

Elena Di Marino

Intorno al Sogno di una notte di mezza estate

Ein Sommernachtstraum

«La più grande meraviglia di una precoce maturità che il mondo abbia mai visto nella musica – probabilmente in nessuna arte»: così il musicologo George Grove definiva l'*ouverture* op. 21 intitolata *Ein Sommernachtstraum*, datata 1826. Autore del capolavoro era il diciassettenne Felix Mendelssohn Bartholdy, la cui fantasia giovanile venne colpita dalla lettura della commedia omonima di William Shakespeare, suggeritagli da Johann Wolfgang von Goethe¹.

Il processo creativo dell'opera terminò sedici anni dopo, nel 1842, sotto invito del re Guglielmo IV di Prussia di comporre le musiche di scena della commedia shakespeariana per una rappresentazione al teatro di Potsdam. Musica di scena, quindi, concepita per il *Melodram*, in cui brani di musica strumentale accompagnano e commentano la recitazione degli attori.

Nonostante la discussa e ambivalente natura, secondo alcuni studiosi, di Mendelssohn come compositore 'classico-romantico' – soprattutto per l'uso di strutture formali classiche –, il *Sogno di una notte di mezza estate* presenta numerose caratteristiche che lo rendono un eccellente esempio di musica romantica.

Si tratta di musica descrittiva ispirata da fonti e fatti extramusicali, concetto che istintivamente si collega all'epoca romantica e alle sue suggestioni letterarie, nella quale collochiamo capolavori di Liszt, Schumann² e dello stesso Mendels-

¹ Il primo incontro tra Mendelssohn e Goethe avvenne nel 1821 a Weimar, quando Felix aveva 12 anni: il precettore di Felix e Fanny Mendelssohn, il compositore Carl Friedrich Zelter, era amico di Goethe e agevolò l'incontro tra il grande poeta e il suo pupillo. Goethe rimase ammirato dal talento del giovane. Seguirono altri incontri e un rapporto di stima reciproca che portò Mendelssohn a dedicare a Goethe il suo *Quartetto per pianoforte* n. 3 op. 3 e a musicare l'episodio faustiano della notte di Valpurga nella cantata *Die erste Walpurgisnacht* op. 60.

² Nella cui musica, tuttavia, «le connessioni fra musica e letteratura si devono intendere non come un artificiale sistema di referenze fra realtà reciprocamente estranee, ma come la naturale conseguenza di una contiguità senza precise linee di demarcazione, sì che fra l'una e l'altra risultino spontanei e necessari gli scambi, le metamorfosi». R. Di Benedetto, *Storia della musica. L'Ottocento I*, EDT, Torino 1982, p. 110.

sohn. Le musiche di scena, in particolare, rappresentano un fenomeno assai frequente in quest'epoca: limitandoci all'area tedesca, annoveriamo lavori come *Rosamunde* di F. Schubert, *Manfred* di R. Schumann, *Preciosa* di C. M. von Weber e, naturalmente, il *Sogno di una notte di mezza estate*.

Nel *Sogno* la rappresentazione e sintesi degli eventi della commedia è straordinaria: il primo dei 14 numeri, l'*ouverture*, ci introduce subito nel misterioso clima shakespeariano attraverso la formula dei quattro accordi eseguiti dai fiati e dalla cascata di crome suonata dagli archi in pianissimo, quasi fossero le creature magiche del bosco e gli abitanti della selva, che si svelano in un fruscio. Pare pure di sentire il tagliare dell'asino, un chiaro riferimento alla (dis)avventura di Bottom. La marcia degli elfi, al numero 3, dipinge l'ingresso di Oberon e Titania in scena; il ronzio degli archi nell'incipit del *Lied* (numero 4) rappresenta gli animali che gli elfi vogliono allontanare. La magia evocata dalla descrizione quasi visiva di questi scenari fiabeschi è talmente pregnante da dare vita, insieme ad altre pagine mendelssohniane sulle quali si tornerà in seguito, a un vero e proprio filone della musica di Mendelssohn, quello della *Elfenmusik*, musica di elfi. Tale attitudine è rappresentativa del romanticismo musicale: tra le sue caratteristiche individuuiamo «soggetti medievali, romanzeschi, popolari, fiabeschi» e le «voci della natura che popolano pagine e pagine di musica»³.

La scelta di un soggetto shakespeariano, inoltre, non è assolutamente casuale. Si può parlare, in epoca romantica, di una vera e propria religione shakespeariana, un culto abbracciato da illustrissime figure come Johann Gottfried Herder, Friedrich Schlegel, Johann Wolfgang von Goethe (si pensi al Wilhelm Meister goethiano, folgorato dalla lettura di Shakespeare): in Shakespeare, profondo conoscitore dell'animo umano, vengono identificati ideali di libertà e vitalismo creativo.

Sogno e incubo nella letteratura romantica

Il titolo dell'op. 21 potrebbe suggerire un collegamento fin troppo facile col concetto di sogno, ma sarebbe altrettanto ingenuo non cogliere il rilievo che tale tema può avere in epoca romantica.

'Sogno': forse il concetto che meglio descrive il pensiero romantico. Se la concezione predominante nel XVIII secolo sullo studio del sogno era quella di un'alterazione dello stato di coscienza – una lettura estremamente razionalista –, in epoca romantica il sogno assume a strumento eletto di conoscenza non solo della propria interiorità ma, della conoscenza tutta. Il sogno romantico è l'esplorazione sublime dei propri abissi interiori; secondo Georg Christoph Lichtenberg, autore che possiamo porre a cavallo tra queste due epoche di pensiero, «la vita onirica ci svela certi aspetti dell'esser nostro obnubilati da costrizione della riflessione»⁴. Sempre Lichtenberg eleva il sogno a mezzo di cono-

³ Ivi, p. 23.

⁴ A. Béguin, *L'anima romantica e il sogno. Saggio sul romanticismo tedesco e la poesia francese* (1939), tr. it. U. Pannuti, Il Saggiatore, Milano 2003, p. 43.

scenza della propria avventura spirituale e del proprio carattere. Emblematico è un sogno che riporta in una sua annotazione del 1789: «Mi capita spesso di essere informato in sogno da un terzo: è soltanto riflessione messa in dialogo»⁵. La comunicazione con l'Assoluto sembra essere possibile solo attraverso la dimensione del sogno e le facoltà collegate al cosiddetto 'senso interno', tra cui l'Immaginazione – la cui sede favorita non può che essere quella onirica – dove la sensibilità esterna è offuscata dal sonno. Da qui nasce l'interesse per l'Inconscio, regione sotterranea dove sorgono le idee e da dove si scatena il Genio, altro concetto emblematico dello *Sturm und Drang* e poi dell'epoca romantica: la sua foga e le sue intuizioni irruente, talvolta incontrollate, non possono che scaturire da questa dimensione interiore.

Di fondamentale importanza è quindi l'accostamento tra 'sognatore' e 'poeta': un'altra importante figura del periodo, Johann Gottfried Herder, attribuisce rilevanza cruciale all'Immaginazione poetica, in opposizione all'attitudine razionale, che consente di recepire gli slanci del proprio Inconscio e di rivelare i segreti del proprio spirito. Ma forse è Jean Paul, pseudonimo di Johann Paul Friedrich Richter, l'autore che meglio esprime tale concetto: «Il sogno non è altro che poesia involontaria»⁶.

La poesia, e i sogni con essa, si fanno quindi chiave d'accesso al Sapere infinito: si pensi al sogno del fiore azzurro, simbolo di absolutezza poetica, che apre il romanzo *Heinrich von Ofterdingen* di Novalis. Novalis sembra andare oltre gli autori citati; con lui il sogno è un atto supremo volto a coniugare coscienza e inconscio, realtà e ideale. C'è in lui una sorta di desiderio vitalistico, che si esprime nell'*hic et nunc*. A differenza di Jean Paul, il quale arrivava ad anelare all'annientamento completo per poter finalmente accedere al vero Conoscere, Novalis è quasi più "terreno": per lui il sogno e il mondo sono conciliabili, il sogno è la rivelazione di ciò che è invisibile alla conoscenza razionale. È il *Magische Idealismus*: mondo interno e mondo esterno sono in armonia grazie all'attività poetica e quindi anche al sogno. I sognatori assumono così il ruolo privilegiato di portatori di verità fondamentali, alle quali attingono grazie alla poesia e alla fantasia. Non è poi da dimenticare, in Novalis, la grande attenzione dedicata ai *Märchen*, ai racconti: atmosfera fiabesca, ingenuità, stupore, valore profetico. Queste caratteristiche delineano il sogno nell'estetica di questo autore.

Se Novalis dipinge il sogno nel suo aspetto straordinario e, potremmo dire 'positivo', il romanticismo ne ha spesso indagato anche il lato oscuro, saturnino, a tratti inquietante, e quindi forse negativo.

Le arti figurative ci suggeriscono le varie versioni de *L'Incubo* di Füssli, dove la realtà interiore si libera durante il sonno, sprigionando fantasie angoscianti e inconfessabili. Nello stesso Jean Paul visioni notturne celestiali convivono con immagini di orrore e morte, simboli di angosce e turbamenti esistenziali. Si riconduce a questa 'visione' del sogno romantico *Der Sandmann* di E.T.A. Hoffmann, dove l'incubo infantile viene trasformato in realtà e finisce per por-

⁵ Ivi, p. 50.

⁶ Ivi, p. 35.

tare il protagonista alla follia. Sono frequenti in Hoffmann episodi sinistri e spettrali, personaggi ossessionati dai loro stessi incubi: ne *L'elisir del diavolo* le tentazioni di Medardo muteranno in atroce pentimento tormentato da orrendi incubi. Torna nuovamente lo strettissimo collegamento tra inconscio e sogni. Le debolezze e le volubilità umane, le contraddizioni della vita erompono dai sogni della protagonista. Gli incubi e l'indagine dell'inconscio non sono infrequenti nelle pagine di Achim von Arnim: l'interiorità umana sembra essere percorsa da mostri, fantasmi, demoni, che talvolta si fanno portatori di consigli, talaltra di minacce. Immaginario e reale non si distinguono più, e il rischio sembra quello del dilagare della realtà onirica nella vita vera; non più un mondo nel quale rifugiarsi ma uno spaventoso caos interiore.

Si può dire che questo dualismo si rifletta anche nella concezione della natura romantica. Da una parte, infatti, la natura assume connotati positivi, fungendo da rifugio all'uomo romantico, facendosi custode di sentimenti e di incontri segreti. La natura può essere una realtà ideale, nella quale l'esperienza poetica e musicale si fondono dando vita a una dimensione emozionale. Si pensi alla natura nei sogni jeanpauliani: boschetti, foreste, praterie, meravigliosi tramonti e albe profumate di rugiada, arcobaleni. Ma non mancano immagini lugubri, in cui la natura si fa terribile e minacciosa, evocatrice di sublime spavento, come nelle immagini sanguinarie descritte nel *Titano* dello stesso Jean Paul, o anche semplicemente nei celeberrimi dipinti di Turner, esemplificativi dell'estetica del sublime codificata da Edmund Burke. Sono due modi opposti ma non escludenti di intendere la natura, che rappresentano le due anime di tale sentimento nell'arte romantica.

Ein Sommernachtstraum: 'sogno' o 'incubo'?

Dove poniamo il *Sogno di una notte di mezza estate* in questo *Zwiespalt*?

Prima di dare una collocazione al *Sogno* di Mendelssohn, occorre interrogarsi sulla concezione di sogno e natura nella commedia shakespeariana.

Il bosco, e quindi la natura, torna spesso nelle opere shakespeariane: è il luogo degli amanti, accompagnati da una natura invisibile ma presente. Nel *Sogno* la selva ha voce e poteri concreti rappresentati da fate e folletti. La natura del *Sogno* shakespeariano è sì una natura dispettosa, che si prende gioco dei mortali; ma è proprio lei a risolvere a risolvere i contrasti tra i quattro amanti, formando le due coppie che convoleranno a nozze.

Ciò che colpisce il pubblico del *Sogno di una notte di mezza estate*, è certamente la sua componente irrazionale e surreale. Lo stesso Puck nell'Epilogo dell'opera invita il pubblico a pensare di aver dormito, di aver avuto delle visioni e aver vissuto un sogno. La dimensione del sogno si mescola con la realtà, sia per i personaggi che per lo spettatore. È interessante a tal proposito la riflessione di Harold Bloom: di chi è il sogno? È il sogno dei giovani amanti, di Bottom, o del pubblico? Il carattere di tale sogno è universale, dal titolo sembra emergere «un tono casuale, noncurante: potrebbe trattarsi del sogno di chiunque o di

una qualsiasi notte di mezza estate, quando il mondo raggiunge le sue massime dimensioni»⁷. Bloom rifiuta letture bacchiche, demoniache o bestiali del *Sogno shakespeariano*: per lui Puck è tutto sommato benevolo. È un ‘fantastico’ positivo e benigno.

In effetti, secondo alcuni studiosi, la scelta di Mendelssohn per il *Sogno di una notte di mezza estate* era quasi ovvia: si è soliti infatti considerare una radicale esclusione dalla poetica di Mendelssohn di quegli aspetti oscuri e demoniaci che troviamo negli altri Romantici nel loro anelito verso l'Assoluto. Mendelssohn è l'artista felice della sua epoca: sono assenti i conflitti di sentimenti e di passioni tipici dell'io romantico; nella sua musica dominano equilibrio e armonia. Quello del *Sogno di una notte di mezza estate* è un romanticismo sereno che si esprime in immagini positive: è l'accezione positiva del sogno, nella sua componente fiabesca e benigna, caratterizzata da eterea grazia.

Tuttavia, non si può ignorare l'inquietudine del compositore e il suo lato tenebroso, che si esprime così bene negli slanci sublimi – nel senso burkeniano del termine – de *Le Ebridi op. 26*, e negli spunti faustiani dello *Scherzo dell'Ottetto in mi bemolle maggiore per archi op. 20*. Quest'ultima è anch'essa un'opera giovanile, e anch'essa attinge a fonti letterarie, ci rivela Fanny Mendelssohn in una nota privatissima⁸. Vertigine, frenesia giovanile, dinamismo pulsante emergono in questo *Allegro leggerissimo* cui viene attribuito l'inizio del filone stilistico della *Elfenmusik*: musica scintillante, vivace, energica. Alla base di questo mirabile movimento l'episodio della *Notte di Valpurga* dal *Faust* di Goethe, in cui il protagonista e Mefistofele assistono al sabba infernale delle streghe. Dopo aver partecipato alla danza frenetica, Faust viene condotto verso un teatrino all'aperto dove viene rappresentato *Il sogno della notte di Valpurga*: una pièce di satira contemporanea, il cui sottotitolo non è niente di meno che *Le aeree nozze di Oberon e Titania*.

Bibliografia

- M.T. Arfini, *Felix Mendelssohn*, L'Epos, Palermo 2011.
 M. Baroni, E. Fubini, P. Petazzi, P. Santi, G. Vinay, *Storia della musica*, Einaudi, Torino 1988
 A. Béguin, *L'anima romantica e il sogno. Saggio sul romanticismo tedesco e la poesia francese* (1939), tr. it. U. Pannuti, Il Saggiatore, Milano 2003.
 H. Bloom, *Introduzione*, tr. it. di R. Zuppet, in W. Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, tr. it. di G. Baldini, BUR Rizzoli, Milano 2016.
 R. Di Benedetto, *Storia della musica. L'Ottocento I*, EDT, Torino 1982.
 H. Glaser, J. Lehmann, A. Lubos, *Wege der deutschen Literatur. Ein Lesebuch*, Ullstein, Frankfurt 1975.
 J.W. von Goethe, *Faust*, tr. it. G. Manacorda, BUR Rizzoli, Milano 2017.
 W. Shakespeare, *Sogno di una notte di mezza estate*, tr. it. P. C. Ponzini, Garzanti, Milano 1977.

⁷ H. Bloom, *Introduzione*, tr. it. di R. Zuppet, in W. Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, tr. it. di G. Baldini, BUR Rizzoli, Milano 2016.

⁸ Cfr. M.T. Arfini, *Felix Mendelssohn*, L'Epos, Palermo 2011, p. 246.

