasque* in due parti, fondata ciascuna su un metro e una velocità propria (allegro a 3/4 – 6/8; allegro molto a 2/4).

Suona la mezzanotte (dodici suoni della campana). I rustici smettono di danzare. Teseo annuncia «*l'ora delle fate*»: un lungo diminuendo, raddoppiato da una riduzione delle tastiere e da una discesa verso le profondità dell'orchestra (registro grave degli strumenti), il tutto *poco a poco ritenuto* simboleggia l'ingresso nel sonno. I mortali si augurano la buona notte; le voci sono dolci («*sweetly*» indica Britten), riunite in un coro omofono di valori lunghi, e raddoppiate da strumenti a volte umani e a volte magici (arpa, flauto, glockenspiel, clarinetto, corno, tromba, contrabbasso) – la transizione verso il coro delle fate essendo così realizzata attraverso il timbro.

La fine dell'opera è estremamente rapida. Britten conserva in questo modo le dimensioni fiabesche del lavoro: l'opera si conclude come finisce un sogno: senza che ci se ne accorga.

Un coro breve di fate (quattro strofe cantate da Coweb, Mustardseed, Moth e Peaseblossom) conduce verso una marcia lenta. Titania e Oberon cantano la felicità ritrovata e l'amore trionfante (apparizione progressiva di dodici accordi perfetti maggiori e minori corrispondenti ai dodici gradi della scala cromatica). La tessitura richiama quella della prima scena del primo atto: polo tonale centrato attorno al fa diesis magg., cellule di terze discendenti

ai bassi, voci in inversioni l'una dell'altra, colorature leggere della voce di soprano.

La fate celebrano a loro volta l'ordine ristabilito della natura e la felicità vespertina. Il tessuto è dominato dal ritmo giambico dei flauti e delle arpe (contro degli accordi sui tempi del clavicembalo), attraverso le imitazioni delle fate soliste su un motivo di scala discendente (cfr. la prima apparizione delle fate nel primo atto) e attraverso l'omioritmia delle voci nella parte centrale.

Un richiamo di tromba e di tamburo in re magg.: Puck torna sul davanti della scena per concludere il lavoro. Le sue frasi sono sostenute dal tremolo degli archi e separate le une dalle altre con dei commenti dei legni ai quali si aggiungono gli strumenti del servitore di Oberon (tromba e tamburo). La fine pianissimo è evitata di precisione mediante un crescendo rapido dell'orchestra mentre cala il sipario. *Il Sogno di una notte di mezza estate* termina, ma il sogno, esso, continua.

Jean-François Boukobza, da ASO