

I SENSI DI "SENSO"

di Marco Tutino

Dal 20 gennaio al Teatro Massimo di Palermo, Senso di Tutino, libretto di Giuseppe Di Leva. Scene, costumi e regia di Hugo De Ana. Sul podio Pinchas Steinberg.



Senso deriva da almeno due narrazioni: il più antico racconto omonimo di Camillo Boito di fine Ottocento, esempio alto di qualità letteraria preveggen- te e ardita, e il più recente film di Visconti, altrettanto omonimo, del 1954. Anch'esso, se vogliamo, un caso di prodotto "cult", il primo esempio forse di maniacale ricostruzione cinematografica di oggetti, ambienti, abiti e atmosfere passate.

Ho detto almeno due, perché credo che tutte le narrazioni, i soggetti, le storie, convivano e siano attinte da un grande serbatoio di archetipi, e che qualsiasi plot debba sempre qualcosa a tracce passate e depositi narrativi che si accumulano, si amalgamano, si influenzano a vicenda; così succede anche alle narrazioni del linguaggio musicale.

Senso deve quindi, certamente, qualcosa al feuilleton ottocentesco, al romanzo passionale d'appendice, ma anche alle narrazioni risorgimentali tout court, alle mitologie e agli stereotipi del racconto letterario dell'amor di patria: l'abilità di Boito fu anche quella di mescolare e mimetizzare elementi discordanti, quali erano appunto le arditezze linguistiche della scapigliatura- esperimenti drammaturgici di una generazione assai dirompente di letterati- con generi più popolari, di consumo, in qualche

modo più rassicuranti e consueti. Insomma, un prodotto abile, che se da un lato esprimeva grandi novità: l'erotismo esplicito, l'estrema caratterizzazione negativa dei personaggi, la cruda narrazione di un'ossessione sensuale ma anche della ferocia della vendetta; dall'altro circondava tutto ciò di eroi, di camicie rosse, di ufficiali in divisa e rivoluzionari, e non ultimo dettaglio, di conti, marchesi e varie nobiltà, per comporre un contesto, uno sfondo, un luogo di grande riconoscibilità e maniera, compresi i bozzetti rurali delle dimore di campagna.

Visconti, pur facendo un'operazione linguistica- mente assai meno ardita soprattutto nella caratterizzazione dei due protagonisti, che nel suo film sono assai meno perversi e perduti di come sembrano nel racconto, mantiene tuttavia la logica narrativa dell'enucleare la vicenda a due per inserirla in uno sfondo sfarzoso, fatto di prime all'Opera, palazzi, grandi toilette, interni opulenti ma anche di scene di battaglia del tutto riconducibili alla cinematografia di rievocazione storica. Tutto sommato, anche questa un'operazione di abilità semantica, poiché la vicenda di Senso diventa notevole e degna di rilievo solo se inserita in un contesto che usualmente non ospita che amori e passioni sorretti da grandi spinte ideali, appunto nobilitando quelle pulsioni riprove-

voli che altrimenti la drammaturgia tradizionale assegna a contesti e ambienti più bassi e triviali. Cosa c'è, d'altronde, di più nobile e degno di rispetto dell'agiografia risorgimentale? Chi aveva mai osato turbare il racconto dell'indipendenza e dell'unità d'Italia con vicende men che edificanti ed esemplari?

Da queste considerazioni prende vita anche la nostra terza narrazione, che si pone per forza di cose anche il problema dell'inserimento di un altro livello drammaturgico, quello rappresentato dal linguaggio musicale. L'Opera lirica *Senso* mantiene, volutamente, la contraddizione, l'aporia tra le due vicende, quella storica sullo sfondo e quella del tutto privata e intima, amplificandone gli elementi conflittuali; poiché le sfumature consentite dal linguaggio letterario e ancor più da quello cinematografico, sono nel nostro caso forzatamente invisibili ed evitate, dando luogo a un costante sfasamento di livelli che si possono sovrapporre ma mai confondere.

La musica di *Senso* ha il compito drammaturgico di individuare due piani percettivi, uno molto tradizionale, che richiama il melodramma ottocentesco al limite della parafrasi; e un altro più sottile e intimo, fatto di inquietudini frastagliate, di incisi melodici ossessivi, di scarti improvvisi che evitano le attese più ovvie, e più in generale, di un'armonia costantemente irrisolta.

Anche il libretto, ovviamente, al quale si è lavorato a quattro mani forse più che in altre occasioni, viene costruito considerando queste esigenze: ci sono passaggi teatralmente sviluppati con la cura maniacale del dialogo privato e sussurrato, assieme a ricostruzioni letterali del linguaggio patriottico. Prendendo le mosse dagli esempi primigeni, dunque, si insiste e si amplifica la curiosa opposizione che si produce quando un racconto "basso", una pulsione distruttiva e maligna, viene inserito in un racconto "alto", il dato risorgimentale; e accade di doversi ritrovare in un labirinto il cui percorso costringe ad imbattersi nella morbosità allusa o manifesta, così come in un coro di impostazione patriottica schietta e riconoscibile, il tutto senza soluzione di continuità.

La trama originale di *Senso*, comunque, è talmente già essa stessa piena di elementi sia melodrammatici in senso lato, sia propriamente riferiti al melodramma quasi come citazioni involontarie, o premonizioni, che è inevitabile il gioco di parallelismi e influenze di linguaggio: il finale stesso, sembra suggerire a Puccini quello della sua *Tosca*; come anche l'estraneità folle e crudele di Livia nella casa di Hans a Verona deve qualcosa alle "pazzie" operistiche, vedi Lucia di *Lammermoor*. In questo senso è assai comprensibile che Visconti abbia iniziato il suo film con la citazione del *Trovatore*; ed è scontato e evidente che da questo omaggio melodrammatico l'Opera non

possa tirarsi fuori: soprattutto Verdi, che come sappiamo incarna tutto il percorso del Risorgimento italiano, è ampiamente alluso, a cominciare proprio dalla citazione del duetto del *Trovatore* che compare affidata al coro nella prima scena. Di schietto stampo verdiano, anche l'aria del conte Serpieri (atto II, scena 2), e il coro risorgimentale che chiude la scena 1 sempre del secondo atto.

La musica di *Senso* nasce, tuttavia, anche da un'altra esigenza, che sta alla base del teatro d'opera contemporaneo. Abbiamo illustrato, sin qua, un gioco di specchi: tra soggetti che si moltiplicano l'uno riflettendo gli altri, tra livelli drammaturgici, tra melodramma storico e melodramma in diretta, tra linguaggi diversi e apparentemente conflittuali. Tuttavia, a noi preme raccontare anche un'altra storia, più distaccata rispetto alle implicazioni morali o storiografiche e ideali della vicenda, e più coinvolta nella sua natura tautologica: se un senso ha, per gli autori dell'Opera, *Senso*, esso risiede principalmente nella resa immediata della sensualità che si sprigiona dalla temperatura dei rapporti tra i protagonisti, affidata al linguaggio della musica, al suo essere per natura già un dato sensuale. Senza prendere una posizione, dunque, sulla viltà, sulla trasgressione, sul tradimento e sulle questioni dei vincitori e dei vinti, ci interessa l'emozione pura di una passione che il contesto costringe alla tragedia, e ci riguarda e ci coinvolge il meta racconto che essa produce, la sua implicazione vera e epidermica, quasi a cercare una complicità nel percorso che chiediamo allo spettatore di intraprendere; alla scoperta, nella foresta di significati che incontriamo quasi per caso, di un dramma che ha origini e ragioni assolute e senza tempo. E forse nessuna spiegazione né condanna.

In questa storia, a differenza delle altre due, può accadere di comprendere Hans e di perdonare Livia, e anche di riconoscere nel marchese Donà alcune ingenuità del nostro popolo, come di ritrovare nel Conte un bozzetto schietto di trasformismo italico. E di concedere alla passione dei sensi un valore in sé, che trascende persino il Risorgimento, e che si giustifica e produce la sua forza drammaturgica a prescindere dagli imperativi etici di una società, questa sì, avviata verso un inesorabile tramonto. @