

La musica nel film *A Midsummer-night's Sex Comedy* di Woody Allen

Roberta Bortolozzo

A mano a mano che la filmografia di Woody Allen si arricchisce di nuovi titoli, le sue opere vanno acquisendo nuovi livelli narrativi e rivelando sovrapposizioni di strati gnoseologici più o meno manifestamente esplicitati. Questi livelli e strati, di differente natura e provenienza, sono costituiti di volta in volta — o al medesimo tempo — dai *leit-motive* della poetica del regista, spesso intimamente connessi alle di lui vicende biografiche, e dalle minute trame di tributi stilistici che Allen tesse intrecciando insieme arti visive, musicali, letterarie, ornandole di copiosi riferimenti cinematografici.

Il fatto che, 'malgrado' questo corollario di molteplici influenze, o anche ad ignorarle, il prodotto filmico conservi una sua compiutezza ed autosussistenza, sembrerebbe rendere in certo qual modo gratuito — o quantomeno non indispensabile — lo sforzo di individuare quali siano, e quanto peso detengano, tali influssi; ma lo sforzo si direbbe doveroso ove già il titolo stesso del film, ciò che avviene in *A Midsummer Night's Sex Comedy* (1982), contenga una citazione che, seppur deformante, rimanda ad un'ispirazione esterna assai precisa (la commedia shakespeariana *A Midsummer Night's Dream*).

L'utilizzo di musiche mendelssohniane parrebbe, in questo contesto, supportare la matrice shakespeariana dell'opera, ma a indebolire questa teoria vale la penuria di analogie profonde tra il film di Allen e la (quasi) omonima commedia di Shakespeare.

Analizzando il rapporto fra l'azione delle due opere, si nota che entrambe prendono l'avvio ad una vigilia di nozze (Teseo ed Ippolita in Shakespeare, Leopold e Ariel in *AMSN*) e dopo un breve prologo spostano l'ambientazione in uno scenario campestre che rappresenta un luogo emblematico, magico (il bosco shakespeariano diventa il ruscello in *AMSN*). Protagoniste, qui e lì, sono tre coppie: in *AMSN*, oltre a Leopold e Ariel, figurano Andrew e Adrian Hobbes (coppia sposata, ma in crisi sessuale: la donna è psicologicamente bloccata dal rimorso per essersi concessa un anno prima a Maxwell, amico di Andrew, all'insaputa del marito), Maxwell e Dulcy (coppia formatasi per il weekend sull'onda di una forte attrazione fisica).

È forse il peso detenuto dall'aspetto sessuale nelle vicende narrate dal film a determinare l'inserimento

dell'attributo 'sexy' nel titolo; qualora non si tratti, piuttosto, della volontà dell'autore di distinguere fin dal primo momento la sua creazione dall'"originale" letterario etichettandola in modo ammiccante, ottenendo nel contempo un effetto comico di "abbassamento di tono".

Adrian rimpiange l'occasione perduta, anni addietro, con Ariel, donna dal fascino quasi magico, che costituisce il "sogno" non solo del consulente finanziario-inventore a tempo perso Andrew, ma anche del suo amico medico-casanova a tempo pieno Maxwell; il quale, abbagliato dalla bellezza di Ariel, o meglio folgorato dal suo profumo, trascura per questa la propria compagna Dulcy, che sembra essere la sola persona del gruppo a sentirsi in armonia con la natura ed il proprio corpo, grazie alle conoscenze che di questi ha attraverso la professione di infermiera, ed è tuttavia attratta da Leopold, filosofo materialista autore di *Pragmatismo concettuale*, di cui ammira la "distinzione". La trasumanazione finale di quest'ultimo, falsificante la sua primissima affermazione "[...] a parte questo mondo non esistono altri tipi di realtà", pone l'accento su uno dei temi del film, esposto dallo stesso Andrew "[...] esiste in questa vita più di quanto percepiamo con i cinque sensi".

Allen e Mendelssohn

L'utilizzo di brani mendelssohniani, come si è detto, parrebbe incarnare un altro cordone ombelicale che unisce commedia letteraria e cinematografica: ma se si considerano i numeri tratti dalle musiche di scena per il *Sogno di una notte di mezza estate*, essi da tredici sono ridotti a quattro (il resto della colonna sonora è tratto da altre opere: il *Concerto per violino e orchestra* op. 64, il *Concerto n. 2 per pianoforte e orchestra* op. 40, lo *Scherzo* dalla Sinfonia n. 3 op. 56). Di questi, lo *Scherzo* in sol minore, concepito da Mendelssohn per raffigurare l'ingresso nel mondo delle fate, è in *AMSN* a commento delle evoluzioni aeree di Andrew e, nel finale, a descrizione della caccia all'uomo intrapresa da Leopold con arco e frecce; l'Intermezzo *Allegro appassionato*, in luogo di rappresentare il risveglio di Ermia sola nella foresta, accompagna bensì il vivace triangolo Andrew-Maxwell-Ariel

al ruscello; l'*Ouverture* è trasferita al termine della vicenda, mentre la celebre *Marcia nuziale*, che nella scaletta mendelssohniana dovrebbe coronare le conclusive nozze di Teseo e Ippolita, sottintende ai titoli di testa di *AMSNSC*.

Ciò sembra suggerire alcune considerazioni: a Woody Allen interessa Mendelssohn per la natura delle sue musiche, e non strettamente in relazione a quelle composte per il *Sogno*; Allen comincia dove Shakespeare finisce, raccontando ciò che avviene dopo le nozze; infine poiché uno dei temi del film è il matrimonio, la *Marcia nuziale* posta all'inizio avrebbe una funzione programmatica.

Le ragioni della scelta di queste musiche, e il motivo del loro inserimento in particolari momenti dell'opera, sono da ricercare all'interno dell'ossatura concettuale di *AMSNSC*, che sembra formare una serie di dualismi rintracciabili nelle relazioni tra i personaggi, le loro azioni e i loro dialoghi.

Primitività/razionalità

In qualche misura, impersonate la prima da Maxwell e la seconda da Leopold; ma tutti i personaggi oscillano, chi prima e chi poi, chi più e chi meno, dalla prima alla seconda e viceversa.

A nessuno è di monito il divieto di "corteggiare essendo sposati" (Maxwell lo rimprovera ad Andrew, ma lui stesso insidia una promessa sposa, che non ha remore a ricambiare i sentimenti di Andrew, il quale è sposato; mentre lo scienziato Leopold, uomo di cultura per definizione, è attratto dalla "primordiale energia" di Dulcy).

Naturalità/condizionamento ovvero libertà/matrimonio

Leopold, che per tutta la vita ha frenato le pulsioni per cui prova vergogna, alla fine dà loro libero sfogo. Ariel, donna libera, rinuncia all'indipendenza in favore del matrimonio solo perché ha paura della vecchiaia.

Adrian, una volta liberatasi del fardello del rimorso per la scappatella con Maxwell, esprime il suo ardore amoroso (seguendo i consigli di Dulcy) nei luoghi più impensati.

Andrew, grazie ai condizionamenti impostigli dalla crisi matrimoniale (niente sesso), si realizza come inventore riuscendo a volare.

Spontaneità/menzogna

Non vi è personaggio che non mentisca pur di obbedire ai propri istinti; *AMSNSC* è un film sull'innocenza perduta, oltre che un film sulle occasioni perdute.

Lo scontro tra Maxwell Jordan e Andrew Hobbes, amici divisi dal comune amore per Ariel, rievoca l'"homo homini lupus" di un altro Hobbes, il filosofo Thomas (1588-1679).

Desiderio/amore

Chiede Ariel ad Andrew: "Se dici che mi desideravi in quel modo, perché non eri anche innamorato di me? I due sentimenti possono essere separati?"

Chiede Adrian ad Ariel: "Tu credi che quando due persone si amano l'amore debba sempre esprimersi fisicamente?"

Chiede Ariel ad Adrian: "Vuoi dire, se un uomo può desiderare appassionatamente una donna e non essere innamorato di lei?"

Afferma Leopold: "Considero sacri i voti matrimoniali, e una volta sposo non sarò mai infedele", aggiungendo però "Io voglio Ariel come moglie, ma la spinta è forte (a Dulcy) [...] io non riesco ad impedirmi di immaginare come sarebbe con te".

Visibile/invisibile

Attraverso la sfera magica si colgono attimi presenti, passati e futuri, oltre ciò che possono percepire i cinque sensi; ma ciascun personaggio interpreta le immagini proiettate dalla sfera a modo suo, secondo ciò che lo tocca più da vicino; vede quel che vuole vedere...

Dimostrabile/indimostrabile ovvero reale/magico

"L'universo è magico" sostengono Adrian e Ariel,

"È bellissimo e spiegabile" replica Leopold,

"Non è tanto meraviglioso, giù in ospedale" commenta Maxwell,

Andrew racconta: "Nelle notti d'estate si vedono cose...",

Leopold sentenza: "Non ci sono fantasmi, a parte in Shakespeare, e molti di loro sono più reali di tante persone che conosco".

Realtà/immaginazione

Ciò che è, a fronte di ciò che si pensava potesse essere.

Ariel si confessa a Maxwell: "[...] prima credevo di amare Leopold, poi credevo di amare Andrew [...]".

Anche lo spettatore è vittima delle apparenze: nulla, nell'aspetto fatato di Ariel, farebbe supporre che da giovane, perdipiù educata dalle suore, "andava ed era andata a letto con chiunque, compresa tutta la squadra e le riserve dei Chicago".

Essere/divenire

Da adulti si cambia: "primavera, estate, autunno ed inverno hanno mutato le divise loro", recita Leopold. E regolarmente mutano i legami sentimentali dei personaggi (tutti vestiti di bianco, ch'è il colore della transizione), che abbandonano i rispettivi partners per stabilire nuovi poli d'attrazione. La medesima

evoluzione creativa del regista è simbolica di questo divenire: dichiarava Allen in un'intervista rilasciata a Martin Mull, per "Crawdaddy" (dicembre 1973): "Spero che un giorno sarò capace di fare film o commedie o qualcosa del genere che siano più profondi di quello che ho fatto finora".

Giovinanza/invecchiamento

Ciò che è, a fronte di ciò che era.

La paura di invecchiare confessata da Woody Allen in un'intervista rilasciata a Penelope Gilliatt per il "New Yorker" (febbraio 1974): "[...] la cosa peggiore che può capitare è di diventare vecchio", mina in *AMSNSC* la sicurezza della pur affascinante Ariel. Ed è ancora Ariel, seduta sul dondolo in compagnia di Adrian, e rievocare con nostalgia e rimpianto gli anni della giovinanza.

Pensiero/azione

Dall'intervista per "Crawdaddy" precedentemente menzionata: "[...] per me guardarmi attorno fra un paio d'anni e dire: maledizione, avevo l'opportunità di scrivere e dirigere tutti quei film, e non l'ho fatto e adesso non lo posso più fare, significherebbe perdere un'occasione irripetibile. Perché generalmente succede, soprattutto agli attori del cinema, di essere di moda per un certo tempo, e poi è finita".

Che le occasioni mancate siano al centro delle tematiche di *AMSNSC*, ci è confermato dallo stesso regista: "È una storia d'amore, di sesso, di vita, di morte, di opportunità mancate".

Come un *leit-motiv*, ritorna sulle labbra di più personaggi il sospirante "Ah, se avessi agito...". (Maxwell: "Una farfalla a banda gialla! Ne ho cercata una per tutta la vita!". Leopold: "[...] tutti i pensieri terribili che per tutta la vita ho paventato di sfrenare...". Andrew: "[...] le nostre vite sarebbero state diverse, se avessi agito...").

Dissidio/armonia

Insegna l'esperta Dulcy che l'amore non deve essere routine, ma deve accompagnarsi ad un senso di eccitazione e di spontaneità. L'eccitazione, intesa come vita sessuale inventiva ed appagante, e la spontaneità, intesa come sincerità = assenza di menzogna, sono per l'appunto le due qualità mancanti all'interno del rapporto di coppia Andrew-Adrian.

Ma l'instabilità, in *AMSNSC*, informa ogni personaggio, cosicché verrebbe spontaneo affermare che sia la natura stessa dell'uomo a soffrire di 'squilibrio': e che siano la ricerca del proprio completamento, e l'approfondimento del proprio essere, la chiave che conduce al ritrovamento dell'armonia.

La musica

Per ammissione dello stesso Woody Allen "questa storia è una favola quindi l'atmosfera deve essere molto bella"; quale musicista potrebbe rivelarsi più indicato per commentarla di Mendelssohn, a proposito del quale Robert Schumann scriveva "[...] sempre muove col suo solito passo giocondo; nessuno ha sulle labbra un sorriso più bello del suo"?

Per di più, da numerose lettere indirizzate da Mendelssohn alla sorella Fanny, risulta l'attrazione che legherà per tutta la vita il compositore alle magiche atmosfere, ai mondi fiabeschi, ai luoghi sognanti e alle immagini fantastiche.

In particolare, profonda impressione opera sul giovane Mendelssohn la lettura dello shakespeariano *Sogno di una notte di mezza estate* nella traduzione tedesca di Schlegel; tanto che ancora diciassettenne, compone l'*Ouverture* che rivela al mondo il suo genio creativo.

Le restanti musiche di scena risalgono invece a diciassette anni dopo (1843), e si concludono con la medesima serie di accordi che avevano aperto l'*Ouverture*, cosicché si può dire che l'ispirazione del *Sogno* non abbandonò mai il musicista tedesco.

Ciò che balza agli 'occhi' immediatamente in *AMSNSC* è la netta concordanza di immagini e suono e la loro successione in forma di veri e propri quadri all'interno dell'opera.

Il binomio musica = natura agisce sul binario della immediata percezione: gioia, spontaneità, equilibrio; freschezza, scorrevolezza, delicatezza inventiva, armoniosa scelta della successione del 'movimento' sonoro e visivo: un messaggio di grande impatto emotivo questo di Allen e Mendelssohn.

Non di meno è noto — e anche Allen lo sa — che l'ammirevole armoniosità del linguaggio mendelssohniano è frutto di uno strenuo lavoro di purificazione dei materiali impiegati, e che pertanto compendia due aspetti apparentemente conflittuali come un'ispirazione felicissima e una paziente opera di cesello, risultando posta sull'asse naturalità/condizionamento, vale a dire uno dei dualismi sopra citati come formanti l'ossatura concettuale di *AMSNSC*.

Attraverso l'artificio della scrittura, dunque, il compositore ricerca la naturale immediatezza dell'effetto sonoro, così che artificio e spontaneità si compongono in una superiore armonia (allo stesso modo in cui la ritrovata sincerità restituisce la perduta armonia al matrimonio di Adrian e Andrew).

L'armonia è dunque conciliazione di forze contrastanti; come nella trama di *AMSNSC* essa scaturisce dall'interazione di opposti, così la sensibilità romantica del musicista Mendelssohn necessita di incanalare i propri aneliti in forme classiche per conservare la sobrietà che la caratterizza; l'ispirazione desunta dai classici informa anche il regista Woody Allen che per

arricchire di bellezza pura la propria opera, trae spunto dai classici del cinema (Bergman, Renoir), ma non solo: in una sorta di ispirazione multimediale, egli si accosta anche alle invenzioni pittoriche impressioniste, alle teorie filosofiche del pragmatismo americano più intransigente (Dewey), senza trascurare l'eredità comica della *pochade* e del *burlesque*.

A partire da *Manhattan* (1979), l'attenzione di Allen verso la musica si fa più sensibile e porta il regista a rendere sempre più raffinata la ricontestualizzazione del materiale sonoro.

La trasgressione del livello narrativo operata da Allen attraverso la musica avviene, in *AMSN*, in modo netto e significativo. L'accostamento suono-immagine assume una pregnanza superiore alla funzione di commento, resa esplicita dalla trasparenza delle intenzioni dell'autore che qui vuole mostrare una 'natura' reale e al tempo stesso ideale.

Le risorse espressive utilizzate da Allen restano comunque di matrice simbolica: il loro contenuto assurge a funzione emotiva, regolatrice di stati interiori e attivatrice di emozioni.

L'adempimento di tale funzione, in questo contesto, è ampiamente garantito dalla presenza di *cliché* strutturali e semantici di materiali preesistenti, di elementi appariscenti che caratterizzano la partitura musicale e le immagini ad essa associate. La musica infatti presenta modelli ritmico-melodico-dinamici assai facili, sonorità ricche, soluzioni 'comode' e spedite, elementi che non richiedono all'ascoltatore un grande sforzo alla memoria e all'anticipazione, ma perfettamente funzionali a quel tipo di ascolto capace di percepire soltanto, secondo la metafora di Adorno, "ciò che cade sotto il cerchio di luce del riflettore".

Immagini enfatiche, perciò, dettate dall'intenzione di persuadere il comportamento psicologico del pubblico che si ritrova ad uno stadio percettivo intermedio tra sensorialità e intelligenza, nella forma dell'intelligenza vissuta ma non riflessiva. Ed è quanto vuole ottenere Allen: un senso di immediata esperienza attraverso la quale 'passano' indecifrabili significati.

Analisi dei brani

– Felix Mendelssohn, *Marcia Nuziale* dal *Sogno di una notte di mezza estate*, opp. 21 e 61.

Accompagna i titoli di testa. Il sonoro comunica un ambito ben definito; marcia nuziale significa matrimonio: è questo uno dei temi dominanti della narrazione. Il primo personaggio ad apparire sullo schermo è infatti Leopold, futuro sposo, alle prese con la sua attività preferita di concettualizzazione del pragmatismo.

La musica si presenta in funzione di contrasto: presagisce un'ambientazione di festa, mentre la prima scena si svolge in una stereotipata aula accademica in

cui il dialogo asciutto ed impegnato dei personaggi ben si adatta al luogo tutt'altro che 'spensierato'.

– Felix Mendelssohn, *Scherzo: vivace non troppo* in Fa magg. dalla Sinfonia n. 3, *Scozzese*, in La min., op. 56.

Viene rappresentata qui la natura in movimento, in una veloce successione di quadri. La musica è preceduta dall'immagine della sfera di Andrew che si muove, quasi a significare un cambiamento di livello della realtà.

Predomina il colore verde, colore rassicurante, rinfrescante e umano, proprio del regno vegetale che nel risvegliarsi si rigenera; il verde è anche il colore della speranza, della forza e della longevità, principio vitale dell'immortalità universalmente rappresentata dai rami verdi. In questo caso il colore può assumere il valore mitico dei verdi paradisi degli amori infantili e lo sfondo musicale ne segue le tonalità.

Il sonoro dissolve sull'immagine di Adrian che mette dei fiori (secchi e appassiti) in un vaso; se Adrian è il simbolo di un matrimonio 'imbalsamato', i fiori recisi potrebbero indicare una natura svilita dai condizionamenti umani, spenta nei suoi impulsi primordiali, cristallizzata negli stereotipi sociali, esangue e priva di spirito vitale.

– Felix Mendelssohn, *Allegro molto vivace* dal Concerto per violino e orchestra in Re min., op. 64.

Tutti i personaggi sono coinvolti, in questo quadro, dal ritmo della natura; essi giocano bucolicamente e potrebbero appartenere al mondo naturale anche le loro artificiose attività: pescare, fotografare, suonare, fumare, recitare ampollati sonetti.

La musica comincia dopo una scena in cui gli ospiti iniziano a socializzare mentre giocano e parlano di arte; contrasta il bianco dei loro abiti con il verde del paesaggio.

Il bianco — *candidus* — è simbolicamente il colore del candidato, cioè di colui che sta per mutare condizione; come colore di passaggio, nel senso in cui si parla di riti di passaggio, esprime uno stato di mutazione dell'essere, di iniziazione, morte e rinascita.

Questo terzo quadro sembra succedere al secondo: gli uomini come gli esseri vegetali e animali sono in continua attività; tuttavia l'attività del regno biologico si manifesta in simbiosi con i ritmi della natura ed è essa stessa natura; l'agire umano invece gioca, elude e sublima il possibile contatto immediato, fisico quindi, con gli elementi naturali.

L'*Allegro* ha inizio con la fuga nel bosco di Maxwell, il quale con la scusa di aver ingoiato un fungo 'velenoso' si allontana dal gruppo per catturare Ariel e baciarla 'animalescamente'. Allen ci riporta nuovamente sul piano della pura istintività.

Nell'inquadratura successiva Ariel ed Adrian evocano i sogni della giovinezza e dell'innamoramento: si può essere innamorati senza amare? Si può sopravvivere

ad un amore platonico senza approdare al naturale compimento fisico del rapporto sessuale?

– Felix Mendelssohn, *Scherzo* in Sol min. (2°) dal *Sogno di una notte di mezza estate*, opp. 21 e 61.

La musica accompagna il vicendevole ingannarsi dei componenti del gruppo. È l'istinto che li spinge a tradirsi: tutti mentono.

In questa corsa alla perdita dell'innocenza è l'acqua ad imporsi come elemento visivo di maggior rilievo: rubinetti, docce, vasche da bagno, lago e ruscello combattono animosamente contro le menzogne umane; l'acqua acquista il significato di mezzo di purificazione e, nel ruscello, centro di rigenerazione. Origine della creazione, l'acqua sensibile, madre e matrice, fonte di tutte le cose, manifesta il 'trascendente' ed è ambiguamente sorgente di vita e di morte, creatrice e distruttrice. Il ruscello in particolare simboleggia il corso dell'esistenza umana e le fluttuazioni dei desideri e dei sentimenti.

– Franz Schubert, *Wohin?*, lied n. 2 dal ciclo *Die schöne Müllerin* op. 25.

Il testo di Wilhelm Müller, cantato da Leopold, si innesta con mirabile precisione nella vicenda, commentandone e anticipandone lo svolgimento: il destino del giovane mugnaio, ch'è di vagare — così come vagabonda è l'acqua, e sempre in moto sono le pale del mulino — richiama il vagare dell'uomo che invecchiando, con il trascorrere degli anni, ricerca il proprio io ("Chi sono io?" si chiederà Leopold).

In tal senso la funzione del ruscello, che con il suo vagare conduce il giovane mülleriano al mulino dove incontrerà la bella mugnaia, è quella di ricondurre Ariel e Andrew alla giovanile esperienza della grande occasione perduta. Senonché il loro cammino è, per così dire, controcorrente; non si può ricercare il passato, ovvero — questa la tesi eraclitea del racconto — tutto scorre e diventa 'altro'.

Proprio questo accade anche a Leopold, che scopre in sé il cacciatore, l'uomo di Neanderthal, spinto da un 'fervore erotico' e da un 'rapimento' magico (il sogno di Dulcy che legge Capitan Cocoricò) a cui non sa opporre resistenza. Sono emblematici i versi di *Wohin?* "Non so chi mi abbia ordinato di andare, forse è stato un sogno; ho preso il mio bastone e ho seguito questo flusso precipitante" e ancora i versi "O ruscelletto, dimmi, dove?" paiono contrappuntare il fondamentale interrogativo di Leopold "Chi sono io?". Il richiamo della natura che spinge il mugnaio a vagare ("ho sentito un ruscelletto sgorgante dalla sorgente, tra le altezze rocciose e scorrere verso vallate di sole, così fresco e meravigliosamente luminoso") diventa il richiamo dei sensi e della magia che spinge Leopold a "sfrenare tutti i pensieri terribili" sempre repressi; ma anche il cammino di Leopold è, come quello di Ariel ed Andrew, controcorrente: egli cerca il Neanderthal che è in sé, ma il Neanderthal (ironia

della sorte, lui stesso l'ha dichiarato) "s'è estinto".

L'uomo d'oggi non può tornare ad essere l'uomo di migliaia di anni fa, così come l'uomo 'molto maturo' (così si descrive Leopold) non può reggere a ritmi amatori forsennati ("questi non sono i miei tempi", lamenterà nel corso dell'amplesso). E del resto Leopold trapassa perché troppo lontane sono le sponde tra le quali si dibatte: scienziato/giocatore di volano, Dewey/Carlyle, filosofo pragmatico/critico d'arte, interprete di Lieder passionali/religiosi, uomo razionale/affascinato dalla "energia primordiale" di Dulcy. Se, dopo la morte, diviene "fluttuante" ("wandern fröhlich nach" aveva profetizzato cantando), non fa che riappacificarsi con la natura, condividendo la stessa essenza "fluttuante" del tempo, del ruscello, dei folletti...

– Robert Schumann, *Ich grölle nicht*, lied n. 7 dalla raccolta *Dichterliebe*, op. 48.

Anche lo schumanniano *Ich grölle nicht*, su testo di Heinrich Heine, rivela un profondo contatto con l'azione di *AMNSC*, a cominciare dal verso "quando anche il cuore si spezza", il cui sapore risulta fortemente jettatorio tra le labbra di chi, di lì a poco, è destinato a morire d'infarto. In senso meramente poetico, il cuore spezzato (seppur per breve tempo) sarà invece quello di Maxwell, al momento che Ariel gli preferirà temporaneamente Andrew.

Le parole "Ti vidi in sogno, e vidi la serpe che ti rode il seno" non possono non rimandare alla scena nella quale la sfera magica, messasi in movimento, proietta sul muro, agli occhi dell'infuriato Leopold, le ombre dell'occhialuto Andrew e di Ariel che si baciano. Mentre il titolo "non ho rancore", più volte ripetuto nel corso del lied, suona palesemente ironico allorché Leopold, tutt'altro che privo di rancore, imbraccia arco e frecce lanciandosi alla caccia del rivale.

– "Our father wick art in heaven [...]".

Appare singolare che il filosofo pragmatista autore della battuta "a parte questo mondo, non esistono altri tipi di realtà" rivolga una preghiera al Padre che è nei cieli (e che appartiene, quindi, ad una realtà diversa da questo mondo); il significato di questa scelta è dunque di presagio, o forse più ancora, di testimonianza inconsapevole: Leopold indirizza il suo canto ad una dimensione dell'esperienza di cui non ammette l'esistenza (in quanto non verificabile che direttamente, con la morte), ma di cui entrerà a far parte ben presto.

– Felix Mendelssohn, *Intermezzo* dal *Sogno di una notte di mezza estate*, opp. 21 e 61.

L'*Intermezzo* segue l'eccitata confessione di Maxwell che rivela ad Andrew di avere ottenuto un appuntamento da Ariel al ruscello a mezzanotte. Soggiogati da una cieca passione i due si ritrovano al ruscello a contendersi Ariel.

– Felix Mendelssohn, *Adagio, molto sostenuto* dal Concerto per pianoforte e orchestra n. 2 in Re min., op. 40.

L'atmosfera è quasi irreali: 'finalmente' Andrew ed Ariel passeggiano 'dentro' al loro sogno, 'finalmente' i desideri e i sentimenti a lungo repressi hanno trovato lo spazio e il tempo ideali per realizzarsi; anche la musica accompagna lentamente lo scioglimento di questa fitta trama; ancora una volta Ariel e Andrew si ritrovano soli al ruscello, e la natura non sembrerebbe voler deludere la magia di un'attesa così carica di aspettative: "abbiamo una seconda occasione, non bruciamola".

– Felix Mendelssohn, *Adagio, molto sostenuto* dal Concerto per pianoforte e orchestra n. 2 in Re min., op. 40.

Ritorna l'*Adagio*, la musica indica un'azione che si sta svolgendo fuori campo e ancora occupa lo spazio dell'immaginazione, quell'immaginazione, che consente a Leopold di vedere le ombre di Ariel e Andrew riflesse dalla sfera magica (è interessante osservare come ogni personaggio interpreti le immagini della sfera in modo differente). Leopold è pronto a gridare vendetta.

Con l'improvviso cessare dell'*Adagio* il regista impone un brusco cambio di realtà. La nuova polarità Ariel/Andrew si è imbattuta nella dimensione fisica dello scorrere del tempo, nella scoperta che "il tempo è passato" e "si cambia", così improvvisamente l'"esperienza atroce" (come entrambi la definiscono) porta alla coscienza l'inadeguatezza di quel sogno, a lungo cullato dall'immaginazione.

– Felix Mendelssohn, *Scherzo* in Sol min. dal *Sogno di una notte di mezza estate*, opp. 21 e 61.

Il ritorno dello Scherzo, è il ritorno della passione e degli istinti animaleschi. Leopold munito di arco e frecce insegue Andrew, ma colpisce Maxwell. La natura sembra prendersi gioco degli uomini, dei loro sentimenti, delle loro attese.

"È vano l'agire contro natura!" potrebbe essere questa la filosofia delle ultime scene: ma cos'è "natura"?

Il rigido determinismo che si scorge a posteriori fa pensare che "le cose non potevano andare diversamente" ed è quindi essa a determinare il corso degli eventi. L'uomo appare, in questa prospettiva, fortemente condizionato dall'appartenere egli stesso alla natura, mentre continuamente si confronta con la memoria, il passato e l'"esperienza", sulla quale costruisce e giudica presente e futuro, dimenticando la legge fondamentale che "niente è mai la stessa cosa".

La domanda di Leopold, "Chi sono io?", evidenzia la sgradevole sensazione di innato squilibrio, smarrimento tra 'essere' e 'dover essere', dell'individuo, di fronte al quale lo 'scherzare' della natura si rivela una pericolosa messa in 'gioco' della sua identità.

– Felix Mendelssohn, *Ouverture* dal *Sogno di una notte di mezza estate*, opp. 21 e 61.

La divertente, ma profonda esplorazione delle 'ambiguità' si chiude sui magici accordi dei fiati dell'*Ouverture* che si aprono — ancora ambigualmente — sulle parole di Leopold e sul paesaggio lunare del bosco incantato e delle "luminescenti presenze".