

Fondazione  
Teatro La Fenice di Venezia

Stagione 2008  
Lirica e Balletto

*Modest Musorgskij*

# BORIS GODUNOV



---

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE  
DI VENEZIA





# TEATRO VENICE

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

---



## Fondazione Teatro La Fenice di Venezia ALBO DEI FONDATORI

---



STATO ITALIANO



---

### SOCI SOSTENITORI



Fondazione di Venezia

LAS VEGAS SANDS CORP.  
VENETIAN CASINÒ



Provincia di Venezia

### SOCI BENEMERITI



CASINÒ DI VENEZIA

UNITED COLORS  
OF BENETTON.



Autorità portuale



## CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Massimo Cacciari  
*presidente*

Luigino Rossi  
*vicepresidente*

Fabio Cerchiai  
Achille Rosario Grasso  
Giorgio Orsoni  
Luciano Pomoni  
Giampaolo Vianello  
Gigliola Zecchi Balsamo  
Davide Zoggia  
William P. Weidner  
*consiglieri*

---

*sovrintendente*  
Giampaolo Vianello

*direttore artistico*  
Fortunato Ortombina

*direttore musicale*  
Eliahu Inbal

---

## COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Giancarlo Giordano, *presidente*  
Giampietro Brunello  
Adriano Olivetti  
Andreina Zelli, *supplente*

---

## SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.

---



## Fondazione Teatro La Fenice di Venezia ALBO DEI FONDATORI

---

### SOCI ORDINARI



Fondazione Amici della Fenice



CAMERA DI COMMERCIO  
INDUSTRIA ARTIGIANATO E AGRICOLTURA  
VENEZIA

CONSORZIO VENEZIA NUOVA 

PRICEWATERHOUSECOOPERS 

 RUBELLI



CATTOLICA  
ASSICURAZIONI  
DAL 1869

— *La Linea* —



COMITÉ FRANÇAIS  
POUR LA SAUVEGARDE  
DE VENISE



Roberta di Camerino



CASA DI RISPARMIO DI VENEZIA S.p.A.

 Marsilio



MOTIA  
COMPAGNIA DI NAVIGAZIONE S.P.A.

**l'Adige**



CORRIERE DELL'ALTO ADIGE

CORRIERE DEL TRENINO

STUDIO DE POLI  
VENEZIA



Vignoretti 

# BORIS GODUNOV

---

*opera in quattro atti e un prologo*  
*versione originale 1872*

*libretto e musica di* Modest Musorgskij

## **Teatro La Fenice**

domenica 14 settembre 2008 ore 19.00 turni A1-A2   
martedì 16 settembre 2008 ore 19.00 turni D1-D2  
giovedì 18 settembre 2008 ore 19.00 turni E1-E2  
sabato 20 settembre 2008 ore 15.30 turni B1-B2  
martedì 23 settembre 2008 ore 17.00 turni C1-C2

---

La Fenice prima dell'Opera 2008 **6**





Musorgskij in un ritratto fotografico di Repin.

## Sommario

- 5 La locandina
- 7 Dimenticare Rimskij!  
di Michele Girardi
- 11 Anselm Gerhard  
«Roba da bambini» o «vera vocazione dell'artista»? La drammaturgia  
del *Boris Godunov* di Musorgskij tra opera tradizionale e teatro radicale
- 23 Guido Paduano  
Boris tra Riccardo III e Macbeth
- 41 Due opere a confronto: *Boris Godunov* del 1869 e del 1872  
*a cura di* Michele Girardi
- 45 *Boris Godunov*: libretto e guida all'opera  
*a cura di* Emanuele Bonomi
- 101 *Boris Godunov*: in breve  
*a cura di* Gianni Ruffin
- 103 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 113 Emanuele Bonomi  
Bibliografia
- 121 *Online*: Avanti, popolo...  
*a cura di* Roberto Campanella
- 127 *Dall'archivio storico del Teatro La Fenice*  
Il *Boris Godunov* del 1872 a Venezia nel 2008  
*a cura di* Franco Rossi

# БОРИСЪ ГОДУНОВЪ

опера въ 4-хъ дѣйствіяхъ съ прологомъ  
СОЧИНЕНІЕ

## М. П. МУСОРТСКАГО.

ПОЛНОЕ ПЕРЕЛОЖЕНІЕ (СО ВКЛЮЧЕНІЕМЪ СЦЕНЪ НЕ  
ПРЕДПОЛАГАЕМЫХЪ КЪ ПОСТАНОВКѢ НА СЦЕНѢ) ДЛЯ  
ФОРТЕПЬЯНО СЪ ПѢНІЕМЪ.

ЦѢНА Бр.с.

Собственность издателей для всѣхъ странъ.

СПЕТЕРБУРГЪ, у



В. БЕССЕЛЯ и К<sup>о</sup>.

Frontespizio dello spartito per la prima rappresentazione (preceduta da diverse esecuzioni parziali) al Teatro Mariinskij di San Pietroburgo, 1874 (versione del 1872). Cantavano: Ivan Mel'nikov (Boris), Aleksandra Krutikova (Feodor), V. M. Vasil'ev (Sujskij), V. I. Vasil'ev (Pimen), Fëdor Komissarževskij (Grigorij), Julija Platonova (Marina), Osip Palecek (Rangoni), Osip Petrov (Varlaam), P. Dujikov (Misail), Antonina Abarinova (Ostessa), Pavel Bulachov (Folle in Cristo); sul podio, Eduard Nápravník (1839-1916).

# BORIS GODUNOV

*opera in quattro atti e un prologo*

*libretto e musica di Modest Musorgskij*

versione originale 1872

edizione originale – elaborazione di Pavel Lamm

riveduta da David Lloyd-Jones

copyright ed edizione Bessel/Breitkopf, Wiesbaden

sub-editore per l'Italia Casa Musicale Sonzogno di Piero Ostali, Milano

*personaggi e interpreti*

<i>Boris Godunov</i>	Ferruccio Furlanetto
<i>Feodor</i>	Annika Kaschenz
<i>Ksenija</i>	Francesca Sassu
<i>La nutrice di Ksenija</i>	Alexandra Durseneva
<i>Vasilij Ivanovič Šujskij</i>	Marcello Nardis
<i>Andrej Ščelkalov</i>	Valery Ivanov
<i>Pimen</i>	Ayk Martirossian
<i>L'impostore (Grigorij)</i>	Ian Storey
<i>Marina Mnišek</i>	Julia Gertseva
<i>Rangoni</i>	Valeri Alexeev
<i>Varlaam</i>	Maxim Mikhailov
<i>Misail</i>	Bruno Lazzaretti
<i>L'ostessa</i>	Francesca Franci
<i>Il folle in Cristo</i>	Shi Yijie
<i>Nikitič</i>	Giuseppe Nicodemo
<i>Un ufficiale di polizia</i>	Matteo Ferrara
<i>Mitjucha / Chruščov</i>	Elia Fabbian
<i>Un boiardo di corte</i>	Enrico Cossutta
<i>Lavickij</i>	William Corrà
<i>Černikovskij</i>	Mattia Denti

*maestro concertatore e direttore* Eliahu Inbal

*regia* Eimuntas Nekrošius

*scene* Marius Nekrošius

*costumi* Nadezda Gulyaeva

*light designer* Jean Kalman

**Orchestra e Coro del Teatro La Fenice**

*direttore del Coro* Claudio Marino Moretti

**Piccoli Cantori Veneziani**

*direttore del Coro* Diana D'Alessio

*in lingua originale con sopratitoli in italiano*

allestimento scenico della Fondazione Teatro del Maggio Fiorentino (Premio Abbiati 2006)

---

<i>direttore musicale di palcoscenico</i>	Marco Paladin
<i>direttore degli allestimenti scenici</i>	Massimo Checchetto
<i>direttore di scena e di palcoscenico</i>	Lorenzo Zanoni
<i>maestro di sala</i>	Joyce Fieldsend
<i>maestro aggiunto di sala</i>	Raffaele Centurioni
<i>altro maestro del coro</i>	Ulisse Trabacchin
<i>altro direttore di palcoscenico</i>	Valter Marcanzin
<i>assistente alla regia</i>	Marina Bianchi
<i>maestri aggiunti di palcoscenico</i>	Laura Colonnello Jung Hun Yoo Roberta Paroletti
<i>maestro rammentatore</i>	Pier Paolo Gastaldello
<i>maestro alle luci</i>	Roberto Bertuzzi
<i>altro maestro del Coro</i> (Piccoli Cantori Veneziani)	Elena Rossi
<i>capo macchinista</i>	Vitaliano Bonicelli
<i>capo elettricista</i>	Vilmo Furian
<i>capo sartoria e vestizione</i>	Carlos Tieppo
<i>capo attrezzista</i>	Roberto Fiori
<i>responsabile della falegnameria</i>	Paolo De Marchi
<i>coordinatore figuranti</i>	Claudio Colombini
<i>scene e costumi</i>	Fondazione Teatro del Maggio Fiorentino
<i>attrezzeria</i>	Fondazione Teatro del Maggio Fiorentino Rubechini (Firenze)
<i>calzature</i>	Calzature artistiche Sacchi (Firenze)
<i>parrucche</i>	Mario Audello (Torino)
<i>trucco</i>	Effe Emme Spettacoli (Trieste)
<i>sopratitoli</i>	realizzazione Studio GR (Venezia) la cura dei testi proiettati è di Maria Giovanna Miggiani

# Dimenticare Rimskij!

Gli uomini geniali hanno spesso avuto vite difficili, e Musorgskij non fece eccezione a questa regola. Dopo il grande esperimento sinfonico della *Notte sul Monte Calvo* (1867), una gigantesca ciaccona piena di splendide invenzioni timbriche e armoniche, fu lui a spalancare la strada maestra dell'opera russa nella sua fase matura, iniziando a scrivere *Boris Godunov* l'anno successivo. Terminò la composizione nel 1869, la sottopose alla commissione del Teatro Mariinskij di San Pietroburgo che giudicava le nuove partiture e attese una risposta fino al febbraio del 1871. Finalmente venne a sapere che un manipolo di censori, sei su sette membri della commissione, aveva bocciato il suo lavoro, col pretesto che non vi aveva inserito un personaggio femminile! Il musicista si rimise al tavolo, e nel 1872 terminò una seconda, più ampia versione, producendo un altro capolavoro, profondamente diverso dal precedente.<sup>1</sup> Stavolta la donna c'era e cantava per un atto intero (il terzo), anche se Marina Mnišek non risponde ai canoni dell'amore romantico, sempre che i giudici ne abbiano sentito davvero la mancanza. Si videro poi tre grandi scene del lavoro in alcune serate promosse da una cantante intelligente, che si fece in quattro per tutelare quel genio incompreso: il successo clamoroso portò finalmente la partitura al debutto scenico, sotto la direzione di Nápravnik (probabilmente l'unico membro della commissione che aveva espresso un giudizio favorevole nel 1871).

Ma era pensabile che un'opera così poco allineata ai canoni, e per giunta tratta dal *Boris Godunov* di Puškin, fortemente connotato ideologicamente e innovativo nei confronti delle forme teatrali di tradizione, si affermasse senza colpo ferire? Anselm Gerhard, nel saggio d'apertura, attribuisce molti meriti allo scrittore, e con ragione, ma fa notare che «sotto il dominio repressivo dello zar Nicola I (1825-1855) una rappresentazione di questo dramma non era neppure pensabile». Puškin aveva finito la sua *pièce* nel 1825 e l'aveva pubblicata sei anni dopo, ma non poté vederla in teatro, visto che la *première* «ebbe luogo, in una versione fortemente abbreviata, solo il 17/29 settembre 1870 nel Teatro Marinskij». Andò meglio a Musorgskij, visto che la sua opera fu prodotta nel 1874 (anch'essa in versione accorciata), ma il nuovo *Boris Godunov* si spense

---

<sup>1</sup> Si veda l'articolazione delle due opere nel diagramma pubblicato nelle pp. 41-44 di questo volume. In questa sede offriamo al lettore il libretto nella nuova traduzione italiana di Emanuele Bonomi, ma ragioni di spazio impediscono di porvi a fronte il testo originale. Il lettore interessato potrà reperire l'edizione del primo libretto a stampa del 1873, conforme alla versione licenziata l'anno prima, in cirillico (impiegato anche nelle citazioni dei saggi e nella bibliografia) presso la sezione libretti del Teatro La Fenice, all'indirizzo <http://88.32.97.252/public/libretti/>.

poco a poco, e cadde nel dimenticatoio. Il genio iconoclasta non completò mai un'altra opera e morì poco più che quarantenne nel 1881, annegando nell'alcool il dolore per l'incomprensione di cui fu circondato, dolore più che giustificato dalla consapevolezza di aver aperto un percorso nuovo per l'opera in musica.

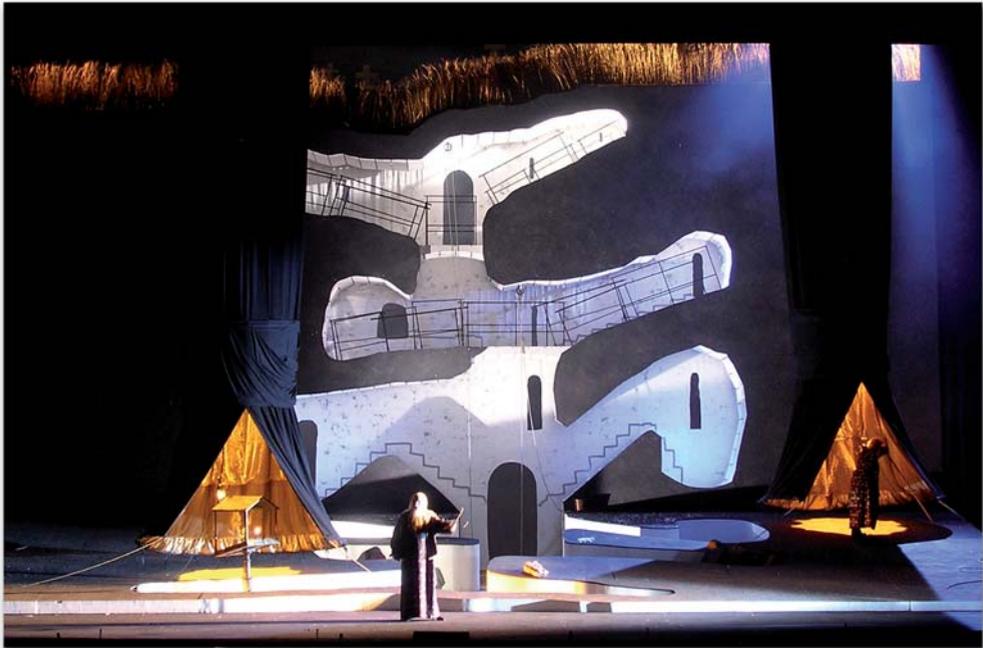
È qui che balza al proscenio il primo mentore di questo capolavoro, Nikolaj Rimskij-Korsakov, poliedrico compositore che da 'dilettante' era divenuto accademico di riferimento. Proclamandosi mosso dall'unico desiderio di giovare alla fortuna del collega, con cui aveva condiviso la militanza nel cosiddetto «gruppo dei cinque», produsse una sua versione del *Boris* che, dopo la *première* del 1896, rielaborò fino a ricevere la consacrazione a Parigi nel 1908. Si può dire che nella capitale dello spettacolo europeo sia definitivamente nato il mito dello zar Erode, destinato a crescere a dismisura nel corso del Novecento, e in tutti i teatri d'opera del mondo, tanto che non c'è titolo russo più acclamato.

Ma né i parigini, allora, né i pubblici che lo applaudirono in seguito, poterono apprezzare quel genio, che restò incompreso per il grande pubblico almeno fino agli anni Settanta del secolo scorso, e ancora adesso non ha definitivamente sepolto la prosopopea dei suoi falsi ammiratori, né i gusti di parte del pubblico che la condivide – segno, quest'ultimo, di quanto avesse colto nel segno quello spirito rivoluzionario. Rimskij-Korsakov ebbe a dichiarare un rapporto di amore e odio con la creazione di Musorgskij: il talento era sovrabbondante e originale, ma la perizia tecnica, in tutti i campi della composizione teatrale (dal linguaggio armonico e melodico all'orchestrazione), sino alla concezione del dramma in musica, latitava. In realtà egli stava solo elevando i suoi limiti a canone estetico, soffocando così il talento del collega. Rimskij non si limitò a piallare i passaggi più audaci di cui *Boris* è costellato, e nemmeno gli bastò costringere nei margini sonori di un'orchestra parawagneriana un'incendiaria fantasia timbrica, banalizzando il legame unico e irripetibile fra orchestra, melodia, armonia e scena, ma sconvolse la drammaturgia di questo capolavoro che mille passaggi, per il tramite di Puškin, arrivano a congiungere per via intertestuale (ma anche icastica: si pensi ai monologhi del protagonista) alle grandi creazioni di Shakespeare, come nota nel secondo saggio di questo volume Guido Paduano.

Capovolgendo l'ordine dei quadri nell'atto conclusivo, come fece Korsakov, cadde il raffinato rapporto formale che lega simmetricamente (e musicalmente: si legga in proposito la guida all'ascolto) le varie parti dell'opera, una sorta di forma ad arco della materia drammatica: A (P.1)-B (P.2)-C (I)-D (II)-C' (III)-B' (IV.1)-A' (IV.2). In questo modo le sorti del popolo si legano a quelle del potere zarista, vero e falso, detenuto o agognato con cupidigia da impostori: l'inizio dei tormenti per la folla ortodossa nel quadro iniziale del prologo traccia un percorso verso l'ultimo quadro nella foresta di Kromy che seppellisce le aspirazioni collettive, mentre il quadro dell'incoronazione dipinge un arco verso la morte, abbracciando per metafora la parabola intera dello zar colpevole.

Altro che dilettante, dunque, ma genio come pochi: è necessario dimenticare davvero Rimskij-Korsakov (e gli altri compositori che lo hanno imitato), per ridare a Musorgskij il posto che gli spetta nell'olimpo della musica drammatica.

Michele Girardi



*Boris Godunov* al Teatro La Fenice di Venezia, 2008; regia di Eimuntas Nekrošius, scene di Marius Nekrošius, costumi di Nadezda Gulyaeva (ripresa dell'allestimento della Fondazione Maggio Musicale Fiorentino, 2005).



*Boris Godunov* al Teatro La Fenice di Venezia, 2008; regia di Eimuntas Nekrošius, scene di Marius Nekrošius, costumi di Nadezda Gulyaeva (ripresa dell'allestimento della Fondazione Musicale Fiorentino, 2005).

Anselm Gerhard

## «Roba da bambini» o «vera vocazione dell'artista»? La drammaturgia del *Boris Godunov* di Musorgskij tra opera tradizionale e teatro radicale

Una nutrice canta una canzoncina a un bimbo di sei anni: «Gallo, gallo, gallettino, / te ne sei andato lontano».<sup>1</sup> Poco dopo questo bambino racconta al padre con parole molto semplici le vicissitudini del «nostro pappagallo». Chi è questo padre e perché ci dovrebbero interessare perfino le fortune e sfortune della sua famiglia e dei suoi animali domestici? Si tratta del protagonista eponimo di *Boris Godunov*, opera in quattro atti e un prologo, ma il peso dato a questi racconti rimane lo stesso stupefacente, per due ragioni: primo, il capolavoro di Musorgskij non rientra certo in un genere comico o d'intrattenimento; e, secondo, Boris, il personaggio principale che ha ascoltato (e a cui sono rivolti) questi discorsi infantili, non riveste tanta importanza per lo svolgimento dell'azione. Egli compare solo in tre scene: in due casi si tratta di ampi assoli, mentre nello sfarzoso quadro dell'incoronazione nel prologo gli è attribuito unicamente un breve *parlante* che dura meno di due minuti.

Cerchiamo di rammentare cosa avveniva sulle scene teatrali nell'anno 1871: la vigilia di Natale al Cairo doveva essere rappresentata per la prima volta *Aida* di Verdi, l'anno precedente a Monaco di Baviera era stata tenuta a battesimo *Die Walküre* di Wagner, a San Pietroburgo apparivano per la prima volta sulle scene russe *Prodaná nevista* (*La sposa venduta*) di Smetana e *Mignon* di Ambroise Thomas. Dato il contesto, non sorprende affatto che in febbraio il comitato del Teatro Imperiale incaricato di scegliere le nuove opere abbia rigettato a grande maggioranza lo strano componimento di Musorgskij, musicista 'dilettante', all'epoca impiegato nell'amministrazione forestale. Anche chi nella Russia del tempo non si sentiva particolarmente vincolato agli *standard* compositivi dominanti dell'opera franco-italiana non sarebbe riuscito ad immaginare il successo, presso qualsiasi pubblico, di una partitura così radicale, senza duetto d'amore (almeno nella prima versione del 1868-1869), stilisticamente discontinua, priva di un intreccio unificante.

Come quasi tutte le opere importanti dei primordi del teatro musicale in lingua russa, anche il libretto di Musorgskij si rifà a un testo di Aleksandr Sergeevič Puškin, il 'classico' indiscusso della nuova letteratura russa. Tuttavia, a fare di Puškin un classi-

---

<sup>1</sup> Il testo originale russo del libretto e la traduzione vengono citati dall'edizione curata da Emanuele Bonomi, pubblicata in questo volume.



Orest Adamovič Kiprenskij (1782-1836), *Aleksandr Sergeevič Puškin* (1799-1837). Olio su tela (1827). Mosca, Galleria Tret'jakov. Il dramma in versi *Boris Godunov* (fonte dell'omonimo libretto di Musorgskij) è stato rappresentato nella sua forma originale (traduzione di Antony Wood) al Berlindt Theater della Princeton University, aprile 2007, con le musiche di scena di Prokof'ev (integrate da Peter Westergaard) e seguendo le note di regia di Mejerch'old per una messinscena progettata nel 1936 ma non realizzata. Tra le decine di altre opere con libretti di derivazione più o meno direttamente puškiniana: *Kamennyi gost'* (dalla stessa fonte anche *Don Giovanni* di Malipiero) e *Rusalka* di Dargomyžkij, *Ruslan i Ljudmila* di Glinka; *Kavkazskij plennik* di Kjuj; *Pikovaja dama* (dalla stessa fonte anche *La dame de pique* di Halévy), *Evgenij Onegin* e *Mazepa* (da *Poltava*) di Čajkovskij; *Skupoj rycar* e *Aleko* (da *Cygany*) di Rachmaninov; *Mocart i Sal'eri*, *Skazka o Care Saltane* e *Zolotoj petušok* di Rim-skij-Korsakov.

co, a trent'anni dalla sua morte prematura, erano state principalmente le sue poesie e il suo virtuosistico romanzo in versi *Evgenij Onegin*, non le sue sperimentazioni in ambito teatrale. Il dramma *Boris Godunov*, scritto tra il 1824 e il 1825, costituisce un attacco inesorabile alle convenzioni estetiche e alla situazione politico-sociale del tempo, più ancora dei drammi brevi successivi *Kamennyj gost'* (*Il convitato di pietra*, 1830) e *Mocart i Sal'eri* (*Mozart e Salieri*, 1830) o dell'incompiuta *Rusal'ka* (1832), rimasta allo stadio di frammento per la morte dell'autore. Nel dramma di Puškin – in origine concepito con il titolo, nel contempo barocco e ironico, *Komedija o Care Borise i o Griške Otrep'ev* (*Commedia sullo zar Boris e su Griška Otrep'ev*) – le tre unità della drammaturgia tradizionale erano già state archiviate qualche anno prima del *Cromwell* di Victor Hugo. Nel *Boris* non c'è unità di luogo o di tempo, e nemmeno d'azione. Manca anche la scontata suddivisione in atti, cui ancora si doveva attenere Hugo, come pure uno stile unitario: versi sciolti si alternano alla prosa, a tratti si incontrano anche sezioni rimate e in una scena non utilizzata da Musorgskij, ambientata in un campo di battaglia ucraino, i soldati al servizio della Russia parlano tra loro in russo, francese e tedesco, per di più ricorrendo a parolacce che mai sarebbero state tollerate in un palcoscenico russo del tempo.

Pertanto non sorprende affatto che Puškin abbia pubblicato il *Boris Godunov* solo nel 1831, molti anni dopo averlo ideato e con il titolo semplificato oggi noto. Nell'edizione a stampa il dramma, con le sue ventitré scene e non meno di venti diversi luoghi d'azione, non viene definito «commedia»: e dunque questo lavoro pionieristico venne inizialmente recepito come una tragedia, secondo un modo di vedere condiviso dallo stesso Puškin. Egli difatti così scriveva in una lettera subito dopo aver ultimato la finta «komedija» che doveva poi considerare uno dei suoi capolavori: «La mia tragedia è terminata; l'ho riletta ad alta voce, da solo, e poi mi sono messo a battere le mani e a gridare: bravo Puškin! bravo figlio di un cane!».<sup>2</sup> Tuttavia sotto il dominio repressivo dello zar Nicola I (1825–1855) una rappresentazione di questo dramma non era neppure pensabile. La *première* di *Boris* ebbe luogo, in una versione fortemente abbreviata, solo il 17/29 settembre 1870 nel Teatro Mariinskij di San Pietroburgo, la sede abituale dell'opera in musica.

### *Shakespeare e Puškin, Verdi e Musorgskij*

Nel suo iroso distacco dalle regole della drammaturgia classica Puškin – come Victor Hugo e tanti innovatori del teatro prima e dopo di lui – si rifece al modello di Shakespeare. In uno dei vari abbozzi di prefazione al *Boris*, concepiti tra il 1829 e il 1830 in vista della pubblicazione della tragedia nel 1831 (e poi non dati alle stampe) si trova scritto: «Non turbato da alcun altro influsso, ho imitato Shakespeare nella sua libera e

<sup>2</sup> Lettera a Pëtr Andreevič Vjazemskij del 7/19 novembre 1825; trad. it. in ALEKSANDR PUŠKIN, *I versi non sono uomini. Lettere 1815-1837*, a cura di Allegra Sonogo, Milano, Archinto, 1988, p. 47.

ampia raffigurazione dei caratteri, nella naturale e semplice struttura della composizione». <sup>3</sup> Non c'è bisogno di ricorrere a questa dichiarazione teorica del grande poeta, pubblicata solo nel 1855, per riconoscere un chiaro parallelismo tra l'usurpatore del trono degli zar, tormentato dai rimorsi, e il re di Scozia imprigionato in dubbi non dissimili, in *The Tragedy of Macbeth* di Shakespeare. Un passo alla fine della scena decima del dramma di Puškin, che Musorgskij intonò quasi senza alterazioni, recita così: «Ho sentito il sangue salirmi tutto al volto / e ripiombare giù pesantemente... / Ecco perché per tredici anni di seguito / vedo in sogno un bambino assassinato!». È pur vero che Musorgskij cancellò gli ultimi due versi di Puškin, tuttavia il parallelo con Macbeth, tormentato dallo spirito di Banquo nel dramma inglese, resta comunque imprescindibile.

Ciò è tanto più vero nella riduzione librettistica di Musorgskij. Infatti il musicista, nel finale dell'atto secondo, adottò alcuni versi del breve monologo di Boris che conclude la scena della *pièce*, poi però sostituì la parola centrale «ombra» impiegata da Puškin con «macchia»: <sup>4</sup> «Se anche una sola macchia... / anche una sola compare per caso su di te...». Inoltre, in un passo precedente nella sequenza di scene che si svolgono presso il palazzo degli zar che corrisponde al monologo del sesto anno di regno (scena settima del dramma), egli interpolò ai versi della fonte una sezione più lunga, versificata *ex novo* e non rimata, il cui vocabolario si rifà in modo chiarissimo alla tradizione melodrammatica sin dall'*incipit* («La pesante destra del giudice terribile»). Non a caso questa sezione più vasta viene differenziata anche musicalmente come *Andante* rispetto al dialogo sostanzialmente prosastico dei personaggi, al punto che, a detta del compositore, essa può essere considerata un 'arioso' del personaggio principale.

Tanto l'immagine poetica della «macchia» quanto la focalizzazione dei sentimenti di colpa del personaggio eponimo in *climax* melodici particolarmente toccanti possono far sì che gli esperti dell'opera ottocentesca associno questo dramma con il *Macbeth* di Shakespeare rivissuto da Giuseppe Verdi (1847). Infatti Musorgskij, nonostante tutta la sua distanza dalla tradizione italiana, si professò sempre conoscitore attento di Verdi, e il 23 novembre/5 dicembre 1875, egli lo definì «innovatore», dedicando in particolare qualche considerazione all'*Aida*, e un gioco di parole tra il titolo e l'esclamazione russa «suvvia» (o «ahimé»: «aj-da»). <sup>5</sup> A dire il vero non sappiamo quando e dove Musorgskij abbia potuto assistere a una recita del *Macbeth* di Verdi, ma già l'1/13 dicembre 1854 questo adattamento shakespeareiano piuttosto eccentrico era stato mes-

<sup>3</sup> ALEKSANDR SERGEEVIČ PUŠKIN, *Abbozzi di prefazione al «Boris Godunov»* (1829), in Id., *Boris Godunov*, a cura di Clara Strada Janovic, Venezia, Marsilio 1995 (da questa fonte sono tratte le citazioni dal dramma).

<sup>4</sup> Il passo di Puškin: «Possibile che un'ombra mi strappi via la porpora / o un suono privi i miei figli dell'eredità?». Musorgskij, in realtà, recuperò due versi dal breve monologo precedente, per collocarli nel nuovo contesto, dove acquistano un peso maggiore: «Ma se anche una sola macchia, / una sola per caso la contamina».

<sup>5</sup> Lettera a Vladimir Vasil'evič Stasov, in MODEST PETROVIČ MUSORGSKIJ, *Musica e verità nell'epistolario*, commentato da Andrej Nikolaevič Rimskij-Korsakov, a cura di Fedele d'Amico, traduzione di Silvio Bernardini e Fausto Malcovati, Milano, Il Saggiatore/Teatro alla Scala, 1981, p. 328 (in qualche punto il riscontro con l'originale ha comportato qualche ritocco della traduzione di riferimento). Per il rapporto Musorgskij-Verdi si veda anche CARYL EMERSON e ROBERT WILLIAM OLDANI, *Modest Musorgsky and «Boris Godunov»: myths, realities, reconsiderations*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 236-239.



Lo zar Boris Feodorovič Godunov (c. 1551-1605) in una stampa colorata. Acquistò influenza e potere sotto l'inetto Feodor Ivanovič (succeduto nel 1584 al padre Ivan IV il Terribile), del quale era cognato. Corse voce fosse il mandante dell'assassinio dello zarevič Dimitrij nel 1591. Ascese al trono alla morte di Feodor (1598).

so in scena a San Pietroburgo. Nella sua recensione l'influente critico Aleksandr Nikolaevič Serov, in seguito assai ben disposto nei confronti di Musorgskij, sembra diviso tra il rifiuto nei confronti dell'opera italiana e il rispetto per la prova offerta da Verdi:

Già prima di ascoltare l'opera senza conoscerne nemmeno una battuta, pensavo che fosse un dramma troppo serio e troppo sanguinario per le scene operistiche [...]. Sono andato all'opera prevenuto e [...] ho trovato in Verdi un talento incomparabilmente superiore a quanto fossi uso supporre prendendo le mosse dalle altre sue opere».<sup>6</sup>

Si cercherebbero invano paralleli musicali evidenti tra la *Gran scena del sonnambulismo* o le diverse arie di Macbeth da una parte e la partitura di Musorgskij dall'altra. Tuttavia è il caso di notare che anche Musorgskij sceglie un quadro sonoro particolarmente stridulo per la terribile fissazione sulla «macchia» alla fine della scena da lui musicata. Anche i numerosi versi spezzati della *Gran scena* di Verdi fanno già presagire la «prosa musicale» irregolare di Musorgskij. L'arioso di Boris è poi contrassegnato da un'idea melodica del tutto simile ad alcuni passi del personaggio di Macbeth nell'opera verdiana: il peso della colpa non permette ad entrambi i personaggi il libero dispiegarsi di un'arcata musicale, ogni movimento della voce verso l'alto è subito bilanciato da un movimento verso il basso e le voci sembrano imprigionate nei lacci di un incubo.

Il paragone con *Macbeth* di Verdi può suonare sorprendente: infatti la vocalità del ruolo di Boris con i suoi movimenti solenni e ieratici ricorda molto più il personaggio di re Filippo nel *Don Carlo*. Senza alcun dubbio l'incontro di Musorgskij men che trentenne con la traduzione italiana della prima versione parigina dell'opera di Verdi, rappresentata mentre egli stava componendo la prima versione del *Boris Godunov*, era stata un'esperienza memorabile. L'*Ur-Boris* è databile tra il settembre 1868 e il dicembre 1869: e precisamente il 20 dicembre 1868/1 gennaio 1869 – dunque Musorgskij aveva appena iniziato a intonare il libretto che egli stesso aveva scritto – il pubblico russo poteva vedere per la prima volta il *Don Carlo*, di nuovo al Teatro Mariinskij di San Pietroburgo.

Va tuttavia sottolineata una differenza fondamentale tra il Boris di Musorgskij e il Filippo di Verdi: il compositore italiano disegnò con grande forza empatica anche i personaggi negativi della sua opera. Intanto Filippo – a differenza di Macbeth, e a differenza anche di Boris, a lui così simile nella tessitura, per quanto più acuta – non è affatto descritto come un uomo di potere senza scrupoli, destinato a finire imprigionato nella follia e nella morte. Inoltre proprio la sua calda voce di basso suscita una schietta simpatia da parte del pubblico: proprio per via di questa somiglianza timbrica tra i due personaggi – ribadita da un artista fuoriclasse come Feodor Šaljapin, interprete brillante di entrambi i ruoli – un uditorio abituato all'opera italiana dell'Ottocento seguirà con forte identificazione positiva anche il grande monologo di Boris, nonostante le intenzioni contrarie dell'autore.

<sup>6</sup> SEROV in *Panteon 1* (1855), citato da MARINA MICHAJLOVNA GODLEVSKAJA, *Verdi in Russia*, in *La forza e il destino. La fortuna di Verdi in Russia*. Mostra a cura di Maria Rosaria Bocconi, catalogo a cura di Maria Rosaria Bocconi e Anna Gianotti, Bologna, Editrice Compositori, 2001, pp. 49-73: 53-54.

Infatti Musorgskij non lasciò adito a dubbi: per lui lo zar peccatore era un personaggio del tutto antipatico. Il 10/22 agosto 1871 il compositore scriveva all'amico critico Vladimir Vasil'evič Stasov: «Boris, zar colpevole, sta facendo un *arioso*; a giudizio dei signori musicisti [...] codesto colpevole *arioso* non è sgradevole, e all'orecchio scorre abbastanza bene; vi dirò poi che le parole di un tale *arioso* da me medesimo furono abbracciate». Ma come un artista può prendere attivamente le distanze da un simile personaggio e dalle sue sonorità 'non sgradevoli'? Semplicemente introducendo in modo consapevole una drammaturgia di contrasto. Musorgskij scrive subito dopo: «Essendo che sarebbe inadatto e molesto vedere e udire il digrignar di denti del colpevole, dietro d'esso [arioso] irrompe una piccola schiera di donne che incomprendibilmente piangono e stridono, cosicché lo Zar le scaccia».<sup>7</sup>

Anche senza arrivare alle teorie teatrali russe del Novecento sullo 'straniamento', anche Musorgskij è interessato a 'distanziarsi' e a questo fine sceglie di infrangere nuovamente il livello stilistico, di contravvenire ancora una volta alle regole scontate della drammaturgia tradizionale. All'elevato monologo dell'autocrate, costruito in base alle convenzioni del teatro tragico, seguono cose in apparenza proprio da bambini.

### *Drammaturgia epica*

Tali dislivelli di tono, lessico e stile portano direttamente alla drammaturgia del *Boris Godunov* di Puškin. Consapevoli dell'amore di Puškin per l'ambiguità ironica, non dovremmo dimenticare che il creatore dell'*Evgenij Onegin* voleva accreditare il suo dramma storico anzitutto come commedia, e che questo dramma pullula di dislivelli stilistici e di lacerazioni ironiche. Molto nel testo di Puškin anticipa ciò che Victor Hugo, più giovane di lui di tre anni, con *aplomb* retorico avrebbe reclamato due anni dopo nella tanto citata *Préface a Cromwell* (1827) come «le caractère propre [...] de la littérature actuelle»: «le drame, qui fond sous un même souffle le grotesque et le sublime, le terrible et le bouffon, la tragédie et la comédie».<sup>8</sup> E anche la partitura di Musorgskij sembra aspirare alla «fusione dei generi», per usare una locuzione tratta da un saggio fondamentale per la ricerca verdiana.<sup>9</sup>

«Questo misto di comico e terribile (a uso Shespeare)» – secondo la formulazione di Verdi in un contesto del tutto diverso, cioè durante la composizione della *Battaglia di Legnano*<sup>10</sup> – diventa particolarmente chiaro nelle scene infantili dell'atto secondo,

<sup>7</sup> MUSORGSKIJ, *Musica e verità* cit., p. 189.

<sup>8</sup> VICTOR HUGO, *Cromwell* [1827], in HUGO, *Théâtre complet*, a cura di Roland Purnal, Paris, Gallimard, 1963, I, pp. 405-452: 422.

<sup>9</sup> Cfr. PIERO WEISS, *Verdi and the fusion of genres*, «Journal of the American musicological society» 35, 1982, pp. 138-156; trad. it. di Alessandro Roccatagliati: *Verdi e la fusione dei generi*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di Lorenzo Bianconi, Bologna, Il Mulino 1986, pp. 75-92.

<sup>10</sup> Lettera di Giuseppe Verdi a Salvatore Cammarano del 24 marzo 1849, in *Carteggio Verdi-Cammarano (1843-1852)*, a cura di Carlo Matteo Mossa, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2001, p. 100.

più volte citate. Quanto fosse importante per Musorgskij introdurre queste fratture stilistiche può essere rilevato ancora una volta attraverso la comparazione con altri operisti che già negli anni Trenta (come Meyerbeer) o a metà del secolo diciannovesimo (come Verdi) avevano tentato qualcosa di simile. Se si guarda a possibili modelli per l'atteggiamento radicale di Musorgskij nei confronti delle convenzioni del teatro europeo e in particolare per il radicale distacco dalle unità pseudo-aristoteliche, ci si imbatte per la terza volta in una partitura di Verdi, e cioè nella sua opera 'russa' *La forza del destino*, rappresentata in prima assoluta in lingua italiana a San Pietroburgo nel 1862, su commissione del Teatro imperiale, e ovviamente recepita con particolare interesse da Musorgskij, che viveva proprio in quella città. Molto più che nel *Prophète* di Meyerbeer (1849), nell'opera di Verdi – basata su uno dei più importanti drammi della letteratura spagnola dell'Ottocento – l'unità di tempo è abolita a favore di una sorta di rassegna di luoghi diversi che mostra i protagonisti in varie località europee. Inoltre la scena dell'accampamento nell'atto terzo, ispirata al *Campo di Wallenstein* (parte della trilogia *Wallenstein*) di Schiller, si integra piuttosto debolmente nell'azione principale: essa serve soprattutto a mostrare la forza della guerra dal punto di vista di un soldato semplice e del popolo.

Qualcosa del genere può essere detto anche di parecchie scene di popolo nel *Boris Godunov* di Musorgskij, anche se esse hanno un peso minore rispetto all'originale di Puškin. Tenuti presenti i dissidi insormontabili della struttura sociale russa, contrassegnata da una mentalità schiavistica anche dopo l'abolizione ufficiale della servitù della gleba nel 1861, dobbiamo chiederci se il pubblico di Musorgskij non percepisse elementi comici laddove il compositore non intendeva affatto collocarli. Il 23 luglio/4 agosto 1870 Musorgskij scriveva a Rimskij-Korsakov, appena partito dopo aver ascoltato alcune scene dalla sua nuova opera nella casa di campagna di Vladimir Stasov: «A proposito dei contadini nel *Boris*: alcuni hanno trovato che è *bouffe* [«buf» nell'originale, quasi come un calco del termine francese] (!), altri invece vi hanno scorto del *tragico*».<sup>11</sup>

Al contrario di Verdi, Musorgskij non era interessato solo alla caratterizzazione degli uomini e delle masse popolari, ma anche alla rappresentazione della storia. La sua opera – come già il dramma-modello di Puškin – potrebbe essere definita anche una «cronaca». Tanto Puškin quanto Musorgskij hanno usato una cura particolare per illustrare al loro pubblico l'importanza del 'modo cronachistico' nella concezione delle loro opere. In un gioco di rispecchiamenti di particolare intensità che costituisce una vera *mise-en-abîme*, non assistiamo solo a una cronaca degli avvenimenti storici, ma siamo anche testimoni del fatto che la stessa storia rappresentata diventa poco a poco argomento di cronaca. In un'ampia scena nell'opera di Musorgskij – posta all'inizio della seconda parte nella versione del 1869, e al principio dell'atto primo, successivo al prologo, nella versione del 1872 – il monaco Pimen viene descritto come uno storiografo nell'atto di scrivere: «Terminerò la mia cronaca / con il delitto orrendo di Boris».

<sup>11</sup> MUSORGSKIJ, *Musica e verità* cit., p. 168.



La morte di Boris (iv.1) nella prima rappresentazione assoluta al Mariinskij di San Pietroburgo, 1874. Incisione. Incisione raffigurante una scena (t.2) della prima rappresentazione di *Boris Godunov*. Parigi, Bibliothèque-Musée de l'Opéra.

Anche se la realizzazione musicale del dialogo tra il cronista e l'impostore che più tardi vestirà i panni del falso Dimitrij segue i principi dell'*opéra dialogué* da poco sviluppati da Musorgskij, questa scena fornisce di nuovo un parallelismo non trascurabile con uno scorcio del tutto simile in Verdi.<sup>12</sup> Nell'atto secondo – o, per rendere ancor più evidente il paragone: nel primo vero atto, dopo il prologo a Fontainebleau – del *Don Carlos* di Verdi l'assolo di una voce di basso è incorniciato da un coro di monaci in Fa diesis minore, tonalità utilizzata anche da Musorgskij per una parte del suo coro. Il distacco dal mondo della vita claustrale permette di contemplare il corso della storia da una distanza pacificata.

Il Pimen di Puškin e di Musorgskij si appropria di un punto di vista 'dal basso' per osservare i grandi signori; a differenza di altri ecclesiastici, ma come l'anonimo frate nell'opera di Verdi, anche questo monaco 'distanziato' è lontano dalla società di corte. Le condizioni di vita nel Cremlino moscovita (ma anche nell'Escorial di Madrid) sono così spietate che solo gli emarginati possono riconoscere una verità più alta dietro intrighi di corte più o meno brutali: i monaci, lo *jurodivnyj* immaginato da Puškin, che proprio in quanto evidentemente pazzo enuncia una verità altrimenti impronunciabile, e anche i bambini introdotti da Musorgskij dispongono di uno sguardo intuitivo, non condizionato dalle convenzioni sociali, per osservare il comportamento degli adulti.

Il valore attribuito da Musorgskij al mondo e al sistema percettivo di bambini 'innocenti' è evidente non solo nelle scene pertinenti della sua grande opera, ma anche nel ciclo vocale *La camera dei bambini*, concepito quasi contemporaneamente, con testi in prosa ispirati al linguaggio infantile e scritti dallo stesso compositore. Non a caso esistono corrispondenze sorprendenti tra il tono del racconto sul pappagallo e *Con la balia*, prima canzone del bizzarro ciclo, composta il 26 aprile/8 maggio 1868.

Musorgskij sapeva benissimo che in queste espressioni infantili non era in gioco il sublime in letteratura o in musica. Nella già citata lettera a Stasov del 10/22 agosto 1871 il musicista si faceva beffe del proprio bestiario musicale: «È già il settimo animale da me gentilmente immortalato nel canto; in successione storica posso indicare: 1. la gazza, 2. il montone, 3. il maggiolino, 4. l'anitra, 5. la zanzara con la cimice, 6. il barbagianni con l'usignolo, e 7. il pappagallino».<sup>13</sup>

Tuttavia per il compositore le espressioni infantili erano parte irrinunciabile del mondo che intendeva rappresentare. *Con la balia* è dedicata a un musicista che per primo aveva sperimentato nuove soluzioni per trasferire ritmo e sonorità della lingua russa parlata in intonazioni adeguate, Aleksandr Sergeevič Dargomyžskij. E inoltre nella dedica l'amico compositore viene indicato come «grande insegnante della verità in musica». Per di più nella sua versione, come reazione al racconto di Feodor, Musorgskij mise in bocca allo zar 'colpevole' alcune parole di sua invenzione, per dimostrare che

<sup>12</sup> Cfr. MICHELE GIRARDI, «Boris Godunov», tra rivoluzione e pessimismo verdiano, «Studi pucciniani» 2, 2000, pp. 69–89: 73.

<sup>13</sup> MUSORGSKIJ, *Musica e verità* cit., p. 189.

questo racconto sul pappagallo – come egli scrive nella lettera già citata – non è solo uno «sciocco chiacchiericcio»: «Con quanta maestria e sicurezza hai raccontato la verità. [...] Ecco il frutto ammirevole della riflessione, l'ispirazione dell'intelletto alla santa verità!». La «santa verità» può essere riconosciuta solo da colui che prende questa «roba da bambini» come espressione pienamente valida e perciò sa che esse abbisognano di una quantità considerevole di «riflessione».

### *Un dramma popolare?*

Sulla copertina dello spartito per pianoforte stampato nel 1874 a San Pietroburgo il *Boris Godunov* di Musorgskij viene definito «dramma musicale popolare». (Va qui specificato che il russo, come quasi tutte le lingue slave, dispone di un termine unico per i significati «popolare» e «nazionale», cioè l'aggettivo «narodnyj»; nel caso della cronaca dalla storia russa di Musorgskij la sfumatura «nazionale» non è pertinente, poiché evidentemente un soggetto così fosco, rappresentato in modo così spiccatamente pessimistico è ben poco adatto al risveglio di sentimenti nazionalpatriottici.)

Cosa c'è dunque di «popolare» nell'audace opera di Musorgskij? L'ampio uso di scene, personaggi e mezzi linguistici che fino a quel momento non avevano avuto accesso al tempio delle muse? È poco sensato limitarsi a questi aspetti puramente esteriori. Per cogliere il concetto di «popolare» in Musorgskij è meglio aver presente lo scopo essenziale dell'estetica iconoclasta di questo compositore. Per Musorgskij il Bello nell'arte non era né fine a se stesso né una qualità da perseguire: ciò che gli importava, come si vede con chiarezza nella dedica a Dargomyžskij, era il concetto cangiante di «verità» ma non in rapporto alla caratterizzazione di singoli personaggi, bensì al modellamento drammatico di gruppi più ampi. In una lettera del 18/30 ottobre 1872 a Stasov si trovano due frasi che si possono intendere come nucleo di una poetica che rinuncia all'ideale classico-romantico del Bello ideale a favore della partenza deliberata verso una 'terra incognita', che solo in tempi recenti doveva essere esplorata in modo più approfondito nelle opere teatrali di Stravinskij, Janáček, Šostakovič:

La raffigurazione artistica della bellezza nel suo significato materiale è roba da bambini e si riferisce al periodo infantile dell'arte. Insinuarsi nelle più delicate pieghe della natura dell'uomo e delle masse umane, sino a conquistare queste ancor poco note plaghe: ecco qual è la vera vocazione dell'artista.<sup>14</sup>

Proprio per questo orientamento verso le «masse umane» e non verso i gusti prediletti di un'élite aristocratica, questa dichiarazione di intenti si avvicina alle riflessioni di estetica teatrale di Puškin, altrettanto succinte quanto profetiche. Il poeta dai nobili sentimenti era ben lontano da istanze che potessero suonare come dichiarazioni in favore del realismo, tuttavia in una trattazione sul dramma popolare del 1830, pubbli-

<sup>14</sup> MUSORGSKIJ, *Musica e verità* cit., p. 226.

cata nel 1842, anche Puškin focalizzò le «masse umane» come destinatarie dell'arte drammatica:

L'arte drammatica ebbe origine sulle piazze e costituiva un divertimento per il popolo. Il popolo, come i bambini, vuole divertimento, azione. Il dramma gli rappresenta un avvenimento straordinario, strano. Il popolo chiede sensazioni forti, per esso una esecuzione capitale è spettacolo. Riso, pietà e terrore sono le tre corde della nostra immaginazione che possono essere toccate dalla magia drammatica. [...] Il dramma abbandonò la piazza e si trasferì nelle sale per le esigenze della società colta ed eletta. Il poeta si trasferì a corte. Intanto però il dramma restava fedele alla sua prima destinazione: agire sulla folla, sulla moltitudine, suscitare l'interesse.<sup>15</sup>

Si può sospettare che questo stesse a cuore anche all'anticonvenzionale Musorgskij: agire su una massa di persone che non avesse dimenticato (a causa dei lussi eccessivi e delle mode) che il teatro ha le sue radici nella piazza del villaggio o della cittadina. A voler essere realistici, il compositore 'dilettante', guardato con sospetto dai contemporanei, si prefiggeva con ciò qualcosa d'impossibile. Perché anche nelle regioni europee meno arretrate il teatro d'opera non era mai stato un teatro di popolo nel vero senso della parola, le sue caratteristiche tecniche non ne permettevano la realizzazione in una piazza pubblica, ma solo in spazi interni arredati lussuosamente, la cui attività richiedeva somme enormi. Anche Musorgskij, per far rappresentare il suo «dramma musicale popolare» a San Pietroburgo, aveva bisogno del sostegno delle ristrettissime *élites* di una società organizzata in modo corporativo, interessate primariamente ai propri privilegi. Forse non è un caso che quest'opera dalla drammaturgia per molti versi rivoluzionaria sia diventata un perno del repertorio solo con la Russia bolscevica e che il *Boris Godunov* abbia iniziato la sua carriera internazionale, fino ad oggi ininterrotta, in uno dei pochi stati repubblicani della vecchia Europa: il 19 maggio 1908 nella capitale francese, Parigi.

(traduzione dal tedesco di Maria Giovanna Miggiani)

<sup>15</sup> ALEKSANDR SERGEEVIČ PUŠKIN, *Sul dramma popolare e sul dramma «Marfa Pasadnica»* [di Pogodin], in ID., *Opere*, a cura di Eridano Bazzarelli e Giovanna Spindel, Milano, Mondadori, 1990, pp. 1190-1191.

Guido Paduano

## Boris fra Riccardo III e Macbeth<sup>1</sup>

### I

Non a caso il primo testo che fa rivivere nella cultura europea l'antica e illustre forma della tragedia è, a metà del Trecento, l'*Ecerinis* di Albertino Mussato, che rappresenta la vicenda storica di Ezzelino da Romano, «immanissimo tiranno / che fia creduto figlio del demonio», per stare alla definizione di Lodovico Ariosto.

Contestualmente alla formazione delle grandi monarchie europee si sviluppa infatti, anticorpo o controcanto che sia, una rappresentazione in nero della sovranità che in verità guarda assai più indietro, ispirandosi all'eredità viva e assidua del teatro di Seneca, dove una tale rappresentazione è il frutto della combinazione idiosincratca, all'interno della stessa persona, dei tratti specifici del drammaturgo, del filosofo e dello statista.

A Seneca, e in particolare al suo capolavoro *Tieste* risale la definizione del despota demiurgo, che determina la vita degli altri e ne inventa il dolore, affermando un'immagine di sé che rovescia e mette in parodia la concezione tradizionale della divinità; in essa il potere si identifica col delitto e la devastazione della vita sociale fa riscontro al trionfo egotistico.

Da Seneca, il modello si è trasmesso a Shakespeare, crocevia imprescindibile e modellizzante della letteratura occidentale, e per quanto qui ci riguarda, «fonte» conclamata di Puškin. Il giovane Shakespeare ripensò la lezione di *Tieste* soprattutto in *Riccardo III*, demonizzazione dell'avversario politico-militare commissionata dalla casa regnante; anche il gobbo di Gloucester tratta i suoi avversari-interlocutori come pedine da muovere sulla scacchiera del proprio arbitrio e del proprio disegno, e in comune con l'Atreo di Seneca ha il *piacere* del male che rende le sue azioni, paradossalmente, insieme funzionali e gratuite, e attinge la gratificazione narcisistica dall'infrazione creativa di ogni codice: come Atreo si compiace che mai nessuno abbia concepito e compiuto una cena dove il padre mangia il corpo dei figli, così Riccardo porta a termine con successo la scommessa che consiste nel sedurre una donna al funerale dell'uomo da lei amato (e da lui stesso trucidato).

---

<sup>1</sup> Le citazioni di *Boris Godunov* di Puškin sono tratte dalla traduzione di Tommaso Landolfi, stampata da Einaudi (Torino, 1961), quelle del libretto di Musorgskij dalla nuova traduzione di Emanuele Bonomi pubblicata in questo volume. Le traduzioni dei passi shakespeariani sono mie.



George Henry Harlow (1787-1819), *Sarah Siddons nella scena del sonnambulismo* (1814). Londra, The Garrick Club. Quella di Lady Macbeth rimase forse la più celebre interpretazione della grande Siddons (nata Kemble; 1755-1831).

Se Atreo chiude il dramma con un'espressione di feroce trionfo che scavalca il concetto di giustizia («ed io ti affido, perché ti puniscano, ai tuoi stessi figli»), Riccardo III viene sì doverosamente sconfitto, ma da forze esterne che non compromettono l'unità totalizzante dell'io: forze esterne, e non già funzioni della psiche sono infatti le visioni delle vittime che occupano la sua ultima notte, e hanno un così forte contenuto oggettivo che visitano anche il suo vittorioso rivale.

Allo stesso Shakespeare si deve peraltro, in *The Tragedy of Macbeth*, uno stravolgimento geniale del modello che attribuisce al protagonista tratti emotivi opposti, pur mantenendo invariato il giudizio etico-politico a suo carico; «piacere» e «gratificazione» sono infatti i termini più lontani dal clima cupo e serrato della tragedia di Macbeth, dove la distruzione dell'universo circostante compiuta dal soggetto non comporta l'esaltazione, ma la contestuale distruzione del soggetto medesimo: il suo *Machtwille* o ambizione o appropriazione ottiene infatti l'opposto esito dell'espropriazione di sé, in quanto con questo desiderio contrasta una parte altrettanto autentica dell'io, dolente e impotente, ma irriducibile, che è la coscienza morale – essa porta Macbeth a rimpiangere le virtù del re Duncan subito dopo averlo ucciso. Inoltre, il fatto che il *Machtwille* non si identifichi con la totalità dell'io è figuralmente solidale a una sua generale condanna all'incompiutezza: il bisogno di sicurezza che Macbeth esprime come assoluto subito dopo l'incoronazione («Essere nella mia condizione è nulla, se non riesco ad esserlo con sicurezza», III.1) è solo un miraggio proposto dai responsi delle streghe, che si riveleranno ingannevoli, e d'altro canto l'angoscia dell'essere senza figli nega a priori alla regalità agognata il mito dell'immortalità dinastica, imponendole invece gli stessi limiti della sua travagliata esistenza (della quale egli stesso dice che è «la storia raccontata da un idiota, piena di suono e di furia, che non significa nulla», v.5).

Ancorché connotato come personaggio negativo, il protagonista di un testo teatrale – e sia Riccardo che Macbeth esercitano il protagonismo con una totalità che cancella i loro virtuosi antagonisti – è il depositario dell'identificazione degli spettatori. Essa ha però nei due casi caratteristiche assai diverse: per Macbeth si tratta di valorizzare nel protagonista la stessa condanna morale, e soprattutto l'umana pietà per la lacerazione indotta dal conflitto fra ambizione e coscienza. Per Riccardo III, oggetto dell'identificazione è al contrario proprio il trionfo narcisistico, che – in pieno contrasto col giudizio morale – fa appello al desiderio inconscio e inconfessabile che risiede in ognuno di noi.

## II

Se affrontiamo sulla base di queste premesse la lettura del *Boris Godunov* di Puškin e l'ascolto dell'opera omonima di Musorgskij, che ne scrisse egli stesso il libretto, ci troviamo di fronte a un fatto sconcertante, che ha riscontro solo in una pratica frequente e discussa della commedia latina nei confronti degli originali greci, la cosiddetta *contaminatio* fra due modelli riusati come fattori costitutivi di un nuovo organismo drammatico.

Entrambi i testi russi, infatti, uniti e separati da una dinamica intertestuale che deve essere considerata con attenzione, si richiamano a *Riccardo III* per gli eventi assiali della vicenda, e a *Macbeth* per la loro assunzione dentro la soggettività del protagonista.

Eventi assiali, cioè soprattutto due: uno è il rifiuto iniziale del protagonista di assumere un potere già in parte di fatto detenuto, rifiuto trasformato in accettazione solo dopo un lungo processo di persuasione e di suppliche da parte dei sudditi; l'altro è l'infanticidio con cui ci si sbarazza del legittimo erede al trono – nella *history* di Shakespeare Edoardo, figlio di re Edoardo IV, e dunque nipote del futuro Riccardo III (e insieme a lui il fratellino minore Riccardo, al quale passerebbe il diritto di successione); nel *Boris lo zarevič* Dimitrij, figlio di Ivan il terribile (ma nato da un'unione non riconosciuta dalle gerarchie ecclesiastiche) e dunque fratellastro del suo successore Feodor, che aveva sposato la sorella di Boris, Irene.

Che entrambi questi eventi appartengano alla storia – non senza incertezze, tanto che sarebbe meglio forse dire che appartengono alla storiografia letterata di Nikolaj Karamzin – non è un argomento atto a negare la validità della ricerca intertestuale, quale delle due opposte teorie si prenda al riguardo per buona: se cioè si crede con Aristotele che solo la poesia è responsabile dell'assetto sistemico degli eventi, che nella storia si presentano come irrelati, o viceversa con Hayden White che nessun evento si produce senza strutturarsi in un quadro narrativo.

In *Riccardo III* è il duca di Buckingham, *alter ego* fedelissimo del protagonista nella tessitura del crimine politico e ultimo a cadere sua vittima, che suggerisce la messinscena per cui Riccardo si farà trovare intento a pregare e discutere con uomini di chiesa dai postulanti, naturalmente guidati dallo stesso Buckingham, che gli chiedono di prendere la corona, dichiarando illegittima l'unione da cui sono nati i due figli di Edoardo IV, e dovrà «rispondere sempre di no, e intanto prendere» (III.7). Così avviene nel prosieguo della stessa scena: di fronte alla richiesta «popolare» – che Buckingham ha montato con molta fatica – Riccardo difende il diritto del nipote al trono, solo per dare modo a Buckingham di contestarlo con dovizia, chiedendogli di assumere il potere «non come protettore, intendente, sostituto, come umile fattore nell'interesse di un altro ma secondo la successione da sangue a sangue». L'eletto si professa indegno della corona per i propri difetti e alieno dall'ambizione di portarla, «giogo dorato» di affanni e travagli qual è. La recita comprende una finta irritazione di Buckingham che esce coi cittadini, dando l'aria di rinunciare al suo intento, e a quel punto Riccardo viene «indotto» a richiamarlo e a cedere.

Così – col ritorno temporaneo di Riccardo alle discussioni teologiche! – si chiude il cruciale atto terzo; nel quarto troveremo il lemma del protagonista mutato da «Gloucester» in «Re Riccardo», e per esserlo pienamente affida a Buckingham l'assassinio dei due principini: l'esitazione di Buckingham segna il subitaneo e definitivo sfavore del duca, che verrà giustiziato all'inizio dell'atto quinto.

Nella tragedia di Puškin il rifiuto e l'esitazione di Boris ad accettare la formalizzazione e canonizzazione del potere che già esercitava surrogando lo zar Feodor, total-



Il'ja Efimovič Repin (1844-1930), *Ivan il Terribile col figlio Ivan il 16 novembre 1581* (1885). Olio su tela. Mosca, Galleria Tret'jakov.

mente intento alla vita religiosa, ha un rilievo assai maggiore, sia per la sua collocazione incipitaria, sia per lo sviluppo dell'antitesi implicita tra politica e religione che già suggerisce la regalità anomala di Feodor. Lo stesso Boris, insieme con la zarina vedova, la sorella Irene, risiede per oltre un mese nel monastero di Novodevič'i, dove si riversa il popolo per offrirgli la corona, e per indurre la zarina a far pressioni su di lui. Anche in questo caso la manifestazione popolare è tutt'altro che spontanea, bensì organizzata dal patriarca e dai boiardi – ma su questo punto ritorneremo.

Con una sintassi evenemenziale opposta a quella di *Riccardo III*, a questo punto è già avvenuto l'assassinio di Dimitrij, che l'opinione pubblica, nonostante le risultanze giudiziarie ufficiali, attribuisce a Boris: poiché quest'atto non può che essere interpretato come inflessibile desiderio del trono, il rifiuto del trono sembra doversi definire ipocrisia né più né meno che per il personaggio shakespeariano, al quale del resto si attribuirebbe la definizione usata nella scena iniziale dal principe Šujskij con l'interlocutore, il principe Vorotynskij:

Gemerà, piangerà la gente ancora,  
 farà Boris ancora un po' di smorfie  
 come innanzi alla coppa l'ubriacone,  
 e infine accetterà per grazia sua  
 di prendere umilmente la corona,  
 e dopo – e dopo ci governerà  
 come prima.

Peraltro, a differenza che nel *Riccardo III*, questa è un'opinione e non la realtà rappresentata, per il buon motivo che l'intento di Boris *non* è rappresentato: una scelta semiotica essenziale, che lo avvolge in un'aura enigmatica, ben lungi dal denunciarne la triviale doppiezza (anzi, se di qualcuno è mostrata la doppiezza, questi è proprio Šujskij, che dopo l'incoronazione nega a Vorotynskij di essersi mai espresso contro la candidatura dello zar, salvo poi rettificare il tiro e sostenere di averlo sì fatto, ma per mettere alla prova l'interlocutore!)

Quanto a Boris, invece, una spiegazione alternativa dei suoi dubbi è fornita dal medesimo Vorotynskij (cioè pur sempre da una posizione ostile), ipotizzando che sia il rimorso per l'uccisione di Dimitrij – un'istanza, dunque, di piena e segreta sincerità – a impedirgli di accettare la corona. Quando l'accettazione è avvenuta, Vorotynskij rende esplicitamente onore alla perspicacia di Šujskij («indovinasti»), ma anche questa è un'illazione esterna e, alla lettera, semplicistica in quanto presuppone nell'interiorità dello zar una dimensione monolitica, anziché la presenza di fattori conflittuali per i quali è invece pertinente, nei termini in cui lo indicavo sopra, l'esempio di Macbeth.

Nella fattispecie, il rimorso di Boris per l'infanticidio è innegabile – dimostrato ad usura dallo sviluppo successivo del discorso drammatico –, ma non sufficiente al rigetto *definitivo* del potere; e lo stesso si può dire per la preoccupazione del peso e della responsabilità pubblica, che rappresentano comunque la parte dicibile dell'angoscia di Boris, da lui rievocata al momento di superarla:

Tu, padre patriarca e voi, boiardi,  
 è nuda innanzi a voi l'anima mia:  
 il supremo potere, lo vedeste,  
 io con terrore accolgo ed umiltà.  
 Oh, quanto grave compito mi attende!

Che questa dichiarazione sia ipocrita – doppiamente ipocrita, anzi, nel suo aspetto metalinguistico, nella sua proclamazione di sincerità – è escluso dal confronto con il successivo e grande monologo (sede privilegiata e convenzionale della sincerità) in cui Boris constata nel trascorrere del tempo la fondatezza del suo «terrore», e l'irrimediabile frustrazione del potere, mantenendo dunque immutata la *Stimmung* psichica:

Ho raggiunto la suprema  
 potestà. Da sei anni regno ad agio.  
 Ma non felice ho il cuore.

Venendo al prologo di Musorgskij, esso ha in effetti natura di prologo – vale a dire, disegna una situazione tutta implicita e proiettata verso il futuro, escludendo dal quadro rappresentativo l'ipoteca del passato, e in particolare quella dell'infanticidio, che in Musorgskij è menzionato per la prima volta per bocca dello storiografo Pimen (I.1). Di conseguenza ogni dialettica di colpa e coscienza interna alla personalità di Boris è esclusa non solo dalla rappresentazione diretta, ma anche dalla predicazione esterna e dalle sue possibili rifrazioni sul personaggio, e il disagio di regnare è anch'esso prolettico, fino ad assumere l'aspetto della superstizione:

È triste l'anima.  
 Un involontario terrore  
 di cattivi presentimenti  
 mi gela il cuore.

### III

Sia nella tragedia che nell'opera di Musorgskij, al centro del ruolo protagonista sta, in forme quantitativamente e qualitativamente diverse, l'ossessivo rovello del crimine compiuto, che da tredici anni – dice Boris – turba i suoi sonni.

Il monologo puškiniano del sesto anno di regno, che citavo poco sopra, esprime inizialmente da parte di Boris l'amarezza del mancato riconoscimento, da parte dei suoi sudditi, di un'azione di governo fattiva, provvida e lungimirante. L'osservazione che «il vivente potere è al volgo invisibile, / esso sa amare solamente i morti», apre la via a un senso amaro e quasi paranoico della propria demonizzazione. Come Nerone, Boris è incolpato dell'incendio della città quando è invece responsabile della resurrezione, e a lui si addebita ogni morte che abbia toccato la sua famiglia, dallo zar suo cognato alla sorella al fidanzato della figlia Ksenija, che pure è oggetto di ogni sua tenerezza.

Ma nell'ultima parte del monologo il modello del potere calunniato si ribalta attraverso l'impossibilità di opporgli una «coscienza pura»:

Ma una sola  
 macchia per avventura in essa appena  
 si manifesti, solo una, e sciagura!,  
 l'anima qual di piaga pestilente  
 brucia, il cuore si inietta di veleno,  
 negli orecchi martella la rampogna,  
 e incessante disgusto, e capogiro  
 e negli occhi fanciulli sanguinosi...

Si osservi la spettacolosa dinamica del linguaggio interiore, che dalla riflessione sentenziosa approda alla percezione viva del disagio fisico, e da questa alla riproposizione puntuale del delitto – solo il plurale «fanciulli» mantiene ancora un'ombra illusoria di genericità, come un ultimo filamento di rimozione.

Ma il centro concettuale del monologo è l'idea della *fatalità* del delitto, o se si preferisce della parallela impotenza dell'uomo a cancellarne effetti e ipoteche quali e quante possano essere le sue benemerienze – come se la colpa commessa acquistasse una mostruosa oggettività nell'impedire di dar senso al pentimento.

Allo stesso modo in *Macbeth* constatare l'irreversibilità dell'avvenuto – nella fattispecie della morte di Duncan – diventa un argomento con cui la Lady puntella l'angosciata esitazione del marito. Complessivamente l'azione di *Macbeth* sviluppa lo stesso significato in termini opposti o simmetrici rispetto al *Boris*: il testo shakespeariano, infatti, percorre la carriera del protagonista come una catena orientata non dall'inefficienza dei comportamenti virtuosi, ma dall'efficienza dei comportamenti malvagi («Le cose iniziate nel male si rafforzano attraverso il male», III.2).

Dal momento in cui un giovane monaco si spaccia per lo zarevič assassinato, Boris si trova riportato al momento fatale, sotto la coercizione di un *double bind*: da un lato infatti è portato a verificare la morte di Dimitrij come prova certa e rassicurante dell'assenza di titolo nelle rivendicazioni del pretendente; dall'altro questa medesima prova comporta la riattualizzazione della scena omicida, con un potentissimo carico di angoscia e senso di colpa.

Ciò equivale a dire che la comparsa del pretendente è in certo senso comparabile a quella del fantasma dell'ucciso (un'ipotesi, del resto, che il principe Puškin, antenato del poeta, formula dialogando con Šujskij), e non a caso lo zar interroga Šujskij in termini che quasi si sovrappongono alle domande che a se stesso rivolge Macbeth di fronte allo spettro di Banquo.

Da un lato (*Macbeth*, III.5):

C'era un tempo che quando il cervello usciva gli uomini morivano, e tutto era finito: adesso, invece, i morti possono risorgere con venti ferite mortali nella testa e cacciarci dal nostro posto. Questo è più strano dell'assassinio stesso.

Dall'altro:

Udisti qualche volta  
 che i morti siano usciti dalla tomba

gli zar a interrogare, zar legittimi,  
pubblicamente designati, eletti,  
coronati dal grande patriarca?

Si noti come l'affinità fra le due situazioni non si limiti affatto alla prodigiosa reversibilità della morte, ma si estenda al fatto che in entrambi i casi essa scompagina l'assetto politico-sociale, essendo fin troppo evidente che il posto a tavola nel banchetto offerto dal re ai dignitari scozzesi riveste un formidabile valore simbolico.

Comunque Šujskij, già capo della commissione d'inchiesta sul caso di Dimitrij e autore di un verdetto di morte accidentale, assicura lo zar sull'indubitabile morte del fanciullo, della quale però sottolinea i tratti prodigiosi – in particolare l'incorruttibilità del corpo.

La scena è soggetta a un chiaro effetto di reduplicazione, quando – aggravatasi la situazione politica – è il patriarca a fornire la medesima rassicurazione, raccontando di aver raccolto le confidenze di un vecchio pastore cieco che, avendo visto in sogno Dimitrij, si era recato sulla sua tomba e aveva riacquisito la vista. La conseguente proposta del patriarca, di trasferire a Mosca i resti dello zarevič, è bocciata come turbativa da Šujskij – ma ciò che conta è il silenzio impotente e turbato di Boris, che i boiardi sottolineano («Hai visto come il sire è impallidito / e un gran sudore gli rigava il volto?»).

Il passo successivo di questo doloroso percorso è il traumatico incontro con lo *jurodivjy* (nella traduzione di Landolfi «lo stolto», più propriamente «il Folle in Cristo») che, derubato dai bambini, chiede allo zar nella sua candida implacabilità «Falli scannare come scannasti il principino», e successivamente la medesima implacabilità rivolge contro Boris, che gli chiede di pregare per lui: «non si può pregare per lo zar Erode – la madre di Dio non lo permette».

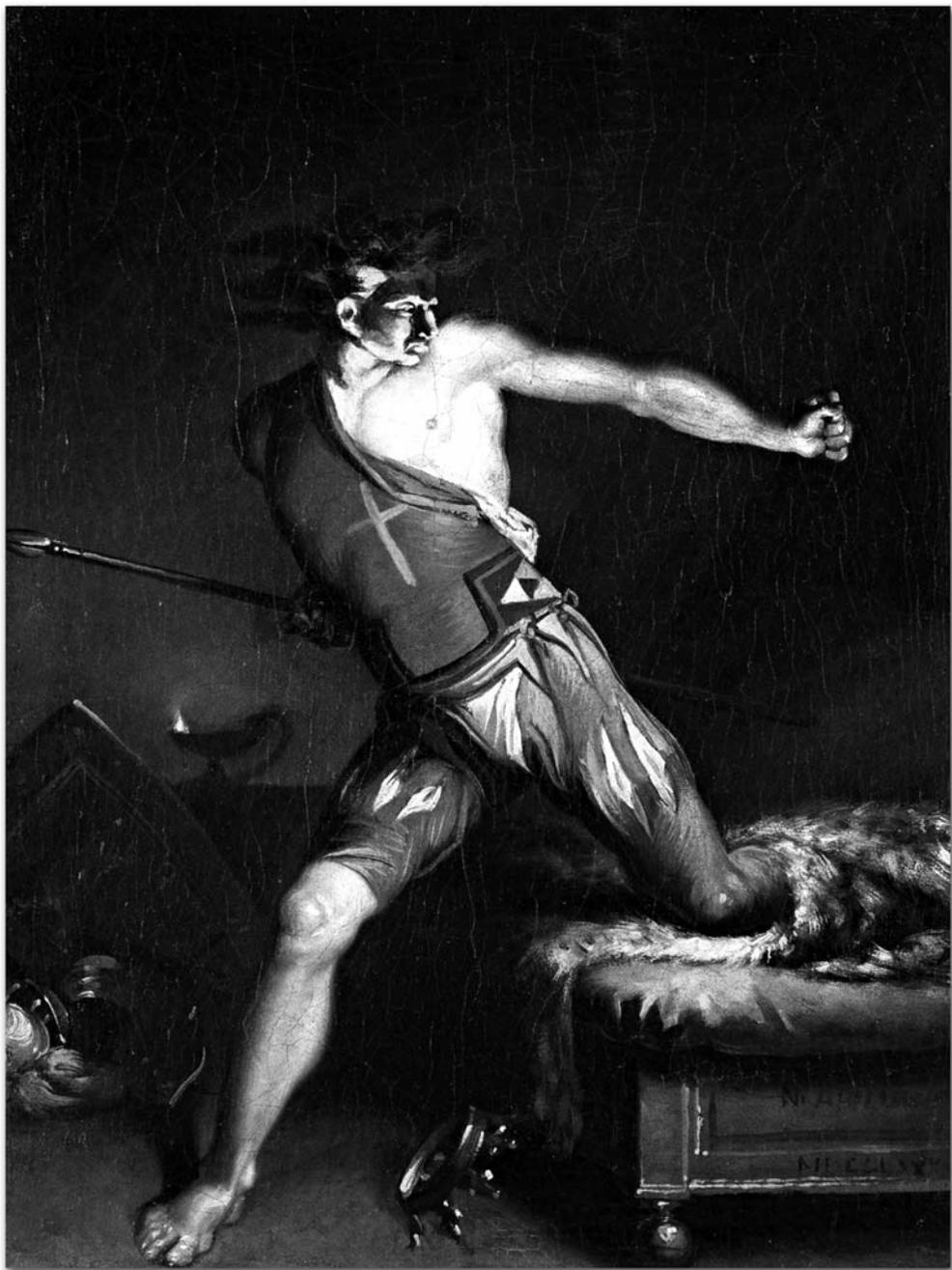
Infine, il commiato dalla vita, con l'investitura a successore del figlio. Questa scena riveste con tutta chiarezza una funzione di *Ringskomposition* rispetto a quella in cui Boris assumeva la corona: allora veniva strappato alla vita monacale, adesso muore da monaco, ristabilendo la gerarchia oggettiva, ma anche soggettiva dei valori.

Contemporaneamente ha esaurito il suo percorso la tematica della colpa: Boris si limita ad affermare che il figlio, a differenza di lui, ascenderà al trono in modo legittimo e puro (e confonde o vuol confondere il principio etico e religioso della responsabilità personale con le ineludibili responsabilità politiche della dinastia).

Proprio la presenza dello zarevič Feodor e il rispetto per la sua innocenza fanno sì che l'argomento venga appena sfiorato (già prima, Boris lo aveva allontanato quando si parlava della fine di Dimitrij):

Ma il supremo potere raggiunsi... come?  
Non chiedere. E ciò basti, tu sei puro,  
ora tu regnerai secondo dritto,  
io solo a Dio risponderò di tutto.

La soglia della morte consente finalmente – scomparse l'ansia e la nevrosi – un bilancio sereno del proprio governo, che in quanto tale possa indirizzare il cammino del



Nicolai A. Abildgaard (1743-1809), *Riccardo III si risveglia dall'incubo* (1787). Olio su tela. Oslo, Nasjonalgalleriet.

successore. Più ancora nell'ammonimento che nella rivendicazione parla una deontologia sofferta e convinta. Ciò dipende essenzialmente dal fatto (storico, ma si ricordi l'osservazione fatta sopra a questo proposito) che la morte di Boris è naturale, non comporta e non realizza, ma al massimo coincide con la vittoria dei suoi nemici diversamente da quanto avveniva per Macbeth e Riccardo III («meritatissima morte» è definita quella del tiranno nel titolo del primo in-quarto shakespeariano). Al riguardo la frase del principe Puškin «Veniva egli a punire il suo nemico, / ma il giudizio di Dio Boris già ha colto» non è altro che una mossa propagandistica.

## IV

L'ossessione dell'infanticidio è stata nel libretto di Musorgskij potenziata, ma più ancora mutata di registro, passata cioè da quello della meditazione solenne a quello della visione onirica che comporta la riattualizzazione infinita dell'esperienza e della sofferenza. In questa prospettiva, il legame con *Macbeth* è stato non poco accentuato.

Meglio dire che esso è stato addirittura reinventato con un nesso geniale che interviene sul primo monologo di Boris, posticipato nel contesto della scena familiare coi figli dell'atto secondo, e dove il tema dell'ostilità popolare trapassa nella prima rievocazione della morte di Dimitrij:

Perfino il sonno mi manca... e nella semioscurità della notte  
 si leva il fanciullo coperto di sangue.  
 Gli occhi gli ardono, ha le mani strette,  
 implora pietà... ma pietà non c'è stata!  
 Una spaventosa ferita si apre,  
 si ode il suo urlo prima di morire...  
 (*Sprofondando nella poltrona*)  
 Oh, Signore, Dio mio!

A questo punto però un audacissimo innesto fa interagire con il travaglio di Boris le grida al momento enigmatiche della nutrice che ripete ossessivamente «via, via». Il piccolo mistero viene subito dopo svelato dallo zarevič (che per questo riceve dal padre una lode un po' spropositata): un pappagallo ammaestrato ha aggredito la nutrice, che non riesce a sbarazzarsi di lui e dei suoi reiterati assalti.

Tutto qui, ma l'insieme *irrelato* della visione dell'infanticidio da parte di Boris e del gesto della nutrice che vanamente allontana da sé la persecuzione, ricostruisce una cellula formale di *Macbeth*, quella celeberrima che inaugura la scena del sonnambulismo: «Via, maledetta macchia! Via, dico!».

Rideterminata, questa cellula occupa lo splendido finale dell'atto secondo, dove la rassicurazione di Šujskij circa l'effettiva morte di Dimitrij non restituisce allo zar la calma, ma innesta appunto la visione, dopo che Musorgskij ha recuperato in questa sede le frasi espressionistiche di Puškin relative al malessere fisico indotto dall'unica macchia:

negli occhi il fanciullo coperto di sangue!  
*(Battono le otto. Sull'orologio e anche sulle figure che si muovono al suo interno cade un pallido riflesso di luce lunare)*  
 Ecco... eccolo là, cosa c'è? Là nell'angolo...  
 Ondeggia, cresce... Si avvicina...  
 Trema e geme? Via, via!  
*(Come se inseguisse un fantasma)*  
 Non sono io... non sono io il tuo assassino! Via!  
 Non sono io! Il popolo!... La volontà del popolo! Via fanciullo!  
*(Si copre il volto con le mani dal terrore e spossato cade dalla poltrona in ginocchio)*  
 Signore! Tu non vuoi la morte del peccatore,  
 pietà dell'anima colpevole dello zar Boris!...

Nell'atto quarto Musorgskij – con un procedimento 'economico' tipico del melodramma – attribuisce al cronista Pimen il racconto del Patriarca sui miracoli del fanciullo Dimitrij; esso è tuttavia preceduto da un'aggiunta in cui Šujskij parla agli altri boiardi dei deliri di Boris, che dunque cristallizzano o per meglio dire cronicizzano nella quotidianità la situazione che concludeva l'atto secondo.

Interrotto a più riprese dallo stupore incredulo dei boiardi, Šujskij racconta:

Pallido, coperto di un sudore freddo,  
 con tutto il corpo tremante, mormorando  
 alcune frasi strane e sconnesse,  
 gli occhi iniettati di ira,  
 straziato da un tormento segreto,  
 il sovrano martire languiva.  
 D'improvviso divenne livido, gli occhi fissi in un angolo,  
 e, con un pauroso lamento come se fuggisse da qualcosa... [...]  
 Invocando lo zarevič ucciso... [...]  
 Scacciando invano il suo fantasma...  
*(Boris entra, come su fuggisse da qualcuno)*  
 «Via! Via!» sussurrò, «vattene, fanciullo!»

Con splendido effetto a specchio, al racconto di Šujskij non ancora concluso si sovrappone la sua drammatizzazione – Boris cioè che entra in scena ripetendo ancora «via, via, bambino».

Poi anche nel libretto di Musorgskij il sopraggiungere dell'accesso fatale e la morte assolvono a una funzione nobilitante e catartica.

## V

La rappresentazione dei tiranni shakespeariani si dispone in antifrasi rispetto a un'idealizzazione degli antagonisti che, per quanto scialba rispetto al loro inquietante spessore, ha tuttavia il valore assiologico di una scelta netta.

Ciò è evidente per il vincitore di Riccardo III, quel conte di Richmond prossimo a diventare Enrico VII, fondatore di casa Tudor; ma ancora più in *Macbeth*, grazie a una

bizzarra costruzione per assurdo. Malcom, primogenito del re assassinato, mette infatti alla prova il suo principale alleato Macduff – l'uomo «non nato di donna» cui le profezie assegnano la vittoria sul tiranno – attribuendosi i vizi più neri e tradizionali della tirannide, a partire dalla lussuria e dall'avidità. Macduff cerca a lungo mediazioni, compromessi, giustificazioni, poi di fronte all'accanimento autoaccusatorio del suo interlocutore, si lascia andare a una collera disperata constatando che «i vizi di cui tu ti accusi, sono quelli che hanno bandito me dalla Scozia» (IV.3): subito dopo, superata la prova, viene felicemente smentito. L'eroe dunque come possibile doppio del tiranno è l'immagine che Shakespeare ritiene necessario esorcizzare.

Sia in Puškin che nel libretto di Musorgskij, in questa parte assai più vicino all'ipotesi, la costruzione del ruolo antagonistico avviene invece attraverso la successione di immagini cangianti, che mettono sostanzialmente in scena l'inadeguatezza del pretendente alla regalità usurpata, e la sua incoerenza nell'efficacia della recita.

A differenza della mistificazione attribuita a Boris, quella del falso Dimitrij è proclamata fin dall'inizio quando il monaco Grigorij Otrep'ev racconta di un sogno ricorrente che lo vede segnato a dito da un'immensa folla, ma con disprezzo e derisione, un'immagine dunque antifrastica del regno. Manifesta poi allo storico Pimen la sua insoddisfazione per la vita monacale vissuta in un'età più adatta alla guerra e alla gloria mondana: in risposta, Pimen accredita la superiorità dell'istanza religiosa, rievocando episodi che mostrano i limiti inerenti perfino alla condizione di zar. Si viene a parlare dunque dalla morte di Dimitrij, e della denuncia che gli assassini fecero di Boris come loro mandante. La constatazione che lo zarevič assassinato «avrebbe l'età tua e regnerebbe» suscita in Grigorij, rimasto solo, una minacciosa apostrofe al sovrano:

né il giudizio del mondo fuggirai  
come non fuggirai quello divino.

Tutta questa parte è stata ripresa da Musorgskij pressoché alla lettera, mentre in Puškin veniamo a sapere alla scena successiva che Grigorij è fuggito dal monastero lasciando una delirante dichiarazione («sarò zar a Mosca»): è stata esclusa dalla stampa una scena in cui era un «cattivo frate» a suggerire l'assunzione della falsa identità.

Ritroviamo poi il fuggiasco, in compagnia di due frati cercatori, in una taverna vicina al confine lituano, in cui irrompono le guardie a cercare il fuggitivo. Ma Grigorij s'impadronisce del mandato di cattura e modifica i dati segnaletici relativi alla sua fisionomia sostituendoli con quelli di uno dei due frati (i melomani ricorderanno lo stesso tema nella *Gazza ladra* di Rossini); scoperto, riesce a sfuggire. Musorgskij ha allargato questa scena, rendendola più animata e articolata e accentuandone il carattere picaresco; aggiungendo in particolare la canzone della padrona della taverna («Ho catturato un'anatra grigia») e il racconto da *miles gloriosus* di uno dei due frati, Varlaam («Un tempo nella città di Kazan'»).

Puškin mostra poi il falso Dimitrij nel contesto dei suoi alleati e sostenitori polacchi, che trovano nella sua rivendicazione dinastica lo sbocco di un'opposizione nazionalistica, culturale e religiosa: al gesuita padre Černikovskij il falso zarevič promette nien-



William Blake (1757-1827), *Riccardo III e gli spettri*. Penna e acquerello su carta (c. 1806). Londra, The British Museum.

te meno che la conversione massiccia dei Russi al cattolicesimo. Si sviluppa poi un intrigo amoroso tra lui e Marina, figlia del *voevoda* Mnišek: in un appuntamento notturno, la donna sposta risolutamente il discorso dal piano della relazione sentimentale a quello della sinergia mirata al potere. Frustrato dall'idea di essere amato non per sé ma per i suoi presunti diritti dinastici, l'Impostore rivela le sue vere e umili origini, ma la sua incauta confessione non sposta nell'interlocutrice, che sembra esser stata pensata in relazione a Lady Macbeth e al suo decisivo ruolo di catalizzatrice della vicenda, la compattezza della sua ambizione: vero o falso che sia il mito della regalità poco importa, purché la verità resti sepolta «con profondo, ostinato, con eterno / segreto». E dal canto suo il pretendente ribadisce

ch'io sia Dimitrij o no, che importa loro?  
Io sono pretesto di discordie e guerre.

Nucleo fondante di questa coppia è però non solo il potere che entrambi desiderano, anche se Marina con forza e nettezza molto maggiori; ma anche il potere reciproco con la reciproca umiliazione che esercitano l'uno sull'altro: basti dire che appena il pretendente ha espresso la volontà di sciogliersi da Marina, e ne neutralizza sprezzantemente le minacce con l'impossibilità «che a fanciulla polacca si dia fede / più che a principe russo», con questo suo disprezzo conquista finalmente la donna.

Questa parte ha dato origine, nella seconda redazione del *Boris* di Musorgskij (1872), al cosiddetto «atto polacco», una designazione che indica bene la relativa autonomia e la compattezza che assume nell'opera questa storia di torbide interazioni tra amore e potere, che Musorgskij ha complicata trasformandola in un triangolo non amoroso, ma appunto di potere, ed estendendo a tutte e tre le relazioni tra i tre membri del triangolo l'asprezza e l'insofferenza del condizionamento. Il nuovo personaggio è il gesuita Rangoni – il nome italiano indica presumibilmente una maggior vicinanza al papato e alla sua politica di evangelizzazione-annessione; ma l'innovazione davvero importante è l'ingerenza della causa religiosa nell'eros e la sua conseguente strumentalizzazione.

Il primo incontro avviene tra Marina e Rangoni, che la incita a sedurre il pretendente, abbandonando gli scrupoli della pudicizia: l'esca del gesuita è addirittura la promessa di una futura santità. Marina respinge duramente la proposta, ma quando il gesuita a sua volta la aggredisce, dichiarando che la sua virtù non è altro che «superbia demoniaca», strumento del male, si sottomette a lui con la stessa transizione masochistica con cui in Puškin si piegava alla violenza verbale del pretendente. Di quest'ultimo è rappresentata poi come in Puškin l'attesa dell'appuntamento con Marina, ma tra i due si inserisce – con un effetto sorpresa ai limiti del comico – ancora il gesuita, che si presenta al pretendente come inviato da lei, e gliene garantisce l'amore. Il suo ruolo di mezzano è gradito dal falso Dimitrij al di là della difficoltà di credere alla propria felicità; resta comunque una diffidenza convenzionale per l'oscura trama politica che altrettanto convenzionalmente è attribuita al gesuita.

Quando si arriva al duetto fra i due amanti, vediamo che la filigrana di Puškin stavolta è stata sostanzialmente conservata, ma con innovazioni comunque di grande ri-

lievo, la maggiore delle quali è la soppressione della confessione che Grigorij fa della propria impostura: rimane invece l'opposizione fra il *Machtville* e l'aspirazione erotica, verso la quale la Marina di Musorgskij esprime un disprezzo più circostanziato e rovente, facendosi beffe del *topos* «due cuori e una capanna». Ampliato rispetto alla dinamica di Puškin è il processo di ribaltamento che porta alla sottomissione finale della donna.

Le successive apparizioni del pretendente in Puškin, non conservate da Musorgskij, sono al confine lituano, dove lo sentiamo deplorare la necessità della guerra civile (da lui fatta ricadere su Boris), poi sul campo di battaglia, dove interroga un prigioniero sulla situazione della corte russa e decide temerariamente di attaccare, pure in condizione di forte inferiorità numerica. Scelta rovinosa: mentre la sconfitta sta compiendosi lo sentiamo poi compiangere il suo cavallo ferito a morte. Come si vede le suggestioni di *Riccardo III* non hanno smesso di operare: ma a dare un taglio negativo a questo intervento è il commento del maggior sostenitore del pretendente, il principe Puškin:

di cosa  
si cruccia, del cavallo! Ed è disfatta  
tutta la nostra armata!

E conclude la scena con altrettanta severità:

Felice sonno, principe.  
Disfatto, egli, scampando colla fuga,  
senza pensieri, è come sciocco bimbo.  
La provvidenza lo protegge certo.

La provvidenza lo protegge con la morte naturale di Boris e la conseguente posizione di debolezza in cui resta il suo figlio ed erede, contrariamente alle speranze dello zar morente: il comandante dell'esercito, Basmanov, attraversa appena una breve crisi di coscienza prima di accettare l'invito a passare dalla parte del pretendente abbandonando i Godunov all'inevitabile massacro.

## VI

Quanta oscurità vi è sull'uno e sull'altro fronte del conflitto dinastico, altrettanto limpida è in Puškin, e poi di conseguenza in Musorgskij, la professione di una terza causa, che è la pietà per il popolo comunque vessato e oppresso.

Niente di questo si poteva ritrovare in Shakespeare né in generale nel teatro del Seicento, dove il riferimento alla collettività come soggetto politico (e cioè non come funzionale oggetto di dominio), è sempre inesistente e pretestuoso, e potrebbe essere rappresentato simbolicamente da una frase dell'*Edipe* di Corneille che suona «Le peuple est trop heureux quand il meurt pour ses rois» (II.1).

Ma le cose sono profondamente mutate alla fine del Settecento, a valle di una gigantesca riflessione sulle forme e i valori della vita associata.

L'*incipit* della tragedia di Puškin si compiace di giustapporre l'uno accanto all'altro l'ambiente di corte, dove nelle reciproche confidenze tra i boiardi si sa tutto quello che è possibile sapere (e talvolta anche di più), e la folla all'oscuro di tutto, irreggimentata a forza nella messinscena della popolarità di Boris. Alla domanda «Che piangono?», la sola risposta possibile è: «Come saperlo? È cosa dei boiardi, / non è da noi».

Piangere invece – assumere cioè l'atteggiamento esterno – è obbligatorio, come mostra la donna esasperata che getta a terra il suo bambino, colpevole di aver smesso di frignare proprio al momento in cui dovrebbe farlo, oppure le domande tra ingenua e irriverenti come «Non c'è cipolla / da fregar gli occhi?».

Musorgskij invece ha eliminato i retroscena di corte per investire dell'enorme valore semantico dell'*incipit* proprio la manifestazione popolare, il cui senso non è cambiato dall'ipotesto, ma è stato accentuato attraverso il confronto con la brutalità della guardia («Coraggio! Non risparmiatemi la gola!») e desolatamente riassunto nel finale del quadro primo del prologo:

Ecco! Ci han chiamato per questo!  
 Cosa dobbiamo fare allora?  
 Se ci ordinano di ululare, ululeremo anche al Cremlino.  
 Ululeremo. Perché non ululare.  
 Cosa? Andiamo, ragazzi!

Anche per questo aspetto il dramma di Puškin ha struttura circolare: nel finale infatti il principe Puškin arringa il popolo addebitando allo zar defunto tutti i disagi sofferti e lo indirizza, con un'altra manifestazione 'spontanea', ai piedi del nuovo padrone.

Da essa scaturisce il massacro dei figli di Boris, un altro infanticidio funzionale al potere cui il popolo assiste con moti ondivaghi che ispirano volta a volta il linciaggio o la pietà, il riconoscimento d'innocenza o l'apparenza feroce del buon senso contadino («la mela non cade lontano dal melo»). Quando arriva un'altra verità ufficiale secondo la quale il figlio di Boris si è avvelenato, la accoglie un «silenzio inorridito».

Nell'opera di Musorgskij cambia in modo essenziale fra le due redazioni, del 1869 e del 1872, la simbolizzazione e la semantizzazione dell'*explicit*. Nella prima redazione infatti, la morte di Boris conclude l'opera in omaggio a una concezione eroico-biografica della storia; nella seconda, la conclude un vasto e composito quadro collettivo, che inizia col supplizio del boiardo Chruščov – nome inquietante per la mia generazione – sul quale si rovescia in violenza e beffa l'esultanza popolare per la fine del tiranno.

Successivamente abbiamo due diverse preparazioni dell'entrata trionfale dello pseudo-Dimitrij, alternative però e tutt'altro che concordi: la prima è l'esaltazione dei frati cercatori un tempo suoi compagni d'avventure, la seconda, in pomposo latino ecclesiastico, dei due gesuiti polacchi Lavickij e Černikovskij. Su loro s'indirizza l'ostilità della folla, che minaccia di impiccarli, prima che il pretendente esca solennemente in scena ristabilendo l'unità carismatica del regno.

Non dimentica di perdonare Chruščov, arruolandolo tra i suoi come tanti altri, a cominciare dal generalissimo Basmanov, ma con in più quel tocco di taumaturgia che ri-



Johann Heinrich Füssli (1741-1825), *Macbeth e Lady Macbeth* (c. 1812). Olio su tela. Londra, Tate Gallery. Circa il rapporto tra questo quadro e un'incisione raffigurante David Garrick e Hannah Pritchard, cfr. *Shakespeare nell'arte*, a cura di Jane Martineau e Maria Grazia Messina, Ferrara, 2003, pp. 190, 216.

sulta dal salvataggio all'ultimo momento. In questo gesto, peraltro, c'è molto di diverso dalla magnanimità e dalla clemenza: c'è l'affermazione del principio che la rivolta degli umili contro i potenti non può essere avallata neppure quando, come qui, si esercita sugli avversari del regime vigente; o in altri termini che mentre il conflitto tra le persone per il potere è accidentale, essenziale e assoluta è l'opposizione tra la classe dei padroni e quella dei diseredati – un'opposizione così profonda che comprende il proprio stesso occultamento nella subalternità quotidiana, al di fuori di occasionali *jacqueries*.

E infatti si ricostituisce attorno al nuovo sovrano il consenso finto ed ecumenico, con una sola eccezione, cui Musorgskij ha conferito enorme valore semantico: lo *jurodivyj* che nella prima redazione dell'opera sosteneva con Boris lo stesso tagliente dialogo che in Puškin, il portatore sacro dell'inferiorità e della marginalità, qui si sottrae al corteggio per levare l'alto e perenne lamento delle vittime:

Sgorgate, sgorgate, lacrime amare,  
 piangi anima ortodossa!  
 Presto arriverà il nemico e scenderà l'oscurità,  
 tenebre profonde e impenetrabili.  
 Dolore, dolore sulla Russia.  
 Piangi popolo russo,  
 popolo affamato!

# Due opere a confronto: *Boris Godunov* del 1869 e del 1872

a cura di Michele Girardi

---

1869

1. Parte I.1 – *Muro del monastero Novodevič'i vicino a Mosca*

- a. dopo l'introduzione orchestrale, una guardia frusta il popolo per indurlo a pregare affinché Boris accetti il trono; Šcelkalov li sprona in nome del Dio degli ortodossi
- b. il popolo esprime il suo smarrimento

2. Parte I.2 – *Interno del Cremlino a Mosca. Piazza tra le cattedrali dell'Assunzione e dell'Arcangelo*

Boris viene incoronato; la cerimonia viene preceduta e seguita da una processione; le forzate espressioni di gioia sono cantate dal popolo su un antico canto russo («Slava!», L'vov-Pratsch, 1806)

3. Parte II.1 – *Una cella nel monastero dei miracoli*

- a. monologo di Pimen, che è giunto all'ultimo racconto della sua cronaca

b. il risveglio di Grigorij

c. Grigorij racconta un sogno che lo ha prima esaltato, poi prostrato

d. Pimen narra la storia della visita al monastero di Ivan il terribile e della santità del figlio Feodor

e. Pimen narra dell'uccisione dello zarevič Dimitrij

---

1872

1. Prologo, q 1 – *Muro del monastero Novodevič'i vicino a Mosca*

2. Prologo, q 2 – *Interno del Cremlino a Mosca. Piazza tra le cattedrali dell'Assunzione e dell'Arcangelo*

3. Atto I, q 1 – *Una cella nel monastero dei miracoli*

b. I coro di monaci (fuori scena)

c. il risveglio di Grigorij (musica differente)

d. II coro di monaci (fuori scena)

e. come c

f. come d

1869	1872
<p><i>f.</i> Grigorij lo interroga sull'età dello zarevič Dimitrij; coro di monaci da fuori scena; giuramento solenne di Grigorij</p> <p>4. Parte II.2 – <i>Locanda alla frontiera lituana</i></p> <p><i>a.</i> introduzione orchestrale</p> <p><i>b.</i> arrivo di Grigorij, Varlaam, Misail</p> <p><i>c.</i> prima canzone di Varlaam («Un tempo nella città di Kazan'»)</p> <p><i>d.</i> Varlaam s'apparta con Grigorij e gli canta un'altra canzone; mentre canta Grigorij chiede informazione sulla strada all'ostessa; irrompe la polizia, e Grigorij cerca di convincerli che il ricercato è Varlaam, ma questi legge la descrizione nel bando che corrisponde a Grigorij; questi fugge dalla finestra</p> <p>5. Parte III – <i>Interno degli appartamenti reali nel Cremlino di Mosca</i></p> <p><i>a.</i> Ksenija lamenta l'amore perduto</p> <p><i>b.</i> Feodor e la carta geografica</p> <p><i>c.</i> la nutrice conforta Ksenija</p> <p><i>d.</i> entra Boris, conforta Ksenija e l'allontana</p> <p><i>e.</i> Boris e Feodor scrutano la mappa</p> <p><i>f.</i> prima parte del monologo di Boris (in forma recitativa in un tessuto leitmotivico)</p> <p><i>g.</i> entra il boiardo che porta una denuncia sui complotti di Šuiskij</p>	<p><i>g.</i> come <i>f</i></p> <p>4. Atto I, q 2 – <i>Locanda alla frontiera lituana</i></p> <p><i>a.</i> come <i>a</i></p> <p><i>b.</i> l'ostessa canta la canzone dell'anatra</p> <p><i>c.</i> come <i>b</i></p> <p><i>d.</i> come <i>c</i></p> <p><i>e.</i> come <i>d</i>, diversa e più stringente la fuga</p> <p>5. Atto II – <i>Interno degli appartamenti reali nel Cremlino di Mosca</i></p> <p><i>a.</i> come <i>a</i> (ma riscritto, come tutte le parti corrispondenti, 1871-1872)</p> <p><i>b.</i> Feodor e l'orologio</p> <p><i>c.</i> come <i>c</i></p> <p><i>d.</i> canzone della zanzara</p> <p><i>e.</i> gioco del battimano</p> <p><i>f.</i> come <i>d</i></p> <p><i>g.</i> come <i>e</i></p> <p><i>h.</i> come <i>f</i> (ma testo diverso e in forma d'aria)</p> <p><i>i.</i> grida della nutrice (fuori scena)</p> <p><i>j.</i> come <i>g</i></p> <p><i>k.</i> Feodor spiega i clamori precedenti con la canzone del pappagallo</p>

1869

1872

*b.* Boris insulta Šuiskij, che gli reca notizie del falso Dimitrij; Boris vuole conferma della morte del vero zarevič Dimitrij

*i.* allucinazione di Boris, preceduta dalla sezione conclusiva del monologo (*f*)

*l.* come *b*

*m.* conclusione del soliloquio di Boris (*h*)

*n.* allucinazioni (scandite dal battito della pendola)

6. Atto III, q 1 – *Boudoir di Marina Mnišek nel castello di Sandomir*

*a.* coro di fanciulle polacche

*b.* aria di Marina (in stile di mazurka), che esprime le sue ambizioni di potere

*c.* Rangoni blandisce Marina, e le fa giurare di aiutarlo a convertire al cattolicesimo l'Impostore e l'intera Russia

7. Atto III, q 2 – *Castello dei Mnišek a Sambor. Giardino. Fontana. Notte di luna piena*

*a.* l'Impostore attende Marina; Rangoni lo blandisce

*b.* polacca

*c.* appare Marina; duetto d'amore

6. Parte IV.1 – *Piazza antistante la cattedrale di San Basilio*

*a.* la folla discute dei fatti

*b.* i ragazzi rubano un copeco al Folle in Cristo

*c.* Boris e il suo seguito entrano nella cattedrale

*d.* il Folle in Cristo viene a confronto con Boris e rifiuta di pregare per lui

*e.* il Folle in Cristo lamenta il destino tragico della Russia

1869	1872
7. Parte IV.2 – <i>Grande sala nel Cremlino di Mosca</i>	8. Atto IV, q 1 – <i>Grande sala nel Cremlino di Mosca</i>
a. introduzione orchestrale	a. come a
b. Ščelkalov legge l'accordo dei boiardi su come ribattere le pretese del falso zarevič	b. come c
c. i boiardi discutono, esprimendo disagio per l'assenza di Šuiskij	c. come d (con piccoli tagli)
d. entra Šuiskij e descrive le allucinazioni di Boris	d. come e
e. Boris irrompe, preda delle allucinazioni	e. come f (con piccoli tagli)
f. Pimen narra la storia dell'uccisione del vero zarevič Dimitrij	f. come g (con piccoli tagli)
g. Boris dice addio al figlio Feodor	g. come b
h. morte di Boris	
	9. Atto IV, q 2 – <i>Una radura nel bosco di Kromy</i>
	a. introduzione orchestrale; entra il popolo col boiario Chrusčov prigioniero
	b. sarcastica glorificazione di Chrusčov
	c. i ragazzi rubano un copeco al Folle in Cristo (da IV.1.b)
	d. entrano Varlaam e Misail, intonando una canzone popolare
	e. coro rivoluzionario (in forma col <i>da capo</i> )
	f. processione dell'Impostore (con l'inno dei gesuiti)
	g. il Folle in Cristo lamenta il destino tragico della Russia (da IV.1.e)

# BORIS GODUNOV

Libretto di Modest Petrovič Musorgskij

Edizione a cura di Emanuele Bonomi,  
con guida musicale all'opera



Raoul Dufy (1877-1953), Musorgskij. «Revue musicale», suppl. aprile 1922. Il disegno fu certamente eseguito in occasione della ripresa di *Boris Godunov* all'Opéra di Parigi, 1922 (in francese; protagonista Vanni-Marcoux).

# *Boris Godunov*, libretto e guida all'opera

a cura di Emanuele Bonomi

L'edizione proposta nelle pagine seguenti assume come testo di riferimento il libretto pubblicato dall'editore Bessel' a San Pietroburgo all'inizio del 1873 (il timbro della censura imperiale sulla seconda di copertina riporta la data del 25 gennaio).<sup>1</sup>

L'opera fu composta in una prima versione, comprendente sette scene, tra l'ottobre 1868 e il giugno 1869 e fu poi orchestrata entro il mese di dicembre dello stesso anno. Il 22 febbraio 1871, pochi mesi dopo che la censura aveva permesso dopo una lunga serie di rinvii la rappresentazione del dramma omonimo di Puškin, fonte del libretto, l'opera venne respinta dal Mariinskij con la motivazione che mancava un ruolo principale femminile. Nell'immediata rielaborazione, completata in riduzione per canto e pianoforte nel dicembre 1871 e in partitura nel luglio 1872, Musorgskij modificò in profondità la struttura del lavoro: recuperò, apportando modifiche di diversa entità (lievi e più estese), cinque scene già composte, ne aggiunse due che costituiscono l'atto «polacco» (che gli permise di introdurre un personaggio femminile), riscrisse la scena ambientata negli appartamenti reali e soppresse la scena di San Basilio, sostituendola con la scena nella foresta a Kromy.

Questa seconda versione del *Boris*, strutturata in un prologo e quattro atti, fu sottoposta all'approvazione dei censori nella primavera del 1872, ottenendo nel mese di aprile l'autorizzazione dello zar e il parere positivo della Commissione musicale del Mariinskij di San Pietroburgo il 18 maggio. Dopo che il 17 febbraio 1873 tre scene furono eseguite con grande successo, l'editore Bessel' pubblicò nel gennaio 1874 lo spartito dell'opera e, finalmente, l'8 febbraio 1874 il *Boris Godunov* ebbe la sua prima rappresentazione al teatro Mariinskij.

Il libretto di riferimento è stato sottoposto ad alcune lievi modifiche per semplificarne la comprensione. Si è deciso di mantenere la punteggiatura originale, con la corre-

---

<sup>1</sup> BORIS GODUNOV. / *Opera v 4-ch dejstvijach s prologom* / M. MUSORGSKOGO. / *Sostavil po Puškinu i Karamzinu* / M. MUSORGSKIJ (BORIS GODUNOV. / *Opera in quattro atti e un prologo di* / M. MUSORGSKIJ. / *Parole di* M. MUSORGSKIJ / *ricavate da Puškin e Karamzin*), Sankt-Peterburg, Bessel', 1873. Parole e versi non intonati sono resi in corsivo nel testo, mentre le varianti in partitura sono state segnalate in nota (con esponenti in cifre romane). Abbiamo riportato fra parentesi quadre, senza commentarli, tre passi della prima versione espunti dall'autore: il finale del quadro primo del prologo, il racconto della morte dello zarevič Dimitrij nel primo quadro dell'atto quarto e il discorso di Ščelkalov che apre la дума dei boiari all'inizio dell'atto quarto. Si consulti in proposito il diagramma che illustra la differenza fra le versioni del 1869 e del 1872, in questo volume alle pp. 41-44.

zione di eventuali ed evidenti inesattezze di stampa, riportandola in traduzione secondo le regole dell'ortografia italiana. Per una maggiore scorrevolezza nella lettura sono state eliminate tutte le note presenti nel testo, che documentano le fonti di alcune parti del libretto – la tragedia di Puškin, la cronaca storica *Istorija gosudarstva Rossiskogo (Storia dello stato Russo)* di Karamzin e le raccolte popolari utilizzate per le canzoni inserite nella scena ambientata negli appartamenti reali – ricavate senza alcuna modifica degli originali. Le informazioni più significative in esse contenute sono state comunque riportate all'interno della guida musicale posta a piè di pagina, alla quale rimandano le cifre con esponente in numero arabo inserite all'interno del libretto.<sup>2</sup> Si è inoltre conservata la disposizione originale del testo nelle parti in prosa, mentre le sezioni in versi hanno subito lievi modifiche nei rientri, allo scopo di evidenziare le formazioni strofiche e le forme letterarie 'chiuse' presenti all'interno dell'opera (canzoni, cori e arie).

Due importanti annotazioni, infine, riguardano il testo russo adottato nella trascrizione del libretto e negli esempi musicali riportati all'interno della guida musicale. L'alfabeto cirillico utilizzato nella prima edizione del libretto presenta quei segni grafici destinati a scomparire dopo la Rivoluzione del 1917; essi sono stati eliminati e la grafia del testo è stata ricondotta a quella in uso da allora e tuttora valida. Negli esempi musicali, invece, il testo cantato è riportato in caratteri latini, servendosi del sistema *standard* di traslitterazione dei caratteri cirillici (USI 9).

PROLOGO	<i>Quadro primo</i>	p. 51
	<i>Quadro II°</i>	p. 55
ATTO PRIMO	<i>Quadro primo</i>	p. 58
	<i>Quadro II°</i>	p. 61
ATTO SECONDO		p. 67
ATTO TERZO	<i>Quadro primo</i>	p. 76
	<i>Quadro II°</i>	p. 79
ATTO Quarto	<i>Quadro primo</i>	p. 85
	<i>Quadro II°</i>	p. 89
APPENDICI:	<i>L'orchestra</i>	p. 97
	<i>Le voci</i>	p. 99

<sup>2</sup> L'analisi è stata condotta sulla partitura d'orchestra dell'opera – МУССОРГСКИЙ М.П. / MODEST MUSSORGSKY, *Борис Годунов / Boris Godunov*, edizione critica a cura di David Lloyd-Jones, 2 voll., New York, Oxford University Press, 1975; ripubbl. Moskva, Muzyka, 1979, 3 voll. – da cui sono tratti gli esempi, individuati mediante l'atto, la cifra di richiamo e il numero di battute in apice che la precedono (a sinistra) o la seguono (a destra). Nella guida le tonalità minori sono contraddistinte dall'iniziale minuscola (maiuscola per le maggiori); si sono omesse le indicazioni di tonalità in presenza di modulazioni continue, come accade di frequente.

# BORIS GODUNOV

Opera in quattro atti e un prologo  
Libretto e musica di Modest Musorgskij  
Nuova traduzione italiana di Emanuele Bonomi  
© Teatro La Fenice di Venezia, 2008

## PERSONAGGI

BORIS GODUNOV	Basso
FEODOR } <i>figli di Boris</i>	Mezzosoprano
KSENIJA }	Soprano
LA NUTRICE di Ksenija	Mezzosoprano
VASILIJ IVANOVIČ ŠUJSKIJ, <i>principe</i>	Tenore
ANDREJ ŠČELKALOV, <i>rappresentante della Duma</i>	Baritono
PIMEN, <i>cronachista (prete)</i>	Basso
L'IMPOSTORE sotto il nome di GRIGORIJ ( <i>novizio educato da Pimen</i> )	Tenore
MARINA MNIŠEK, <i>figlia del voevoda di Sandomir</i>	Mezzosoprano
RANGONI, <i>gesuita in incognito</i>	Baritono
VARLAAM	Basso
MISAIL <i>vagabondi</i>	Tenore
L'OSTESSA <sup>1</sup>	Mezzosoprano
IL FOLLE IN CRISTO	Tenore
NIKITIČ, <i>guardia</i>	Basso
MITJUCHA, <i>contadino</i>	Basso
UN BOIARDO DI CORTE	Tenore
Il boiardo CHRUŠČOV	Tenore
LAVICKIJ } <i>gesuiti</i>	Basso
ČERNIKOVSKIJ }	Basso

Boiardi, figli di boiardi, strelizzi (strel'cy), guardie, nobili polacchi, fanciulle di Sandomir, pellegrini, popolo moscovita.<sup>II</sup>

1598-1605

---

<sup>I</sup> «Padrona della locanda».

<sup>II</sup> Aggiunta: «monelli, vagabondi».

*à G. Francesco Malipiero  
en toute cordialité!*

*Aug. 19*

**БОРИСЪ ГОДУНОВЪ**

опера въ 4<sup>хъ</sup> дѣйствіяхъ съ прологомъ  
сочиненіе

**М. П. МУСОРТСКАГО.**

ПОЛНОЕ ПЕРЕЛОЖЕНІЕ (СО ВЪКЛЮЧЕНІЕМЪ СЦЕНЪ НЕ  
ПРЕДПОЛАГАЕМЫХЪ КЪ ПОСТАНОВКѢ НА СЦЕНѢ) ДЛЯ  
ФОРТЕПЬЯНО СЪ ПѢНІЕМЪ.

ЦѢНА 30/-

Собственность издателей для всѣхъ странъ.

**Ж. и В. ЧЕСТЕРЪ, Лимитедъ,  
Лондонъ.**

Frontespizio dello spartito (London, J. & W. Chester) del *Boris*. Sotto le note il testo russo, francese (traduzione di Robert Godet e Aloys Mooser) e inglese (traduzione di M. C. H. Collet). Nel *Foreword* (non firmato): «It [the Edition Chester] restore the authentic version in vocal score, which has long been obscured by Rimsky-Korsakov's 'revised' edition, and [...] adheres to the first copy which Moussorgsky possessed». Venezia, Fondazione Giorgio Cini. Con una dedica a Gian Francesco Malipiero, datata settembre 1927. Lo spartito, che era incluso nel Fondo Malipiero, è ora conservato nella Raccolta Rolandi.

## PROLOGO

### QUADRO PRIMO

Muro del monastero Novodevič'i vicino a Mosca. Vicino al centro della scena, su una sporgenza alla destra, la grande porta del monastero sotto una tettoia. All'alzarsi del sipario, il popolo, in piccoli gruppi, si raccoglie nel cortile del monastero: movimenti indolenti, andatura pigra. Sulla scena passano alcuni boiardi (con in testa il principe Šujskij) che, scambiatisi

inchini con il popolo, entrano nel monastero. Quando i boiardi si sono nascosti nel monastero, il popolo inizia a vagabondare sulla scena. Alcuni, in prevalenza donne, osservano oltre la porta del monastero. Altri parlano sottovoce, grattandosi il capo.<sup>1</sup>

(Entra una guardia; nel vederlo, il popolo si raccoglie in gruppo e rimane immobile: le donne chinandosi con le mani sulle guance, gli uomini, con il cappello in mano, incrociando le braccia sulla vita e chinando il capo)<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Il prologo del *Boris* si apre con una breve introduzione orchestrale, che suggerisce, alla maniera di Verdi, la 'tinta' del dramma (*Andante* – e, do#). Il tema, una semplice frase irregolare di sapore popolare, è presentato dai fagotti (si veda analogo colore all'inizio del *Sacre du Printemps* di Stravinskij), e viene poi ripetuto integralmente dalle viole e dal clarinetto su un accompagnamento orchestrale che, ad ogni ripetizione, diventa più elaborato e viene variato per diminuzione. La sezione che serve da ponte tra preludio e inizio dell'opera corrisponde all'alzata del sipario, sulla quale una folla di contadini e vagabondi si accalca in disordine davanti alle porte del monastero:

ESEMPIO 1 (p.1, bb. 1-5)



<sup>2</sup> La scena corale con cui si apre il prologo è ricavata indirettamente dalla scena terza del dramma di Puškin, e illustra in modo esemplare le principali linee guida seguite dal compositore nella riduzione librettistica della tragedia: Musorgskij rielabora in profondità il testo e trasforma in prosa la rigida disposizione in versi del poeta. Una guardia, introdotta da una brusca cellula di sedicesimi ribattuti già udita nel preludio (che costituisce il primo di una serie di motivi destinati a tornare più volte nel corso dell'opera), esce dal monastero con un bastone in mano, per obbligare la folla ad implorare Boris di accettare il trono:

ESEMPIO 2 (4<sup>2</sup>)

Il popolo si inginocchia riluttante e intona un coro di supplica (6, *Meno mosso, quasi andantino* –  $\frac{3}{4}$ - $\frac{5}{8}$ , fa):

ESEMPIO 3 (6)

GUARDIA (*agitando un bastone contro il popolo*)  
Beh, allora? Siete diventati di pietra? Forza, in ginocchio! (*Il popolo indietreggia*) Su! Forza! (*Minaccia con il bastone*) Razza di diavoli!

POPOLO (*in ginocchio, rivolto verso la porta del monastero*)

Perché ci abbandoni,  
padre nostro!  
Perché ci lasci,  
benefattore!  
Siamo tutti tuoi orfani  
indifesi,  
Ti preghiamo,<sup>III</sup> caro,  
con lacrime ardenti.

(*La guardia si allontana verso il monastero*)

Pietà, padre nostro,  
signore padre,  
pietà!

VOCI tra il POPOLO (*il popolo rimane in ginocchio*)  
Mitjuch, ehi Mitjuch, perché urliamo?

MITJUCHA

E che ne so!

VOCI

Vogliamo eleggere uno zar di Russia!

Parte delle DONNE

Oh, che guaio! Ho perso tutta la voce.

Colombella, vicina,  
mi terrestri da parte un po' d'acqua?  
Altra parte delle DONNE  
Ma guarda, la signora!  
Urlava più di tutte, si vede che ne aveva!

UOMINI<sup>IV</sup>

Ehi, voi, vecchie, *basta chiacchiere!*<sup>V</sup>

DONNE

E tu daresti ordini a noi!  
Guardatelo, peggio della guardia!

MITJUCHA

Oh, streghe, non scaldatevi!

DONNE (*litigiose*)

Ah, furfante maledetto!  
Ecco che è saltato fuori il cane!  
Ci si è affezionato, il diavolo!  
(*Si alzano in piedi*)  
Ehi, vecchie, è meglio andarsene,  
*allontaniamoci!*<sup>VI</sup> con le buone  
dai guai!

UOMINI (*tra le risa*)

Non avete gradito il soprannome,  
si vede che vi rode,  
non vi piace proprio.  
(*Continuano a ridere*)

Eccole, le streghe, che se vanno di già.  
(*La risata aumenta*)

---

*segue nota 2*

L'influsso della sintassi melodica popolare russa si percepisce nella presenza di diversi elementi di derivazione folklorica: insistenti pedali di tonica, frequenti fermate su quarto e quinto grado, utilizzo del secondo grado abbassato o diminuito dal sapore modale. Un elemento di forte novità riguarda il metro musicale scelto; battute in tempi diversi si alternano liberamente per aderire con la maggior fedeltà possibile alle cadenze del linguaggio parlato. Il coro si conclude con una perorazione in *animando* la cui linea melodica discendente riprende il ritornello della lirica *Kolybel'naja Eremuški (Ninnananna di Eremuška)*, composta pochi anni prima. Su una rapida scala cromatica la guardia esce di scena, dando modo alla folla di scambiarsi vivaci repliche. Nel mezzo delle dispute rientra la guardia: tutti si inginocchiano di nuovo e riprendono il coro precedente *con più voce* e un semitono sopra. Il linguaggio della scena, nonostante la convenzionalità dell'impianto narrativo (il coro in apertura che informa il pubblico su cosa avviene in scena), propone scelte di notevole sperimentalismo, in modo particolare per quanto riguarda la scrittura corale. Musorgskij alterna sezioni omoritmiche del *tutti*, secondo stili del canto popolare, a parti in recitativo, nelle quali cerca di caratterizzare i singoli individui (anche se nessuno ha un nome ad eccezione di Mitjucha). In queste ultime sezioni la continuità del discorso musicale è affidata all'orchestra, mentre minuziose didascalie descrivono in dettaglio i movimenti in scena dei diversi personaggi. Terminato il coro, la guardia annuncia l'arrivo del segretario della Duma e ordina alla folla di alzarsi.

<sup>III</sup> Aggiunta: «e ti imploriamo».

<sup>IV</sup> «Tenore solo».

<sup>V</sup> Tenori: «Zitte!».

<sup>VI</sup> Contralti: «Signore, perdona lo svergognato! / È meglio allontanarsi».

GUARDIA (*compare sulla porta del monastero; alla sua vista le donne si inginocchiano velocemente e la folla torna immobile come prima*)

Allora? Avete smesso? Vi risparmiate la gola? (*Avanzando verso la folla*) Vengo io adesso! È da tanto tempo che le vostre schiene non sentono la frusta? Vi insegno io!

DONNE

Non prenderterla, Nikitič, non prendertela, caro!

UOMINI

Riprendevamo soltanto fiato, ora riprendiamo.

Parte degli UOMINI e delle DONNE

E non ci fa riposare, il maledetto!

GUARDIA

Coraggio! Non risparmiatevi la gola!

POPOLO

Va bene!

GUARDIA (*minacciando con il bastone*)

Allora!

FOLLA (*ululando*)

Perché ci abbandoni,  
padre nostro!

Perché ci lasci,  
benefattore!

Ti preghiamo, caro,  
ti scongiuriamo<sup>vii</sup>

con lacrime ardenti:  
pietà, padre nostro,  
signore padre,  
pietà!

(*Alle ultime esclamazioni del popolo, il segretario Ščelkalov compare sulla porta del monastero*)

GUARDIA (*corre di fretta verso la folla*)

Ehi voi, alzatevi!<sup>viii</sup> Parla il rappresentante della Duma.

(*Il popolo si alza in piedi*)

ŠČELKALOV (*fa un profondo inchino al popolo*)<sup>3</sup>

Ortodossi! Non implorate il boiardo!

All'appello addolorato della duma dei boiardi e del

[patriarca

non ha voluto saperne del trono degli zar.

Tristezza sulla Russia, tristezza senza fine,

[ortodossi!

La terra geme senza una guida.

<sup>vii</sup> «Perché ci lasci, caro! / Ti preghiamo e ti imploriamo, orfani».

<sup>viii</sup> «Zitti, in piedi!».

<sup>3</sup> Il dolente arioso di Ščelkalov (*Andante assai* – e, mi♭) è introdotto da un solenne tema orchestrale nel registro grave, che ben si adatta al rango del personaggio:

ESEMPIO 4 (24)

Andante assai

Vle  
Fag.  
Cl. I  
Cl.

Vlc.  
Cb.

Cor.

*p* *sf* *sf* *sf* *mf* *sf*

*p*

VI. I

Con tono declamatorio il segretario della Duma informa i presenti della rinuncia alla corona da parte di Boris e li sollecita a pregare. L'orchestra sottolinea il discorso stentoreo del personaggio con accordi lunghi degli archi, infiammandosi con rulli di timpani quando Ščelkalov predice sventure sulla Russia per poi suggerire la speranza che la luce celeste rischiarerà la mente di Godunov, con delicate frasi delle viole in tonalità maggiore.

Raccogliete le forze nel Signore:

perché dia consolazione

all'affranta Russia

e rischiari con la luce celeste

lo spirito stanco di Boris!

*(Se ne va nel monastero. Il popolo rimane perplesso.*

*Fuori scena si ode il canto dei pellegrini. La scena si rischiara del riflesso rossastro del sole che sorge. Il popolo si mette ad ascoltare il canto dei pellegrini)*

GUIDE *(bambini fuori scena)*

Gloria a te, Creatore altissimo sulla terra!<sup>4</sup>

Gloria alle tue forze celesti!

E a tutti i tuoi fedeli in Russia

gloria!

POPOLO *(sussurrando)*

Gente di Dio! Gente di Dio!

ANZIANI *(avvicinandosi sulla scena)*

L'angelo del Signore disse al mondo:

«Alzatevi, nubi minacciose,

correte per il cielo,

coprite la terra russa!»

*(Entrano in scena; davanti le guide, dietro, appoggiati alle loro spalle, gli anziani con cappucci coperti di immagini sacre e con bastoni in mano. Il popolo con rispetto si inchina dinanzi a loro, lasciando strada)*

GUIDE e ANZIANI *(sulla scena, con voce rimbombante)*

«Distruggete il serpente feroce

dalle dodici ali!

Questo serpente è la discordia russa,

la *crudele disgrazia*<sup>ix</sup> e l'anarchia!

Annunciate agli ortodossi

la speranza!»

*(Distribuiscono alla folla le immagini sacre)*

«Indossate i paramenti della festa,

alzate le icone di Nostra Signora,

e con la Vergine del Don e quella di Vladimir

andate incontro allo zar!»

*(Entrano nel monastero)*

«Cantate lodi al Signore,

gloria alle sante forze celesti!

*(Fuori scena, continuando ad allontanarsi)*

Gloria a Te, Creatore altissimo sulla terra!

Gloria alle Tue forze celesti!

*(Il sipario cala lentamente)*

E a tutti i tuoi fedeli in Russia

gloria!<sup>x</sup>

*[(Una parte della folla osserva le icone e gli amuleti ricevuti gli uni con gli altri. La parte restante osserva i pellegrini che si allontanano)]*

FOLLA *(in due gruppi. Secondo gruppo, a Mitjuch)*

Avete sentito, cosa dicevano

quei sant'uomini?

MITJUCHA

Ho sentito! E con la Vergine del Don

e quella di Vladimir...

*(Si dimentica il seguito. Le donne cominciano a litigare per gli amuleti)*

FOLLA *(secondo gruppo)*

Beh!...

MITJUCHA *(sforzandosi di ricordare)*

E con la Vergine del Don

e quella di Vladimir

andate...

*(Si mette a pensare)*

FOLLA *(secondo gruppo)*

Cosa?

<sup>4</sup> Un raggio di sole rischiara la scena e dietro le quinte si ode un gruppo di pellegrini diretti al monastero (28, *Moderato assai – e, Lab*) che intona un canto religioso (il modello drammaturgico è il coro «Padre eterno, Signor» nell'atto secondo dell'opera 'russa' verdiana *La forza del destino*), la cui serenità è sottolineata dall'utilizzo di flauti e clarinetti in raddoppio alle voci sui *tremoli* dei violini primi. Giunti in scena, i pellegrini invitano la folla a sollevare le icone dei santi e a continuare ad acclamare Boris zar di Russia. Nel momento in cui i religiosi entrano nel monastero cala il sipario se, come prescrive la partitura, si segue l'indicazione di taglio lasciata dall'autore. Musorgskij volle forse, in questo caso, accorciare i tempi ma, a differenza di altri rimaneggiamenti decisi nella versione del 1872, rispetto alla precedente del 1869, qui la logica drammatica non perderebbe coerenza, e la visione pessimistica messa in atto in IV.2 guadagnerebbe un'importante premessa.

<sup>ix</sup> «la discordia russa».

<sup>x</sup> «Gloria a Te, Creatore sulla terra! / Gloria al padre celeste!». Il cambiamento testuale si fa se si riapre il taglio (il cui libretto, qui integrato, si può leggere fra parentesi quadre).

MITJUCHA (*impaziente e perdendosi*)

Con la Vergine del Don andate...

FOLLA (*secondo gruppo*)

Beh!...

MITJUCHA

Con la Vergine del Don andate...

(*Si perde definitivamente e si volta*)

FOLLA (*secondo gruppo*)

Male, fratello!

(*Primo gruppo*)

Indossate i paramenti della festa

e con la Vergine del Don

e quella di Vladimir

andate incontro allo zar.

(*Secondo gruppo*)

Allo zar? Quale zar?

GUARDIA (*uscendo dal monastero dopo aver accom-*  
*pagnato i pellegrini*)

Ehi, voi!

FOLLA (*senza accorgersi della Guardia. Primo grup-*  
*po*)

Come quale? Boris...

GUARDIA (*entrando*)

Ehi, voi, gregge di pecoroni!

Siete diventati sordi?

Eccovi il decreto dei boiardi:

fatevi trovare domani al Cremlino

e là attendete gli ordini.

Avete sentito?

(*Esce. Crepuscolo in scena; la folla inizia a disper-*  
*dersi*)

FOLLA

Ecco! Ci han chiamato per questo!

Cosa dobbiamo fare allora?

Se ci ordinano di ululare, ululeremo anche al

[Cremlino.

Ululeremo. Perché non ululare.

Cosa? Andiamo, ragazzi!

(*Si disperdono*)]

#### QUADRO SECONDO

*Interno del Cremlino a Mosca. Piazza tra le catte-*  
*drali dell'Assunzione e dell'Arcangelo, i sagrati del-*  
*le quali si scorgono sulla scena, il primo sulla destra,*  
*il secondo in lontananza davanti agli spettatori. La*  
*piazza è riempita dal popolo in ginocchio. Festoso*  
*rintocco di campane.*

(*Compare il corteo: davanti le guardie, dietro di lo-*  
*ro i figli dei boiardi, gli strel'cy, Ščelkalov con lo*  
*scettro imperiale e altri strel'cy. Dietro di loro i*  
*grandi boiardi, i segretari e altri... Il corteo, passan-*  
*do tra la folla, entra nella cattedrale dell'Assunzio-*  
*ne. Gli strel'cy si dispongono in file sul sagrato. Do-*  
*po qualche istante*)<sup>5</sup>

ŠUJSKIJ (*dal sagrato della cattedrale dell'Assunzione*)

Salute allo zar Boris Feodorovič!

<sup>5</sup> Nel quadro secondo del prologo, la cui struttura corale ricalca quella del precedente, viene introdotto il protagonista. La scena è la più breve dell'opera e, allo stesso tempo, costituisce uno sfarzoso *tableau* da *grand-opéra* (sull'esempio della scena dell'incoronazione nel *Prophète* di Meyerbeer e del quadro dell'*Auto da fé* nel *Don Carlos* di Verdi). Boris è presentato nel momento di massima ascesa, la sua incoronazione a zar nella fastosa cornice del Cremlino, attorniato dall'intera corte reale e acclamato da una folla festante (il numero di comparse previsto nella produzione parigina curata da Djaghilev nel 1908 ammontava a trecento!). L'introduzione della scena (*Alla marcia non troppo allegro - c*), che descrive i festosi rintocchi delle campane delle cattedrali moscovite, rappresenta per la sua audacia armonica (Musorgskij impiega un esacordo ottatonico) e l'originalissima ricerca timbrica uno dei più straordinari esempi di orchestrazione e costruzione musicale dell'intero repertorio operistico: su un pedale di Do (tuba, e contrabbassi in *pizzicato*, sostenuti dal colpo sincopato del tam-tam), si sviluppa un ostinato accordale di settime di prima specie in primo rivolto (corni e tromboni), basato su due note tra loro dissonanti (Do e Sol♭ [=Fa♯]), al quale si aggiungono poi archi, legni e un pianoforte a quattro mani con figurezioni puntate, ripetute in un *crescendo* ritmico che alterna crome, semicrome e terzine di crome. Il procedimento viene ripetuto due volte (nella seconda sono utilizzate anche campane disposte in scena) terminando con l'accordo di settima iniziale, lasciato risuonare liberamente a piena orchestra. Il sipario si alza mentre il corteo dei nobili si dirige verso la cattedrale dell'Assunzione. Su squillanti accordi di fanfare il principe Šujskij ordina alla folla di acclamare il nuovo zar. Il popolo, rimasto inginocchiato durante la processione, si alza in piedi e intona un inno di lode (*Moderato cantabile - 3/4, Do*), ricavato dalla raccolta di L'vov e Prač del 1790, la cui melodia ha goduto di notevole fortuna nel secolo successivo (l'hanno utilizzata, tra gli altri, Beethoven, Glinka e Čajkovskij):

POPOLO (*si alza*)  
Vita e salute allo zar, padre nostro!

ŠUJSKIJ

Lodatelo!

(*Entra nella cattedrale*)

POPOLO

Come al sole  
che splende in cielo  
gloria,  
così in terra  
allo zar Boris  
gloria!

(*Dalla cattedrale inizia il corteo festoso dello zar, con in testa le fanfare degli strel'cy*)

Vita e salute

Boris Feodorovič,

felicità e gloria<sup>XI</sup>

allo zar, padre nostro!

Gioisci<sup>XII</sup> e rallegrati

popolo ortodosso,

esalta e loda

lo zar della Russia!<sup>XIII</sup>

ŠČELKALOV e i GRANDI BOIARDI (*dal sagrato*)

Salute allo zar Boris Feodorovic!

POPOLO (*inchinandosi*)

Salute!

(*Ščelkalov e i boiardi continuano la processione e si dispongono in file dal sagrato della cattedrale dell'Arcangelo, a semicerchio, fino alla cattedrale dell'Assunzione*)

Come al sole  
che splende in cielo  
gloria!

Così in terra  
allo zar Boris  
gloria!

(*Sul sagrato compare Boris. Šujskij, dietro di lui, fa segno al popolo di tacere*)

BORIS (*dietro di lui sono i suoi figli Feodor e Ksenija*)

È triste l'anima.<sup>6</sup>

Un involontario terrore  
di cattivi presentimenti

*segue nota 5*

ESEMPIO 5 (p.2, 7<sup>1</sup>)

Moderato cantabile

Soprani  
*f* Už kak na ne-be soln - cu kras-no-mu sla - va, sla - va!

Contralti  
*f* Už kak na ne-be soln - cu kras-no-mu sla - va, sla - va!

Tenori  
*f* Už kak na ne-be soln - cu kras-no-mu sla - va, sla - va!

VI. I  
VI. II  
Cor. I-II  
*pp*

*sf*

<sup>XI</sup> «Vita e salute».

<sup>XII</sup> «Esulta».

<sup>XIII</sup> «lo zar Boris».

<sup>6</sup> Dopo che le acclamazioni popolari si sono spente, Boris emerge dal sagrato della cattedrale ed esprime in un breve arioso (15<sup>2</sup>, *Poco meno mosso* – e, do) i suoi timori per l'avvenire. Il primo monologo del protagonista è suddiviso in tre sezioni contrastanti. Nella prima l'ansia del sovrano viene espressa attraverso una dolorosa melodia discendente (che esprime la sua angoscia), presentata da violini primi e viole sul pedale di dominante dei corni:

mi gela il cuore.  
*(In tono esaltato)*  
 Oh Dio giusto, oh Padre mio sovrano!  
 Osserva dal cielo le lacrime dei servi fedeli  
 e concedi al mio potere  
 la tua santa benedizione.  
 Che io sia santo e giusto, come te,  
 che possa guidare il mio popolo verso la gloria!  
*(Chimando il capo)*  
 Ora inginocchiamoci  
 ai defunti sovrani della Russia.  
*(Con maestosità da sovrano)*  
 Poi chiameremo il popolo al banchetto,  
 tutti, dal nobile al mendicante!  
 L'ingresso sarà libero per tutti, tutti saranno ospiti  
 [graditi!

*(Boris, seguito da Šujskij, dai boiardi e dagli strel'cy, entra nella cattedrale dell'Arcangelo al grido: «Gloria e salute!...». Il popolo continua i festeggiamenti)*

POPOLO

Come al sole<sup>7</sup>  
 che splende in cielo  
 gloria!  
 Così in terra  
 allo zar Boris  
 gloria!<sup>xiv</sup>

*(Durante i festeggiamenti Boris con il seguito esce dalla cattedrale dell'Arcangelo, dirigendosi agli appartamenti imperiali. Il sipario cala al grido del popolo: «Gloria!» e su fragorosi rintocchi di campane.)*

segue nota 6

ESEMPIO 6 (15<sup>1</sup>)

Nella sezione successiva, in Mi<sub>b</sub>, Boris invoca la divina benedizione su leggeri *tremoli* dei violini ed eterei accordi dei legni, quindi, distolta la mente dalle angosce future, invita i presenti a festeggiare insieme a lui l'incoronazione, su fragorosi accordi a piena orchestra in Do.

<sup>7</sup> Grida di acclamazione e gioia accolgono l'invito del sovrano (19, *Allegro* – c, Do). Il corteo si avvia festoso verso la cattedrale dell'Arcangelo, mentre la folla intona di nuovo, in forma abbreviata, l'inno di lode. Il sipario cala nell'entusiasmo generale.

<sup>xiv</sup> La scena si conclude con l'esclamazione: «Molti anni allo zar Boris! Gloria!».

## ATTO PRIMO

### QUADRO PRIMO

(Notte. Pimen scrive alla luce di una lampada. Grigorij sta dormendo)

PIMEN

Ancora uno, un ultimo racconto<sup>8</sup>  
e la mia cronaca è terminata;  
si è concluso<sup>xv</sup> il lavoro, affidato da Dio  
a me, peccatore.  
(*Scrive*)

Non a caso il Signore  
mi ha reso testimone per molti anni.  
Un giorno un monaco operoso  
troverà il mio lavoro zelante e senza nome;  
accenderà, come me, la sua lampada,  
e, scossa la polvere dei secoli dalle carte,  
ricopierà le cronache veritiere,  
così che i posteri conoscano le vicende passate  
della patria ortodossa.

(*Si ferma a pensare*)

Nella vecchiaia rivedo la mia esistenza:  
il passato trascorre davanti a me,  
agitandosi come un oceano...

Da tempo è trascorso ormai, pieno di avvenimenti!  
Ora è tranquillo e muto...

Ma è vicino il giorno. La lampada si spegne.  
(*Scrive*)

Ancora uno, l'ultimo racconto...

MONACI (*fuori scena. Canto della mezzanotte*)

Dio forte e giusto,<sup>xvi</sup>  
guarda i tuoi servi  
che ti pregano!

Allontana dai tuoi figli,  
che credono in Te,  
lo spirito maligno e ingannatore!

GRIGORIJ (*svegliandosi*)

Sempre lo stesso sogno! Per la terza volta<sup>9</sup>  
sempre lo stesso sogno! Sogno maledetto!<sup>xvii</sup>

... Intanto il vecchio  
siede e scrive,  
si vede che non ha chiuso occhio per tutta la notte.

<sup>8</sup> Il quadro iniziale dell'atto primo comporta un netto stacco spaziale e temporale rispetto agli avvenimenti descritti nel prologo. Cinque anni sono trascorsi, e siamo nel chiuso di una piccola cella in un monastero di provincia: Pimen, personaggio che nel finale assumerà un ruolo da protagonista, è intento a completare la stesura della cronaca degli avvenimenti passati di cui è stato testimone diretto, e una lenta figurazione in semicrome delle viole si lega all'atto della scrittura (*Assai lento, tranquillo* – ♩, re). Il suo monologo, modellato fedelmente sul testo in versi sciolti di Puškin, ripropone più volte il tema iniziale, alternato a sezioni in recitativo semplice, e presenta un importante secondo tema ricorrente che caratterizza il venerando monaco, affidato ai violini primi, che ne descrive il carattere pacato e austero:

ESEMPIO 7 (l.1, 5)



<sup>xv</sup> «è terminato».

<sup>xvi</sup> «sicuro».

<sup>9</sup> Nel momento in cui si ode un coro fuori scena di monaci in preghiera (9 – e, si) – in maniera analoga a quanto accade all'inizio dell'atto secondo nel *Don Carlos* di Verdi –, Grigorij si sveglia di soprassalto da un incubo e osserva che l'anziano monaco ha scritto tutta la notte: mentre chiede la sua benedizione, si ode una seconda volta il coro da fuori, il cui canto pacato contrasta nettamente con l'agitazione del giovane. In un breve passaggio, notevole per l'audacia armonica che dipinge il tormento del giovane schernito dalla folla, Grigorij narra al compagno il suo sogno spaventoso. Pimen consiglia al giovane digiuno e preghiera e, dopo aver ricordato le sue imprese giovanili in una lunga narrazione nella quale ricorre più volte in orchestra il tema del personaggio, gli rivela che anche i più potenti sovrani hanno terminato la loro esistenza nella quiete di un monastero per calmare le loro anime travagliate (come il Carlo V del *Don Carlos* verdiano, ancora una volta).

<sup>xvii</sup> «Molesto e maledetto!».

Come amo il suo sguardo mite,  
quando, con l'animo immerso nel passato,  
tranquillo, solenne, scrive la sua...

PIMEN

Ti sei svegliato, fratello?

GRIGORIJ (*gli si avvicina e si inchina profondamente*)

Benedicimi, padre!

PIMEN (*si alza e lo benedice*)

Dio ti benedica

ora, per sempre e nei secoli!

MONACI (*fuori scena*)

Dio, Dio mio!

Dio pietà di me!...<sup>xviii</sup>

(*Pimen si siede. Grigorij si mette in piedi*)

GRIGORIJ

Hai continuato a scrivere e ti sei dimenticato di  
[dormire.

Un sogno diabolico ha tormentato  
la mia pace e il male mi ha offuscato.  
In sogno mi è apparsa una ripida scala  
che portava su di un'alta torre; dall'alto  
potevo vedere Mosca; come un formicaio,  
la folla in basso fremeva nella piazza  
e guardava verso di me ridendo;  
sentivo vergogna e paura  
e, cadendo a precipizio, mi sono svegliato...

PIMEN

È il tuo sangue giovanile che ribolle;  
mortificati con la preghiera e il digiuno  
i tuoi sonni saranno pieni  
di dolci visioni. Anche adesso, quando  
sono sorpreso da un sopore involontario,  
se non recito una lunga preghiera per la notte,  
il mio sonno di vecchio non è tranquillo e candido.  
Mi appaiono quei banchetti *impetuosi*,<sup>xix</sup>  
quelle battaglie sanguinose,  
sciocchi divertimenti degli anni giovanili!

GRIGORIJ

Come hai trascorso felice la tua giovinezza!

Hai combattuto sotto le mura di Kazan',  
hai respinto l'esercito lituano al fianco di Šujskij,  
hai visto lo sfarzo della corte di Ivan!

Io invece dagli anni dell'adolescenza  
vago per le celle, povero monaco.

Perché non mi sono potuto divertire anch'io nelle  
[battaglie,  
perché non ho potuto banchettare alla tavola dello  
[zar!

PIMEN

Non lamentarti, fratello, di aver abbandonato presto  
i peccati mondani. Credimi:

da lontano ci affascina il lusso  
e l'amore ingannatore delle donne.

Pensa, figlio mio, ai grandi sovrani:

chi è sopra di loro?... E invece?

Oh, molto spesso hanno sostituito  
lo scettro reale, la porpora e la sfarzosa corona  
con l'umile saio monacale e hanno riposato  
lo spirito in una cella santa. In questa stessa cella  
(qui ha vissuto un tempo Cirillo, che ha molto  
[sofferto,

uomo giusto) ho visto lo zar.

Assorto, tranquillo, sedeva *in mezzo*<sup>xx</sup> a noi terribile,  
le parole fluivano calme dalla sua bocca, e nei suoi  
[occhi severi

tremava una lacrima di pentimento. E piangeva...

(*Si ferma a pensare*)

E suo figlio Feodor?

Trasformò le stanze imperiali

in celle di preghiera;

Dio ha amato l'umiltà dello zar.

La Russia sotto il suo governo si è consolata  
in una gloria pacifica. E nell'ora della sua morte  
si verificò un miracolo inaudito.

Le stanze si riempirono di profumo  
e il suo viso, come il sole, divenne raggiante!...

Non vedremo più uno zar così,  
abbiamo suscitato l'ira di Dio, abbiamo peccato,  
abbiamo incoronato un regicida!

<sup>xviii</sup> «Perché mi hai abbandonato!».

<sup>xix</sup> «violenti».

<sup>xx</sup> «davanti».

GRIGORIJ (*durante il racconto di Pimen è rimasto seduto sulla panca, ascoltando con interesse*)

Da tempo, padre,<sup>10</sup>

volevo chiederti:

[volevo chiederti

della morte dello zarevič Dimitrij.

Dicono che tu in quei giorni

eri a Uglič.

PIMEN

Oh, mi ricordo!

Il Signore mi condusse là

per vedere un delitto malvagio,

un peccato di sangue!

In quei giorni ero stato mandato a Uglič

per un periodo di penitenza.

(*Trattenuto*)

Arrivai la notte...

la mattina... all'ora della messa...

all'improvviso sentii una campana!

Suonavano a stormo, grida, rumore,

tutti correvano verso il palazzo della zarina.

Anch'io mi recai là e vidi:

giaceva nel sangue

lo zarevič assassinato;

la zarina madre

era sopra di lui, incosciente,

l'infelice nutrice

singhiozzava disperata.

Intanto, sulla piazza, il popolo

esasperato trascinava la balia

senza Dio e traditrice.

Urla!... lamenti!...

D'improvviso tra la folla

feroce e pallido di rabbia

comparve Iuda Bitjagovskij...

«Eccolo, ecco l'assassino!»

– urlarono tutti.

Allora il popolo si lanciò sulle tracce

dei tre sicari fuggiaschi.

Catturarono i malvagi

e li condussero davanti all'ancor tiepido

cadavere del fanciullo...

E... miracolo!...

D'improvviso il giovane...

fremette!

«Pentitevi!» – tuonò loro il popolo.

E nel terrore... sotto la scure...

i malvagi si pentirono...

(*Sordo*)

e denunciarono Boris...

<sup>10</sup> Nella versione del 1869, in questo punto Pimen, spinto dal giovane frate, narra dell'uccisione dello zarevič Dimitrij a Uglič, della quale era stato testimone (il suo racconto è riportato qui di seguito, fra parentesi quadre: per leggerlo correttamente bisogna sostituire l'ultimo verso di Pimen col primo fra quadre), ma Musorgskij eliminò il lungo brano dalla versione del 1872, in cui la prospettiva drammatica era radicalmente mutata, da dramma prevalentemente individuale centrato sulle sorti di un tiranno a grande affresco storico-politico. Nella rielaborazione la domanda di Grigorij suona dunque improvvisa e l'urgenza ben caratterizza il piano ambizioso che questi sta architettando quasi all'impronta. Quando Pimen risponde che lo zarevič sarebbe coetaneo di Grigorij, viene introdotto per la prima volta il tema legato all'identità regale del legittimo erede al trono, una frase lirica affidata a flauti e clarinetti soli sul *tremolo* di violini e viole, che acquisterà in seguito forme diverse e più rifinite:

ESEMPIO 8 (141)



Al pensiero di un possibile futuro glorioso sotto la falsa identità dello zarevič assassinato, il giovane si infiamma alzandosi in piedi, ma Pimen cambia subito discorso affidando al novizio il compito di continuare la cronaca degli eventi futuri. Al rintocco della campana che batte il mattutino si ode ancora una volta il coro fuori scena. Pimen si avvia a pregare, accompagnato da Grigorij, che si ferma sulla porta giurando vendetta nei confronti di Boris. Quando questi ricorda il destino «dell'infelice fanciullo», l'orchestra espone ancora il tema di Dimitrij, prima che la scena si chiuda circolarmente con il motivo che l'aveva aperta.

GRIGORIJ]

Quanti anni avrebbe lo zarevič ucciso?

PIMEN

Avrebbe la tua età

*(Grigorij si alza in tutta la sua statura; poi si risiede con calma sulla panca)*

e regnerebbe!...

Ma Dio ha giudicato in altro modo...

Terminerò la mia cronaca

con il delitto orrendo di Boris.

Fratello Grigorij,

tu hai illuminato la mente con l'istruzione,

ti consegnerò il mio lavoro.

Descrivi, senza distorcere con inganni,

tutto quello di cui sarai testimone in vita:

guerra o pace, il governo dei sovrani,

le profezie e i segni celesti.

*(Si alza)*

Per me ormai è ora di riposare...

*(Fuori scena si odono i colpi cantilenanti della campana lontana)*

Suona il mattutino... Benedici Signore

i tuoi servi... Dammi il bastone, Grigorij...

MONACI *(fuori scena)*

Pietà di noi, Dio!

*Pietà di noi!*<sup>XXI</sup>

Dio eterno e giusto,

pietà di noi!

*(Pimen esce in atteggiamento di preghiera. Grigorij lo accompagna fino alla porta e si ferma)*GRIGORIJ *(sulla porta)*

Boris, Boris! Tutti tremano davanti a te,

nessuno osa ricordare

il destino dell'infelice fanciullo.

Intanto un monaco in una buia cella

scrive una terribile denuncia contro di te.

Non sfuggirai dal giudizio degli uomini,

come non sfuggirai dal giudizio di Dio!

*(Cala il sipario)*

QUADRO SECONDO

*Locanda al confine lituano.*<sup>11</sup>OSTESSA *(ricucendo delle scarpe vecchie)*Ho catturato un'anatra grigia,<sup>12</sup>

oh, anatra mia,

mia cara anatra.

Ti poserò, anatra azzurra,

in uno stagno aperto,

sotto un salice.

<sup>XXI</sup> «Misericordioso! / Padre nostro, onnipotente».<sup>11</sup> Il quadro secondo dell'atto primo (*Allegro con brio-Moderato assai* – e, Do# lidio) si apre con una breve introduzione orchestrale, nella quale viene presentato il materiale tematico che udremo nel corso della scena: l'*incipit* della canzone di Varlaam «Un tempo nella città di Kazan'»:

ESEMPIO 9 (I.2, 31)

Allegro con brio

VI. Vle

Vlc. Cb.

Tr. Trbn.

Tuba

Seguono: il motivo associato ai due monaci vagabondi, Varlaam e Misail (es. 11), il tema legato a Dimitrij e una insistita figurazione in crome staccate di violoncelli e contrabbassi, che sarà utilizzata per 'punteggiare' gli interventi dei diversi personaggi.

<sup>12</sup> Il primo personaggio presentato a sipario alzato è la padrona della locanda. La donna intona una vivace canzone in stile popolare piuttosto scollacciata (*Allegretto capriccioso non troppo accelerando* – 3/4-c, Re), su una melodia pentafona:

Vola, *vola in alto*,<sup>xxii</sup>  
sollevati, alzati in volo  
e torna da me, la povera.  
Ti amerò, ti accarezzereò,  
mia gentile amica,  
cara anatra.

(Voci fuori scena)

Accovacciati vicino a me,  
abbracciami, amica,  
baciami un po'.

(Rozza risata e parlottio fuori scena)

Perbacco! Arriva gente, cari ospiti!

(La risata e il parlottio si interrompono)

Ehi! Non si sentono più! Si vede che non devono  
[passare di qua...

Coprimi di baci ardenti.  
Anatra mia,  
mia cara anatra,  
consolerai me, che sono vedova,  
la vedova libera.

MISAIL e VARLAAM (*fuori scena*)  
Gente cristiana,  
gente rispettabile e timorata,  
sacrifica anche una sola moneta  
per la costruzione di una chiesa,  
riceverai in cambio molto di più.

OSTESSA (*in fretta*)

Ah, Signore! Monaci rispettabili! Che sciocca, vecchia peccatrice! (*Guarda alla finestra*) Eccoli! Sono loro, monaci rispettabili!

(*Apri la porta. Entrano Varlaam e Misail; dietro di loro Grigorij, vestito da contadino. L'ostessa rivolge un profondo inchino agli ospiti*)<sup>13</sup>

VARLAAM

Donna, pace alla tua casa!

OSTESSA

Cosa posso offrirvi, monaci rispettabili?

MISAIL

Quello che ti ha dato Dio, padroncina.

VARLAAM (*dà una gomitata a Misail*)

Non c'è del vino?

segue nota 12

ESEMPIO 10 (4)

Allegretto capriccioso non troppo accelerando

Ostessa

Po - j ma - la ja - si - za - se - lez nja, -

ma viene interrotta di colpo dall'arrivo dei due monaci vagabondi, Varlaam e Misail, introdotti dal loro lamen-  
toso tema eseguito da fagotti e clarinetti:

ESEMPIO 11 (10)

Cl.  
Fag.

<sup>xxii</sup> «anatra grigia».

<sup>13</sup> I due vagabondi entrano nella locanda insieme a Grigorij, annunciato dal tema dell'es. 8 esposto ora in mi<sup>b</sup> (13). Il giovane, fuggito dal monastero, sta cercando di raggiungere la frontiera lituana. Brevi battute di recitativo naturalistico accompagnano i dialoghi tra i personaggi. Varlaam chiede alla padrona del vino e, dopo aver iniziato a bere, si lancia in una feroce canzone di battaglia che ricorda la sanguinosa conquista della città di Kazan' da parte dello zar Ivan il Terribile.

OSTESSA (*in fretta*)

Come no, padri miei; ve lo porto subito.  
(*Esce*)

VARLAAM (*si avvicina a Grigorij, che è seduto al tavolo pensieroso*)

Cosa ti *impensierisce*,<sup>xxiii</sup> compagno? Ecco la frontiera lituana, che volevi tanto raggiungere.

GRIGORIJ

Finché non sarò in Lituania, non potrò essere  
[tranquillo.

VARLAAM

Come mai ti sei innamorato così tanto della Lituania? Fai come noi. Padre Misail e io, che ho peccato molto, da quando siamo fuggiti dal monastero ce ne infischiamo di tutto. Lituania o Russia, non fa alcuna differenza, a noi che importa, finché c'è vino; (*Entra l'ostessa con alcune bottiglie*) eccolo!

OSTESSA (*appoggia il vino sul tavolo*)

Ecco, padri miei, bevete alla salute.

MISAIL e VARLAAM

Grazie, padroncina, Dio ti benedica!  
(*Bevono*)

VARLAAM (*con la bottiglia in mano*)

Un tempo nella città di Kazan',<sup>14</sup>  
lo zar terribile banchettava e festeggiava.  
Aveva sconfitto i tartari senza pietà,  
perché passasse loro la voglia  
di passeggiare sulla terra russa.

(*Beve*)

Lo zar si avvicinò alla città di Kazan';  
scavò un cunicolo sotto il fiume di Kazan'.  
I tartari giravano per la città,  
*deridevano*<sup>xxiv</sup> lo zar Ivan,  
crudeli tartari!...

(*Beve*)

Lo zar terribile si incupì  
e chinò la testa  
sulla spalla destra.  
Lo zar chiamò allora gli artiglieri,  
gli artiglieri e gli incendiari.

(*Beve*)

Fu *bruciata*<sup>xxv</sup> una candela di cera bianca,  
un giovane artigliere si avvicinò a una piccola  
[botte.

E la botte con la polvere iniziò a rotolare.

Rotolò per il cunicolo finché scoppiò.

(*Beve*)

Urlarono e strillarono i crudeli tartari,  
urlarono a squarciagola.

Caddero a frotte i tartari,  
ne caddero quarantatremila!

Questo successe un tempo nella città di Kazan'.

(*Beve. A Grigorij*)

Perché non canti con noi?

GRIGORIJ

Non voglio.

MISAIL

Fai come vuoi...

VARLAAM

Il paradiso è dell'ubriaco, padre Misail! Beviamo una coppa alla salute della padroncina! (*Bevono. A Grigorij*) Quando bevo, fratello, non amo i sobri. Una cosa è la sbornia, un'altra è la boria; vuoi vivere come noi, benvenuto; non vuoi... allora vattene.

GRIGORIJ

Bevi e pensa per te, padre Varlaam!

VARLAAM

Per me? Perché devo pensare per me? Eh!

<sup>xxiii</sup> «preoccupava».

<sup>14</sup> Rapide volatine di violini e viole sulle note dei fiati introducono la canzone del monaco (19, *Allegro* –  $\text{c-}\frac{2}{4}$ , Fa# lidio: cfr. es. 9). Il brano, dalla forma strofica, ricalca nella sua costruzione musicale l'introduzione dell'opera: la melodia viene ripetuta identica per ognuna delle cinque strofe del testo, mentre l'accompagnamento orchestrale viene sottoposto a continue variazioni nel tempo, nella ritmica e nell'organico. Violenti gesti orchestrali sottolineano lo stato di crescente ubriacatura di Varlaam che, ripreso a bere, incomincia una seconda canzone ma, in preda oramai ai fumi dell'alcool, ne storkia il testo senza riuscire a completare le frasi.

<sup>xxiv</sup> «osservavano».

<sup>xxv</sup> «accesa».

(*Si stravacca sul tavolo e canta nel sonno*)

Corre,<sup>15</sup>  
corre,  
ci insegue.

(*Sonnecchia*)

GRIGORIJ

Padrona! Dove porta questa strada?

OSTESSA

In Lituania, ragazzo.

VARLAAM (*nel sonno*)

Ha un gran berretto  
in testa,  
il suo caftano è tutto,  
tutto sporco.

GRIGORIJ

Ci vuole tanto fino in Lituania?

OSTESSA

No, caro, non ci vuole tanto, potresti arrivarci questa sera, se non fosse per i posti di blocco.

GRIGORIJ

Come?... Posti di blocco...

OSTESSA

Qualcuno è scappato da Mosca, così c'è l'ordine di fermare chiunque e di controllarlo.

GRIGORIJ

Ah!... Ci mancava anche questa!

VARLAAM

È caduto,

giace per terra  
e non riesce a rialzarsi.

GRIGORIJ

E chi cercano?

OSTESSA

Non lo so, qualche ladro o un furfante.<sup>xxvi</sup> Comunque non fanno passare nessuno quelle maledette guardie. E cosa prenderanno poi? Niente di niente. Come se esistesse solo la strada maestra! Ecco, anche da qui: svolta a sinistra, segui il sentiero fino alla cappella di Čekan, sulle rive di un torrente; da lì verso Chlopino, poi verso Zajcevo; lì qualsiasi ragazzino ti può accompagnare in Lituania. Queste guardie servono solamente a rendere la vita difficile ai viaggiatori e a derubare noi poveri.

VARLAAM

È arrivato,  
e bussava alla porta toc, toc!

(*Bussano alla porta*)

Con forza fa  
toc, toc, toc!

(*Bussano ancora più forte alla porta*)

OSTESSA

Chi è ancora? (*Va alla finestra*) Eccoli, maledetti, ancora la pattuglia! (*Apra la porta*)

(*Entrano le guardie e si avvicinano cauti ai due vagabondi mezzi addormentati*)<sup>16</sup>

<sup>15</sup> La canzone (33, *Andantino mosso* –  $\frac{3}{4}$ , fa), nella quale i primi brevi interventi del basso sono seguiti da comiche appoggiature dell'oboe che si fonde al corno, prevede, come la precedente, costanti variazioni nell'accompagnamento orchestrale, ma la costruzione si fa ancora più complessa, perché all'interno delle singole variazioni Musorgskij inserisce il rapido scambio di battute tra Grigorij e la padrona, nel quale il giovane chiede informazioni alla donna su come raggiungere la terra lituana:

ESEMPIO 12 (33)

Andantino mosso

Varlaam

Kak e - det en, e - det en, en

mf Cor. I mf

Ob. I

<sup>xxvi</sup> Aggiunta l'esclamazione di Grigorij: «Così...».

<sup>16</sup> L'arrivo delle due guardie (44<sup>5</sup>, *Accelerando-Più veloce* – c), suggerito dal motivo dell'es. 2 che fa capolino in orchestra nella terza strofa, interrompe bruscamente la seconda canzone del frate. Varlaam, sul motivo dell'es. 11, si presenta come vagabondo in cerca di elemosina per le campagne, mentre Grigorij, accompagnato dal te-

VARLAAM

Corre,  
corre,  
ci insegue...

GUARDIA (*afferra Varlaam e Misail per il bavero*)  
Chi siete?

MISAIL e VARLAAM (*sconcertati*)

Monaci tranquilli e rispettabili,  
andiamo per i villaggi a raccogliere l'elemosina.

GUARDIA (*a Grigorij*)

E tu invece?

MISAIL e VARLAAM (*in tono umile*)

È un nostro compagno.

GRIGORIJ (*avvicinandosi con prontezza alla guardia*)  
Sono un contadino della campagna. Ho accompagnato i monaci fino alla frontiera. Torno a casa.

GUARDIA (*ai suoi compagni*)

Il ragazzo sembra povero.<sup>xxvii</sup> Magari con i monaci... Hm! (*si avvicina ai vagabondi e si siede al tavolo*) Allora, padri miei, come vanno i guadagni?...

VARLAAM

Oh! Male, figlio mio, male! I cristiani sono diventati avari: amano i soldi, li nascondono, a Dio danno poco. Il peccato domina oggi i popoli della terra!... Cammini, cammini, preghi, preghi e raccatti appena tre soldi. Che fare! Per la disgrazia beviamo anche il poco che rimane. Oh, si avvicina il giorno del giudizio!...

OSTESSA (*in tono lamentoso*)

Signore, pietà di noi e salvaci!

(*La guardia scruta attentamente Varlaam*)

VARLAAM (*imbarazzato*)

Perché mi guardi con attenzione?

GUARDIA

Ecco perché: (*Al compagno*) Alecha! L'hai tu il decreto?... Dammelo! (*Con il decreto in mano, a Varlaam*) Vedi: da Mosca è fuggito un tale eretico Griška Otrep'ev, lo sapevi?

VARLAAM (*con tono pacato*)

Non lo sapevo.

GUARDIA

Beh, lo zar ha ordinato che l'eretico sia catturato e impiccato. Ne hai sentito parlare?

VARLAAM

Non l'ho sentito.

GUARDIA

Sai leggere?

VARLAAM

No, figlio mio, il Signore non mi ha reso istruito.

GUARDIA (*mostra a Varlaam il foglio*)

Eccoti il decreto!

VARLAAM (*scostando il decreto*)

E cosa ne faccio?

GUARDIA

Questo eretico, ladro, furfante, questo Griška... sei tu!

VARLAAM

Eh sì! Cosa ti prende, Dio sia con te!

OSTESSA (*a parte*)

Signore, nemmeno i monaci lasciano in pace!

GUARDIA

Ehi, chi sa leggere qui?

(*Silenzio generale*)

GRIGORIJ (*avanzando*)

Io so leggere.

*segue nota 16*

ma di Dimitrij, si spaccia contadino dei dintorni. Dopo essersi accorto che i due non possiedono alcuna ricchezza da depredate, la guardia si fa consegnare dal compagno il decreto nel quale si ordina la cattura di un certo Griška Otrep'ev, proprio il novizio che non sanno di avere di fronte. Poiché le guardie sono analfabete, Grigorij legge l'ordinanza sopra un denso accompagnamento orchestrale basato su uno sviluppo del motivo di Dimitrij che tradisce la sua agitazione (156) e, guardando il frate, descrive Varlaam, incolpandolo. Ma se la posta in gioco è la vita, Varlaam si ricorda di saper leggere e sillaba il decreto, accompagnato ancora dall'oboe che riprende le prime note della seconda canzone (60, *Un poco più lento* –  $\frac{3}{4}$ ). La lettura diventa sempre più sicura e il monaco riesce a decifrare l'intera descrizione di Griška in un crescendo di tensione costruito su una progressione ascendente di arpeggi. Ma il giovane fugge dalla locanda inseguito dalle guardie, mentre un breve e reiterato inciso orchestrale puntato precede la calata del sipario.

<sup>xxvii</sup> Aggiunta: «Se la passa male...».

GUARDIA

Ecco! (*Dà il decreto a Grigorij*) Allora leggi... Ad alta voce!

GRIGORIJ (*legge ad alta voce*)

«L'indegno monaco del Monastero dei Miracoli Grigorij, della stirpe degli Otrep'ev, istruito dal diavolo, ha osato turbare la santa comunità con ogni genere di tentazioni e di nefandezze. È scappato, Griška, verso la frontiera lituana e lo zar ha comandato di catturarlo e...»

GUARDIA

E di impiccarlo.

GRIGORIJ

Qui non c'è scritto di impiccarlo.

GUARDIA

Menti! Non c'è bisogno di scrivere tutte le parole.

Leggi: «di catturarlo e di impiccarlo».

GRIGORIJ

«E di impiccarlo». (*Legge*) «L'età» (*Guarda di sbieco Varlaam*) «di Griška»... «è intorno ai» ... cinquant'anni, barba grigia, pancia grossa, naso rosso.

GUARDIA (*si getta su Varlaam, dietro di lui le Guardie e Misail*)

Prendetelo, prendetelo, ragazzi!

VARLAAM (*respinge gli assalitori*)

Che avete? (*Stringendo i pugni, in posa da combattimento*) Furfanti maledetti! Cosa volete da me?... Sarei io Griška? (*Strappa il decreto a Grigorij*) No, fratello, sei giovane per giocarmi uno scherzo. Anche se so leggere a sillabe e ci capisco poco, proverò... proverò, se no qui finisco sul patibolo! (*Legge a sillabe*) «Di an-... an-ni... di an-ni ne ha... venti.» (*A Grigorij*) Dove sta scritto cinquant'anni? Guarda. (*Grigorij retrocede verso la porta con la mano destra sul petto*) «Di media sta-tu-ra, ca-pel-li... ros-si, sul na-so... sul na-so ha una ver-ru-ca sul-la fronte... un'altra un brac-cio un brac-cio più cor-to più cor-to dell'al-tro...» (*Avvicinandosi a Grigorij*) Non è che... (*Grigorij tira fuori improvvisamente un coltello e esce dalla porta correndo*)

TUTTI (*imbarazzati, senza muoversi*)

Prendilo, prendilo!

(*Dopo un momento di perplessità, si rendono conto della situazione e si gettano verso la porta continuando a gridare: «Prendi, prendi il ladro!»*)

(*Il sipario cala.*)

## ATTO SECONDO

*Interno degli appartamenti reali nel Cremlino di Mosca. In lontananza, sulla sinistra dello spettatore, un mappamondo e un tavolino, sul quale Feodor è intento nella lettura del «Grande atlante». Sulla destra, ad una certa lontananza, un tavolino intagliato sul quale siede Ksenija. Accanto al tavolino, su di una panca, la nutrice sta cucendo. Sulla destra, vicino al proscenio, una poltrona. Quasi di fronte, nell'angolo, un orologio a carillon con figure.<sup>17</sup>*

KSENIJA (sul ritratto del fidanzato)<sup>18</sup>

Dove sei, mio sposo? Dove sei, mio adorato? In una piccola e umida tomba, in un paese lontano, giaci solo sotto una pesante pietra! Non vedi il dolore, non senti il pianto della colomba, sola, come te... (*Piange*)

FEODOR

Ksenija! Non piangere colomba. Il tuo dolore è tremendo, è vero, ma non ti libererai dalla dolorosa pena con le lacrime e con i gemiti.

KSENIJA

Ah, Feodor! Non appartiene più a me, ma a una piccola e umida tomba; non ho più felicità, soffre il mio povero cuore.

FEODOR

Non tormentarti, non affliggerti, Ksenija, colomba! (*Il carillon inizia a suonare*) Guarda! L'orologio si è messo in marcia e il carillon ha iniziato a suonare. (*Avvicina Ksenija*) E su questo orologio sta scritto: «finché le lancette battono ore e mezz'ora, trombe e cembali iniziano a suonare e le figure escono... e quelle figure sembrano vive!...»<sup>xxviii</sup> Guarda!

(*La Nutrice ha occupato il posto di Ksenija, che di nuovo si è seduta pensierosa al tavolino. Prima rimane perplessa davanti alle figure che si muovono, poi si mette a piangere per dispetto*)

KSENIJA

Dove sei, mio adorato, principe Ivan? (*Piange*) Perché mi hai abbandonato?<sup>xxix</sup>

NUTRICE

Ehi! Basta, zarevna, colombella. Basta piangere e struggersi!

KSENIJA

Oh, sono triste, nutrice, tanto triste!

NUTRICE

Eh...! Perché, bambina? Le lacrime delle bimbe sono come la rugiada: quando sorge il sole, la rugiada si secca. Vedrai che c'è una soluzione! Troveremo un altro sposo bello e gentile. Dimenticherai il tuo principe Ivan.

<sup>17</sup> L'atto secondo è ambientato interamente nelle stanze del palazzo reale e, nonostante sia l'unico a non prevedere divisioni in quadri, viene concepito secondo la successione di tre distinte sezioni: la descrizione di un tenero quadro familiare dal quale traspare l'affetto e le premure di Boris nei confronti dei figli, il tormentato monologo centrale del sovrano e il suo confronto con Šujskij, seguito dalla scena finale dell'allucinazione.

<sup>18</sup> L'atto inizia con il lamento di Ksenija, la figlia di Boris, sul giovane fidanzato morto da poco (*Andante* –  $\frac{3}{2}$ , sib). La melodia, dalla caratteristica impronta modale, viene introdotta dai violini, per poi passare alla voce sostenuta da accordi affidati a clarinetti e fagotti:

ESEMPIO 13 (II, 41)

Andantino non troppo allegro

Ksenija

Gde ty, že - nich moj, gde ty moj že - lan - nyj?

Feodor cerca di distrarre la sorella facendole osservare le figure all'interno dell'orologio che, ad ogni rintocco, si animano come fossero persone. Proprio in quel momento il *carillon* inizia a suonare e l'orchestra suggerisce attraverso un ostinato di tritoni il ritmico rintocco dell'orologio. Il tema (vedi es. 22), utilizzato ora per descrivere il divertimento del bambino nel vedere muoversi le figure inanimate, tornerà nella scena conclusiva dell'allucinazione, dove diverrà personificazione del terrore di Boris di fronte al fantasma dello zarevič.

<sup>xxviii</sup> Viene aggiunta la frase: «osserva, nutrice».

<sup>xxix</sup> «Mio caro sposo, mio principe! Il cuore soffre... per te, mio amato!».

KSENIJA

No, no, nutrice! Gli sarò sempre fedele, anche da morto.

NUTRICE

E così sia! L'hai visto così poco e già ti disperì.<sup>19</sup>

La giovane si annoiava tutta sola,  
si innamorò di un bravo ragazzo.

Quando il bravo ragazzo scomparve,  
la ragazza smise di amarlo.

Ehi, colomba, così è il tuo dolore! È meglio se ascolti quello che ho da dirti.

(Si siede accanto a Ksenija)

Una zanzara la legna tagliò,  
l'acqua trasportò,  
la cimice la pasta impastò,  
e il pranzo alla zanzara ella servì.

Una libellula volò  
sui prati del prete,  
a divertirsi cominciò,  
nel fiume il fieno versò.

La zanzara per la merce del prete si arrabbiò,  
corse in fretta dietro il fieno,  
con un legno la libellula inseguì.  
Sfortunatamente per la zanzara  
il legno si spezzò,  
la libellula non colpì,  
alla zanzara le costole fratturò.

In suo aiuto,  
di buon mattino,  
la cimice una pala trascinò,

a fianco della zanzara la posò.

Ammalatasi, si sfinì,  
la zanzara ad alzarla non riuscì,  
un'ernia si procurò,  
a Dio l'anima consegnò.

FEODOR

Ehi, nutrice, che favola! Comincia bene e finisce male.

NUTRICE

Eh sì, zarevič; ne sai una più bella? Vantati pure! Ti ascolteremo pazienti... Abbiamo imparato la pazienza da tuo nonno Ivan. Allora?

FEODOR

Oh, nutrice! Guarda che non potrai trattenerti e dovrai giocare anche tu.

La favola di questo e di quello,  
come una gallina generò un'oca,  
come un maialino depose un ovetto,  
una favola si canterà, ma agli sciocchi non riuscirà.

(Gioco del battimano. Feodor spinge la nutrice a giocare. Entrambi girano in tondo, battendo a tempo le mani, cercando di colpirsi a vicenda)

Gallo, gallo, gallettino,  
te ne sei andato lontano.  
Oltre il mare, oltre il mare  
nella città di Kiev.  
Là c'è una quercia enorme,  
sulla quercia siede pesante un gufo,  
il gufo batte le ciglia,  
il gufo canta una canzone:

<sup>19</sup> Il tentativo di Feodor di consolare la sorella risulta vano. Interviene allora la Nutrice che, cercando di tranquillizzare la ragazza, intona una filastrocca infantile (*Allegro capriccioso* –  $\frac{2}{4}$ , mi $\flat$ , es. 14), nella quale la voce, accompagnata dal clarinetto, è sorretta da figurazioni in terzine dei violini primi con la sordina. Anche Feodor si unisce al gioco e, insieme alla Nutrice, canta una seconda filastrocca (*Scherzando non troppo allegro-Un poco meno mosso-Poco a poco accelerando* –  $\frac{2}{4}$ , Sol), dall'andamento più rapido (es. 15):

ESEMPIO 14 (92)

Allegro capriccioso

Nutrice

Kak ko - mar dro - va ru - bil

ESEMPIO 15 (234)

Scherzando, non troppo allegro

Feodor

Tu - ru tu - ru pe - tu - šok, ty da - le - ko o - to - šel

drin drin, drin drin,  
 ammicca, strizza,  
 ombra, buio, oscurità,  
 come un legno danzerà.  
 Passo, sasso e un altro passo.  
 In un villaggio<sup>xxx</sup> il diacono un passero generò:  
 tutto minuto, tutto giovane,  
 dal naso lungo, dal naso affilato.  
 dritto dal gufo il passero volò  
 a sussurrare nell'orecchio del baffuto iniziò:  
 i ragazzi dei diaconi i piselli pestarono,  
 il correggiato ruppero, nel covone lo gettarono.  
 Il covone fuoco prese, le fiamme lo divorarono,  
 dalla finestra il diacono la scena vide:  
 il diacono si spaventò, sotto il cuscino si nascose,  
 le orecchie si tappò,  
 lo scrivano sul forno le spalle fracassò,

la moglie del diacono la pagnotta cucinò.  
 Le guardie corsero,  
 tutte le pagnotte mangiarono.  
 Anche il più grosso mucca e toro divorò  
 seicento piccoli porcelli, rimasero appesi solo i  
 [coltelli.]

(Entra Boris. Feodor tocca la nutrice)

Presa!<sup>20</sup>

NUTRICE (vedendo Boris)

Ahi!

(Si accovaccia per terra)

BORIS (alla nutrice)

Che hai? Una belva feroce ha allarmato la chioccia!

NUTRICE

Mio sovrano, pietà! Nella vecchiaia sono diventata molto paurosa.

<sup>xxx</sup> «Un giorno».

<sup>20</sup> Il gioco è interrotto bruscamente dal sovrano (35<sup>1</sup>, *Andante-Poco più mosso* – e, Mi $\flat$  modale-Sol), il cui arrivo terrorizza la Nutrice e rovescia l'atmosfera precedente. Il discorso di Boris è intessuto di nuovi motivi ricorrenti: quando il padre conforta con dolcezza la figlia, i violini primi espongono il tema legato alla ragazza (es. 16), mentre quando Feodor illustra al padre le proprie conoscenze geografiche è il clarinetto che esegue il suo motivo, accompagnato da figurazioni di semicrome delle viole su accordi di corni e fagotti (es. 17). Un terzo tema ricorrente (un cenno di premonizione) è presentato da Musorgskij nel momento in cui, una volta rimasto solo con il ragazzo, Boris esorta il figlio a continuare gli studi per prepararsi al giorno in cui regnerà: accordi di corni e clarinetti sul pizzicato di violoncelli e contrabbassi (*Poco meno mosso*, es. 18).

ESEMPIO 16 (138)

ESEMPIO 17 (40)

ESEMPIO 18 (42<sup>1</sup>)

BORIS (*a Ksenija*)

E tu, Ksenija? Tu, povera colomba?  
Tra le fidanzate già triste vedova.  
Piangi sempre il tuo sposo morto.

KSENIJA

Oh, signore!

Non dispiacerti delle lacrime da fanciulla.

Il dolore di una fanciulla è così leggero e insignificante  
di fronte alla tua sofferenza.

BORIS (*accarezza Ksenija*)

Figlia mia, mia colomba!...

Distogli la tua mente da brutti pensieri  
conversando con le amiche nella tua stanza.

(*Bacia la figlia*)

...Vai,  
[bimba!

(*Ksenija e la nutrice escono. Boris osserva la figlia  
che esce. A Feodor*)

E tu, figlio mio, cosa stai facendo?  
(*Guardando la carta geografica*)

Quella cos'è?

FEODOR

La mappa delle terre della Moscovia,  
il nostro regno, paese per paese.

Ecco, guarda: qui è Mosca,  
*qui Astrachan, ecco Kazan'*,<sup>xxx1</sup>

ecco il mare, il mar Caspio.

Ecco i folti boschi di Perm'.

e questa è la Siberia...

BORIS

Bravo, figlio mio!

Come da una nuvola, con un solo sguardo  
puoi abbracciare tutto l'impero,  
le frontiere, i fiumi, le città...

Studia, Feodor! Un giorno, presto forse,  
toccherà a te tutto questo impero.

Studia, figlio!

(*Va alla poltrona, porta rotoli e pergamene e li sfo-  
glia distratto*)

Ho raggiunto il potere supremo.<sup>21</sup>

È già il sesto anno di regno tranquillo,  
ma non c'è gioia nel mio animo tormentato.

Invano gli indovini mi avevano predetto

<sup>xxx1</sup> «ecco Novgorod, qui è Kazan', ecco Astrachan».

<sup>21</sup> L'esteso monologo di Boris (43, *Andantino mosso-Andante* –  $\frac{3}{4}$ - $\frac{2}{4}$ -c, Si-La-b-mib), uno dei momenti più intensi dell'opera, viene introdotto dal tema dell'es. 6 che allude ai suoi tormenti angosciosi, e si configura come un'aria dal carattere cantabile, con qualche tratto della tradizione italiana, preceduta da una sezione in recitativo. In questa prima parte udiamo un nuovo tema ricorrente associato al potere regale di Boris, presentato dai clarinetti in *pianissimo* (44<sup>1</sup>), poi ricompare il tema di Ksenija, quando il padre si lamenta di aver cercato invano conforto nella famiglia. La seconda parte del monologo, l'aria vera e propria, inizia alle parole «La pesante destra del giudice terribile» ed è costruita quasi interamente su una dolorosa frase ascendente dei violoncelli (es. 19). Nella sezione conclusiva si affacciano i primi accenni delle visioni che tormentano l'animo del monarca: Boris afferma di scorgere il fantasma di un bambino insanguinato levarsi la notte e il suo fremito di terrore sembra essere suggerito dall'insistente figurazione in *tremolo* degli archi, che allude alla sua colpa (es. 20):

ESEMPIO 19 (47)

Andante

Boris

Tjaž - ka des - ni - ca groz - no - go su - di - i,  
div.

Vlc.

ppp

stppp

Cb.

div.

ppp

stppp

lunga vita e giorni di sereno potere!  
Né la vita, né il potere, né la tentazione della gloria,<sup>xxxii</sup>  
potranno rallegrarmi.

*(Si ferma a pensare)*

Nella mia famiglia ho creduto di trovare conforto,  
avevo preparato un allegro banchetto nuziale per mia  
figlia...<sup>xxxiii</sup>

Come una tempesta, la morte si è portata via lo sposo!  
*(Si ferma a pensare)*

La pesante destra del giudice terribile  
ha inflitto una severa condanna all'anima  
[colpevole.

Intorno è solo buio e fitta oscurità,  
se soltanto balenasse un raggio di gioia!...

Invece il cuore è pieno di tormento,  
lo spirito stanco prova pena e angoscia.  
Un terrore segreto...

Aspetto sempre qualcosa!...  
Con una calda preghiera ai servi di Dio  
ho creduto di smorzare le sofferenze dell'anima;  
nella nobiltà, nello splendore di un potere senza  
confini,

signore della Russia, ho chiesto lacrime per la  
mia consolazione...

E invece: delazioni, congiure di boiardi,  
intrighi della Lituania e insidie segrete,  
fame, miseria, devastazioni,

come una bestia selvaggia vaga la gente appestata,  
la Russia geme affamata e povera!...

E nella crudele disgrazia, mandata da Dio  
come prova del mio grande peccato,  
mi considerano colpevole di tutte le sciagure,  
maledicono il nome di Boris nelle piazze!...

Perfino il sonno mi manca... e nella semioscurità  
[della notte

si leva il fanciullo coperto di sangue.

Gli occhi gli ardon, ha le mani strette,  
implora pietà... ma pietà non c'è stata!

Una spaventosa ferita si apre,  
si ode il suo urlo prima di morire...

*(Sprofondando nella poltrona)*

Oh, Signore, Dio mio!

NUTRICE *(fuori scena)*

Ahi, ahì, via! Ahi! Via, via!...<sup>22</sup>

BORIS *(spaventato)*

Che c'è?

*(Al figlio)*

Vai a vedere cos'è successo!

*(Feodor esce)*

NUTRICE *(fuori scena)*

Ahi! Via, via! Oh, cattivo!...

BORIS

E urlano!

*segue nota 21*

ESEMPIO 20 (53)

<sup>xxxii</sup> Aggiunta: «né le grida della folla».

<sup>xxxiii</sup> Aggiunta: «per la mia zarevna, candida colomba».

<sup>22</sup> La straziante meditazione di Boris viene interrotta da strilla e grida femminili che si odono fuori scena (54, *Più mosso, non troppo allegro* –  $c-\frac{3}{4}$ ). Mentre il figlio va a vedere cos'è successo, si riaffacciano i complotti: un boiardo entra per annunciare Šujskij, ma rivela allo zar che la sera precedente si è svolto un incontro segreto tra il principe cospiratore e un messaggero polacco. Poi Feodor rompe la cupezza narrando al genitore l'accaduto attraverso una canzone spiritosa in stile popolare (canzone del pappagallo, *Andantino cantabile* –  $\frac{3}{4}-\frac{5}{4}$ ,  $F\sharp$  dori-co-pentafono), che ha la funzione di smorzare la tensione crescente del momento:

ESEMPIO 21 (60)

*(Entra un boiardo di corte e si inchina)*

Che ci fai qui?

Perché te ne stai zitto?... Allora!...

BOIARDO

Grande signore! Il principe Vasilij Šujskij ti rende omaggio.

BORIS

Šujskij? Chiamalo! Digli che siamo lieti di vedere il principe e di udire le sue notizie.

BOIARDO *(all'orecchio di Boris)*

Questa sera un servo di Puškin è arrivato con una denuncia contro Šujskij, Mstislavskij, altri e anche contro il padrone; la notte si è tenuta una riunione segreta tra di loro; un messaggero da Cracovia è arrivato e ha portato...

BORIS *(con ira)*

Prendete il messaggero!... Ah, il principe Šujskij!...

*(Il boiardo esce, entra Feodor. Al figlio)*

Allora? Cosa avevano da strillare le vecchie?

FEODOR

Sempre il nostro pappagallo...

BORIS

Il pappagallo?...

FEODOR

Non sarebbe adatto, signor padre, che scomodassi la tua mente reale con un racconto sciocco.

BORIS

No, figlio! Dimmi tutto, ascoltami, tutto quello che è successo.

FEODOR *(cadendo sulle ginocchia di Boris)*

Il nostro pappagallo sedeva con le nutrici in una stanza, parlava senza sosta, era allegro e gentile; alle nutrici si avvicinava e chiedeva carezze sulla testa, si avvicinava a ciascuna, osservandole a turno.

La nutrice Nastas'ja non ha voluto accarezzarlo;

il pappagallo, arrabbiatosi, l'ha chiamato scema.

La nutrice, per l'offesa, quasi l'ha preso per il collo; appena il pappagallo ha iniziato a strillare, ha

[drizzato le penne.

Tutti lo hanno accontentato e gli hanno offerto dolci, tutti lo hanno accarezzato e lo hanno calmato.

Ma non è bastato.

BORIS

Ma che sciocche!

FEODOR

Sedeva cupo con il becco nascosto tra le penne,

Non guardava le nutrici e borbottava qualcosa.

D'improvviso è saltato verso la nutrice che non

[voleva accarezzarlo,

l'ha colpita e quella è caduta a terra.

Allora le nutrici, terrorizzate, si sono infuriate,

hanno iniziato a urlare, ad agitarsi e volevano

[afferrare il pappagallo.

Ma senza riuscirci! Il pappagallo ha beccato tutte.

Ecco, signore padre, come mai strillavano,

e perché hanno disturbato il tuo pensiero reale.

Questo è tutto, pare, quello che è successo.

BORIS *(accarezzando con amore il figlio)*

Figlio mio, mio caro figlio!

Con quanta maestria e sicurezza

hai raccontato la verità.

Così semplice, ingenuo e svelto

sei riuscito a descrivere una buffa situazione.

Ecco il *frutto ammirevole della riflessione*,<sup>xxxiv</sup>

l'ispirazione dell'intelletto alla santa verità!

Oh, se potessi vederti zar,

signore dello stato russo!

Con quanto entusiasmo,

trascurando le lusinghe del potere,

cambierei lo scettro imperiale

con questa felicità!...

Ma quando, figlio, diventerai sovrano:

cerca di sceglierti dei consiglieri affidabili,

*(Entra Šujskij)*

temi le perfide calunnie di Šujskij;

è un consigliere saggio, ma furbo e malvagio.

ŠUJSKIJ

Grande sovrano, vi porgo i miei omaggi.<sup>23</sup>

<sup>xxxiv</sup> «il dolce frutto dello studio».

<sup>23</sup> Dopo che Boris ha fatto le sue raccomandazioni di padre (66, *Moderato sempre cantabile e con passione* – c, Re), entra, attesissimo, Šujskij (270, *Poco meno mosso-Moderato, tempo giusto*), accolto dal monarca con parole di derisione e scherno, suggerite dai beffardi trilli in orchestra. Il principe, presentato dai violini con il suo

BORIS

Ah! Chiarissimo oratore!  
 degno caporione della folla senza cervello,  
 mente delittuosa dei sediziosi boiardi,  
 nemico del trono reale!  
 Sfacciato bugiardo, tre volte trasgressore del  
 [giuramento,  
 astuto ipocrita, scaltro adulatore,  
 cuoco di ostie sotto il berretto da boiardo,  
 ingannatore e truffatore!...

ŠUJSKIJ

Sotto lo zar Ivan (pace, Signore, all'anima sua!),  
 i principi Šujskij non godevano di questi riguardi.

BORIS

Cosa?... Lo zar Ivan Vasil'ič il Terribile  
 si sarebbe volentieri comportato in altro modo.  
 Più di una volta si è divertito con i boiardi ribelli.  
*Ti avrebbe consolato con uno scettro di ferro  
 ed esaudito con un patibolo onorevole!...*<sup>xxxv</sup>

Ma noi non siamo terribili:  
 a noi piace trattare con amore lo schiavo superbo.

ŠUJSKIJ (*con represso rancore*)

Zar!...

BORIS

Cosa?... Cosa ha da dirmi il principe Šujskij?...

ŠUJSKIJ (*in tono pacato*)

Zar! Ci sono notizie e importanti  
 per il tuo Regno.

BORIS

Per caso quelle che sono giunte a Puškin e te forse,  
 mandate con un messaggero segreto dai tuoi amici,  
 i boiardi caduti in disgrazia?

ŠUJSKIJ (*con audacia*)

Sì, signore!

In Lituania è comparso un usurpatore,  
 il re, i signori polacchi e il papa sono dalla sua parte!

BORIS (*inquieto*)

Con quale nome ha pensato di attaccarci?  
 Quale nome ha rubato il vile?... Quale nome?...

ŠUJSKIJ

Certo, zar, il tuo stato è forte!  
 (*Boris cammina sulla scena profondamente agitato*)  
 Con la clemenza, lo zelo e la generosità  
 hai conquistato il cuore dei tuoi sudditi,  
 fedeli con tutta l'anima al tuo trono.  
 Ma sai tu stesso, grande sovrano:  
 la sciocca plebaglia è volubile, irrequieta e

[superstiziosa,

*sempre devota a vuote speranze;  
 obbediente alla minima suggestione,  
 sorda e indifferente alla semplice verità.*

Anche se mi duole, grande sovrano,  
 anche se il mio cuore sanguina,  
 non oso nasconderti  
 (*Boris si ferma*)

che se questo sbandato audace  
 oltrepassa la frontiera con la Lituania,  
 il nome risorto di Dimitrij  
 potrebbe attirare a sé la folla!

BORIS

Dimitrij!...  
 (*Al figlio*)

Zarevič, vattene!

FEODOR

Ah, sovrano, permettimi di rimanere con te!...

BORIS

Non si può... Non si può, figlio!

FEODOR

Di conoscere la disgrazia, che minaccia il tuo trono...

BORIS

Zarevič, obbedisci!  
 (*Va verso il figlio e chiude la porta dietro di lui. Poi  
 si avvicina velocemente a Šujskij. A Šujskij*)

---

 segue nota 23

tema ricorrente (75<sup>1</sup>), gli annuncia ufficialmente che un impostore si è levato contro il suo regno, appoggiato dal cattolicesimo polacco e dal papa. Quando Šujskij gli rivela che il ragazzo ha scelto il nome dello zarevič morto, si ode in orchestra il tema di Dimitrij. L'effetto su Boris è devastante: sopraffatto dal terrore, dopo aver allontanato il figlio, chiede al boiardo dettagli sul bimbo ucciso un tempo a Uglič. Šujskij sfrutta abilmente l'occasione e nella sua narrazione aumenta la gravità del delitto ordinato dal sovrano.

<sup>xxxv</sup> «ti avrebbe volentieri arrostito sulla brace, / girandoti lui stesso, con la sua destra regale, con il suo scettro di ferro / e intonando un santo salmo...».

Bisogna intervenire subito!  
 Che le frontiere russe con la Lituania siano protette,  
 così che nessuno possa attraversarle.

Va'!

*(Ferma Šujksij di colpo)*

No! Aspetta, aspetta, Šujksij!  
 Non hai mai sentito  
 di fanciulli morti risorti dalla tomba  
 interrogare gli zar, gli zar legittimi,  
 scelti dal popolo,

incoronati dal grande patriarca?

*(Ride con violenza)*

Eh?... Cosa? Ti diverti?

*(Gettandosi su Šujksij)*

Perché non ridi?... Ah!...

ŠUJSKIJ

Pietà, grande sovrano!

BORIS

Ascolta, principe!

*(Parlando in modo sconclusionato)*

Quando è avvenuto il grande misfatto,  
 quando il bimbo è morto prematuramente  
 e il suo cadavere giaceva insanguinato sulla piazza,  
 suscitando un profondo dolore nei cuori degli orfani  
 [di Uglič

e chiamandoli alla vendetta...

Quel bimbo... morto... era...

Dimitrij?

ŠUJSKIJ

Sì!

BORIS

Vasilij Ivanovič! Ti scongiuro per la croce e per Dio  
 di dirmi secondo coscienza tutta la verità!

Lo sai che sono clemente; non punirò  
 le menzogne passate con un'inutile disgrazia...

Ma, se fai il furbo... Ti giuro:  
 troverò un supplizio così terribile,  
 che lo Zar Ivan rabbrivirebbe dall'orrore nella  
 [tomba!

Aspetto una risposta!

ŠUJSKIJ

E tu non mi credi?

*Tu dubiti di un servo fedele?*<sup>xxxvi</sup>

Non mi spaventa il patibolo, ma la perdita della tua  
 [grazia.

*(Quasi a mezza voce, osservando Boris. Crepuscolo  
 sulla scena)*

A Uglič, nella Cattedrale,<sup>xxxvii</sup> per più di cinque giorni  
 ho vegliato sul cadavere del fanciullo.

Intorno a lui giacevano tredici corpi,  
 mutilati, coperti di sangue, con indosso brandelli

[sporchi,

già si notava la putrefazione che li consumava.

Ma il viso giovane dello zarevič

era chiaro, puro e luminoso.

Profonda, terribile la ferita si apriva!

*(Boris si asciuga il viso con un fazzoletto e sprofonda  
 nella poltrona)*

E sulle sue labbra immacolate

si stagiava un meraviglioso sorriso.

Sembrava dormire tranquillo

nella sua culla. Con le mani incrociate

e con la destra che stringeva forte il suo giocattolo...

BORIS *(afferrando il bracciolo della poltrona)*

Basta!

*(Fa segno a Šujksij di uscire. Si lascia cadere sulla  
 poltrona)*

Uff! Che tortura... devo trattenere il fiato.<sup>24</sup>

Ho sentito tutto il sangue salirmi sul viso  
 e rifluire a fatica...

<sup>xxxvi</sup> «Forse dubiti del tuo servo fedele e lo minacci di una atroce punizione?».

<sup>xxxvii</sup> Aggiunta: «davanti a tutta la folla».

<sup>24</sup> Dopo aver cacciato Šujksij, Boris rimane solo, impegnato in uno dei più grandi pezzi di teatro d'ogni tempo. Il monologo che conclude l'atto (97, *Andante* – e) altro non è che la prosecuzione dell'aria precedente: la continuità viene dal motivo dell'es. 20, che proietta sul proscenio la colpa che devasta l'animo dello zar, e innerva tutto il finale con varianti tormentate. Il tema introduce in *fortissimo* l'attacco del protagonista con enorme effetto (96), seguito da una sua variante per aumentazione, una feroce discesa cromatica degli archi *sul ponticello* (*sempre rallentando e pesante*) dal registro medio al grave: cinque battute che hanno l'effetto di un sommovimento tellurico, e scagliano Boris nella desolazione. Dopo che l'orologio – innocuo motivo di divertimento per Feodor all'inizio dell'atto – ha iniziato a scandire le ore, l'orchestra descrive con figurazioni ostinate basate sul tritono i

Oh rimorso crudele, come mi punisci terribilmente!

*(Si fa buio in scena. Il carillon suona)*

Se anche una sola macchia...

anche una sola compare per caso su di te...

l'anima brucia, il cuore si riempie di veleno,  
diventa terribile, terribile, batte come un martello  
nelle orecchie con rimproveri e maledizioni...  
qualcosa ti soffoca, soffoca...

La testa ti gira... negli occhi il fanciullo coperto di  
[ sangue!

*(Battono le otto. Sull'orologio e anche sulle figure  
che si muovono al suo interno cade un pallido ri-  
flesso di luce lunare)*

Ecco... eccolo là, cosa c'è? Là nell'angolo...

Ondeggia, cresce... Si avvicina...

Trema e geme? Via, via!

*(Come se inseguisse un fantasma)*

Non sono io... non sono io il tuo assassino! Via!

Non sono io! Il popolo!... La volontà del popolo!

[Via fanciullo!

*(Si copre il volto con le mani dal terrore e spossato  
cade dalla poltrona in ginocchio)*

Signore! Tu non vuoi la morte del peccatore,  
pietà dell'anima colpevole dello zar Boris!...

*(Cala il sipario.)*

*segue nota 24*

movimenti delle figure animate della pendola, che nella mente sconvolta dello zar farneticante assumono le sembianze dell'ucciso Dimitrij. Si noti che Musorgskij non utilizza mezzi 'realistici' per imitare i rintocchi, come campane tubolari o il *carillon* invocato dalla didascalia, ma affida ai corni l'intervallo La-Re#, e si vale di una virtuosistica mescolanza fra legni, archi e ottoni per la base armonica, su cui sveltano oboi e flauti, riempiendo il registro centrale con il vorticoso ostinato cromatico dei violini primi:

ESEMPIO 22 (98<sup>1</sup>)

The musical score for Example 22 (98<sup>1</sup>) is presented in a standard orchestral format. It includes five staves: Violin I (VI. I), Horn (Cor.), Violoncello (Vlc.), Bassoon (Fag.), and Contrabasso (Cb.). The Violin I part is characterized by a dense, vortical chromatic ostinato, marked with 'pp' (pianissimo). The other instruments provide a harmonic base with sustained notes and chords, also marked with 'pp'. The score is in common time (C) and features a key signature of one sharp (F#).

Il fantasma alligna in orchestra e ha tale vivezza icastica da imporre una gestualità esasperata all'interprete, che deve ricorrere a tutte le sue risorse di attore, come dovesse agire in uno dei più grandi, drammatici monologhi shakespeariani (scioccante sul pubblico fu in tal senso l'interpretazione di Mel'nikov, primo Boris della storia, che utilizzò una vocalità in larga misura *parlata*). Nelle battute conclusive nemmeno l'invocazione di pietà al fantasma del bimbo ucciso lenisce l'ossessione, che il motivo della colpa mantiene viva nel suo animo (101, *Poco più accelerando* - *e- $\frac{3}{4}$* ), ben al di là della preghiera che lo zar rivolge a Dio perché salvi la sua anima di peccatore, prima che cali il sipario su una lunghissima scala cromatica discendente che si arresta su un pedale di La<sub>2</sub> del trombone, fino a spegnersi sul rullo in *pianissimo* del timpano.

## ATTO TERZO

### QUADRO PRIMO

*Boudoir di Marina Mnišek nel castello di Sandomir.*

*(Marina è alle prese con la toilette. Ruzja le acconcia i capelli. Le ragazze intrattengono Marina con una canzonetta)<sup>25</sup>*

#### RAGAZZE

*Sulla rapida*<sup>xxxviii</sup> Vistola,  
all'ombra di un salice,  
c'è uno splendido fiorellino, più bianco della neve,  
si rispecchia pigramente nell'acqua,  
ammirando la sua bellezza senza pari.  
Sullo splendido fiorellino, che splende al sole,  
gioca e volteggia uno sciame di veloci farfalle.  
Catturati dalla bellezza straordinaria del  
[fiorellino,  
non osano toccare le sue foglie bellissime.

MARINA (*a Ruzja*)

Il mio diadema di diamanti!

#### RAGAZZE

Ma nell'allegro castello una dama bellissima,  
più tenera, più bianca del fiorellino,<sup>xxxix</sup>  
per la gloria e la gioia di tutta Sandomir  
fiorisce superba.

Tanti giovani brillanti e illustri  
davanti a lei *si inginocchiavano*,<sup>xl</sup>  
si beavano di un sorriso della bella,

dimenticavano il mondo intero ai piedi dell'incantatrice.  
E la dama bellissima rideva maliziosa  
dei loro amabili discorsi, della loro passione ardente,  
ignorando i languori e i tormenti dei loro cuori.

MARINA (*alle ragazze*)

Basta! La dama bellissima è riconoscente  
per le parole gentili e il confronto  
con quel fiorellino splendido, più bianco della neve.  
Ma la dama Mnišek non è contenta  
né del vostro discorso adulatorio, né delle allusioni

[senza senso  
a certi giovani brillanti, che si sarebbero prostrati  
tutti ai suoi piedi, annegando nella felicità.

(*Si alza*)

No, la dama Mnišek non ha bisogno di queste canzoni!  
Non mi aspettavo da voi lodi alla mia bellezza!  
Ma quelle meravigliose canzoni, che mi cantava la mia  
[balia:  
sulla grandezza, sulle vittorie e sulla gloria dei  
[guerrieri polacchi,

sulle invincibili ragazze polacche,  
sugli stranieri sconfitti.

Ecco quello di cui ha bisogno la dama Mnišek,  
queste sono le canzoni che danno gioia! Andate!  
(*Le ragazze fanno un inchino ed escono. A Ruzja*)  
Non ho bisogno di te oggi, Ruzja, va' pure!

(*Ruzja esce*)

Che noia Marina! Ah, che noia!

Come passano estenuanti e indolenti i giorni.<sup>26</sup>  
Tutto è così vuoto, sciocco e sterile.

<sup>25</sup> L'atto terzo, esplicitamente composto per la versione del 1872, è ambientato interamente in terra polacca e riprende il filo delle vicende di Grigorij, oramai divenuto il falso Dimitrij e in procinto di invadere il territorio russo alla testa di un esercito per conquistare il trono. Il quadro primo si apre nel *boudoir* di Marina Mnišek nel castello di Sandomir. Un gruppo di ragazze (1) intona un elegante coro per lodare la bellezza della ragazza, la cui melodia è raddoppiata dai violini secondi divisi, sul pedale di viole e corni (*Moderato con grazia, ma semplice* –  $\frac{2}{4}$ , Sol). Marina, però, è annoiata e svela subito la sua ambizione, ricordando con nostalgia i canti della nutrice sulla grandezza degli eserciti polacchi intonando frasi che riappariranno nel successivo incontro con l'Impostore. Nei vivaci scambi con le damigelle, la sua linea vocale si vale spesso di frasi modellate sul metro puntato della mazurka che le conferiscono un'identità nazionale, sporcata dalle mire espansionistiche e dalla manzanza di scrupoli.

<sup>xxxviii</sup> «Sull'azzurra».

<sup>xxxix</sup> Aggiunta: «più bella, più cara».

<sup>xl</sup> «involontariamente imbarazzati».

<sup>26</sup> Rimasta sola, Marina esprime il suo disgusto per l'indolenza dei principi e nobili polacchi in una lunga aria (*Moderato non troppo allegro e sempre capriccioso* –  $\frac{3}{8}$ , mi) dove il ritmo di mazurka s'impone incessantemente; un tocco primitivo (che crediamo frutto dell'ironia d'autore) viene dal raddoppio della voce per unisoni e ottave da parte degli archi, che accompagnano per lunghi tratti senza alcun sostegno armonico:

L'intera schiera di principi, conti e di nobili signori  
non scaccia la mia noia infernale.  
Soltanto là, in lontananza tra le nubi,  
è sorta un'aurora luminosa.

Quel furfante moscovita è piaciuto alla dama  
[Mnišek:

il mio Dimitrij, vendicatore terribile e senza pietà,  
giudizio e punizione divina  
per la morte del piccolo zarevič, vittima del  
[potere vorace,  
vittima della cupidigia e del rancore del malvagio  
[zar Godunov!

Desterò i nobili sonnolenti,  
con il luccichio dell'oro e del bottino  
attirerò i signori polacchi!  
E tu, mio Impostore, mio languido amante,  
ti avvelenerò con le lacrime della mia ardente  
[passione!

Ti soffocherò di abbracci e di baci, caro,  
mio Dimitrij, mio zarevič, mio promesso sposo!  
Incanterò il tuo orecchio con un tenero balbettio  
[amoroso...

Le effusioni di languida passione,  
le ardenti suppliche giovanili  
e i discorsi dei nobili volgari  
sono troppo noiosi per la dama Mnišek.  
La dama Mnišek vuole la gloria,

la dama Mnišek ha sete di potere!  
Sul trono degli zar moscoviti siederò come zarina,  
nella porpora intessuta d'oro brillerò al sole,  
attrarrò con la mia straordinaria bellezza gli  
[ottusi moscoviti  
e costringerò le greggi *dei boiardi*<sup>xli</sup> di Mosca a  
[porgermi gli omaggi.

E *nelle loro canzoni*,  
racconti, storie e favole  
gli ottusi moscoviti  
loderanno la loro orgogliosa zarina!  
*(Scoppia a ridere. Passando accanto allo specchio, si  
ferma a correggere l'acconciatura. Nello specchio  
viene riflesso Rangoni, in piedi sulla porta in atteggiamento pacato. Marina lancia un grido)*  
Ah, siete voi, mio padre!<sup>27</sup>

RANGONI  
Permettete a un umile servitore del Signore,  
splendida dama dalla bellezza celeste,  
di chiedere la vostra attenzione...

MARINA  
Padre mio, non dovete chiedere!  
Marina Mnišek è stata e sarà una figlia fedele  
della Chiesa santa, apostolica e *ortodossa*.<sup>xlii</sup>

RANGONI  
La chiesa del Signore è abbandonata e dimenticata.  
I volti luminosi dei santi si sono sbiaditi.

segue nota 26

ESEMPIO 23 (III.1, 22)

Moderato non troppo allegro e sempre capriccioso



Il suo «cuore» è stato conquistato da un impostore (se ne dimostra consapevole, chiamandolo «furfante moscovita» e «Impostore»), ma in posizione utile per appagare i suoi propositi. L'aria è prevalentemente modale, e l'intervallo di quarta intonato sul metro di mazurka acquista un'importanza ulteriore per fissare i connotati di un personaggio spregiudicato: tutta la parte conclusiva è pervasa dallo sfruttamento intensivo di questi elementi, su cui è costruita l'immagine musicale della principessa.

<sup>xli</sup> «degli arroganti».

<sup>27</sup> Terminata l'aria con una fragorosa risata, Marina lancia un urlo nello scorgere il gesuita Rangoni alla porta (36, *Andante mosso* – c). Il fosco personaggio, abile tessitore di trame politiche, cerca di convincere la principessa nella sua missione di conversione al cattolicesimo della Russia ortodossa, descrivendo lo stato di miseria in cui si trova la chiesa romana. Alla negativa risposta di Marina, accompagnata dalle frasi ricorrenti a ritmo di mazurka dell'aria precedente, il gesuita riprende l'iniziativa chiedendole di sedurre l'Impostore (anche il prete sa dunque che nelle vene dell'ambizioso giovane non scorre sangue regale), per poi utilizzare la sua forza al fine di potenziare la chiesa.

<sup>xlii</sup> «indivisibile».

La pura sorgente della fede viva si è seccata.  
 Il fuoco dei turiboli aromatici si spegne.  
 Si aprono le ferite dei santi martiri,  
*urla*<sup>XLIII</sup> e lamenti regnano nei conventi di montagna,  
 sgorgano le lacrime dei pacati sacerdoti!

MARINA

Padre mio! Voi... voi mi confondete.  
 Il vostro discorso triste risuonerà  
 nel mio debole cuore con ardente dolore...

RANGONI

Figlia mia!... Marina!...  
 Porta la vera fede  
 agli eretici moscoviti! Rimettili sulla via della salvezza,  
 distruggi il loro spirito peccatore e scismatico!  
 Allora gli angeli del Signore  
 loderanno la santa Marina  
 sull'altare radioso del Creatore!...

MARINA

«Allora gli angeli del Signore  
 loderanno la santa Marina  
 sull'altare radioso del Creatore!» Uh, che peccato!  
 Padre mio, avete sedotto l'animo peccatore  
 dell'impreparata e sconsiderata Marina  
 con una terribile tentazione...  
 Non è a me, abituata allo splendore e  
 al vortice dei festosi banchetti,  
 no, non è a me che la sorte ha affidato il compito

di glorificare la Chiesa del Signore...  
 Sono impotente...

RANGONI

Cattura l'Impostore con la tua bellezza!<sup>28</sup>  
 Con parole amoroze, tenere e ardenti  
 risveglia la passione nel suo cuore,  
 con sguardo infuocato e sorriso incantatore  
 sottometti la sua ragione!  
 Disprezza la tua insensata e superstiziosa paura  
 di miseri rimorsi di coscienza,  
 rigetta il pregiudizio vuoto e insignificante  
 di una pudica ragazza falsa e stupida!  
 A volte con finta rabbia  
 o con un preteso capriccio femminile,  
 a volte con una fine lusinga  
 o con un abile inganno  
 seducilo... lusingalo...  
 E quando, estenuato, sarà ai tuoi piedi meravigliosi,  
 in estasi muta e in attesa di un tuo comando,  
 esigi il suo giuramento alla nostra sacra missione!...

MARINA (*con stizza*)

È questo quello di cui ho bisogno!

RANGONI (*severo*)

Come? E tu osi opporli!  
 Se è per il bene della Chiesa,  
 devi sacrificare subito,  
 senza paura e senza rimpianto,

<sup>28</sup> Nel discorso di Rangoni (146, *Meno mosso* – e) Musorgskij introduce motivi ricorrenti del personaggio, che si presentano o come una scala cromatica discendente degli archi con sordina (es. 23) oppure come una avvolgente frase intonata col raddoppio di viole e violoncelli che ben descrive, esposta in progressioni, le malvagie spire nelle quali il religioso intrappola i suoi interlocutori (es. 24):

ESEMPIO 24 (46)



ESEMPIO 25 (46<sup>2</sup>)



Quando Marina capisce la portata reale del progetto del gesuita (un vero e proprio piano di conquista su scala globale, mentre lei si 'accontenterebbe' del trono per sé) gli ordina istericamente di uscire, ma Rangoni riesce a vincere le sue resistenze facendo appello alla superstizione e la soggioga.

il tuo onore...

MARINA

Cosa?... Audace bugiardo!

Maledico le tue false parole e il tuo cuore perverso!

Ti maledico con tutta la forza del mio disprezzo!

Vattene dalla mia vista!...

RANGONI

Marina!...

I tuoi occhi brillano della fiamma dell'inferno,

la bocca si deforma, le guance impallidiscono!

Un soffio impuro ha fatto svanire la tua bellezza!

Gli spiriti delle tenebre si sono impossessati di te,

hanno offuscato la tua mente con una superbia  
[demoniaca!]

MARINA (*provando una paura superstiziosa*)

Dio, difendimi!

Dio, istruiscimi!

RANGONI (*avvicinandosi*)

Nella sua grandezza terribile, sulle sue ali infernali

Satana in persona plana su di te!

(*Marina urla e cade in ginocchio davanti a Rangoni.*

*Su Marina, come sopra una preda*)

Cedi all'inviato del Signore!...

Donati a me con tutta la tua anima,

con tutti i tuoi pensieri, desideri e sogni...

Sii la mia schiava!...

(*Cala il sipario*)

QUADRO SECONDO

*Castello degli Mnišek a Sambor. Giardino. Fontana.  
Notte di luna piena.<sup>29</sup>*

IMPOSTORE (*entrando con espressione sognante*)

«A mezzanotte, nel giardino, vicino alla fontana.»

[Oh, voce divina,

con quanta gioia mi hai riempito il cuore!

(*Si avvicina alla fontana*)

Verrai, mia adorata?

Verrai, mia colomba dalle ali leggere?

O ti sei dimenticata del falco impetuoso,

che per te si rattrista e soffre?

Con un saluto tenero e dolci parole  
allevia il tormento insanabile del mio cuore!

Marina!... Rispondi! Vieni, ti aspetto!...

No... non c'è risposta.

(*Da dietro un angolo del castello entra furtivamente  
Rangoni*)

RANGONI

Zarevič!<sup>30</sup>

IMPOSTORE

Ancora dietro di me! Mi segui  
come un'ombra.

RANGONI

Illustrissimo e valoroso zarevič,  
sono stato inviato da voi dalla bella<sup>xliv</sup> Marina.

<sup>29</sup> Il quadro secondo dell'atto polacco si svolge nel giardino del castello di proprietà della famiglia Mnišek a Sambor. Un breve preludio (*Andante* –  $\frac{4}{4}$ , Mib) descrive la notte di luna piena prima dell'ingresso dell'Impostore, annunciato dal suo tema ai clarinetti (<sup>31</sup>). La situazione richiama la scena che apre l'atto terzo nel *Don Carlos* di Verdi, quando il protagonista sta aspettando con trepidazione l'amata per un appuntamento segreto, non solo perché entrambi si struggono accompagnati da *tremoli* d'archi e dall'arpa, ma anche per la centralità, in entrambe le opere di un elemento scenico, la fontana, oltre che per la mancanza di un sentimento autenticamente corrisposto (Don Carlos cade in un equivoco e s'imbatte in una cortigiana, come il tenore russo). Come si è visto, Verdi è stato chiamato in causa più volte, segno che nelle formazione eterogenea di Musorgskij la lezione drammaturgica italiana ha contato parecchio.

<sup>30</sup> Con grande dispiacere dell'Impostore invece dell'amata si presenta Rangoni, introdotto dal tema dell'es. 24 (6<sup>2</sup>), pronto a perorare la causa della chiesa romana e apostolica (7, *Moderato, non troppo allegro-Meno mosso, quasi andantino cantabile* – c- $\frac{3}{4}$ ). Come nel dialogo precedente, il gesuita cerca di persuadere il giovane che soltanto con la mediazione della chiesa può sperare di conquistare l'innamorata Marina, mettendole a disposizione il trono degli zar, tradizionali nemici del cattolicesimo polacco. La loro conversazione si sviluppa attraverso le linee frastagliate e contorte derivate dal tema di Rangoni (nella forma dell'es. 25), che esprimono il completo controllo di quest'ultimo sull'interlocutore, mero strumento del suo potere. Rangoni intona il tema, premessa al suo successo, nel momento in cui l'impostore gli offre il ruolo di mediatore fra lui e l'amata (22: «Ma se Dimitrij, nonostante l'ammonizione divina, / non esaudisce queste umili richieste»).

<sup>xliv</sup> Aggiunta: «orgogliosa».

IMPOSTORE

Da Marina?...

RANGONI

Ubbidiente e tenera figlia,  
che mi è stata affidata dal cielo.

Desiderava dirvi  
che ha dovuto sopportare  
molte rabbiose maldicenze,  
che vi ama e che sarà da voi.

IMPOSTORE

Oh, se non sei bugiardo,  
se non è Satana in persona  
a sussurrare queste parole splendide!...  
Innalzerò la mia colomba sopra tutta la terra russa!  
Condurrò la mia colomba sul trono imperiale!  
Accecherò con la sua bellezza il popolo ortodosso!  
Demone crudele!...

Come un ladro notturno ti sei introdotto nel mio  
[animo,

hai strappato la coscienza dal mio petto,  
mentivi sull'amore di Marina?...

RANGONI

Mentivo?... io mentivo? E davanti a te, zarevič?

Ma per te soltanto, giorno e notte,  
si strugge e soffre,

del tuo destino invidiabile  
sogna *giorno e notte*.<sup>xlv</sup>

Oh, se tu l'amassi, se tu conoscessi i suoi tormenti!  
Le calunnie dei nobili orgogliosi, l'invidia delle loro  
[spose ipocrite,

i volgari pettegolezzi e le vane fantasie  
sui suoi incontri segreti e sui suoi baci,  
l'infinità di insulti insopportabili...

Oh, non rifiuteresti allora  
la mia umile preghiera, le mie assicurazioni,  
non chiameresti menzogna il tormento della povera  
[Marina!

IMPOSTORE

Basta! Troppi rimproveri,  
troppo a lungo ho tenuto nascosta alle persone  
la mia felicità!

(Assorto)

Mi batterò per Marina,  
interrogherò i nobili arroganti,  
distruggerò la codardia delle loro spose spudorate  
e deriderò il loro misero rancore.

Davanti a tutta questa folla di dame senza cuore  
rivelerò il mio amore sconfinato per Marina.

(Con ardore)

Mi getterò ai suoi piedi, implorandola  
di non rifiutare la mia ardente passione,  
di diventare mia moglie, zarina e amica.

RANGONI (a parte)

Vieni in mio aiuto sant'Ignazio!

IMPOSTORE

Tu che hai rinunciato al mondo,  
che hai rinnegato tutte le gioie della vita,  
tu che sei maestro nell'arte dell'amore,  
ti scongiuro con tutta la forza del tuo giuramento,  
con tutta la forza della sete di felicità celeste:  
portami da lei, fammela vedere,  
fammi parlarle del mio amore e delle mie sofferenze,  
non rinuncerei a nessun prezzo!

RANGONI

Non sono che un umile peccatore che prega Dio  
[tutto il giorno  
per il suo prossimo, pensando all'attimo spaventoso  
del giudizio finale, alla terribile punizione che Dio  
preparerà quel giorno. Un cadavere da molto tempo  
e una pietra fredda... possono desiderare i tesori  
[della vita!...

Ma se Dimitrij, nonostante l'ammonizione divina,  
non esaudisce queste umili richieste,  
di non abbandonarlo come un figlio,  
di seguire ogni suo passo e pensiero,  
di accompagnarlo e di proteggerlo...

IMPOSTORE

Sì, non ti abbandonerò,  
lasciami soltanto vedere la mia Marina,  
abbracciarla!...

(Si odono le note di una polacca)<sup>31</sup>

<sup>xlv</sup> «nella tranquillità della notte».

<sup>31</sup> D'improvviso l'orchestra scoppia in una danza spumeggiante (25, *Alla polacca, non troppo allegro* - ¾, Do li-dio). Una folla di ospiti esce dal castello e attraversa la scena disperdendosi nel giardino, mentre i due si nascondono. Durante il ballo (il brano è provvisto di tempo di mezzo, ripresa e coda), i nobili brindano alla salu-

RANGONI

Zarevič, nasconditi!...

IMPOSTORE

Che cos'hai?...

RANGONI

Qui ti sorprenderà la folla di nobili festosi.

Vattene zarevič, ti scongiuro... vattene!

IMPOSTORE

Vengano pure! Andrò loro incontro con rispetto, secondo il loro titolo di valore e onore!<sup>XLVI</sup>RANGONI (*conduce via l'Impostore con la forza*)

Ricordati, zarevič! Sarai la tua rovina, tradirai Marina!... Vattene in fretta!

*(Si nascondono fuori scena. Dal balcone scende una folla di ospiti. Davanti a tutti è Marina, al braccio di un anziano signore. Gli ospiti passano a coppie attraverso la scena verso il giardino)*MARINA (*mostrandosi dal giardino, al signore*)

Non credo alla vostra passione, signore! Le vostre promesse e rassicurazioni sono tutte vane e non potete, signore...

*(Si nascondono nel giardino)*

SIGNORI

Presto conquisteremo il regno moscovita e condurremo da voi, signore, i moscoviti prigionieri; sconfiggeremo di sicuro l'esercito di Boris...

SIGNORE

E allora signori? Perché aspettare signori? Andate presto a Mosca e catturate Boris!... (*Escono nel giardino*)SIGNORI (*tornando nel castello*)

Per il bene della nazione dobbiamo distruggere il nido moscovita...

SIGNORE

Marina non riuscirà. È bella, ma è secca, superba e malvagia...

MARINA (*dal balcone, entrando nel castello*)

Del vino, del vino, signori!

OSPITI

Salute a Marina! (*Entrando nel castello*) Beviamo una coppa alla salute dei Mnišek! Beviamo del vino ungherese alla salute di Marina! Gloria alla corona imperiale di Marina! (*Fuori scena*) Evviva! Evviva!...IMPOSTORE (*entrando di corsa agitato*)Scaltro gesuita, mi hai stretto con forza<sup>32</sup> tra le tue grinfie maledette!

Sono riuscito soltanto per poco a osservare la divina Marina, a incontrare di nascosto lo splendore dei suoi occhi meravigliosi.

E il cuore batteva forte, batteva così forte che più volte mi ha spinto a riprendere la libertà, a lottare con il mio padre spirituale,

*segue nota 31*

te di Marina sognando la conquista di Mosca, mentre alcuni di loro corteggiano la ragazza. Lo scorcio è un miracolo di leggerezza orchestrale: Musorskij sottrae la tradizionale pasta coloristica nel grave degli archi, lasciandola a legni e ottoni, e affida il vortice melodico a violini e strumentini, con qualche pennellata di tamburello. Il timbro ha un che di fatuo, come l'animo eticamente inconsistente di chi cospira oltraggiando il nome di Dio al ritmo 'eroico' di polacca, danza nazionale per eccellenza.

XLVI «grado!».

<sup>32</sup> Dopo che tutti sono rientrati festanti nel castello, l'Impostore torna correndo in scena, e intona un breve monologo (39 – c. 3). Dapprima il suo pensiero torna alla bellezza dell'amata, mentre l'orchestra riprende gli accenti estatici dell'inizio del quadro, poi esprime la sua gelosia dopo averla vista tra le braccia di un altro, repressa sordamente con il richiamo al cosiddetto ideale (la sua lotta contro Boris). Il motivo di Dimitrij viene presentato più volte intrecciato al ritmo puntato della polacca, per sottolineare quanto l'Impostore sia ormai succube dei piani politico-religiosi dei polacchi, ma poco prima che lei esca in scena, viene presentato nel suo aspetto più eroico, scandito dai timpani, quasi una sorta di amara ironia verso l'illusione di Grigorij Otrep'ev di essere davvero quel che non può essere, cioè lo zarevič Dimitrij:

ESEMPIO 26 (III.2, 48)

Dmitrij

m'cat - sja v\_gla - ve dru - zi - ny cho - ro - broj.

il mio inaspettato protettore.  
 Per le sue intollerabili chiacchiere,  
 le sue parole scaltre fino all'insolenza,  
 ho visto al braccio di un vecchio sdentato  
 la superba e bellissima Marina.  
 Mostrando un sorriso accattivante,  
 la seduttrice ha sussurrato tenere carezze,  
 calme passioni, la felicità di essere sua moglie...  
 Moglie di un nobile *sdentato*<sup>XLVII</sup>  
 Quando la sorte le ha promesso la gioia dell'amore e  
 [la gloria,  
 la corona dorata e la porpora imperiale...  
 Al diavolo tutto!  
 Presto, la mia armatura di guerra!  
 L'elmo e la spada d'acciaio,  
 e a cavallo! Avanti, verso la battaglia mortale!  
 Galoppare alla testa del valoroso esercito,  
 incontrare faccia a faccia le schiere nemiche,  
 conquistare con la forza e nella gloria il trono  
 [ereditario!...

MARINA  
 Zarevič!... Dimitrij!... Zarevič!...<sup>33</sup>

IMPOSTORE  
 È lei!... Marina!...  
 (*Gettandosi su di lei*)  
 Sei qui mia colomba, mia bella!  
 Oh, come sono stati lunghi e strazianti  
 i minuti dell'attesa,  
 quanti dubbi tormentosi,  
 lacerando il mio cuore,

hanno oscurato i miei pensieri luminosi  
 e mi hanno costretto a maledire amore e felicità!

MARINA  
 Lo so, so tutto!  
 Di notte non dormi, sogni  
 giorno e notte  
 la tua Marina...  
 No, non sono venuta da te,  
 né per parole d'amore, né per  
 discorsi vuoti e senza senso.  
 Da solo puoi bearti e consumarti  
 d'amore per me.<sup>XLVIII</sup>  
 Non mi meraviglieranno, devi saperlo,  
 né i tuoi sacrifici, né perfino la tua morte  
 d'amore per me!  
 Quando allora sarai zar a Mosca?  
 IMPOSTORE  
 Zar?... Marina, mi spaventi il cuore!  
 È possibile che il potere, lo splendore del trono,  
*la schiera di altezzosi boiardi, le loro odiose calunnie*<sup>XLIX</sup>  
 possono spegnere in te  
 la santa sete dell'amore reciproco,  
 la gioia delle carezze amorose,  
 la forza incantatrice degli abbracci ardenti  
 e delle estasi appassionate!

MARINA  
 Certo!...  
 Anche in un misero tugurio saremo felici insieme.  
 Cos'è per noi la gloria e il regno?  
 Vivremo solo del nostro amore.

<sup>XLVII</sup> «balordo».

<sup>33</sup> Con l'arrivo di Marina ha inizio il lungo scambio di idee (con breve conclusione lirica) in forma di duetto che conclude l'atto (49, *Allegro-Moderato* – c). Nel vedere l'amata, l'impostore torna ad ardere d'amore, ma a lei interessa solamente sapere quando questi siederà sul trono moscovita (52, *Alla polacca* –  $\frac{3}{4}$  Mi). Grigorij vuole amore vero, ammesso che l'aggettivo abbia qui un senso proprio, Marina lo incita a lottare per il potere. Scosso dalle mire luciferine della giovane (e torna ancora la polacca ma costruita sulle frasi della sua aria precedente, nutrendo la sua ambizione di sfumature 'eroiche', ennesimo tocco ironico d'autore: 57), l'aspirante zar la scuote da capo a fondo e vince la partita, facendole balenare l'immagine di lui sul trono e di lei che, perduta l'occasione, striscia invano ai suoi piedi. Questa prima sezione dialogica è tutta sorretta da ritmi di danze: di mazurka e polacca per gli interventi di Marina, di polacca per quelli dell'Impostore (di frequente associati al suo tema ricorrente, in modo particolare quando afferma con forza di essere lo zarevič: 68, *Allegro non troppo* – c, Fa $\sharp$ ), segno che il personaggio è definitivamente entrato nell'orbita della sua interlocutrice (e quindi in quella di Rangoni e dei nobili di Polonia). Il momento più intenso viene quando l'uomo mette il suo animo ai piedi della donna, con uno slancio lirico degno del Lenskij dell'*Eugenij Onegin* («Te, te solo, Marina, adoro»; 60, *Largo* –  $\frac{3}{4}$  Mi).

<sup>XLVIII</sup> Aggiunta: «IMPOSTORE / Marina?».

<sup>XLIX</sup> «la schiera di servi vigliacchi e le loro odiose trame».

Se voi, zarevič, volete solo amore  
nella Moscovia troverete tante donne  
corpulente, dalle guance rosse e dalle sopracciglia  
[folte...

IMPOSTORE  
Che c'entrano le nostre donne!  
A loro piace trastullarsi, bearsi e nascondere  
la loro mezza età. Ma sussurra loro anche una sola  
[parola d'amore  
che si avviliranno così tanto da farti venire la nausea.  
Te, te solo, Marina, adoro  
con tutta la forza della passione, con tutta la sete di  
[voluttà e felicità.  
Abbi pietà del tormento delle mia povera anima...  
Non cacciarmi!

MARINA  
Così non amate Marina,<sup>1</sup>  
ma la donna che è in me?...  
Soltanto il trono degli zar moscoviti,  
soltanto la porpora e la corona dorata  
potrebbero tentarmi...

IMPOSTORE  
Tu ferisci il mio cuore, crudele Marina,  
le tue parole ghiacciano l'animo con un freddo  
[sepolcrale.

Vedi, sono ai tuoi piedi, ai tuoi piedi  
ti prego: non rifiutare il mio folle amore!

MARINA  
Alzati, tenero amante!  
Non tormentarti con vane preghiere.  
alzati, languido martire!  
Mi fai pena, pena, mio caro.  
Sei sfinito ed estenuato  
dall'amore per la tua Marina.  
Giorno e notte sogni di lei,  
hai persino smesso di pensare al trono,  
alla lotta con lo zar Boris.  
Vattene, audace sbandato!

IMPOSTORE  
Marina, che hai?

MARINA  
Vattene, mercenario polacco!  
Schiavo!...

IMPOSTORE  
Aspetta, Marina! Mi è sembrato di sentire  
uno straziante rimprovero  
della mia vita passata...  
Menti, orgogliosa polacca. Io sono lo zarevič!  
Da tutti i confini della Russia si sono levati i generali,  
domani voleremo in battaglia alla testa di un  
[esercito valoroso,  
come un glorioso paladino muoverò dritto verso il  
[Cremlino di Mosca,  
verso il trono dei padri, promesso dal destino!  
Ma quando sarò zar, nella mia inaccessibile grandezza,  
oh, con quanto entusiasmo riderò di te,  
oh, come ti guarderò volentieri,  
mentre tu, tormentata dall'aver perso il trono,  
striscerai come uno schiavo ubbidiente ai piedi del  
[mio trono!  
A tutti allora ordinerò di ridere della stupida nobile  
[polacca...

MARINA  
Ridere?...  
Oh, zarevič, ti scongiuro, non maledirmi<sup>34</sup>  
per le mie malvagie parole!  
Nel silenzio della notte non risuonano<sup>11</sup>  
come rimprovero o come scherno, ma come amore  
[puro.

Mio caro, mio amato!  
Non ti tradirà la tua Marina,  
dimenticala, dimentica il suo amore,  
affrettati verso il trono imperiale!

IMPOSTORE  
Marina!...  
Non inasprire con un finto amore  
il tormento infernale della mia anima.

MARINA  
Ti amo, mio amato,  
mio sovrano!...

<sup>1</sup> Aggiunta: «soltanto».

<sup>11</sup> Aggiunta: «sete della tua gloria, sete di grandezza».

<sup>34</sup> Dopo che il giovane ha riacquisito l'ardore per la battaglia da intraprendere, i due amanti iniziano il cuore del duetto d'amore vero e proprio, tra i pochi momenti dell'opera di saldo ancoraggio tonale (*Andante* –  $\frac{3}{8}$ - $\frac{12}{8}$ , Mi):

IMPOSTORE

Oh, ripetilo, ripetilo, Marina!  
Oh, non far raffreddare questa delizia,  
dai gioia all'anima, mia incantatrice,  
vita mia!...

MARINA (*cadendo in ginocchio*)

Mio zar!...<sup>35</sup>

IMPOSTORE

Alzati, mia adorata zarina!  
Alzati, abbraccia il tuo amato!

MARINA

Oh, come hai fatto rivivere il mio cuore,  
mio *sovrano!*<sup>LII</sup>

(*Si abbracciano. Rangoni attraversa la scena e durante il loro bacio si ferma nell'entusiasmo della sua vittoria*)

IMPOSTORE

Arriverà il giorno desiderato  
della nostra felicità!<sup>LIII</sup>

MARINA

L'esercito già da tempo ti aspetta,  
affrettati al trono imperiale!<sup>LIV</sup>

RANGONI

Oh, mie colombe, come siete semplici e tenere,  
mie sicure prede!<sup>LV</sup>

(*Cala il sipario.*)

segue nota 34

ESEMPIO 27 (72)

Andante

Il confronto con la forma italiana è utile per capire il senso della parafrasi che ne fa Musorgskij a fini drammatici: 1. scena<sup>32</sup> 2. tempo d'attacco<sup>33</sup> 3. *Andante (cantabile)*<sup>34</sup> 4. tempo di mezzo (manca) 5. stretta;<sup>35</sup> sviluppando al massimo le parti dinamiche dell'azione musicale (1-2), riducendo al minimo quelle liriche, e affidando la conclusione al diabolico gesuita, il compositore comunica con chiarezza il suo punto di vista: non c'è sentimento vero fra i due giovani, ma solo interesse. L'elemento lirico, nonostante la bellezza del tema d'amore, risulta volutamente sacrificato, anche se le linee vocali, raddoppiate dal corno inglese su accordi delle viole, diventano flessuose – ma le si osservi meglio: esse riprendono nel loro movimento avvolgente in terzine il motivo di Rangoni, ennesimo segno che l'opera del gesuita ha sortito il suo effetto.

<sup>35</sup> La breve coda che conclude il duetto inizia con una perorazione del tema d'amore (77), con l'arpa che accompagna le ultime battute, un segno di estasi mentre i due giovani si stringono in un abbraccio. Ma nell'idillio ricompare in punta di piedi Rangoni: egli chiosa con disprezzabile cinismo la situazione, accompagnato da un movimento discendente di terzine del fagotto, che lo elegge come vero vincitore della tenzone amorosa. Nemmeno Verdi, notoriamente anticlericale, ha mai messo in scena un prete così corrotto.

<sup>LII</sup> «signore».

<sup>LIII</sup> «Verrà il momento della felicità, / arriverà il giorno desiderato della gioia?».

<sup>LIV</sup> «L'esercito ti aspetta da tempo, / affrettati a Mosca al trono imperiale!».

<sup>LV</sup> Aggiunta: «con lo sguardo languido in caldi abbracci».

## ATTO QUARTO

### QUADRO PRIMO

Grande sala nel Cremlino di Mosca. Banchi, lo scranno reale, più vicino al proscenio, sulla destra, un tavolo con accessori di cancelleria, coperto di velluto rosso. Riunione straordinaria della дума dei boiardi.<sup>36</sup>

[(Dagli appartamenti reali sulla sinistra entra Ščelkalov con un documento in mano e si inchina ai boiardi, che lo ricambiano)]

ŠČELKALOV

Nobili boiardi!

Il nostro sovrano,

lo zar Boris Feodorovič,

con la benedizione del grande

e santissimo padre e

patriarca di tutta la Russia,

ha ordinato di comunicarvi:

(Legge)

«Un bandito, ladro, vagabondo

senza nome, malvagio e

ribelle, che ha provocato

una rivolta con una folla

di mercenari affamati,

che si è fregiato del nome

dello zarevič, nominandosi

zar legittimo,

accompagnato dai boiardi

caduti in disgrazia e da tutte le

canaglie lituane,

ha pensato di rovesciare

il trono di Boris e per questo

vi invita con arroganza, boiardi,

a unirvi a lui,

(Srotola il documento)

a questo scopo ha inviato

decreti criminali.

A questo proposito, con il vostro consenso,

esprimete su di lui

il vostro giusto giudizio.]

<sup>36</sup> Una breve introduzione orchestrale affidata ad una dolente melodia del clarinetto e delle viole sostenuti da un controcanto di corni, violoncelli e fagotti, accompagna la levata del sipario (*Andantino molto* –  $e\text{-}\frac{3}{4}$ ,  $Lab\text{-}Mib$ ):

#### ESEMPIO 28 (IV.1, <sup>51</sup>)

Dopo il preludio, nella versione del 1869, Ščelkalov introduce l'assemblea con un discorso tagliato nella versione del 1872, che qui riportiamo di seguito fra parentesi quadre. Il concilio dei boiardi, riunitosi in assemblea straordinaria in una sala del Cremlino, deve decidere la sorte dell'Impostore, qualora fosse catturato. Utilizzando materiale musicale ricavato quasi per intero dall'opera incompiuta *Salammbò*, Musorgskij suddivide il coro in quattro gruppi, che si alternano nell'espore con dovizia di particolari le più crudeli torture per vendicarsi del falso Dimitrij. Una volta completato il verdetto, entra Šujskij (12, *Moderato assai* –  $e$ ) che ha visto lo zar terrorizzato in preda alle allucinazioni. Irrompe Boris stralunato, ripetendo le parole del principe e mimando l'azione, come uscisse dal racconto stesso: pallido e sofferente, pronuncia frasi sconnesse rivolgendosi al fantasma del bambino, mentre l'orchestra enfatizza la situazione, intonando il tema della colpa (es. 20: IV.1, 25) e quello di Dimitrij (26<sup>2</sup>) in rapida successione. Quando Boris torna in sé informa i boiardi, accompagnato dal tema della premonizione (cfr. es. 18), di averli convocati per chiedere loro consigli, ma il suo discorso è interrotto da Šujskij: un vecchio monaco, il cronachista Pimen, desidera parlare con il sovrano (il principe ben lo conosce, perché avevano combattuto insieme, come narra lo stesso Pimen in I.1: ha dunque progettato con cura l'incontro, aspettandosi l'immane effetto). Boris acconsente, sperando che il colloquio con il santo uomo possa calmare la sua anima tormentata.

BOIARDI (*voci*)

Cosa? Andiamo ai voti, boiardi! Cominciate voi, boiardi! La nostra opinione è pronta già da tempo; scrivete, Andrej Michajlovič!

(*Ščelkalov si siede al tavolo. Si dividono in gruppi*)

PRIMO GRUPPO<sup>LVI</sup>

Che lo scellerato, chiunque sia, venga giustiziato!

TERZO GRUPPO

Aspettate, boiardi! Prima catturatelo e poi giustiziatelo, magari.

PRIMO GRUPPO

Bene!

QUARTO GRUPPO

Beh, non va tutto bene.

(*Nel presentare la propria opinione, i boiardi si alzano in piedi; dopo averla espressa, si inchinano e si siedono*)

SECONDO GRUPPO

Allora, boiardi, non confondete le idee!

PRIMO GRUPPO

Che lo scellerato, chiunque sia, sia catturato e torturato sul cavalletto!

SECONDO GRUPPO

Poi sia giustiziato e il cadavere sia appeso – possano beccarlo i corvi affamati!

TERZO GRUPPO

Che si bruci il cadavere nel luogo delle pubbliche esecuzioni, e siano maledette per tre giorni le sue ceneri immonde!

QUARTO GRUPPO

E siano disperse al vento fuori dalle mura cittadine le sue ceneri maledette!

TUTTI

Che scompaia per sempre qualsiasi traccia dello sbandato Impostore!

(*Si alzano in gruppi e si avvicinano a Ščelkalov*)

Sia giustiziato chiunque sia suo complice e il suo cadavere sia fissato alla gogna, siano inviati decreti in ogni parte del regno, nei villaggi, nelle città e nei sobborghi di tutta la Russia! Siano letti nelle cattedrali, nelle chiese, nelle piazze e nelle assemblee!... (*Silenzio*) ... e preghiamo il Signore genuflessi, che abbia pietà della Russia che soffre molto!

(*Entra Šujskij*)

Una parte dei BOIARDI

Peccato che il principe Šujskij non sia qui! Anche se è un sovversivo, senza di lui, pare, la decisione non è legittima.

ŠUJSKIJ

Perdonatemi, boiardi...

BOIARDI (*a parte*)

Ehi, quando parli del lupo!

ŠUJSKIJ

*Ho ritardato un poco, non ho potuto arrivare in*  
[tempo!<sup>LXVII</sup>

(*I boiardi circondano Šujskij*)

Poco fa, uscendo da un colloquio con il sovrano, con il cuore afflitto, premuroso per la salute dello zar; ho sbirciato per caso da una fessura.

Oh, cosa ho visto, boiardi!

Pallido, coperto di un sudore freddo, con tutto il corpo tremante, mormorando alcune frasi strane e sconnesse, gli occhi iniettati di ira,

straziato da un tormento segreto,

il sovrano martire languiva.

D'improvviso divenne livido, gli occhi fissi in un

[angolo,

e, con un pauroso lamento come se fuggisse da

[qualcosa...

<sup>LVI</sup> Nelle repliche che si scambiano i diversi gruppi di boiardi sono aggiunte le didascalie: «*da sinistra*» e «*da destra*» per indicare la posizione sul palcoscenico dei quattro gruppi di coristi (tenori I e bassi I sulla destra, tenori II e bassi II sulla sinistra).

<sup>LXVII</sup> Interpolazione: «ŠUJSKIJ / Gli affari di stato sono impegni pesanti, fosse facile governare! / BOIARDI / Dovresti vergognarti, Vasil' Ivanyč, di partecipare a questa ignominiosa congiura! Il popolo si agita nelle piazze e credono lo zarevič ancora vivo... / ŠUJSKIJ / Ah! Cosa dite, boiardi! Non avete timore di Dio! Potrei in questi giorni di gran dolore, mentre porto in me la disperazione di tutta la Russia, prendere parte a una congiura? Sempre malvagie insinuazioni, sempre nemici. E perché non mi amano! Ecco perché adesso, dal momento che vi amo con tutta l'anima boiardi, voglio avvertirvi.»).

BOIARDI

Menti, menti, principe!

ŠUJSKIJ

Invocando lo zarevič ucciso...

BOIARDI

Cosa?

ŠUJSKIJ

Scacciando invano il suo fantasma...

*(Boris entra, come se fuggisse da qualcuno)*

«Via! Via!», sussurrò, «vattene, fanciullo!»

ŠČELKALOV

Silenzio! Arriva lo zar.

BOIARDI

Signore!... *(Vedendo Boris, retrocedono)* Signore! La forza della croce sia con noi!...

BORIS

Chi ha detto assassino?... Non ci sono assassini!

Il bambino è vivo, è vivo... Che Šujskij sia squartato per il suo falso giuramento!

ŠUJSKIJ *(come se abbracciasse Boris)*

La grazia del Signore sia con te!

BORIS

Ah?...  
[veneranda età,*(Torna in sé. I boiardi lo conducono a mano fino allo scranno reale)*

Vi ho convocato, boiardi!

Mi affido alla vostra saggezza, nell'ora delle disgrazie e delle dure prove mi sarete di aiuto, boiardi.

ŠUJSKIJ

Grande sovrano!

Permetti a uno sciocco e insignificante servo

di rivolgerti la parola. Qui, sulla Scalinata rossa, un umile vecchio aspetta il tuo consenso per presentarsi di fronte ai tuoi occhi luminosi.

Uomo di verità e saggezza, uomo dalla vita

[irreperibile,

vuole svelarti un grande segreto.

BORIS

E sia! Chiamalo!

*(Šujskij esce. Tra sé)*

Il colloquio con il vecchio, forse, calmerà

la segreta agitazione del mio animo piagato!

*(Šujskij accompagna Pimen nella sala)*PIMEN *(osserva i presenti, si avvicina allo scranno reale e fissa attentamente Boris)*Un umile vecchio, giudice<sup>LVIII</sup> poco saggio negli affari mondani, osa oggi elevare la sua voce.BORIS *(agitato)*

Racconta, vecchio, tutto quello che sai, senza nascondere nulla.

PIMEN<sup>LIX</sup>Un giorno, durante la sera,<sup>37</sup>

venne da me un pastore, un vecchio dalla ormai

che mi confidò un meraviglioso segreto.

«Ancora fanciullo», disse, «divenni cieco

e da quel giorno non conobbi né giorno, né notte

fino alla vecchiaia. Invano mi curai

con filtri, con segreti esorcismi,

invano dalle fonti sacre

aspersi gli occhi con acqua miracolosa –

invano! Mi abituai così tanto alla mia oscurità,

che perfino nei miei sogni non comparivano più

oggetti visibili, ma soltanto suoni.

LVIII «monaco».

LIX Aggiunta in premessa: «Il mio racconto sarà semplice e breve, una narrazione veritiera sulla meravigliosa provvidenza divina!».

<sup>37</sup> Introdotto in orchestra dal suo tema (35, *Meno mosso* – e), Pimen inizia il racconto (38, *Moderato assai* – re): è la storia del vecchio cieco che Puškin, nel suo dramma, affidava al patriarca, mentre Musorgskij, con tocco di genio, richiama in scena il vecchio frate, uomo giusto, per assestare l'ultimo colpo alla fragile mente di Boris. La narrazione, dal carattere severo e austero, in cui compare il tema di Dimitrij che dà voce allo zarevič massacrato (44), è svolta attraverso un accompagnamento orchestrale molto ridotto, limitato per lo più ai soli archi: evidentemente a Musorgskij premeva molto l'intelligibilità del testo, e l'immane contrasto con le reazioni dello zar farneticante. Nel corso della narrazione l'agitazione del sovrano continua a crescere fino a quando, al colmo del terrore e vicino al collasso psicologico, Boris chiede ai boiardi di far venire il figlio, mentre l'orchestra rammenta il tema della colpa (47, *Allegro*).

Una volta, durante un sonno profondo, sentii una voce:  
una voce di fanciullo mi chiamava,  
mi chiamava distintamente:

*(Boris è preoccupato)*

“Alzati, nonno, alzati!  
Recati nella città di Uglič,  
entra nella cattedrale della Trasfigurazione,  
là prega sulla mia piccola tomba.  
Sappi, nonno! Sono lo zarevič Dimitrij!

*(Boris si alza, asciugandosi il volto con un fazzoletto)*

Il Signore mi ha accolto tra i suoi angeli  
e ora sono il grande taumaturgo della Russia!...”  
Mi svegliai, pensai,  
presi con me mio nipote e mi misi in cammino.  
Non appena mi piegai sulla piccola tomba,  
avvertii subito una profonda gioia e le lacrime  
[iniziarono a scorrere,  
scorrevano copiose e tranquille  
e vidi la luce divina, mio nipote e la piccola tomba».

BORIS *(urla e si stringe il cuore)*

Ahi, soffoco!... soffoco!... luce!

*(Cade privo di sensi nelle braccia dei boiardi. I boiardi sussurrano tra di loro. Alcuni di loro corrono a chiamare un dottore. Confusione generale. Tornando in sé)*

Lo zarevič, presto!... oh, che dolore!... il saio!

*(I boiardi mettono a sedere Boris sulla poltrona. Šujskij va a chiamare lo zarevič; alcuni boiardi escono in cerca del Patriarca o al monastero dei Miracoli. Non più di cinque boiardi restano con Boris. Lo zarevič entra correndo e cade sul petto di Boris)*

Lasciateci!... andatevene tutti!...

*(I boiardi escono)*

Addio, figlio mio... muoio...<sup>38</sup>

Ora inizierai a regnare.

Non chiedermi con quali mezzi ho guadagnato il regno.  
Non hai bisogno di saperlo. Regnerai di diritto,  
come mio successore, come mio figlio primogenito...  
Figlio mio, mio caro bambino!...

La corona ti è toccata in circostanze difficili.

Forte è il malvagio Impostore!... Combatte con un  
[nome terribile.

Intorno a te è la congiura dei boiardi, il tradimento  
[dell'esercito,

la carestia e la miseria... Ascolta Feodor!

Non fidarti delle calunnie dei boiardi sovversivi,  
seguì attentamente le loro segrete relazioni con la

[Lituania,

punisci il tradimento senza pietà e senza compassione;  
controlla con severità il tribunale popolare, un

[tribunale senza ipocrisia.

Stai in guardia e lotta per la fede giusta,  
onora con rispetto i santi del Signore.<sup>1X</sup>

Proteggi, figlio mio,

tua sorella, la zarevna, rimani l'unica protezione  
della nostra Ksenija, candida colomba...

*(In atteggiamento di preghiera, con voce fioca)*

Signore!... Signore!...

Ti prego, osserva le lacrime di un padre peccatore;  
non prego per me, non per me, mio Dio!...

*(Ponendo le mani su Feodor)*

Dalle tue inaccessibili e celesti altezze<sup>39</sup>

spandi la tua benefica luce

sui miei figli innocenti,

umili e candidi!...

<sup>38</sup> Dopo una breve, eloquente pausa ha inizio il monologo conclusivo del protagonista (51, *Moderato-Allegretto* – c. 3, Do minore). Il suo commovente discorso è seguito in ogni minima sfumatura dall'orchestra, che intreccia passato, presente e futuro dell'azione alla storia russa, grazie ai temi ricorrenti, impiegati con mano da vero Maestro: la premonizione (che risuona all'inizio), il fantasma di Dimitrij quando ammonisce il figlio dai rischi cui va incontro (53<sup>1</sup>), la melodia di Ksenija (56, *Meno mosso* – c, Lab), oltre all'onnipresente colpa (ad evocarla basta ora il *tremolo* intenso degli archi). L'interprete, come nell'atto secondo, ha pesanti responsabilità attoriali, che superano quanto s'era sin qui visto sulle scene liriche mondiali.

<sup>1X</sup> Aggiunta: «Preserva la tua purezza, Feodor, in essa è la tua forza e potenza, la fermezza della mente e la salvezza».

<sup>39</sup> Il monologo si chiude con un toccante episodio (58, *Andantino* – c, Re) ricavato dall'incompiuta *Salammbò*, nel quale delicate frasi delle viole sul *tremolo* dei violini accompagnano le parole di Boris che invoca la protezione divina sui suoi figli:

Forze celesti! Guardiani del trono celeste!  
 Proteggete con le vostre ali chiare i miei figli  
 dalle disgrazie, dalle malvagità... dalle tentazioni!...  
*(Bacia il figlio. Fuori scena si odono regolari rintocchi della campana alternati a un canto funebre)*  
 Un rintocco!... un funebre rintocco!...

CORO *(fuori scena)*  
 Piangete, piangete genti,  
 non c'è vita in lui,  
 sono mute le sue labbra  
 e non daranno risposta.  
 Piangete, piangete genti!

BORIS  
 Un lamento funebre! il saio, il santo saio!  
 Lo zar diventa monaco...  
 FEODOR *(tra le lacrime)*  
 Sovrano, calmati!... Il Signore ti aiuterà...

BORIS  
 No, no, figlio mio!  
 La mia ora è suonata...  
 CORO *(avvicinandosi)*  
 Vedo un fanciullo che muore,  
 singhiozzo e piango.  
 Si agita, trema

e chiama aiuto,  
 ma per lui non c'è salvezza...  
 BORIS  
 Dio!...<sup>LXI</sup> il mio peccato non potrà essere assolto?...  
 Oh, morte malvagia, come mi tormenti crudelmente!  
*(I boiardi e il corteo entrano in scena. Alzandosi di scatto)*  
 Aspettate... sono ancora zar!...  
*(Si stringe il cuore e cade sulla poltrona. Con voce fioca)*  
 Sono ancora zar!...  
 Dio! La morte!... Perdonami!...  
*(Indicando il figlio)*  
 Ecco... ecco il vostro zar!... perdonate!...  
*(Cade in deliquio. Silenzio di tomba)*  
 BOIARDI *(chinando il capo e sussurrando come se venissero a mancare sulle ultime parole di Boris)*  
 È morto!...

*(Il sipario cala lentamente)*

#### QUADRO SECONDO

*Radura nei boschi intorno a Kromy. Sulla destra degli spettatori un pendio scosceso e da qui una strada che attraversa la scena. Dietro il pendio si scorgono*

*segue nota 39*

#### ESEMPIO 29 (58)

Andantino

Boris

S. gor-nej ne-pri-stup-nej vy-so-ty

VI.

pp

Fl. 1  
Vle

Cor.

Improvvisi accordi di settima, come quelli uditi nella scena dell'incoronazione, segnano con tragica ironia, tracciando un circolo interno perfetto (p.2-iv.1), la fine del regno di Boris. Un coro di monaci fuori scena (62 – e- $\frac{5}{4}$ , do $\sharp$ ), chiamati dallo zar per amministrargli il rito della *schima* (l'accettazione dei sovrani in punto di morte degli ordini monacali), intona un triste canto coi rintocchi funebri di campane e tam-tam, che ricorda ancora una volta a Boris la sua colpa. In un ultimo sforzo di volontà il sovrano si rialza, indicando ai presenti il figlio Feodor come nuovo zar, prima di accacciarsi esanime al suolo.

<sup>LXI</sup> Aggiunta: «Che sofferenza!».

le mura della città. Sulla sommità del pendio un grande ceppo. Di fronte agli spettatori una radura boscosa. Notte.<sup>40</sup>

(All'alzarsi del sipario, fuori scena si odono le urla selvagge di una folla di vagabondi che irrompono sulla scena da destra, lungo il pendio. Tra la folla è il boiardo Chruščov, legato, con il mantello lacerato e senza cappello)

FOLLA

Portatelo qui, ragazzi! Fatelo sedere sul ceppo, qui sul ceppo!<sup>LXII</sup> Ecco! (Mettono a sedere Chruščov sul ceppo) E perché non urla troppo e non si rovini la sua nobile gola, tappiamogliela! (Chiudono la bocca a Chruščov con un pezzo del suo mantello e lo annodano con una cintura) Così! (Accendono dei fuochi)

VOCI (uomini)

Beh, fratelli? Lasciamo il boiardo senza avergli fatto [gli onori:<sup>LXIII</sup>

Così non va bene! È sempre un servo<sup>LXIV</sup> di Boris.

Come un ladro Boris ha rubato il trono imperiale e lui ha rubato al ladro.

Per questo gli dobbiamo rispetto, come a un buon [ladro!

Ehi, guardie: Fomka, Elichan, addosso al boiardo!

(Due della folla si mettono dietro Chruščov)

DONNE

Che meraviglia! Ma il nostro boiardo non ha mai [visto<sup>LXV</sup> una ragazza?

Vada al diavolo! Un boiardo senza ragazza è come [una torta senza farcitura,<sup>LXVI</sup>

Afim'ja, vieni!<sup>LXVII</sup> Si dice, colomba, che sei vicina al [tuo secondo centenario.

Allora non c'è niente da temere. Vai dal boiardo, [bellezza, vai!

(Dalla folla esce una vecchia che, gemendo e tossendo, si dirige verso Chruščov; risata generale)

TUTTI

Bene! Glorifichiamolo!

UOMINI

Ehi, vecchie, iniziate voi!

DONNE (a semicerchio davanti a Chruščov)

Non è un falco che vola nel cielo,<sup>41</sup>

non è un veloce cavallo che galoppa nel campo,

<sup>40</sup> Lo scorcio che chiude l'opera è ambientato in una radura nei pressi di Kromy e costituisce un grandioso affresco corale, parallelo al quadro in apertura d'opera, che chiude dunque il circolo narrativo esterno (p.1-IV.2) del *Boris Godunov* nel segno del popolo. Il sipario si alza su un'ossessiva cellula cromatica (quintine di semicrome) degli archi sulla quale s'innestano vigorosi accordi degli ottoni (*Vivo ma non troppo allegro - c*): un suono del tutto inusitato nell'opera europea del tempo, vampe di fuoco mobile che illuminano la notte in scena di guizzi corruschi, e metafora di un agire incessante. Preceduta da urla dietro le quinte, una folla di vagabondi e contadini irrompe trascinando con sé il boiardo Chruščov, lo caccia a forza su un tronco, lo lega e imbavaglia poi inizia a dileggiarlo. Lo scorcio segue l'esempio del prologo: gli interventi dei diversi gruppi corali sono trattati in un recitativo naturalistico attento ai più piccoli dettagli espressivi dei personaggi.

<sup>LXII</sup> Aggiunta: «Ragazzi!».

<sup>LXIII</sup> Aggiunta: «Allora, senza onori!».

<sup>LXIV</sup> «generale».

<sup>LXV</sup> «avuto».

<sup>LXVI</sup> Aggiunta: «Solo zucchero!».

<sup>LXVII</sup> «colomba!».

<sup>41</sup> Per prendersi gioco del prigioniero, la folla circonda Chruščov e ballandogli intorno intona un coro di derisione (12, *Moderato assai, cantabile - c, Lab*), che funge da ironico contrappunto al coro festante durante l'incostrazione di Boris:

ESEMPIO 30 (IV.2, 12)

Moderato assai cantabile

Soprani 

*mf* Ne so - kol le - tit po pod-ne-be-s'ju, ne bor - zyj kor' mčit-sja po po-lju

è un piccolo boiardo seduto  
e assorto nei suoi pensieri.

TUTTI (*si inchinano*)

Gloria al boiardo, gloria ai boiardi di Boris!

VOCI

*Aspettate! E il bastone dov'è?*<sup>LXVIII</sup> Così è un boiardo  
senza onore! Quale bastone? Dategli una frusta!  
(*Mettono una frusta nelle mani di Chruščov*) Ecco!  
Continuate!

DONNE

È seduto e assorto nei suoi pensieri:  
come per far piacere a Boris  
e per aiutare il ladro  
a picchiare e frustare a morte il popolo onesto.

TUTTI (*si inchinano*)

Gloria al boiardo, gloria ai boiardi di Boris!

(*Si avvicinano a Chruščov*)

Ci hai dimostrato onore e rispetto,  
(*Si inchinano*)

con le tempeste, con il brutto tempo e su strade  
[impraticabili,

hai rotolato sui nostri figli  
e li hai flagellati con la frusta sottile.

(*Si inchinano*)

Oh, gloria a te, boiardo!

Oh, gloria a te, gloria eterna!

(*Si inginocchiano. Da sinistra sulla strada entra cor-  
rendo il Folle in Cristo con un berretto di ferro, co-  
perto di catene, a piedi scalzi, con una scarpa di  
tiglio in mano. Dietro di lui una folla di ragazzi che  
lo ha scovato tra i cespugli*)<sup>42</sup>

RAGAZZI

Trrr!... berretto di ferro, berretto di ferro! Trrr!...  
berretto di ferro! U-lu-lu-lu-lu!... trrr!... (*Alcuni tra  
la folla minacciano a pugni aperti i ragazzi. I ragaz-  
zi si allontanano di corsa mettendosi da parte*)

FOLLE IN CRISTO (*si siede su di una pietra; canta don-  
dolandosi e rammendando la scarpa di tiglio*)

La luna viene,  
il gattino piange,  
Folle, alzati,  
prega Dio,  
inginocchiati a Cristo.

*segue nota 41*

La melodia popolare, suggerita al compositore da Balakirev, è affidata ai soprani, che agiscono da *zapevala* (solista) e intonano il canto per tre volte, mentre nella risposta si uniscono gli altri gruppi corali sopra un accompagnamento orchestrale variato ad ogni ripresa e progressivamente più massiccio.

<sup>LXVIII</sup> «Aspettate vecchie! E il bastone del boiardo dov'è?».

<sup>42</sup> Terminato il coro, entra in scena uno *judovij* (Folle in Cristo), circondato da un gruppo di monelli (20, *Poco più vivo*). Il Folle, sedutosi su una pietra, canta una filastrocca senza senso, basata su una patetica melodia raddoppiata dall'oboe, e punteggiata da un insistito inciso basato sull'intervallo di seconda discendente del corno (21, *Andantino* –  $\frac{3}{4}$ , la):

ESEMPIO 31 (21<sup>3</sup>)

Andantino

Me-sjac e - det, ko - te-nok pla - čet

La melodia, come vedremo tra poco, riveste un'importanza capitale per determinare il senso dell'intera opera. I bambini, crudeli, si avvicinano al Folle colpendogli il pesante berretto di ferro che indossa e gli rubano l'unica moneta in suo possesso uscendo velocemente di scena. Questo scorcio era originariamente collocato nel soppresso quadro di San Basilio (nella versione del 1869); Musorgskij ha trasferito l'importante personaggio in funzione di coscienza infelice della storia nel contesto di questa scena, altrimenti composta *ex novo*.

Cristo nostro signore,  
sarà bel tempo,  
ci sarà la luna.

RAGAZZI (*in tono cerimonioso*)

Salve, Folle figlio di Ivan!

Alzati, onoraci,  
inchinati profondamente davanti a noi!

Togliti quel berretto; il tuo berretto è pesante!

(*Battono sul berretto*)

Din, din, din! Come suona!

FOLLE IN CRISTO

Io ho un piccolo copeco.

RAGAZZI

Scherzi! Non ci freghi, di sicuro!

FOLLE IN CRISTO (*cerca nel petto il piccolo copeco e lo mostra ai ragazzi*)

Eccolo!

RAGAZZI

Fit! (*Gli strappano il piccolo copeco e corrono via*)

FOLLE IN CRISTO

Ah-ah-ah! Hanno offeso il Folle! Gli hanno rubato il piccolo copeco! (*Piange. Il pianto del Folle in Cristo si confonde con il canto di Varlaam e Misail che si avvicinano*)

VARLAAM e MISAIL (*fuori scena da destra*)

Il sole e la luna si sono eclissati,<sup>43</sup>

le stelle sono cadute dal cielo.

L'universo si è indignato

per il terribile peccato di Boris.

(*Il Folle in Cristo si sdraia accanto alla pietra, fingendo di dormire. La folla si mette ad ascoltare, avvicinandosi a destra*)

Vaga una bestia mai vista,

vengono partorite bestie inaudite

che divorano corpi umani

alla gloria del peccato di Boris.

(*Più vicino*)

Tormentano e torturano il popolo di Dio,

e i servi di Boris tormentano

<sup>43</sup> Il lamento del Folle, che piange la perdita della moneta, viene interrotto dal canto di Varlaam e Misail. La canzone (*Poco meno mosso* – c, fa) ha forma strofica ed è ricavata dalla *bylina* *O Vol'ge i Mikula* (*Sul Vol'ga e Mikula*). La prima strofa è intonata dalle due voci su un pedale di tonica del corno, mentre nelle strofe successive l'accompagnamento orchestrale è variato di continuo con gli interventi del coro in recitativo (es. 32). La loro narrazione dei peccati di Boris e delle calamità che hanno colpito la nazione eccita gli animi della folla che prorompe in un violento coro di ribellione contro il potere (*Vivo* – c-2, fa#-Sol misolidio). Modellato su un testo di derivazione popolare, il coro ha la struttura di un'aria col *da capo*, con la ripresa integrale della sezione iniziale, da 41 (es. 33):

ESEMPIO 32 (25<sup>1</sup>)

Andantino non troppo lento

Misail  
Varlaam

Soln-ce, lu-na po-mer-knu-li, zvez-dy s,ne-bes po-ka-ti-li-sja.

ESEMPIO 33 (29<sup>1</sup>)

Bassi

Ras-cho-di-las', raz-gu-lja-las'...

VI. I  
Vle

sim. dim. mf sf

Vlc.  
Cb.

istigati da una forza infernale,  
alla gloria del trono di Satana.

FOLLA<sup>LXIX</sup>

Da Mosca giungono santi monaci che intonano una canzone sui misfatti di Boris, sulle torture che sopporta il popolo ortodosso.

VARLAAM e MISAIL (*entrano in scena*)

Geme e si lamenta la santa Russia!  
Geme sotto la mano dell'apostata,  
sotto la mano maledetta del regicida,  
nella glorificazione di un peccato imperdonabile!

FOLLA

Avanti!

Si è scatenata e si è data alla pazza gioia  
[l'audacia giovanile,  
arde e brucia il sangue cosacco!  
Dal suolo si è alzata una forza da lontano,  
si è alzata e scorre una forza incessante,  
oh, forza potente e temeraria,<sup>LXX</sup>  
non tradire i giovani audaci!  
Oh, fai in modo che si divertano  
e che soddisfino la loro fame!

Forza!

VARLAAM, MISAIL e i più vecchi tra la FOLLA  
Salutate lo zar legittimo,<sup>LXXI</sup> salvato da Dio!  
Nascosto da Dio dal maledetto assassino sacrilego!  
Salutate genti lo zar Dimitrij Ivanovič!

FOLLA

Corrono errando i servi di Boris,  
torturano il popolo innocente,  
torturano, strozzano nelle camere di tortura  
vogliono sterminare gli ortodossi.  
Morte all'apostata!  
Morte al ladro maledetto!<sup>LXXII</sup>  
Morte al regicida!

LAVICKIJ e ČERNIKOVSKIJ (*fuori scena*)

Domine, salvum fac Regem Demetrium Moscovitæ,  
omnis Russiæ... Salvum fac...<sup>44</sup>

Voci nella FOLLA

Chi diavolo arriva? Ululano come lupi? Chi sono  
questi diavoli?

(*Una parte della folla si precipita sulla strada verso  
sinistra*)

VARLAAM (*a Misail*)

Branco di carogne! Di' un po', anche loro inneggia-  
no allo zarevič! Ci tolgono il pane di bocca, diavoli.  
Li lasciamo fare, padre Misail!

LXIX Aggiunta in premessa: «Cosa è stato? Chi sono costoro, fratelli?».

LXX Aggiunta: «terribile».

LXXI Aggiunta: «genti».

LXXII «Morte! Morte a Boris!».

<sup>44</sup> La potenza immane del coro precedente s'infrange di colpo e lascia udire da dietro le quinte le voci di due gesuiti (che qui rappresentano il braccio 'armato' della chiesa polacca), Lavickij e Černikovskij, i quali si avvicinano cantando in latino un inno in lode al nuovo sovrano, «re di tutte le Russie», accompagnati da clarinetti e fagotti (52, *Moderato* – e- $\frac{3}{8}$ , Mi♭):

ESEMPIO 34 (52<sup>1</sup>)

Moderato (il popolo ascolta)

Lavickij  
Černikovskij

Do - mi - ne, Do - mi - ne, sal - vum fac Re - - - gem,

Re - - - gem, Re - gem De - me - tri - um Mo - sco - vi - æ,

L'arrivo dei nuovi personaggi provoca agitazione tra la folla, che si domanda chi siano questi «diavoli», da sempre nemici degli ortodossi. Eccitati da Varlaam e Misail, i rivoltosi si gettano sui preti cattolici non appena entrano in scena (57, *Vivo con fuoco* – fa), li legano e li conducono nel bosco per essere impiccati. Un denso ostinato orchestrale lega con perfetta naturalezza gli interventi simultanei dei diversi personaggi.

VARLAAM e MISAIL

No di certo!

LAVICKIJ e ČERNIKOVSKIJ (*entrando in scena*)

Salvum fac Regem Demetrium... Demetrium...

VARLAAM (*alla folla*)

Strangolate i corvi maledetti!

FOLLA

Ah, sanguisughe! Stregoni infedeli! Avanti! Alla tortura!

VARLAAM

Appendeteli maestosamente a quell'albero, così che possano glorificare l'universo a gran voce! Che non possano fare quei gesti con le mani! Che non possano ricevere aiuto dalla destra divina! (*Alcuni tra la folla legano i gesuiti*)

LAVICKIJ e ČERNIKOVSKIJ

Sanctissima Virgo!

Juva, juva  
servos tuos!

(*La folla trascina i gesuiti nel bosco. Nello stesso tempo nel bosco si odono fanfare e compaiono cavalieri, vestiti di bianco e muniti di torce*)<sup>45</sup>

VARLAAM e MISAIL (*nel bosco, fuori scena*)

Gloria a te zarevič!

Gloria a te, <sup>LXXXIII</sup> salvato da Dio!

FOLLA

Gloria, gloria a te, Dimitrij Ivanovič,

zar nostro padre!

(*La folla, Varlaam, Misail e i gesuiti invadono la scena. L'impostore entra a cavallo, vestito di bianco e*

<sup>45</sup> Prima che la folla porti a termine i suoi propositi omicidi, accordi marziali degli ottoni su ostinati colpi di cassa e sul *pizzicato* di fagotti, violoncelli e contrabbassi annunciano l'arrivo dell'Impostore, che fa la sua maestosa comparsa a cavallo sulle note di un tema ricavato dall'incompiuta *Salammo* (63, *Alla marcia* – e, Mi):

ESEMPIO 35 (52<sup>1</sup>)

The musical score for Example 35 is titled 'Alla marcia' and is marked 'pp'. It features five staves: Cor. III-IV Trbn. (top), Vcl., Fag., Cb. (middle), and Cassa (bottom). The brass part (top staff) has a melodic line with a '7' fingering and a '6<sup>mi</sup>' dynamic marking. The woodwind and string parts (middle staves) have a rhythmic pattern with '7' fingering. The drum part (bottom staff) has a simple rhythmic pattern.

L'ingresso del personaggio suggerisce una serie di riferimenti intertestuali che svelano la dimensione ciclica dell'opera, insieme alla sua prospettiva complessiva: gli squilli che annunciano l'arrivo del falso Dimitrij sono l'eco delle fanfare che avevano accompagnato l'incoronazione di Boris, così come, dopo aver inneggiato nel prologo al 'legittimo' sovrano, nel quadro conclusivo la folla acclama prima il boiardo Chruščov, in segno di scherno, poi l'Impostore, emblema del 'falso' monarca. Al tempo stesso un'aura simile lega questa melodia alla litania dei preti (es. 34), e arriva a cogliere qualche tratto della canzone piena di oscuri presentimenti intonata poco prima da Varlaam e Misail (che avevano incontrato Grigorij in 1.2) e dovrebbero conoscerne la vera identità: questi ulteriori collegamenti intertestuali suggeriscono una prospettiva drammatica pienamente pessimistica, perché la parentela fra la melodia popolare e la litania suggerisce lo spaesamento degli ortodossi, privati del loro patrimonio più autentico, mentre il legame fra litania e marcia (es. 35) svela che a comandare sono in realtà preti e polacchi; intanto il potere di Boris non esiste più. Tutto ciò trova conferme immediate: dopo che il pretendente ha chiesto ai presenti di seguirlo nella lotta contro Boris, libera sia i due gesuiti sia Chruščov, che lo ha riconosciuto come legittimo erede al trono, fra lo stupore e l'imbarazzo della folla. Ma non resta altra via e tutti seguono l'impostore uscendo di scena, per dirigersi verso Mosca. Nel palcoscenico rimasto vuoto il Folle, rimasto sinora ai margini, conclude l'opera in proscenio cantando, sulla medesima melodia precedente, uno straziante lamento per il popolo russo, sofferente e affamato (vedi es. 31). La tela cala mentre i fagotti, come all'inizio dell'opera, intonano le ultime note di una partitura che come poche altre nella storia è dramma vivo e palpitante.

<sup>LXXXIII</sup> Aggiunta: «nascosto».

*con un elmo piumato. Due guerrieri vestiti di bianco tengono per le briglie il suo cavallo)*

FOLLA

Gloria! Gloria! Lunga vita a Dimitrij Ivanovič!

IMPOSTORE *(dal cavallo, rivolto alla folla)*

Noi, Dimitrij Ivanovič, zarevič per volontà divina della Grande Russia, nato a Uglič. Figli di Dimitrij!... Principe discendente dai nostri antenati, sovrano ed erede di tutti i regni della Moscovia, vi chiamiamo per unirvi a noi, voi perseguitati dai Godunov, e vi promettiamo clemenza e protezione.<sup>LXXXIV</sup>

CHRUŠČOV *(dimenticato dai vagabondi, liberatosi dalle corde)*

Signore! Vedo il figlio di Ivan! Gloria a te!

*(Si inginocchia a terra)*

IMPOSTORE

Alzati, boiardo! *(Alla folla)* Seguiteci in battaglia! Verso la santa patria,<sup>LXXXV</sup> verso il Cremlino dalle cupole dorate! *(L'Impostore risale lungo il pendio sulla destra. Tutti, ad eccezione del Folle, lo seguono)*

FOLLA

Gloria! Gloria! Lunga vita allo zar nostro padre, salvato da Dio!<sup>LXXXVI</sup>

LAVICKIJ e ČERNIKOVSKIJ

Gloria Deo! Gloria!

FOLLA *(fuori scena)*

Gloria! Gloria!

*(Fuori scena le campane battono a martello e si intravedono bagliori di incendio)*

FOLLE IN CRISTO *(compare, guardandosi intorno. Poi si siede sulla pietra e canta dondolandosi)*

Sgorgate, sgorgate, lacrime amare,  
piangi anima ortodossa!

Presto arriverà il nemico e scenderà l'oscurità,  
tenebre profonde e impenetrabili.

*(Il sipario cala lentamente)*

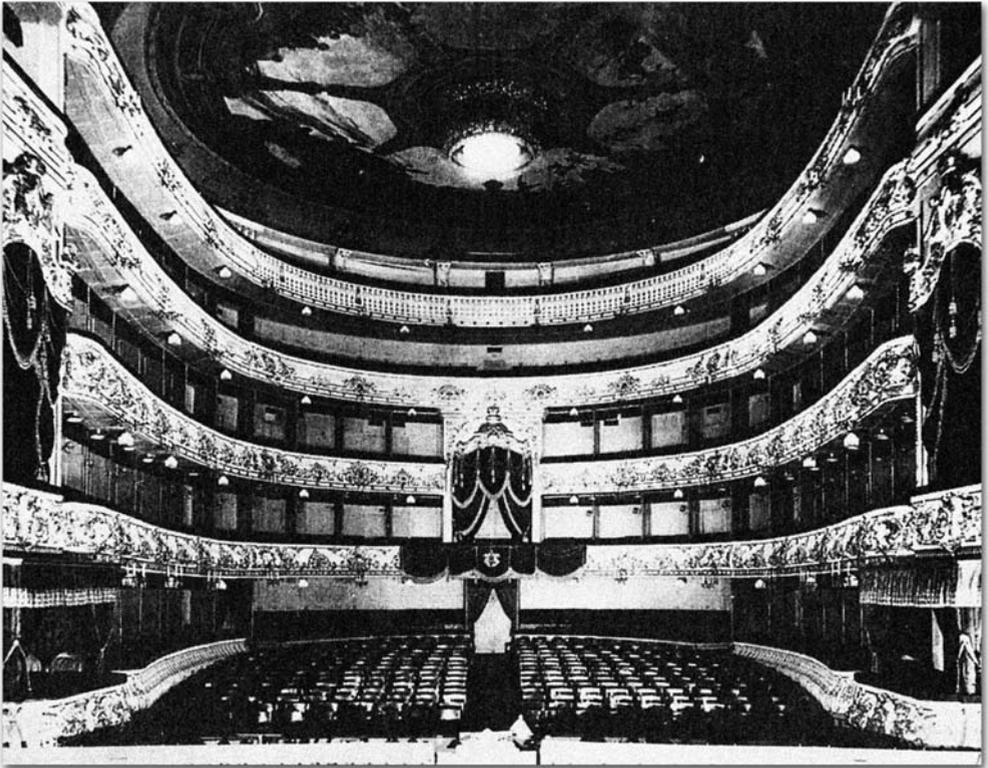
Dolore, dolore sulla Russia.

Piangi popolo russo,  
popolo affamato!

<sup>LXXXIV</sup> «Noi, Dimitrij Ivanovič, zarevič per volontà divina di tutte le Russie. Principe discendente dai nostri antenati, vi chiamiamo per unirvi a noi, voi perseguitati dai Godunov, e vi promettiamo clemenza e protezione!».

<sup>LXXXV</sup> Aggiunta: «a Mosca!».

<sup>LXXXVI</sup> «Gloria a te, zarevič Dimitrij, zar nostro padre!».



La sala del Teatro Mariinskij di San Pietroburgo. Edificato nel 1860 (sul sito del Teatr-Cirk, distrutto da un incendio) su progetto di Alberto Cavos (figlio di Catterino; 1800-1863), il teatro ospitò (1874) la prima rappresentazione di *Boris Godunov* (versione del 1872). Dal 1869 al 1913 fu primo direttore del Teatro Eduard Náprávník (1839-1916).

# L'orchestra

3 Flauti (III anche Ottavino)	4 Corni in Fa
2 Oboi (II anche Corno inglese)	2 Trombe in Si $\flat$
2 Clarinetti	3 Tromboni
2 Fagotti	Tuba
Arpa (solo nell'atto III)	Timpani
Pianoforte (a quattro mani)	Grancassa
Violini I	Piatti
Violini II	Tamburo grande
Viole	Tamburo piccolo
Violoncelli	Tamburello
Contrabbassi	Tam-tam

Sul palco

Tromba in Fa, Campane

---

La storia delle numerose orchestrazioni dell'opera è lunga almeno quanto quella legata alle diverse versioni musicali realizzate a spese di Musorgskij. Rimskij-Korsakov mise mano per primo sulla partitura, riorchestrando l'opera (oltre che sconiandone la drammaturgia) in due occasioni (1896 e 1908); negli anni successivi (1939-1940) nuove orchestrazioni del *Boris* furono redatte da Šostakovič, che si basò sulle due versioni (1869 e 1872) lasciate dal compositore, e da Karol Rathaus, il peggiore sotto ogni punto di vista (New York, Metropolitan Opera, 1952).

Gli interventi dei revisori furono indirizzati in prima istanza a correggere quello che pareva loro il principale difetto: la tecnica di strumentazione – Musorgskij lascia sovente scoperto il registro centrale e rifugge gli impasti più diffusi all'epoca. In realtà pochissimi compositori potrebbero far propria la celebre massima di Verdi, «le mie note, belle o brutte che siano, non le scrivo mai a caso, ma procuro sempre di darvi un carattere», e Musorgskij è fra questi. L'orchestra era per lui una componente di una drammaturgia originale che doveva concorrere con melodia, armonia, vocalità, alla formazione dell'effetto, e se le sue indubbe innovazioni nel settore non sono note quanto

meriterebbero è proprio perché colleghi 'generosi' come Rimskij-Korsakov, si sono indebitamente appropriati della sua vena.

Una delle novità del *Boris* sta proprio nell'asciuttezza dell'apporto strumentale, e nell'inusitata combinazione degli strumenti per creare 'effetti' drammatici di concerto con le voci del tutto peculiari al suo tipo di scrittura, intesa a creare le condizioni per aprire una via maestra all'opera nazionale russa. Il compositore usa sovente una strumentazione a blocchi per famiglie di strumenti. Si pensi ai numerosi ostinati, i più spettacolari dei quali vengono affidati agli archi, a cominciare dal prologo per finire con l'attacco della foresta di Kromy, quattro quinte di semicrome in *c* che incarnano l'elemento 'terribile', già sperimentato nella *Notte sul Monte calvo* (1867). Ma se ne veda l'impiego per costruire un colore specifico nell'atto polacco (le viole all'inizio del quadro secondo, sul *tremolo* dei violini *con sordina*, in seguito l'arpa). Per ottenere un suono cupo e di pasta grezza (specie nei grandi affreschi corali), evitando effetti inutilmente brillanti nelle situazioni dove emerge più fortemente il pessimismo etico che permea l'azione, Musorgskij impiega gli strumenti nel loro registro meno squillante, o sostiene con lunghi pedali i recitativi dei personaggi – e si legga in questa prospettiva la scelta di terminare tutti i quadri smorzando fino al *pianissimo* e *più che pianissimo* (ad eccezione dello scorcio dell'incoronazione, p.2, e della scena dell'osteria, 1.2), in particolare nel finale dell'opera, affidato alla cantilena struggente del Folle e siglato dalla combinazione di ance e ottoni con una figura ostinata ripartita fra corni e fagotti su cui la vicenda popolare, sin qui condotta a ritmi frenetici, si spegne gradatamente, *Poco a poco allargando*.

Sono numerosissime le intuizioni timbriche che connotano in modo assai originale e molto persuasivo alcune situazioni o personaggi dell'opera, a cominciare dal *solo* di fagotto nel registro acuto che apre il prologo, di cui si ricorderà Stravinskij all'inizio del *Sacre du Printemps*; dal canto suo il corno inglese dona il suo velluto al tema d'amore nel finale dell'atto terzo, senza incendiare una passione che non esiste. L'amalgama è importante quanto l'utilizzo del timbro puro: il colore avvolgente di viole e violoncelli sottolinea i discorsi melliflui del gesuita Rangoni, così come certi impasti dei legni, ad esempio la combinazione di fagotti e clarinetti ch'è un segno scenico del carattere lamentoso attribuito ai due monaci Varlaam e Misail. Notevole è l'effetto martellante ottenuto nel quadro dell'incoronazione, che serve a palesare l'immane tragedia, umana e collettiva, celata dietro il motivo della festa, per di più popolare. Qui la scelta di combinare il suono delle campane con quello del pianoforte a quattro mani, separando l'ostinato nel registro medio e acuto dal clangore degli ottoni nel grave, è particolarmente impressionante perché svuota il suono al centro, specie se si paragona con la soluzione brillante, ma banale, di Rimskij-Korsakov, che satura la gamma e vi aggiunge lo scintillio del *carillon*.

Si veda un dettaglio in chiusura: l'uso del *tremolo* degli archi con sfumature in *pianissimo*, specie per il tema che caratterizza il fantasma dello zarevič scomparso (es. 20), e col suo respiro corrusco spinge il protagonista, ossessivamente, verso la morte.

## Le voci

The image displays a vertical list of 15 vocal parts from the opera *Boris Godunov*. Each part is represented by a musical staff with a clef and a key signature. The characters listed are: Boris (Bass), Feodor (Tenor), Ksenija (Soprano), Nutrice (Soprano), Šujskij (Tenor), Ščelkalov (Bass), Pimen (Bass), Grigorij (Tenor), Marina (Soprano), Rangoni (Bass), Varlaam (Bass), Misail (Tenor), Ostessa (Soprano), Folle (Soprano), and Nikitič (Bass). The notation shows the vocal range for each character, with notes and clefs indicating the specific part.

La seconda versione del *Boris Godunov* è un'opera dalle proporzioni gigantesche, per la cui messinscena è richiesto un *cast* vocale davvero imponente: sono quindici le parti principali (sedici a dire il vero, calcolando che il ruolo della guardia dovrebbe essere affidato a due interpreti diversi nel prologo e nella scena dell'osteria, dato che non si tratta dello stesso personaggio) a cui si aggiungono cinque ulteriori parti secondarie. Per ovviare alla difficoltà di reperimento di un numero così ampio di cantanti, di frequente (in teatro come in sede discografica) più ruoli sono ricoperti da un unico interprete, sfruttando l'esiguità di alcune parti e l'assenza, di regola, in uno stesso quadro di più personaggi dall'identico registro vocale.

Il personaggio di Boris rappresenta, senza ombra di dubbio, una delle parti di basso-baritono più impegnative dell'intero repertorio operistico. Delineato nella sua grandezza tragica, il ruolo prevede infatti un'inusuale varietà di situazioni e sfaccettature: al monarca talora spietato talora populista sono accostati l'uomo oppresso dal rimorso e il padre di famiglia tenero e affettuoso. La parte richiede una voce molto potente e timbrata, dotata di un'ampia estensione che le permetta di scendere senza difficoltà nel registro grave, come di salire all'acuto con uguale pienezza. La lettura istrionica, caratterizzata da una vocalità in larga misura *parlata*, che ne diede il primo interprete Ivan Mel'nikov, ha condizionato inoltre parecchie scelte stilistiche adottate dai suoi successori, da cui solo bassi più recenti (si ascoltino Nicolai Ghiaurov *in primis*, Ruggero Raimondi, e Samuel Ramey, nessuno dei quali è russo) si sono svincolati, restituendo soprattutto alla scena della pazzia la sua intensa dimensione cantabile.

Il ruolo dell'Impostore fu creato da Feodor Komissarževskij, un tenore lirico-drammatico dotato di una voce dall'estensione non molto ampia ma dal timbro vellutato. La vocalità richiesta dalla parte ben si adatta a quella di un tenore eroico, capace di al-

ternare gli accenti drammatici a quelli passionali (come nel lungo duetto con Marina).

Dei rimanenti personaggi maschili, almeno cinque parti sono di grande rilievo nell'economia narrativa dell'opera. Spiccate doti sia nel genere buffo (la scena nell'osteria) che in quello tragico (il quadro a Kromy) sono necessarie per interpretare i due monaci vagabondi, Misail e Varlaam (ruolo che attrae anche importanti interpreti di Boris, come Vedernikov e lo stesso Raimondi), quest'ultimo sostenuto alla *première* dal basso Osip Petrov, celebre per la sue interpretazioni in chiave realistica e dotato di una voce potente, dal registro così esteso da permettergli di sostenere con facilità anche le parti per baritono leggero. Di pari importanza sono il gesuita Rangoni e il principe Šujskij, biechi rappresentanti rispettivamente del potere spirituale (la chiesa cattolica) e temporale (l'aristocrazia russa), destinati a schiacciare con le loro malvagie trame le ambizioni e gli affetti dei due protagonisti. La parte di Rangoni, affidata a un baritono, prevede numerose sezioni cantabili, riflesso della falsa cordialità sotto cui il gesuita nasconde i suoi malvagi propositi politici, mentre quella di Šujskij è pensata per un tenore drammatico, anche se un tenore più leggero risulta adatto per farne risaltare la doppiezza.

Le parti femminili non abbondano, come prevedibile in un'opera politica, e, al pari dei ruoli maschili, privilegiano i timbri scuri dei registri più bassi. Il personaggio di Marina, unica primadonna dell'opera, è affidato a un mezzosoprano, ma all'occorrenza e con le necessarie modifiche può essere interpretato anche da un soprano drammatico. Il ruolo fu creato da Julija Platonova, per iniziativa della quale si ottenne la prima rappresentazione teatrale del *Boris Godunov*; dotata di una voce non molto potente, adatta a sostenere la tessitura non eccessiva richiesta dalla parte, possedeva però un timbro dolce e una chiara intonazione.

I due figli di Boris, Ksenija e Feodor, sono affidati rispettivamente da un secondo soprano e da un mezzosoprano, così come per mezzosoprano sono anche le parti dell'ostessa e della nutrice, alla quale, come ovvio data l'età del personaggio, appartiene la tessitura più bassa. I rimanenti ruoli maschili, nonostante l'importanza e la valenza simbolica di alcuni di essi (pensiamo ai due gesuiti polacchi Lavickij e Černikovskij, ma soprattutto al ruolo del Folle in Cristo, che assurge a simbolo dell'intera opera), possono essere sostenuti da cantanti comprimari.

# *Boris Godunov* in breve

a cura di Gianni Ruffin

Nell'omonima tragedia di Puškin, tratta dalla *Storia dello Stato Russo* di Karamzin e ispirata alle vicende storiche del primo Seicento russo, Musorgskij individuò il soggetto ideale per un'opera autenticamente nazionale. Lavorò a ritmo serrato (autunno 1868-dicembre 1869) per compiere libretto e partitura, ma non superò il vaglio censorio del comitato di lettura del Teatro Marijnskij di San Pietroburgo, anche perché mancava del tradizionale intreccio amoroso.

La struttura drammatica dell'opera, organizzata sulla falsariga della fonte in una serie di quadri staccati e autosufficienti, permise a Musorgskij di intervenire con tagli, spostamenti e aggiunte: rimosse il quadro ambientato presso la chiesa di San Basilio, ampliò notevolmente la scena che si svolge negli appartamenti dello zar, introdusse il cosiddetto «atto polacco» (spazio per l'intrigo pseudoamoroso tra il falso Dimitrij e Marina Mnišek, sotto il controllo del gesuita Rangoni) e il quadro della rivolta nella foresta di Kromy, siglando la conclusione dell'opera con la tragica profezia sul destino del popolo russo, pronunciata dal Folle in Cristo. La nuova versione (terminata nel 1872) non era solo un accomodamento al 'gusto corrente', ma un'opera completamente ripensata, più ricca, più simmetrica nella disposizione delle scene, ove il dramma psicologico di Boris era affiancato con maggior forza dall'elemento storico-politico (la sofferenza del popolo, le macchinazioni dei gesuiti, la vana rivolta e l'effimera festa per il falso Dimitrij).

Il nuovo *Boris* arrivò sulle scene nel 1874, ma uscì presto di repertorio, mentre l'autore amareggiato e caduto in preda all'alcolismo, si spegneva ancor giovane (1881). A partire dal 1896 *Boris Godunov* venne rilanciato da Rimskij-Korsakov, che pur di rendere più popolare l'opera dell'amico scomparso non esitò a compiere pesanti manipolazioni, sconvolgendone sia la drammaturgia, sia la natura del suono orchestrale. In questa veste, all'inizio del Novecento, il *Boris* venne lanciato a Parigi da Sergej Djaghilev (con Šaljapin protagonista, 19 maggio 1908), e si mantenne nel repertorio internazionale fino agli anni Settanta del secolo scorso, che videro il graduale ritorno all'originale (ma sovente, nei teatri, si odono mescolanze nelle versioni, la più evidente di esse consiste nell'apertura del quadro di San Basilio, posto all'inizio del quarto e ultimo atto dell'opera). Resta comunque sempre aperta la scelta tra le due versioni d'autore, quella del 1869 e quella del 1872: nonostante la presenza di numeri musicali riutilizzati o solo parzialmente modificati, le due stesure sono basate su principi drammaturgici e musicali del tutto differenti fra loro.

Indipendentemente da questo sovrabbondare di musica, il *Boris* rivela una straordinaria forza epica proprio nell'inquadrare il tormentato *iter* psicologico dello zar, salito al trono grazie all'assassinio di un bimbo (nella versione artistica della vicenda: altra cosa la storia, dove l'accusa non viene provata) e dilaniato dal rimorso, nel dramma di un popolo cupo, sofferente, orante, trascinato dalla violenza e dalla fame ad acclamare ora l'uno ora l'altro dei suoi tiranni. L'affresco epico di questa Russia risalta in tutta la sua fisicità nella ricerca di un'inflessione melodica realistica che deriva dalle stesse strutture e dagli accenti del linguaggio parlato, nell'uso straordinariamente



La prima rappresentazione del *Boris*. In scena: Osip Osipovič Paleček (1842-1915; Rangoni), Julija Platonova (Marina).

La prima rappresentazione del *Boris*. In scena: Osip Petrov (Varlaam), P. Diujikov (Misail).

evocativo di canti del popolo e della liturgia, nell'audacia di soluzioni musicali insofferenti di ogni norma, come l'esacordo ottatonico che imprime sonorità sinistre nel 'tripudio' collettivo: ma non meno impressionante è l'analisi interiore, condotta con raffinato uso di *Leitmotive* (unica concessione al wagnerismo, anche se condotta con piglio originale), del trapasso di Boris dal rimorso alla follia, scandita dai rintocchi inesorabili della pendola (mimati da un ostinato dei corni). Nella grandiosa interazione fra primo piano e quadro collettivo *Boris Godunov* ascende, al pari dei grandi romanzi di Tolstoj e Dostoevskij, fra le massime testimonianze della grande cultura russa del secondo Ottocento, con un occhio devoto per il padre geniale di tutti i modernismi: Aleksandr Puškin.

# Argomento - Argument - Synopsis - Handlung

## Argomento

### PROLOGO

*Quadro primo. Febbraio 1598. Cortile del convento di Novodevič'i, nei dintorni di Mosca.* In questo luogo di meditazione si è ritirato da più giorni il boiardo Boris Godunov, designato a cingere la corona imperiale dopo la morte, senza eredi, dello zar Feodor: Boris sembrava voler rifiutare il trono, e la folla, che sosta in permanenza sotto le mura del convento, rinnova le suppliche e le preghiere, incitata prima da un ufficiale della polizia e successivamente da un alto dignitario della Duma, il consiglio dello zar, affinché Boris dia finalmente il suo assenso. Alcuni pellegrini, giunti per acclamare il nuovo sovrano, fanno il loro ingresso nel cortile e si dirigono verso il convento per cercare di convincere il riluttante Boris.

*Quadro secondo. 1° settembre 1598. Mosca, piazza del Cremlino.* Boris Godunov ha accettato il trono imperiale e il popolo esultante si accalca davanti alla cattedrale ove lo zar si recherà con i dignitari per essere incoronato. Mentre le campane suonano a distesa, Boris appare tra la folla che lo acclama: non si mostra felice, anzi nel suo sguardo trapela un'ombra angosciosa, quasi un triste presentimento.

### ATTO PRIMO

*Quadro primo. 1603. Una cella del Monastero dei Miracoli.* Al fioco chiarore di una lucerna, il monaco Pimen è intento a scrivere la cronaca di quegli anni: la sua lunga vita gli ha consentito di assistere a molti eventi gloriosi, ma anche a orrendi delitti rimasti impuniti. Accanto a lui, su un giaciglio, riposa un giovane novizio, Grigorij; questi all'improvviso si desta, sconvolto da un sogno pauroso e confessa al monaco la sua sete di gloria e il desiderio di conoscere il mondo. Per distoglierlo dalle lusinghe mondane, Pimen racconta allora a Grigorij la storia degli zar, da Ivan il terribile al virtuoso Feodor, e si sofferma sulla misteriosa morte dello zarevič Dimitrij, legittimo erede al trono, assassinato dall'attuale zar Boris per impadronirsi del potere. Il lungo racconto, ma ancora più la circostanza che il giovanetto Dimitrij avrebbe ora, se fosse in vita, la sua stessa età, sembra turbare il giovane frate: quando Pimen si allontana per la preghiera, egli esprime propositi di giustizia.

*Quadro secondo. Un'osteria presso il confine con la Lituania.* L'ostessa intona una canzonaccia, allorché sopraggiungono due frati questuanti, Varlaam e Misail, seguiti da un giovane che si è accompagnato a loro: questi è Grigorij, travestito da contadino che cerca di guadagnare la frontiera. Infatti si avvicina all'ostessa, mentre i due suoi compagni bevono seduti a tavola, e le chiede la strada più breve per raggiungere la Lituania evitando i posti di blocco. Alcuni gendarmi, manda-

ti sulle tracce di Grigorij, si presentano per ispezionare l'osteria e interrogano i vagabondi mostrando l'editto imperiale: Grigorij, dopo aver tentato con uno stratagemma di far convergere i sospetti su Varlaam, viene riconosciuto e verrebbe arrestato se, facendosi largo con un coltello, non riuscisse a fuggire.

#### ATTO SECONDO

*Gli appartamenti privati dello zar al Cremlino.* Ksenija, la figlia adolescente di Boris, piange la morte del fidanzato, invano confortata dalla nutrice e dal fratello minore Feodor che le cantano alcune nenie popolari: accanto a un tavolo, lo zarevič Feodor consulta la carta dell'immenso impero sul quale un giorno dovrà regnare. Entra all'improvviso Boris, il quale rivolge affettuose parole a Ksenija, prima di congedarla assieme alla nutrice: si intrattiene quindi con Feodor, compiacendosi della carta che questi ha disegnato dell'impero russo. La sua stessa potenza lo angoschia, e non riesce ad allontanare da sé il ricordo del delitto con cui è riuscito a conquistare l'impero: neppure nelle gioie della famiglia trova conforto, e ora che una terribile carestia si è abbattuta sulla Russia il popolo lo ritiene colpevole di tutte le sventure che affliggono il paese.

Annunciato da un boiardo, entra il principe Šujskij: questi, consigliere scaltro e ambizioso, comunica allo zar una notizia allarmante: un impostore, che si fa passare per lo zarevič Dimitrij sfuggito per caso al suo tragico destino, è apparso in Lituania e cerca di sollevare il popolo contro di lui: aggiunge che la rivolta guadagna ogni giorno terreno e che questo falso zarevič – appoggiato dai boiardi esiliati, dal re di Polonia e dal papa di Roma – avanza pretese al trono.

Boris è terrorizzato: dopo aver fatto allontanare il figlio, chiede a Šujskij di confermargli la morte di Dimitrij: il cortigiano allora rievoca i particolari del delitto e la sua ispezione sulla piazza di ove fu esposto il cadavere del fanciullo. Boris non regge al macabro racconto: con un urlo disumano scaccia Šujskij, poi, rimasto solo in preda ai suoi rimorsi, crede a un tratto di vedere il fantasma dello zarevič e crolla supplicando il perdono di Dio.

#### ATTO TERZO

*Quadro primo. 1604. Stanza nel castello di Sandomir.* La principessa Marina Mnišek sta adornandosi per la festa che avrà luogo quella sera stessa: fra i partecipanti ve ne è uno che le sta particolarmente a cuore e che si è innamorato di lei. Si tratta dell'impostore proveniente da Mosca che si fa chiamare Dimitrij: l'ambiziosa donna mira a legarsi a lui per cingere la corona imperiale. Il gesuita Rangoni, suo consigliere spirituale, la esorta a realizzare progetti ancora più ambiziosi: una volta raggiunto il Cremlino, essa dovrà adoprarsi per fare rientrare la Russia ortodossa nel seno della chiesa cattolica. Sulle prime Marina contrasta questo disegno, poi vi si adegua per timore dei castighi divini.

*Quadro secondo. Parco del castello di Sambor.* Il falso Dimitrij si avvicina a una fontana, presso la quale Marina gli ha dato appuntamento: qui è raggiunto da Rangoni, che gli assicura l'amore della donna se accetterà i suoi consigli. Finalmente appare Marina, prima insieme a uno stuolo di invitati, poi, rientrati questi all'interno, da sola. Le parole di lei risuonano fredde, distaccate: essa dichiara di non essere come le altre donne: soltanto un amore coronato da dominio le interessa. Dimitrij è all'inizio sorpreso: ma sarà sufficiente che il giovane le dichiari di essere disposto a conquistare il trono di Mosca anche senza di lei, perché Marina, con mutata espressione, affermi di essere pronta a seguirlo, promettendogli il suo amore.

## ATTO QUARTO

*Quadro primo. 13 aprile 1605. Una sala del Cremlino.* L'assemblea dei boiardi è riunita in seduta straordinaria. Il consigliere Ščelkalov legge l'invito di Boris a votare provvedimenti contro il falso Dimitrij. Šujskij interviene successivamente e riferisce subito sullo stato di salute in cui versa lo zar, torturato dalla visione del fanciullo morto. Ma ecco comparire Boris con espressione stravolta, come fosse inseguito dal fantasma dello zarevič. Poi si ricompose e chiede angosciosamente ai suoi consiglieri un sollievo qualsiasi alle sofferenze che lo tormentano: Šujskij, seguendo un suo scaltro disegno, fa introdurre il monaco Pimen, il quale narra la miracolosa guarigione di un pastore cieco, avvenuta a Uglič, presso la tomba che raccoglie le spoglie dello zarevič, apparsogli precedentemente in sogno, Boris non regge a quest'ultima emozione: chiama Feodor attirandolo a sé in un abbraccio convulso, lo supplica di non indagare come egli abbia ottenuto il potere e gli affida la dolce Ksenija, così bisognosa di affetto, esortandolo a governare con saggezza lo sterminato regno. Echeggiano in quel momento rintocchi funebri, mentre si ode in lontananza un canto di monaci; Boris, in un supremo sforzo, addita ai boiardi Feodor come suo successore, poi si abbatte esanime al suolo.

*Quadro secondo.* Una radura nella foresta di Kromy. I contadini insorti attendono con ansia l'arrivo del pretendente Dimitrij. Sono riusciti a catturare un boiardo e ora lo torturano dopo averlo legato a un albero schernendolo e ricordando le angherie subite. Anche due gesuiti, mandati da Dimitrij in avanscoperta, non ottengono migliore sorte e vengono trascinati nel bosco dal popolo furente. Subito dopo, al comando delle truppe, e circondato dai nobili polacchi, compare Dimitrij, accolto da grida di acclamazione: tutti rendono omaggio al pretendente che addita ai suoi la strada per Mosca.

Un bagliore di incendio illumina sinistramente il cielo: mentre i canti di vittoria si allontanano, si ode la voce lamentosa del Folle in Cristo il quale, rimasto solo, piange sulle sventure della patria.

## Argument

## PROLOGUE

*Premier tableau. Février 1598. La cour du couvent de Novodevici, dans les environs de Moscou.* C'est dans ce lieu de méditation que s'est retiré le boyard Boris Godounov, désigné pour coiffer la couronne impériale après la mort du tsar Féodor, qui n'a pas d'héritiers. Boris semble vouloir refuser le trône et la foule, réunie en permanence sous les murs du couvent, renouvelle supplications et prières, incitée tout d'abord par un officier de police, puis par un autre dignitaire de la Douma, le conseil du tsar, afin que Boris donne finalement son accord. Des pèlerins, venus acclamer le nouveau souverain, entrent dans la cour et se dirigent vers le couvent pour tenter de convaincre Boris.

*Deuxième tableau. 1er septembre 1598. Moscou, la Place du Kremlin.* Boris Godounov a accepté de monter sur le trône impérial et le peuple en liesse se presse devant la cathédrale où se rendront le tsar et les dignitaires pour la cérémonie du couronnement. Tandis que les cloches sonnent à toute volée, Boris apparaît à la foule, qui l'acclame. Il ne semble pas heureux, et son regard trahit même une angoisse, un pressentiment.

## PREMIER ACTE

*Premier tableau. 1603. Une cellule du Monastère des Miracles.* À la faible lueur d'une lanterne, le moine Pimène est en train de rédiger la chronique des années passées: sa longue vie lui a permis

d'assister à de nombreux événements glorieux, mais aussi à d'horribles crimes impunis. Près de lui, sur une litière, repose le jeune novice Grigori, qui se redresse brusquement, bouleversé par un rêve terrible; il confesse au moine sa soif de gloire et son désir de connaître le monde. Pour le distraire de la séduction du monde, Pimène lui raconte alors l'histoire des tsars, depuis Ivan le Terrible jusqu'au vertueux Féodor, s'étendant sur la mort mystérieuse du tsarévitch Dimitri, héritier légitime du trône, assassiné par le tsar actuel, Boris, pour s'emparer du pouvoir. Ce long récit, et plus encore le fait que le jeune Dimitri aurait le même âge que lui s'il était en vie, semblent troubler le jeune moine. Lorsque Pimène s'éloigne pour aller prier, il lui déclare qu'il entend que justice soit faite.

*Deuxième tableau. Une auberge près de la frontière de la Lituanie.* L'hôtesse entonne une sale chanson, lorsqu'arrivent deux frères mendiants, Varlaam et Missail, suivis d'un jeune homme qui s'est uni à eux: ce dernier n'est autre que Grigori, déguisé en paysan, qui essaie d'atteindre la frontière. Tandis que ses deux compagnons s'assoient pour boire, il s'approche de la femme de l'aubergiste et lui demande quel est le chemin le plus court pour arriver en Lituanie sans passer par les barrages de contrôle. Entrent des gendarmes, à la recherche de Grigori; ils perquisitionnent l'auberge et interrogent les vagabonds en montrant l'édit impérial. Grigori, après avoir tenté par un stratagème de faire converger les soupçons sur Varlaam, est reconnu; mais il parvient à fuir en se frayant un passage d'un couteau menaçant.

#### DEUXIÈME ACTE

*Les appartements privés du tsar au Kremlin.* Xenia, fille adolescente de Boris, pleure la mort de son fiancé; sa nourrice et son frère cadet, Féodor, tentent en vain de la reconforter en entonnant des chants populaires. Près d'une table, le tsarévitch Féodor consulte la carte de l'immense empire sur lequel un jour il devra régner. Entre Boris, qui parle à Xenia d'un ton affectueux, puis la congédie avec la nourrice. Il se met à pader à Féodor, lui faisant des compliments de la carte de l'empire russe que ce dernier a dessinée. Sa puissance l'angoisse, et il n'arrive pas à éloigner le souvenir du crime par lequel il a conquis l'empire. Les joies de la famille ne parviennent pas à le reconforter et, une terrible disette s'étant abattue sur la Russie, le peuple l'accuse de tous les maux affligant le pays.

Arrive le prince Chouisky, annoncé par un boyard. Conseiller adroit et ambitieux, il donne au tsar une nouvelle inquiétante: un imposteur se faisant passer pour le tsarévitch Dimitri, qui aurait échappé à son tragique destin, est arrivé en Lituanie et tente de soulever le peuple contre lui. Il ajoute que la révolte gagne chaque jour du terrain et que le faux tsarévitch – soutenu par les boyards exilés et par le pape de Rome – prétend reprendre le trône.

Boris est terrorisé. Il fait éloigner son fils et demande à Chouisky de lui confirmer que Dimitri est bien mort: le courtisan évoque alors les détails du crime et rappelle l'inspection faite sur la place de Uglic, où avait été exposé le cadavre du jeune homme. Boris faiblit à ce récit macabre; il chasse Chouisky d'un cri sauvage puis, demeuré seul avec ses remords, le fantôme du tsarévitch lui apparaît: il s'écroule en invoquant le pardon de Dieu.

#### TROISIÈME ACTE

*Premier tableau. 1604. Une pièce du château de Sandomir.* La princesse Marina Mnisek est en train de se parer pour la fête qui aura lieu le soir même. L'un des participants, amoureux d'elle, lui tient particulièrement à coeur. Ce n'est autre que l'imposteur provenant de Moscou, qui se fait appeler Dimitri. Cette femme ambitieuse entend se lier à lui pour coiffer la couronne impériale. Le jésuite Rangoni, son conseiller spirituel, la pousse à réaliser des projets encore plus ambitieux: une fois au

Kremlin, elle devra manoeuvrer pour que la Russie orthodoxe rentre au sein de l'église catholique. Au début, Marina est contraire à ce dessein, mais elle accepte par peur du châtimeur divin.

*Deuxième tableau. Dans le parc du château de Sambor.* Le faux Dimitri s'approche de la fontaine où Marina lui a donné rendez-vous. Rangoni le rejoint et lui assure que Marina l'aimera s'il accepte ses conseils. Marina apparaît enfin, entourée de ses invités; ces derniers s'étant retirés à l'intérieur, Marina et Dimitri restent seuls. Elle semble froide et détachée: elle est différente des autres femmes, et seul un amour couronné de pouvoir l'intéresse. Au début, Dimitri est surpris, mais il déclare qu'il est disposé à conquérir le trône de Moscou, avec ou sans elle: Marina change d'expression, se dit prête à le suivre et lui promet son amour.

#### QUATRIÈME ACTE

*Premier tableau. 13 avril 1605. Une salle du Kremlin.* L'assemblée des boyards est réunie en séance extraordinaire. Le conseiller Scelkalov lit un message de Boris, demandant que l'on prenne des mesures contre le faux Dimitri. Chouisky intervient et décrit l'état de santé du tsar, torturé par la vision du jeune homme mort. Voici qu'apparaît Boris, l'expression bouleversée, comme s'il était poursuivi par le fantôme du tsarévitch. Revenu à lui, il demande d'un ton angoissé à ses conseillers un soulagement quelconque aux souffrances qui le tourmentent. Chouisky, suivant un projet astucieux, fait entrer le moine Pimène, qui parle de la guérison miraculeuse d'un berger aveugle, survenue à Uglic, près de la tombe contenant la dépouille du tsarévitch, qui lui était apparu en rêve. Boris ne supporte pas cette émotion: il appelle Féodor et, l'embrassant convulsivement, il le supplie de ne pas chercher à savoir la façon dont il a obtenu le pouvoir, et lui confie la douce Xenia qui a tant besoin d'être aimée, tout en lui demandant de gouverner avec sagesse le vaste royaume. L'on entend alors le glas et, au loin, le chant des moines, Boris, dans un effort suprême, indique aux boyards que Féodor est son successeur, puis s'écroule par terre inanimé.

*Deuxième tableau. Une clairière dans la forêt de Kromy.* Les paysans révoltés attendent avec impatience l'arrivée du prétendant Dimitri. Ils ont réussi à capturer un boyard et le torturent après l'avoir attaché à un arbre, se moquant de lui et lui rappelant les violences qu'il leur a fait subir. Deux jésuites, que Dimitri a envoyés en éclaireurs, subissent le même sort et sont traînés dans le bois par le peuple en colère. C'est alors que survient Dimitri, à la tête des troupes et entouré de nobles polonais. Il est acclamé et tous rendent hommage au prétendant, qui indique à son peuple le chemin de Moscou. Une lueur d'incendie éclaire tristement le ciel.

Tandis que les chants de victoire s'éloignent, l'on entend la voix plaintive du Fou qui, resté seul, pleure le triste sort de sa patrie.

## Synopsis

#### PROLOGUE

*Scene one. February 1598. The courtyard of the Novodevichy monastery on the outskirts of Moscow.* Tsar Fyodor has died leaving no heirs, and for some days now the Tsar designate, Boris Godunov, has been meditating in the quiet monastery. Boris is reluctant to accept the throne. Acting on the orders of a policeman and a senior member of the *duma* (the State Council) the crowds who are keeping constant vigil beneath the monastery walls continue to utter prayers and entreaties in the hope that Boris will finally agree to become Tsar. A band of pilgrims who have come to hail the new sovereign enter the courtyard and proceed towards the monastery, where they will attempt to persuade Boris to take the throne.

*Scene two. 1 September 1598.* The courtyard of the Kremlin, Moscow. Boris Godunov has accepted the imperial throne, and a joyful crowd throngs the square in front of the cathedral where the Tsar and his dignitaries are shortly to arrive for the coronation. The bells peal out as Boris makes his way through the jubilant crowd; far from looking happy, however, his expression is troubled, as though he were haunted by a gloomy foreboding.

#### ACT ONE

*Scene one. 1603. A cell inside the Monastery of Miracles.* By the dim light of a lantern, a monk, Pimen, is busy writing a chronicle of his age; during the course of his long life he has not only witnessed many glorious events, but has seen dreadful crimes go unpunished. A young novice, Grigori, is asleep on the pallet beside him. Grigori suddenly awakens from a frightening dream, and confesses to Pimen that he lusts for glory and longs to discover life outside the monastery. To take his mind off these worldly attractions, Pimen recounts the history of the tsars from the reign of Ivan the Terrible up to the virtuous Fyodor, and tells him how the legitimate heir to the throne, Tsarevich Dimitri, had been killed by the present Tsar, the usurping Boris Godunov. Grigori is powerfully affected by his long tale, and particularly by the fact that, were Dimitri alive today, the two young men would be the same age. When Pimen departs to say his prayers, Grigori resolves to take the law into his own hands.

*Scene two. A tavern near the Lithuanian border.* The hostess is singing a bawdy song when two vagabond monks, Varlaam and Missail, appear, followed by Grigori, who is now dressed in peasant's clothes. Grigori plans to cross the border and, while his companions sit drinking at a table, he asks the hostess the quickest way to get into Lithuania without going through the roadblocks. A group of frontier guards, sent to track down Grigori, enter the tavern and, after producing a warrant, search the premises and question the vagabond monks. Grigori attempts to throw suspicion on Varlaam, but is recognised and arrested: however, brandishing a knife to keep the guards at bay, he manages to make his escape.

#### ACT TWO

*The Tsar's private apartments in the Kremlin.* Boris's teenage daughter, Xenia, is weeping for her dead fiancé, Fyodor, her younger brother, and her nurse, try in vain to console her by singing folk songs. At a nearby table, Tsarevich Fyodor studies a map of the vast empire he will rule one day. Boris suddenly enters and exchanges a few affectionate words with Xenia. After dismissing his daughter and her nurse, Boris congratulates Fyodor on the map he has drawn of the Russian empire. The thought of his power troubles him, and he cannot erase the memory of the crime he once committed in order to seize the empire. He cannot even draw comfort from his family, and now that a terrible famine is sweeping through Russia, the people blame him for all the misfortunes afflicting the nation.

A boyar (nobleman) announces the arrival of Prince Shuisky, a sly, ambitious councillor who brings the Tsar alarming news: an imposter who is passing himself off as Tsarevich Dimitri, and alleges to have escaped his tragic fate by a pure fluke, has appeared in Lithuania, where he is seeking to turn the populace against Boris. Shuisky adds that the revolt is spreading fast and that, with the support of exiled boyars, the King of Poland and the Pope in Rome, the Pretender is claiming his right to the throne.

Boris is terrified: after sending his son away, he asks Shuisky for confirmation that Dimitri was in fact slain. The councillor describes the murder in detail and tells Boris that he himself had inspected the square in Uglic where the body of the young boy lay. The macabre tale is too much

for Boris. With a howl of despair, he pushes Shuisky out of the room. Left alone, the remorse-stricken man imagines that the Tsarevich's ghost is standing before him: he falls to the ground, begging God's forgiveness.

## ACT THREE

*Scene one. 1604. A room in Sambor Castle.* Princess Marina Mnisek is adorning herself for the party to be held that evening. She is particularly interested in one guest – the Pretender from Moscow, who claims to be Dimitri and who happens to be in love with her. A woman of high aspirations, she hopes to marry him and become empress. Her confessor, the Jesuit Rangoni, has hatched an even more ambitious plan: once installed in the Kremlin, she must persuade Dimitri to convert orthodox Russia to the Roman Catholic Church. At first Marina refuses, but, fearful of divine punishment, she eventually gives way.

*Scene two. The gardens of Sandomir Castle.* Grigori – or Dimitri, as he now calls himself – is waiting by the fountain, where Marina has arranged to meet him. Enter Rangoni who tells Dimitri that, provided he accepts the priest's guidance, he is assured of Marina's love. At last Marina appears, first of all in the company of guests, then returning alone. Her manner towards Dimitri is cool and aloof; she claims to be unlike other women, and announces that she will give in to him only if she is guaranteed a seat on the throne. At first, Dimitri is taken aback: but when he declares that he is prepared to fight for the Russian crown even without her support, Marina changes her tune, promising to follow him and to return his love.

## ACT FOUR

*Scene one. 13 April 1605. A room in the Kremlin.* The State Council of Boyars has called a special assembly. Councillor Shchelkalov reads out Boris's request that a vote be cast for measures to be taken against the Pretender. Shuisky enters and reports that the Tsar, tormented by his vision of the murdered Dimitri, is in poor health. Boris appears, wearing the haggard expression of a haunted man. Pulling himself together, he desperately begs his councillors to do something to alleviate his suffering, Shuisky, who has concocted a crafty scheme, brings in Pimen. The monk tells how a blind shepherd, after seeing Dimitri in a dream, revisited the Tsarevich's grave at Uglic and was miraculously cured. Boris can take no more. He summons Fyodor and, stretching trembling hands out to the boy, begs him not to try to discover how he had managed to obtain power. He asks him to take care of Xenia, who is in great need of affection, and urges him to rule his immense empire wisely. Funeral bells toll and monks are heard chanting in the distance. With a final spurt of energy, Boris informs the boyars that Fyodor is his successor; then he falls to the ground and dies.

*Scene two. A forest clearing near Kromy.* Rebellious peasants are anxiously awaiting the Pretender's arrival. A boyar whom they have managed to recapture is tied to a tree, and the jeering mob now tortures him, reminding him of the acts of tyranny they have borne. Two Jesuit priests, sent on ahead by Dimitri, are dragged into the woods by the angry crowd, to meet a similarly unhappy fate. Then, a jubilant cheer is raised as Dimitri, surrounded by Polish nobles, leads in his soldiers. The crowd hails the Pretender, who urges his supporters to follow him to Moscow.

The ominous glow of a fire spreads across the sky. As the songs of victory fade away, the voice of the simpleton is heard mourning his country's woeful fate.

## Handlung

### PROLOG

*Erstes Bild. Februar 1598. Im Innenhof des Klosters Novodevitschi bei Moskau.* Seit Tagen hat sich der Bojar Boris Godunow an diesen Ort der Meditation zurückgezogen. Er soll nach dem Tod des kinderlosen Zaren Feodor die Zarenkrone erben, scheint jedoch nicht geneigt, sie anzunehmen. Ein Polizeioffizier und ein hoher Würdenträger der Duma, des Zarenrates, treibt die vor dem Kloster versammelte Menge an, damit ihr Flehen und Bitten Boris zur Annahme der Krone bewegen möge. Einige Pilger, die den neuen Herrscher feiern wollen, gelangen in den Innenhof und gehen dann auf das Kloster zu, um den zögernden Boris zu überreden zu versuchen.

*Zweites Bild 1. September 1598. Platz im Moskauer Kreml.* Boris Godunow hat die Zarenkrone angenommen, und eine Menschenmenge drängt sich vor der Kathedrale, wo der Zar mit seinen Würdenträgern zur Krönungszeremonie erwartet wird. Bei anhaltendem Glockengeäut erscheint Boris in der ihn umjubelnden Menge. Dabei scheint er überhaupt nicht glücklich, sondern von dunkler Ahnung und Angst erfüllt.

### ERSTER AKT

*Erstes Bild. 1603. In einer Zelle des Wunderklosters.* Beim schwachen Schein einer Lampe schreibt der Mönch Pimenn an der Chronik jener Jahre. Im Laufe seines langen Lebens hat er viele ruhmreiche Zeiten, aber auch grausige, ungesüht gebliebene Verbrechen erlebt. Ein junger Novize, Grigorij, der nebenan auf einer Lagerstatt geruht hatte, schreckt aus einem fürchterlichen Traum auf und beichtet ihm seine Sucht nach Ruhm und seine Begierde, die Welt kennen zu lernen. Um die weltlichen Versuchungen von ihm fernzuhalten, erzählt Pimenn die Geschichte der Zaren von Iwan dem Schrecklichen bis zum tugendhaften Feodor und dem mysteriösen Tod des Zarewitsch Dimitrij, rechtmäßiger Thronerbe, den der regierende Zar Boris aus Machtgier enordet hatte. Sowohl die lange Erzählung als auch seine Gleichaltrigkeit mit dem ermordeten Zarewitsch üben einen tiefen Eindruck auf den jungen Pater aus. Als Pimenn sich zur Gebetsstunde entfernt, faßt er den Entschluss, für Gerechtigkeit zu sorgen.

*Zweites Bild. Eine Schenke an der litauischen Grenze.* Die Schenkwirtin singt gerade ein Gassenlied, als zwei Bettelbrüder, Warlaam und Missail, mit einem jungen Begleiter ankommen, der kein anderer ist als Grigorij. Er hat sich ihnen angeschossen, um über die Grenze zu gelangen. Während seine Reisegenossen bei Tisch sitzen und trinken, fragt er die Wirtin nach dem kürzesten Weg nach Litauen, ohne auf Grenzblockaden zu stoßen. Einige Gendarmen die Grigorij auf der Spur sind, durchsuchen die Schenke, verhören die Landstreicher unter Verweis auf das Edikt des Zaren, Grigorij versucht, allen Verdacht auf Warlaam zu lenken, und hätte er sich nicht mit einem Messer den Weg zur Flucht freigemacht, wäre er der Verhaftung nicht entgangen.

### ZWEITER AKT

*Die Privaträume des Zaren im Kreml.* Vergebens versuchen die Amme und der jüngere Bruder Feodor, die halbwüchsige Tochter des Zaren, Xenia, über den Tod ihres Verlobten hinwegzutrusten, indem sie ihr Volksweisen vorsingen. An einem Tisch betrachtet der Zarewitsch Feodor die Karte des riesigen Reiches, welches er einst regieren würde. Plötzlich tritt Boris ein, der zunächst einige liebevolle Worte an Xenia richtet, bevor er sie und die Amme hinausbittet. Feodor hat eine Landkarte des russischen Reiches gezeichnet, und Boris lobt ihn dafür. Immer wieder quälen ihn die Gedanken an das fürchterliche Verbrechen, durch das er an die Macht gelangt ist. Nicht ein-

mal die Harmonie in der Familie kann ihm erheitern, und nach Ausbruch der fürchterlichen Hungersnot schiebt ihm das russische Volk die Schuld an jedem Unheil im Lande zu.

Schuiskij erscheint, von einem Bojaren angekündigt. Der ehrgeizige und durchtriebene Vertraute überbringt dem Zaren eine allarmierende Nachricht. In Litauen ist ein Betrüger aufgetaucht, der nur durch Zufall knapp seinem Schicksal entgangen ist und das Volk gegen den Zaren aufwiegelt. Angeblich würden die Aufständischen von Tag zu Tag mehr, und jener falsche Zarewitsch, von den Exil-Bojaren, dem polnischen König und dem Papst in Rom unterstützt, erhebe Thronansprüche.

Boris ist zutiefst erschrocken. Er schickt seinen Sohn hinaus und fordert Schuiskij auf, ihm wieder von Dimitrijs Tod zu berichten. Der Hofschranz erzählt in allen Einzelheiten vom Verbrechen und wie er selbst auf den Plätzen von Uglitsch nach dem öffentlich ausgestellten Leichnam des Jungen gesucht hat. Boris kann die makabren Erzählungen nicht weiter anhören und mit einem unmenschlichen Schrei jagt er Schuiskij davon. In schweren Gewissensqualen bleibt Boris allein und er glaubt plötzlich den Geist des Zarewitsch zu sehen. Um Gottes Erbarmen flehend sinkt er zu Boden.

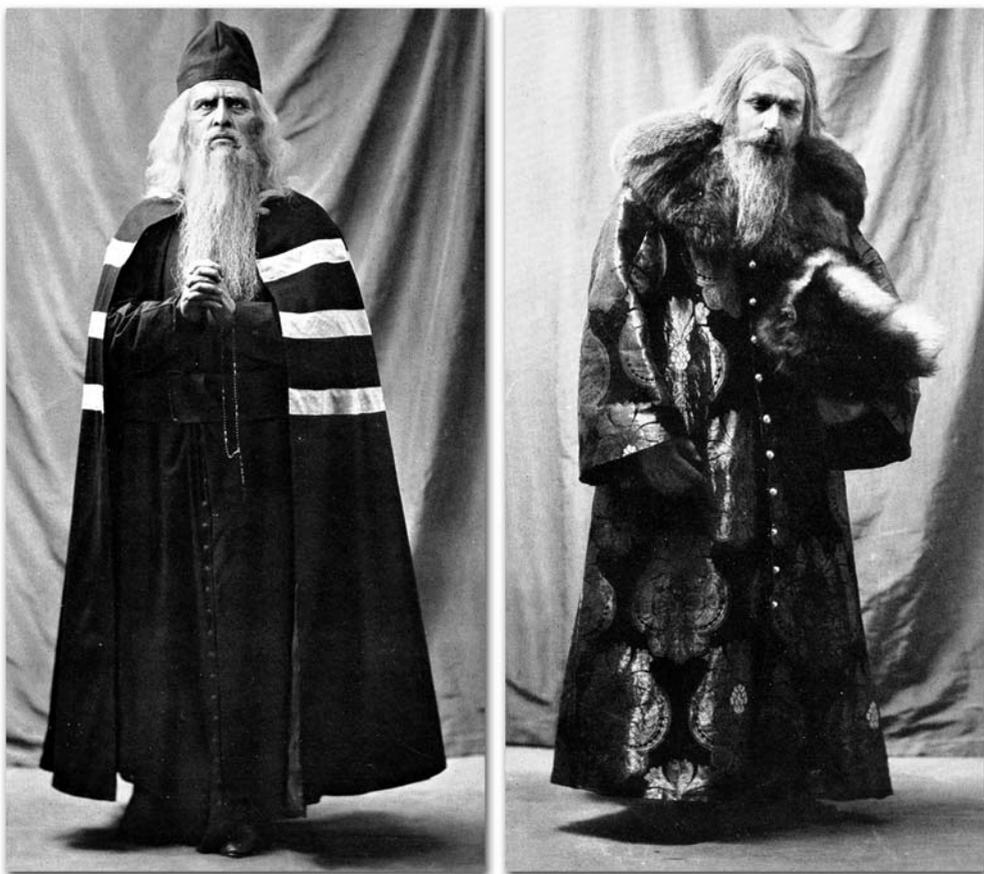
#### DRITTER AKT

*Erstes Bild. 1604. Ein Zimmer im Schloß Sambor.* Prinzessin Marina Mnischek schmückt sich für das abends stattfindende Fest. Einer der Teilnehmer liegt ihr besonders am Herzen und ist in sie verliebt. Es handelt sich um einen aus Moskau kommenden Betrüger, der sich Dimitrij nennt. Ehrgeizig wie sie ist will sie sich mit ihm verbinden und so an die Zarenkrone gelangen. Der Jesuitenpater Rangoni treibt sie zu noch ehrgeizigeren Plänen an: sobald sie den Kreml erobert hat, soll sie das orthodoxe Russland wieder der katholischen Kirche zuführen. Zunächst ist Marina nicht einverstanden, fügt sich aber dann aus Angst vor göttlicher Strafe.

*Zweites Bild. Im Schloßpark von Sandomir.* Der falsche Dimitrij nähert sich einem Springbrunnen, bei dem er mit Marina verabredet ist. Rangoni kommt dazu, der ihn der Liebe Marinas versichert, wenn er seinen Ratschliigen folgt. Schließlich erscheint Marina, die allein bleibt, nachdem eine Gruppe Gäste wieder hineingeht. Sie scheint kalt und abweisend; sie sagt, sie sei nicht wie die anderen Frauen; nur eine Liebe die ihr auch, Herrschaft verspricht, kann sie erfüllen. Nach anfänglicher Überraschung versichert Dimitrij ihr, er sei bereit, den Thron Moskaus auch ohne sie zu erobern. Daraufhin ändert sich Marinas Ausdruck und sie erklärt sich bereit, ihm nach Moskau zu folgen und verspricht ihm ihre Liebe.

#### VIERTES AKT

*Erstes Bild. 13. April 1605. Ein Saal im Kreml.* Die Bojaren befinden sich in einer Sondersitzung. Boris läßt durch Schtschelkow zur Abstimmung gegen den falschen Dimitrij aufrufen. Schuiskij berichtet über den Gesundheitszustand des Zaren, der von der Vision des toten Kindes geplagt wird. Aber Boris erscheint doch, mit einem Gesichtsausdruck, als ab der Geist des Zarewitsch ihn verfolgen würde und bittet um Hilfe für seine Leiden. Schuiskij läßt raffinierterweise den Mönch Pimenn eintreten, der eine Geschichte von einem blinden Hirten erzählt, dem in Uglitsch im Trawn der ermordete Zarewitsch erschienen und der wieder sehend geworden sei. Diese Aufregung ist zuviel für Boris, er ruft Feodor, drückt ihn fest an sich und fleht ihn an, nie nachzuforschen, wie er selbst an die Macht gekommen sei. Er legt ihm die liebe und liebebedürftige Xenia ans Herz und ermahnt ihn, das riesige Reich weise zu regieren. In diesem Moment hört man Trauerläut und einen Klostersgesang in der Ferne. Mit letzter Kraft deutet Boris den Bojaren Feodor als seinen Nachfolger und sinkt dann leblos zu Boden.



Il *Boris* all'Opéra di Parigi, 1908 (versione Rimskij-Korsakov, rivista per l'occasione); regia di Aleksandr Sanin (1869-1956), scene di Aleksandr Golovin (1863-1930) e Ivan Bibin (1876-1942); sul podio, Feliks Blumenfeld (1863-1931). A sinistra: Vladimir Ivanovič Kastorskij (1871-1948; Pimen); a destra: Vasilij Šaronov (Varlaam). Da «Le Théâtre», luglio 1908. Si tratta del celebre allestimento, cruciale per la carriera internazionale dell'opera, portato a Parigi, in russo e con i complessi russi, da Djaghilev. Nella foto: Šaljapin (Boris). Da «Le Théâtre», luglio 1908. Il recensore (Louis Schneider), dando conto dell'inversione dei due ultimi quadri e giustificandola con l'intento di dare a Šaljapin, trionfatore nel ruolo eponimo, l'ultima parola, osserva tuttavia che «Il semble que c'était aller ainsi contre l'idée du drame, parce que, dans ce drame dont le peuple est le héros, le dernier mot aurait dû rester au peuple» (p. 7).

*Zweites Bild. Eine Waldlichtung bei Kromy.* Die aufständischen Bauern erwarten die Ankunft des Thronfolgers Dimitrij. Ein gefangener Bojar wird an einen Baum gebunden und mißhandelt, verhöhnt und beschimpft. Auch zwei von Dimitrij vorausgeschickte Jesuitenpater erleiden das gleiche Schicksal und werden vorn wutenden Volk in den Wald geschleppt. Sofort darauf erscheint Dimitrij, der von polnischen Edelleuten umgeben und von Hochrufen empfangen wird und den Weg nach Moskau weist.

Ein unheimlicher Feuerschein erhellt den Himmel, der Siegesgesang verhallt und nur der Blödsinnige bleibt allein zurück und bricht in die Klage über das unglückselige Vaterland aus.

# Bibliografia

a cura di Emanuele Bonomi

Un buon punto di partenza per un primo approccio al compositore è rappresentato dalle voci consultabili nelle principali enciclopedie musicali. La voce della MGG<sup>1</sup>, contenuta nel dodicesimo della *Personenteil* e curata da Dorothea Redepenning, comprende una sezione biografica, seguita da una dettagliata analisi delle opere principali del musicista; completano un paragrafo dedicato alla ricezione storica e artistica, un catalogo delle composizioni e una ricca bibliografia. Il profilo del *New Grove Dictionary of Music and Musicians* è firmato da Robert W. Oldani, che dopo una esaustiva biografia di Musorgskij esamina le problematiche connesse con il completamento postumo delle sue opere e le caratteristiche più personali della sua musica.<sup>2</sup> Compatta e incentrata sulla produzione operistica è la voce redatta da Richard Taruskin nel *New Grove Dictionary of Opera*, che comprende interessanti capitoli sul panorama musicale russo dell'epoca e sulla fortuna critica del compositore.<sup>3</sup>

In ambito italiano segnaliamo i profili, francamente ormai datati, reperibili nel DEUMM e nella collana *Musica in scena*. Il primo, contenuto all'interno del quinto volume delle *Biografie* e scritto da Fedele d'Amico, alterna la consueta parte biografica a una sezione dedicata al problema delle numerose revisioni delle opere di Musorgskij; seguono alcune considerazioni critiche generali sulla sua figura.<sup>4</sup> Nel secondo, curato da Carlo Marinelli e Corrado N. De Bernart nella seconda parte del volume terzo, la breve descrizione della produzione lirica del compositore viene inserita all'interno del capitolo introduttivo, dedicato all'opera in Russia dalle origini all'Ottocento.<sup>5</sup>

Gli scritti e le memorie legate al compositore sono stati editi a più riprese e costituiscono senza dubbio la fonte privilegiata per la conoscenza diretta dell'uomo e dell'artista. Primo nella pubblicazione di documenti musorgskijani è stato Andrej Rimskij-Korsakov, figlio del compositore Nikolaj, che in un ampio volume ha raccolto gli scritti del musicista, corredati in appendice con la cronologia della sua vita, una scelta delle lettere a lui indirizzate, la scena non pubblicata dell'incompiuta opera collettiva *Mlada* e la riproduzione di alcuni autografi.<sup>6</sup> Di pochi anni succes-

---

<sup>1</sup> *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik* [MGG], Zweite, neuarbeitete Ausgabe, diretta da Ludwig Finscher, 26 voll., Kassel, Bärenreiter, *Personenteil*, 1999.

<sup>2</sup> *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, 21 voll., a cura di Stanley Sadie e John Tyrrell, London, Macmillan, 2001.

<sup>3</sup> *The New Grove Dictionary of Opera*, 4 voll., a cura di Stanley Sadie, London, Macmillan, 1992.

<sup>4</sup> *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti* [DEUMM], diretto da Alberto Basso, 13 voll., Torino, UTET, 1983-1990.

<sup>5</sup> *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, diretta da Alberto Basso, 6 voll., Torino, UTET, 1996.

<sup>6</sup> *M. P. Musorskij. Pis'ma i dokumenty (Lettere e documenti)*, a cura di Andrej Rimskij-Korsakov, Moskva-Leningrad, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdanie, 1932. Di questo titolo è apparsa una preziosa traduzione italiana: MODEST PETROVIČ MUSORGSKIJ, *Musica e verità nell'epistolario*, commentato da Andrej Nikolaevič Rimskij-



Il *Boris* all'Opéra di Parigi, 1908; regia di Aleksandr Sanin (1869-1956), scene di Aleksandr Golovin (1863-1930) e Ivan Bilibin (1876-1942); sul podio, Feliks Blumenfeld (1863-1931). Formidabile figura di cantante-attore, Fëdor Ivanovič Šaljapin (1873-1938) partecipò alla prima rappresentazione del *Boris* (Varlaam) nella versione Rimskij-Korsakov (Pietroburgo, Sala Grande del Conservatorio, 1896), e vestì i panni dello zar nelle decisive riprese dell'opera al Bol'šoj di Mosca (1904) e all'Opéra di Parigi (1908); per Musorgskij, fu anche Dosifej nella prima rappresentazione professionale della *Chovanščina* (Mariinskij, 1911). Partecipò inoltre alle prime rappresentazioni della versione rivista della *Pskovitjanka* (Ivan il Terribile; Mosca, Solodovnikov, 1896) e di *Mocart i Sal'eri* (Salieri) di Rimskij-Korsakov, e del *Don Quichotte* di Massenet (fu anche protagonista del film omonimo di Pabst, con musiche di Ibert).

sivi è la raccolta, curata da Kel'dyš, delle lettere scritte da Musorgskij a uno dei suoi più grandi amici, il poeta Goleniščev-Kutuzov;<sup>7</sup> in anni più recenti, invece, hanno visto la luce due nuovi titoli che propongono la corrispondenza del compositore: Aleksandra Orlova e Michail Pekelis hanno riunito in due volumi lettere, materiali biografici, documenti e opere letterarie di Musorgskij,<sup>8</sup> mentre Evgenija Gordeeva ha curato una ulteriore edizione, l'ultima in ordine di tempo, delle lettere.<sup>9</sup> In lingua inglese segnaliamo il libro di Jay Leyda e Sergei Bertensson, nel quale la biografia del musicista viene riletta attraverso le sue testimonianze scritte; in appendice i due autori forniscono una dettagliata cronologia, una lista delle lettere di Musorgskij e una nutrita discografia delle sue opere.<sup>10</sup>

Utili nel delineare un ritratto del musicista a tutto tondo sono anche le raccolte di memorie e di ricordi lasciateci da amici, sodali, e artisti suoi contemporanei. Seppur datato e nonostante non si occupi principalmente dell'autore del *Boris*, l'esteso volume di Jastrebecv contiene numerosi accenni significativi alla sua personalità e attività artistica.<sup>11</sup> Più aggiornati sono i titoli curati da Evgenija Gordeeva<sup>12</sup> e da Aleksandra Orlova,<sup>13</sup> quest'ultimo che raccoglie in traduzione inglese trentasei memorie di critici, amici, artisti contemporanei di Musorgskij.

Dei non numerosi studi che si occupano di censire i materiali autografi musorgskijani conservati, di importanza fondamentale è il catalogo curato da Elena Antipova, nel quale è possibile trovare dettagliate informazioni sui materiali originali del compositore conservati nel Museo Statale Centrale di cultura musicale di Mosca.<sup>14</sup> Preziosa fonte di informazioni di carattere bibliografico si rivela anche il lavoro di Levašev,<sup>15</sup> primo passo di una progettata pubblicazione in trentadue volumi dell'*opera omnia* di Musorgskij: dopo una biografia del compositore con testo russo, inglese e tedesco a fronte, l'autore presenta un dettagliato elenco, comprendente più di mille titoli, di tutta la letteratura pubblicata sul musicista. Interessanti strumenti orientativi per districarsi nella selva delle diverse edizioni delle opere del musicista sono rappresentati dall'agile volume di Reil-

Korsakov, a cura di Fedele d'Amico, traduzione di Silvio Bernardini e Fausto Malcovati, Milano, Il Saggiatore/Teatro alla Scala, 1981.

<sup>7</sup> M. P. Musorgskij. *Pis'ma k Goleniščevu-Kutuzovu* (*Lettere a Goleniščev-Kutuzov*), a cura di Jurij Kel'dyš, Moskva-Leningrad, Muzgiz, 1939.

<sup>8</sup> M. P. Musorgskij. *Literaturnoe nasledie* (*Scritti*), a cura di Aleksandra Orlova e Michail Pekelis, 2 voll., Moskva, Muzyka, 1971-1972.

<sup>9</sup> M. Musorgskij. *Pis'ma* (*Lettere*), a cura di Evgenija Gordeeva, Moskva, Muzyka, 1981; M. P. Musorgskij *v vospominanjach sovremennikov* (*M. P. Musorgskij nel ricordo dei contemporanei*), a cura di Evgenija Gordeeva, Moskva, Muzyka, 1989.

<sup>10</sup> *The Musorgsky Reader: A Life of Modeste Petrovich Musorgsky*, a cura di Jay Leyda e Sergei Bertensson, New York, W. W. Norton, 1947.

<sup>11</sup> VASILIJ JASTREBEV, *Nikolaj Andreevič Rimskij-Korsakov: Vospominanija* (*Ricordi*), 2 voll., Leningrad, 1959-1960.

<sup>12</sup> M. P. Musorgskij *v vospominanjach sovremennikov* (*M. P. Musorgskij nel ricordo dei contemporanei*), a cura di Evgenija Gordeeva, Moskva, Muzyka, 1989.

<sup>13</sup> *Musorgsky Remembered*, a cura di Aleksandra Orlova, trad. di Veronique Zaytzeff e Frederick Morrison, Bloomington, Indiana University Press, 1991 («Russian Music Studies»).

<sup>14</sup> *Autografy M. P. Musorgskogo i materialy, svjazannye s ego dejatel'nost'ju v fondach Gosudarstvennogo central'nogo muzeja muzykal'noj kul'tury im. M. I. Glinki. Katalog-spravočnik* (*Gli autografi di M. P. Musorgskij e i materiali legati alla sua attività negli archivi del Museo Statale Centrale di cultura musicale intitolato a Glinka. Catalogo di consultazione*), a cura di Elena Antipova, Moskva, Muzgiz, 1962.

<sup>15</sup> *Nasledie M. P. Musorgskogo. Sbornik materialov k vypusku Polnogo akademičeskogo sobranija sočinenij M. P. Musorgskogo v tridcati dvuch tomach* (*L'eredità di M. P. Musorgskij. Raccolta di materiali per la pubblicazione dell'opera omnia accademica di M. P. Musorgskij in trentadue volumi*), a cura di Evgenij Levašev, Moskva, Muzyka, 1989.



Il *Boris* all'Opéra di Parigi, 1908; regia di Aleksandr Sanin (1869-1956), scene di Aleksandr Golovin (1863-1930) e Ivan Bilibin (1876-1942); sul podio, Feliks Blumenfeld (1863-1931). A sinistra: Natalija Stepanovna Ermolenko-Jušina (1881-dopo 1924; Marina); a destra: Tugarinova (Feodor). Da «Le Théâtre», luglio 1908.

ly, che esamina in modo puntuale le problematiche connesse con i numerosi interventi, occorsi a più mani, sui suoi capolavori operistici,<sup>16</sup> e dallo studio di Emilija Frid, dove sono analizzate alcune delle maggiori problematiche relative alle opere di Musorgskij.<sup>17</sup>

Non molto cospicuo è il numero di biografie dedicate a Musorgskij, che si distinguono però per l'alta quantità dei lavori e testimoniano il continuo interesse nel tempo tributato al compositore. I primi due studi, usciti dalla ristretta cerchia dei suoi più stretti sodali e pubblicati nell'anno della sua morte, sono di natura curiosamente opposta: alla lettura per molti versi critica del saggio di Kjuj<sup>18</sup> si contrappone la cadenza quasi agiografica del lavoro di Stasov.<sup>19</sup> In Europa l'at-

<sup>16</sup> EDWARD R. REILLY, *The Music of Mussorgsky: A Guide to the Editions*, New York, The Musical Newsletter, 1980.

<sup>17</sup> EMILIJAJA FRID, *M. P. Musorgskij: Problemy tvorčestva (Problemi testuali)*, Leningrad, Muzyka, 1981.

<sup>18</sup> CEZAR' KJUJ, *M. P. Musorgskij. Kritičeskij etjud (Studio critico)*, «Golos», Sankt Peterburg, 8 aprile 1881; ripubbl. in *Izbrannye stat'i (Articoli scelti)*, a cura di Gusin, Leningrad, Muzyka, 1952, pp. 286-296.

<sup>19</sup> VLADIMIR STASOV, *Modest Petrovič Musorgskij. Biografičeskij očerk (Compendio biografico)*, in *Vestnik Evropy*, 1881, n. 5, pp. 285-316; n. 6, pp. 506-545; ripubbl. in *Izbrannye sočinenija (Opere scelte)*, a cura di Elena Stasova, Moskva, Isskustvo, 1952, II, pp. 161-213.

tenzione nei confronti del musicista ricevette un decisivo impulso dalla diffusione delle sue opere, rappresentate per la prima volta fuori dai confini russi nei primi decenni del Novecento (ricordiamo la *première* parigina del *Boris Godunov*, curata da Djaghilev e con Šaljapin nel ruolo del protagonista, avvenuta il 19 maggio 1908). Pioniere nella ricerca musorgskijana possono essere considerate le biografie di Calvocoressi, un vero successo editoriale testimoniato dalle due ristampe ampliate apparse negli anni seguenti e il cui testo, completato e rivisto da Gerald Abraham venne ulteriormente ristampato tra i titoli della fortunata collana inglese «The Master Musician Series» negli anni Quaranta,<sup>20</sup> e il minuzioso studio in due volumi del tedesco Rieseemann.<sup>21</sup> Tra i titoli più significativi comparsi negli anni successivi si impongono all'attenzione le due monumentali biografie, curate da Aleksandra Orlova<sup>22</sup> e da Georgij Chubov,<sup>23</sup> ricche di dettagli e aneddoti biografici, nonostante la rivisitazione 'popolar-rivoluzionaria' del compositore imposta dalla propaganda sovietica, mentre l'ultima biografia data alle stampe di Musorgskij, a firma di Caryl Emerson, svela l'adesione dell'autrice a una visione del musicista meno ideologizzata, affermatasi in America a partire dagli anni Ottanta.<sup>24</sup> In ambito italiano segnaliamo due titoli oramai superati: l'ampia biografia di Mary Tibaldi Chiesa<sup>25</sup> e l'esile studio di Fedele d'Amico.<sup>26</sup>

Le ricorrenze degli anniversari dalla morte del compositore sono state altrettante occasioni per lo svolgimento di convegni e seminari, che hanno approfondito lo stadio degli studi musorgskijani. Atti di convegno sono stati pubblicati per il cinquantesimo dalla morte (1931) a cura di Kel'dyš e Jakovlev,<sup>27</sup> mentre nel centesimo (1981) hanno visto la luce la raccolta di saggi curati da Brown<sup>28</sup> e gli Atti del Convegno Internazionale del Teatro alla Scala, nel quale sono confluiti gli interventi dei maggiori studiosi internazionali del musicista russo.<sup>29</sup>

Numerosi sono gli studi dedicati ai rapporti tra Musorgskij e la musica russa dell'Ottocento. Tra i titoli più vecchi ricordiamo il dettagliato saggio di Gianandrea Gavazzeni<sup>30</sup> e il terzo volume degli articoli del critico e compositore sovietico Boris Asaf'ev, che contiene nove saggi su Musorgskij.<sup>31</sup> In anni recenti sono state analizzate tematiche più specifiche della musica musorgskijana: Dahlhaus, in un fondamentale studio sul realismo musicale dell'Ottocento, ha dedicato un

<sup>20</sup> MICHEL D. CALVOCORESSI, *Moussorgsky*, Paris, Félix Alcan, 1908 («Les maîtres de la musique»), trad. it. di Salvatore Spinelli: *Modest Moussorgsky*, Milano, Bottega di poesia, 1925 (rist. La Spezia, Fratelli Melita, 1990); *Moussorgsky*, compl. e rivisto da Gerald Abraham, London, J. M. Dent & Sons Ltd., 1946 («The Master Musician Series»).

<sup>21</sup> OSKAR VON RIESEMANN, *Modest Petrovitsch Moussorgski*, 2 voll., München, Drei Masken Verlag, 1923-1926 («Monographien zur russischen Musik»).

<sup>22</sup> ALEKSANDRA ORLOVA, *Trudy i dni M. P. Musorgskogo. Letopis' žiz'ni i tvorčestva (Le opere e i giorni di M. P. Musorgskij. Cronaca della vita e delle opere)*, Moskva, Muzgiz, 1963.

<sup>23</sup> GEORGIJ CHUBOV, *Musorgskij*, Moskva, Muzyka, 1969.

<sup>24</sup> CARYL EMERSON, *Life of Musorgsky*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999; trad. it. di Alessandro Cogolo: *Vita di Musorgskij*, Torino, EDT, 2006.

<sup>25</sup> MARY TIBALDI CHIESA, *Moussorgsky*, Milano, Treves, 1935 («I grandi musicisti italiani e stranieri»).

<sup>26</sup> FEDELE D'AMICO, *Modesto Musorgskij*, Torino, Arione, 1942 («I maestri della musica»).

<sup>27</sup> M. P. *Musorgskij k pjatidesjatiletiju so dnja smerti, 1881-1931: stat'i i materialy (M. P. Musorgskij nel cinquantenario della morte, 1881-1931: articoli e materiali)*, a cura di Jurij Kel'dyš e Vasilij Jakovlev, Moskva, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdanie, 1932.

<sup>28</sup> MALCOLM H. BROWN, *Musorgsky: in Memoriam, 1881-1981*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1982 («Russian Music Studies n. 3»).

<sup>29</sup> *Musorgskij: l'opera e il pensiero, Atti del Convegno Internazionale del Teatro alla Scala 8-10 maggio 1981*, direzione scientifica di Francesco Degrada, a cura di Anna Maria Morazzoni, Milano, Unicopli, 1981.

<sup>30</sup> GIANANDREA GAVAZZENI, *Musorgskij e la musica russa dell'800*, Firenze, Sansoni, 1943.

<sup>31</sup> BORIS ASAF'EV, *Izbrannye trudy (Opere scelte)*, a cura di Igor' Grabar', Moskva, Izdadel'stvo Akademija nauk SSSR, 1954, III, pp. 19-168.

intero capitolo alle problematiche dettate dall'impiego della «prosa musicale» nei suoi lavori teatrali,<sup>32</sup> mentre Ridenour si è soffermato su alcuni concetti basilari legati all'affermarsi in Russia della «nuova scuola nazionale» per definire l'originalità e la modernità della musica di Musorgskij.<sup>33</sup> Il volume di Ridenour trova il suo necessario completamento nell'ampio studio di Richard Taruskin, pubblicato nello stesso anno dalla medesima casa editrice, nel quale il musicologo americano rivisita teorie estetiche, genesi, caratteristiche musicali e ricezione delle principali opere russe composte negli anni precedenti la creazione dei capolavori musorgskijani.<sup>34</sup> In lingua italiana citiamo il pratico compendio di Rubens Tedeschi, che esamina le principali opere russe dalle origini al primo Novecento suddividendole non in ordine cronologico, ma seguendo la parabola creativa del compositore,<sup>35</sup> e l'approfondito studio sulla musica russa dell'Ottocento pubblicato da Mario Bortolotto, nel quale viene dato ampio risalto alla descrizione degli aspetti più innovativi del linguaggio del musicista.<sup>36</sup> In anni recenti sono stati pubblicati i volumi curati da Salvetti, dove sono raccolti articoli e recensioni sulle rappresentazioni di opere di Musorgskij in Italia,<sup>37</sup> e da Pulcini, incentrato sulla disamina del repertorio iconografico.<sup>38</sup>

Basati esclusivamente sulla musica di Musorgskij e in particolar modo sulle tecniche di drammaturgia vocale utilizzate dal compositore sono i testi in lingua russa di Ogolevec,<sup>39</sup> Širinjan,<sup>40</sup> e Golovinskij,<sup>41</sup> quest'ultimo costituito da una serie di articoli, dedicati per la maggior parte ai principi di costruzione vocale del *Boris* e al loro sviluppo nell'opera sovietica del Novecento. Il più ricco e completo volume pubblicato finora sull'artista russo rimane comunque quello di Richard Taruskin, nel quale sono inclusi saggi e articoli pubblicati in precedenza sulle principali riviste musicologiche americane.<sup>42</sup> Punto focale del libro è il lungo capitolo centrale che ricostruisce nel modo più aggiornato e con ottica scevra da condizionamenti ideologici le differenze estetiche e formali alla base delle due versioni del *Boris Godunov*.

<sup>32</sup> CARL DAHLHAUS, *Musikalischer Realismus. Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, München, Piper, 1982; trad. it. di Susanna Gozzi: *Il realismo musicale. Per una storia della musica ottocentesca*, Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 101-119.

<sup>33</sup> ROBERT C. RIDENOUR, *Nationalism, Modernism and Personal Rivalry in Nineteenth-Century Russian Music*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1981 («Russian Music Studies n. 1»).

<sup>34</sup> RICHARD TARUSKIN, *Opera and Drama in Russia as Preached and Practised in the 1860s*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1981 («Russian Music Studies n. 2»).

<sup>35</sup> RUBENS TEDESCHI, *I figli di Boris: l'opera russa da Glinka a Šostakovič*, Torino, EDT, 1990, pp. 37-69.

<sup>36</sup> MARIO BORTOLOTTI, *Est dell'Oriente. Nascita e splendore della musica russa*, Milano, Adelphi, 1999, pp. 98-185.

<sup>37</sup> *Musorgskij in Italia*, a cura di Guido Salvetti, Milano, Guerini studio, 1993<sup>2</sup> («Quaderni della Sagra musicale malatestiana n. 1», 1992<sup>1</sup>).

<sup>38</sup> *Modest Musorgskij*, a cura di Franco Pulcini, Torino, Paravia, 1998 («De Sono»).

<sup>39</sup> ALEKSEJ OGOLEVEC, *Vokal'naja dramaturgija Musorgskogo (La drammaturgia vocale di Musorgskij)*, Moskva, Muzyka, 1966.

<sup>40</sup> RUZANA ŠIRINJAN, *Opernaja dramaturgija Musorgskogo (La drammaturgia operistica di Musorgskij)*, Moskva, Muzyka, 1981.

<sup>41</sup> *M. P. Musorgskij i muzyka XIX veka (M. P. Musorgskij e la musica del XIX secolo)*, a cura di Grigorij Golovinskij, Moskva, Muzyka, 1990.

<sup>42</sup> RICHARD TARUSKIN, *Musorgsky: Eight Essays and an Epilogue*, Princeton, Princeton University Press, 1992. Il volume include la ristampa di articoli già apparsi: *Haendel, Shakespeare, and Musorgsky: The sources and limits of Russian musical realism*, «Studies in the History of Music», 1 (*Music and Language*), pp. 247-268, New York, Broude Brothers Limited, 1983; *Musorgsky vs. Musorgsky: The Versions of «Boris Godunov»*, «19th-Century Music», 8, 1984-1985, pp. 91-118, 245-272; *The present in the past: Russian opera and Russian historiography, ca. 1870*, in *Russian and Soviet Music: Essays for Boris Schwarz*, a cura di Malcolm H. Brown, Ann Ar-

All'opera considerata unanimemente il capolavoro dell'opera lirica russa sono stati dedicati un gran numero di articoli, saggi e libri, che hanno scandagliato gli aspetti più svariati della partitura. La questione più dibattuta riguarda l'esistenza di due differenti versioni dell'opera approvate dal compositore; intere generazioni di studiosi nel corso dei decenni hanno attribuito ora all'una ora all'altra la palma di autenticità esclusiva, ritenendola espressione della volontà più profonda del musicista. Tra i maggiori musicologi che hanno contribuito alla discussione ricordiamo Michel Calvoceressi<sup>43</sup> e Boris Asaf'ev,<sup>44</sup> entrambi i quali hanno dedicato numerosi articoli a singoli aspetti del *Boris*, Pavel Lamm, editore degli *opera omnia* di Musorgskij pubblicati nel 1928,<sup>45</sup> Viktor Beljaev, curatore di una interessante serie di saggi sull'opera musorgskijana,<sup>46</sup> Gerald Abraham,<sup>47</sup> Gerlinde Fulle,<sup>48</sup> David Lloyd-Jones, curatore dell'edizione critica del *Boris Godunov* edita a Oxford nel 1975,<sup>49</sup> Robert Oldani, coautore insieme a Caryl Emerson di un recente studio che abbraccia in una prospettiva onnicomprensiva gli aspetti principali del capolavoro russo,<sup>50</sup> e Evgenij Akulov,<sup>51</sup> che ha comparato le tre diverse partiture esistenti del *Boris*.

Per una dettagliata cronaca della *première* dell'opera consigliamo il testo di Gozenpud,<sup>52</sup> che raccoglie anche la gran parte delle recensioni critiche apparse all'indomani della rappresentazio-

bor, UMI Research Press, 1984, pp. 102-135 («Russian Music Studies» n. 11); *Serov and Musorgsky*, in *Slavonic and Western Music: Essays for Gerald Abraham*, a cura di Malcolm H. Brown e Roland J. Wiley, Ann Arbor, UMI Research Press, 1985, pp. 139-161 («Russian Music Studies» n. 12).

<sup>43</sup> Tra gli articoli più significativi segnaliamo: *Boris Godunov*, «Mercure Musical», 4, 1908, pp. 61-78; «*Boris Godunov*»: *Genuine and otherwise*, «The Musical Times», 65, 1924, pp. 117-119; *New chapters in the history of «Boris Godunov»*, ivi, 68, 1927, pp. 512-513; *The opening motive in «Boris Godunov»*, ivi, 69, 1928, pp. 19-20; «*Boris Godunov*» as *Moussorgsky wrote it*, ivi, 69, 1928, pp. 318-320, 408-412, 506-508; *Early Criticism of Moussorgsky in Western Europe*, «Musical Opinion», 52, 1929, pp. 642-643, 736-738.

<sup>44</sup> BORIS ASAF'EV (IGOR' GLEBOV), *K vosstanavlenuju «Borisa Godunova» Musorgskogo (Sulla rappresentazione del «Boris Godunov» di Musorgskij)*, Moskva, Gosudarstvennoe izdatel'stvo. Muzykal'nyj sektor, 1928. Numerosi articoli sul *Boris* sono contenuti inoltre nel già citato terzo volume delle *Izbrannye trudy (Opere scelte)*, Izdadel'stvo Akademija nauk SSSR, 1954.

<sup>45</sup> PAVEL LAMM, prefazione a M. P. Musorgskij, *Polnoe sobranie sočinenii (Opere complete)*, I, Moskva-Wien, 1928, pp. XV-XXXVI.

<sup>46</sup> *Musorgskij. «Boris Godunov». Stat'i i issledovanija (Articoli e saggi)*, a cura di Viktor Beljaev, Moskva, Gosudarstvennoe izdatel'stvo. Muzykal'nyj sektor, 1930.

<sup>47</sup> GERALD ABRAHAM, *The Carthaginian element in «Boris Godunov»*, «The Musical Times», 83, 1942, pp. 9-12; rivisto e ripubbl. come *The Mediterranean element in «Boris Godunov»*, in *Slavonic and Romantic Music*, New York, St. Martin's Press, 1968, pp. 188-194; *Mussorgsky's «Boris» and Pushkin's*, «Music and Letters», 26, 1945, pp. 31-38; rist. in *Slavonic and Romantic Music* cit., pp. 178-187.

<sup>48</sup> GERLINDE FULLE, *Modest Mussorgskij's «Boris Godunov»: Geschichte und Werk, Fassungen und Theaterpraxis*, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1974.

<sup>49</sup> DAVID LLOYD-JONES, *Critical Commentary to M. Musorgsky «Boris Godunov»*, *Opera in Four Acts with a Prologue*, Oxford, Oxford University Press, 1975, II, pp. 7-79.

<sup>50</sup> CARYL EMERSON e ROBERT W. OLDANI, *Modest Musorgsky and Boris Godunov: Myths, Realities, Reconsiderations*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994. Di seguito riportiamo i saggi e gli articoli sul *Boris Godunov* pubblicati dallo studioso americano negli anni precedenti: *New Perspectives on Mussorgsky's «Boris Godunov»*, PhD Dissertation, University of Michigan, 1978; *Mussorgsky and Djaghilev: Reflections on the Production of «Boris Godunov»*, «Liberal and Fine Arts Review», II/2, 1982, pp. 1-13; «*Boris Godunov*» and the *Censor*, «19th-Century Music», 2, 1978-1979, pp. 245-253.

<sup>51</sup> EVGENIJ AKULOV, *Tri Borisa. Sravnitel'nyj muzykal'no-dramatičeskij analiz partitur opery «Boris Godunov» Musorgskogo, Rimskogo-Korsakova, Šostakoviča (Tre Boris. Analisi comparativa musicale e drammatica delle partiture dell'opera «Boris Godunov» edite da Musorgskij, Rimskij-Korsakov e Šostakovič)*, Moskva, 1997.

<sup>52</sup> ABRAM GOZENPUD, *Russkij opernyj teatr XIX veka (Il teatro d'opera russo del XIX secolo)*, 1873-1889, Leningrad, Muzyka, 1973, pp. 67-95.

ne, nel novero delle quali le più rappresentative sono quelle firmate da Cezar' Kjuj<sup>53</sup> e da German Laroš.<sup>54</sup> Recensioni interessanti sono anche quelle pubblicate da Rosa Newmarch, presente alla rappresentazione parigina del 1908, e da Robert Godet,<sup>55</sup> autore di uno studio in due volumi che indaga su esecutori, artisti, documenti scenici e storici di proprietà dell'editore Chester.<sup>56</sup>

Incentrati su problematiche diverse del *Boris* sono i testi di Schandert<sup>57</sup> e di Romanskij,<sup>58</sup> che analizzano le diverse orchestrazioni dell'opera, i contributi di Csampai e Holland,<sup>59</sup> così come di Caryl Emerson,<sup>60</sup> indirizzati in particolar modo alla disamina delle caratteristiche del libretto e delle sue fonti letterarie, mentre una interessante lettura modernista della musica di Musorgskij è stata tentata da Allen Forte.<sup>61</sup>

---

<sup>53</sup> CEZAR' KJUL, *Tri kartiny iz zabrakovannoj vodevil'nym komitetom opery Musorgskogo «Boris Godunov»* (Tre scene dal «Boris Godunov» di Musorgskij, opera rifiutata dal comitato per le opere), in *Izbrannye stat'i (Articoli scelti)*, a cura di Jurij Kremlev, Leningrad, 1952, pp. 225-234; «Boris Godunov», opera g. Musorgskogo, *dvaždy zabrakovannaja vodevil'nym komitetom (L'opera di Musorgskij «Boris Godunov», rifiutata due volte dal comitato per le opere)*, «Sankt-Peterburgskie vedomosti», 6 febbraio 1874.

<sup>54</sup> GERMAN LAROŠ, *Mysljaščij realist v russkoj opere (Un realista pensante nell'opera russa)*, «Golos», Sankt-Peterburg, 1 febbraio 1874.

<sup>55</sup> ROBERT GODET, *En marge de «Boris Godunov». Notes sur les documents iconographiques de l'éditeur Chester*, Paris, Félix Alcan, 1926.

<sup>56</sup> ROSA NEWMARCH, *Russian Opera in Paris, Moussorgsky's Boris*, «The Monthly Musical Record», 38, 1908, pp. 147-149.

<sup>57</sup> MANFRED SCHANDERT, *Das Problem der Originalen Instrumentation des «Boris Godunow» von M. P. Musorgsky*, «Schriftenreihe zur Musik», xv, Hamburg, Karl Dieter Wagner, 1979.

<sup>58</sup> LIUBOMIR ROMANSKIJ, *Zu Schostakowitschs Bearbeitung von Mussorgskys «Boris Godunov» und «Chowanschtschina»*, in *Bericht über das Internationale Dimitri-Schostakowitsch-Symposium, Köln, 1985*, a cura di Klaus Wolfgang Niemöller, Vsevolod Zaderatskij e Manuel Gervink, Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1986, pp. 214-232.

<sup>59</sup> *Modest Mussorgsky: «Boris Godunov». Texte – Materialien – Commentare*, a cura di Attila Csampai e Dietmar Holland, Hamburg, Rowohlt, 1982.

<sup>60</sup> CARYL EMERSON, «*Boris Godunov*»: *Transposition of a Russian Theme*, Bloomington, Indiana University Press, 1986 («Indiana-Michigan Series in Russian and East European Studies»); *Musorgsky's Libretti on Historical Themes: From the Two Borises to Khovanshchina*, in *Reading Opera*, a cura di Arthur Groos e Roger Parker, Princeton, Princeton University Press, 1988, pp. 235-267.

<sup>61</sup> ALLEN FORTE, *Musorgsky as Modernist: The Phantasmic Episode in «Boris Godunov»*, «Music Analysis», ix/1, 1990, pp. 3-42.

# Online

a cura di Roberto Campanella

Avanti, popolo...

Il nome di Musorgskij, il più grande tra i musicisti fondatori della scuola nazionale russa, è legato soprattutto al *Boris o*, per meglio dire, ai *Boris*, visto che questo capolavoro non può essere disgiunto dalla storia infinita delle sue versioni, siano esse originali o nate per mano di qualche più o meno fedele revisore. Vorremmo solo ricordare che – limitandoci alle partiture ufficialmente congedate dall'autore – le opzioni disponibili sono due, datate rispettivamente 1869 e 1872: diversa è l'articolazione delle scene e dei quadri, diverso il finale. Nella prima la morte del tormentato zar rappresenta una conclusione di grande potenza espressiva e catartica per lo spettatore, nell'altra l'ultima scena 'corale' che si svolge nella foresta di Kromy dopo la dipartita del tiranno, stimola 'brechtianamente' la riflessione del pubblico, perché la storia viene vista dalla parte del popolo oppresso e senza speranza di riscatto. La questione, dunque, non è soltanto di carattere estetico, ma coinvolge altri aspetti importanti dell'opera, in particolare quella che potremmo definire una sua valenza 'politica', assai più rilevante in quest'ultima versione, nella quale alcuni hanno ravvisato una latente carica 'rivoluzionaria'. Comunque sia, era importante all'epoca di Musorgskij, in una Russia, per larga parte, ancora chiusa alle istanze di rinnovamento provenienti dal resto dell'Europa, dare l'ultima parola agli 'umili', mostrarli, almeno sulla scena, vittime del loro ingiusto destino, renderli in qualche modo protagonisti al pari dei loro atavici oppressori.

Ed ora, come di consueto, illustriamo le pagine più significative della Rete su quanto è stato detto finora e su altri argomenti correlati. Partiamo dalle biografie sull'autore. Sulla voce contenuta nell'edizione italiana di *Wikipedia*, corredata da tre ritratti del compositore (1881, 1870 e 1856), dopo una presentazione dell'artista e delle sue opere più famose, troviamo una breve sintesi della vita, seguita da un rapido commento alla produzione musicale, in particolare sulle travagliate vicende del *Boris*.<sup>1</sup> Per quanto riguarda questo innovativo capolavoro del teatro musicale russo, un *link* introduce alla relativa ampia voce della stessa libera enciclopedia con immagini dei luoghi ove si svolge il dramma, informazioni sul personaggio storico cui si ispira il libretto e sul cosiddetto 'Periodo dei Torbidi', sulla genesi e la diffusione dell'opera, nonché sui ruoli vocali. Seguono: un'ampia e articolata trama, l'analisi comparativa delle due versioni originali con notizie sulle prime rappresentazioni storiche in Russia e le relative reazioni della critica, l'analisi delle versioni di Rimskij-Korsakov, Šostakovič e Rathaus, oltre a ragguagli sulla pubblicazione dei manoscritti ad opera di Pavel Lamm e Boris Asaf'ev e sull'edizione critica di David Lloyd-Jones. Concludono l'approfondita trattazione: una breve analisi musicale, il confronto con la tragedia di Puškin, notizie sulla fortuna dell'opera in Italia (con l'aggiunta della tabella delle storiche prime nel mondo), la discografia.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> [http://it.wikipedia.org/wiki/Modest\\_Mussorgsky](http://it.wikipedia.org/wiki/Modest_Mussorgsky).

<sup>2</sup> [http://it.wikipedia.org/wiki/Boris\\_Godunov\\_\(opera\)](http://it.wikipedia.org/wiki/Boris_Godunov_(opera)). Analoga a quella italiana la voce inglese – [http://en.wikipedia.org/wiki/Boris\\_Godunov\\_\(opera\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Boris_Godunov_(opera)) –, più succinta quella francese – [http://fr.wikipedia.org/wiki/Boris\\_Godunov\\_\(Moussorgski\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Boris_Godunov_(Moussorgski)).

Ancora più ampia la biografia dell'edizione inglese, e anch'essa accompagnata da pregevoli immagini (il monumento funebre a San Pietroburgo, la statua eretta nel villaggio natio, alcuni ritratti), oltre che da autorevoli citazioni di giudizi critici.<sup>3</sup> Più stringata la voce francese sull'autore,<sup>4</sup> che offre, in particolare, tramite *link* esterni, il libretto in lingua originale, notizie sulle rappresentazioni programmate nel mondo (presso il sito *Operabase*), e una recensione alla produzione andata in scena nel 2002 presso l'Opéra Bastille (su *Forum Opéra*). Piuttosto concise anche le voci «Musorgskij», in portoghese, tedesco e russo (quest'ultima arricchita dall'elenco degli indirizzi di San Pietroburgo legati al nostro autore e da quello delle strade che portano il suo nome)<sup>5</sup> e anche le corrispondenti pagine ipertestuali sull'opera oggetto del presente volume.<sup>6</sup> La sintetica voce in spagnolo non contiene rimandi al *Boris*, ma in compenso si sofferma sul nazionalismo musicale sviluppatosi nel regno dei Romanov.<sup>7</sup> Altri brevi profili biografici sono reperibili su *Classical Music Pages* (tratto dal Grove Concise Dictionary of Music)<sup>8</sup> e sul portale *Geocities* (strutturato su alcuni temi-chiave: la personalità, il talento pianistico, il nazionalismo musicale ecc.).<sup>9</sup>

Per trovare un'altra pagina biografica rilevante si deve ricorrere all'alfabeto cirillico e impostare la ricerca su «Мусоргский»: tra i primi risultati comparirà l'indicazione di quello che potrebbe essere il sito ufficiale dedicato al grande musicista. Dopo una pagina iniziale di benvenuto (*Главная*), dove si sottolinea l'importanza di Musorgskij come uno dei pilastri della scuola nazionale con citazioni da sue lettere, troviamo: una biografia (*Биография*), comprendente anche un paragrafo sul *Boris* nel quadro della grande letteratura russa contemporanea, oltre a un repertorio documentario e bibliografico, una sezione sulle opere (*Произведения*), una serie di articoli (*Статьи*) e altro.<sup>10</sup>

Venendo ad altre pagine dedicate, in particolare, al dramma musicale incentrato sul travagliato regno dello zar infanticida, il libretto della prima versione, in lingua originale trascritta in caratteri latini, è disponibile tra le pagine di *Opera Manager*.<sup>11</sup> La medesima versione in italiano, nella traduzione di Cristina Moroni per il Teatro alla Scala di Milano con commento e note di Eduardo Rescigno – basata sul testo adottato nelle edizioni di David Lloyd-Jones (1975) e di Pavel Lamm (1928) – è messa a disposizione da Laureto Rodoni tra le pagine dedicate a *Boris Godunov*,<sup>12</sup> che comprendono, inoltre, documenti e saggi sull'opera, partendo da notizie e foto di scena relative all'allestimento realizzato dall'Opernhaus di Zurigo (aprile 2008), nel quale il ruolo eponimo era interpretato da Matti Salminen (del basso finlandese, come di Nicolai Ghiaurov ed Evgenij Nesterenko, si offre un video contenente un brano dall'opera, mutuato da *Youtube*, il megaportale al quale rimandiamo per trovare altri filmati relativi ai più vari interpreti).<sup>13</sup> Lo spartito per canto e pianoforte è reperibile su *Variations*, la biblioteca digitale dell'Indiana University,<sup>14</sup> mentre quello

<sup>3</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/Modest\\_Mussorgsky](http://en.wikipedia.org/wiki/Modest_Mussorgsky).

<sup>4</sup> [http://fr.wikipedia.org/wiki/Modest\\_Mussorgsky](http://fr.wikipedia.org/wiki/Modest_Mussorgsky).

<sup>5</sup> [http://pt.wikipedia.org/wiki/Modest\\_Mussorgsky](http://pt.wikipedia.org/wiki/Modest_Mussorgsky), [http://de.wikipedia.org/wiki/Modest\\_Mussorgsky](http://de.wikipedia.org/wiki/Modest_Mussorgsky) e [http://ru.wikipedia.org/wiki/Мусоргский\\_Модест\\_Петрович](http://ru.wikipedia.org/wiki/Мусоргский_Модест_Петрович).

<sup>6</sup> [http://pt.wikipedia.org/wiki/Boris\\_Godunov\\_\(ópera\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Boris_Godunov_(ópera)), [http://de.wikipedia.org/wiki/Boris\\_Godunow\\_\(Oper\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Boris_Godunow_(Oper)) e [http://ru.wikipedia.org/wiki/Борис\\_Годунов\\_\(опера\)](http://ru.wikipedia.org/wiki/Борис_Годунов_(опера)).

<sup>7</sup> [http://es.wikipedia.org/wiki/Modest\\_Mussorgsky](http://es.wikipedia.org/wiki/Modest_Mussorgsky).

<sup>8</sup> <http://w3.rz-berlin.mpg.de/cmp/mussorgsky.html>.

<sup>9</sup> <http://www.geocities.com/Vienna/Strasse/9981/muss.html>.

<sup>10</sup> <http://www.mussorgsky.ru/>.

<sup>11</sup> <http://www.operamanager.com/libretti/811.rtf>

<sup>12</sup> <http://www.rodoni.ch/OPERNHAUS/boris/borisinitaliano.html>.

<sup>13</sup> <http://www.rodoni.ch/OPERNHAUS/opernhaushome.html>.

<sup>14</sup> <http://www.dlib.indiana.edu/variations/scores/scores.html>.

originale della versione del 1906, documento assai prezioso, si trova scansionato, in formato PDF, nel sito dell'*International Music Score Library Project* (IMSLP, una vera miniera d'oro per chi cerca partiture),<sup>15</sup> entrambe in versione Rimskij-Korsakov.

Un riassunto particolareggiato dell'argomento si legge nel sito del *Teatro Comunale di Bologna* sulla dispensa predisposta, nel quadro delle numerose iniziative volte alla formazione del pubblico, in occasione della serie di rappresentazioni dell'opera (prima versione), avvenute nel 2007: il 'fascicolo' comprende anche l'elenco delle corrispondenze con la tragedia di Puškin, la cronologia relativa alla genesi e alle varie edizioni della partitura, il confronto tra le due versioni originali del 1869 e del 1872, alcuni riferimenti bibliografici e, per finire, il quadro storico-culturale dei principali avvenimenti del 1869 in riferimento a diversi ambiti disciplinari.<sup>16</sup> Altre pagine dello stesso sito offrono la locandina e la presentazione dell'esecuzione diretta di Daniele Gatti (con notizie ancora sulla genesi del capolavoro di Musorgskij).<sup>17</sup> La recensione a una delle repliche dello spettacolo bolognese si legge su *Teatro.org* a firma di Francesco Rapaccioni, che rifà la storia delle varie versioni di quest'opera – considerata da Aaron Copland (come viene ricordato) un presupposto fondamentale per il successivo sviluppo della musica moderna insieme al *Pelléas* e al *Sacre* – fornendo poi un resoconto molto positivo della *soirée*.<sup>18</sup> *Del Teatro*, invece, fornisce l'entusiastica recensione di Piero Gelli all'edizione realizzata per il 68° Maggio Musicale Fiorentino nel 2005 sotto la direzione di Semyon Bychkov, in cui il ruolo del protagonista era affidato a Ferruccio Furlanetto, che lo interpreta in questo ciclo di recite al Teatro La Fenice nel medesimo allestimento. Il breve articolo affronta argomenti interessanti: ricorda che il festival ospitato nella città di Dante propose nel lontano 1940, per la prima volta in Italia, la seconda versione originale dell'opera del 1872 al posto del riarrangiamento di Rimskij-Korsakov (la stessa scelta da Abbado per la memorabile produzione scaligera di circa trent'anni fa e poi a Salisburgo), passa quindi alla valutazione sullo spettacolo, di cui si mette in risalto l'eccezionale levatura in ogni suo aspetto, comprese la regia di Eimuntas Nekrošius e le scene di Marius Nekrošius (figlio del regista).<sup>19</sup> Lo stesso spettacolo viene recensito da Elisabetta Torselli, che incorre in qualche svista nella disamina delle versioni, su *Drammaturgia.it* con il corredo di qualche foto, dalle quali si può rendersi conto dell'ardita messinscena, ricca di significati simbolici, il cui aspetto più sorprendente – si legge – era costituito dalla riproduzione di una Russia *underground*.<sup>20</sup> Quanto a Furlanetto, lo ritroviamo, presso il sito della RAI, tra gli interpreti di una produzione scaligera del capolavoro musorgskiano risalente a qualche anno prima, trasmessa in diretta radiofonica: quella, sempre in versione originale, affidata all'autorevole bacchetta di Valery Gergev (Milano, Teatro degli Arcimboldi, 2002).<sup>21</sup> Di una precedente interpretazione di Furlanetto nel ruolo dello zar-Erode ci informa «Il corriere della sera» dell'11 dicembre 1998, in una sorta di intervista al celebre basso, che svela simpaticamente particolari e retroscena in riferimento all'edizione realizzata dall'Opera di Roma per la stagione 1998-1999<sup>22</sup> (in cui il regista Piero Faggioni immagina che la rappresentazione

<sup>15</sup> [http://imslp.org/wiki/Boris\\_Godunov\\_\(Mussorgsky,\\_Modest\\_Petrovich\)](http://imslp.org/wiki/Boris_Godunov_(Mussorgsky,_Modest_Petrovich))

<sup>16</sup> [http://www.tcbo.it/formazione/iframe/2007/pdf/boris\\_godunov.pdf](http://www.tcbo.it/formazione/iframe/2007/pdf/boris_godunov.pdf).

<sup>17</sup> [http://www.tcbo.it/dettaglio\\_opera.asp?ID\\_EVENTO=117](http://www.tcbo.it/dettaglio_opera.asp?ID_EVENTO=117) e [http://www.tcbo.it/scheda\\_comunicati\\_stampa.asp?ID\\_COMUNICATO=89](http://www.tcbo.it/scheda_comunicati_stampa.asp?ID_COMUNICATO=89).

<sup>18</sup> [http://www.teatro.org/spettacoli/recensioni/boris\\_godunov\\_4779](http://www.teatro.org/spettacoli/recensioni/boris_godunov_4779).

<sup>19</sup> <http://www.delteatro.it/recensioni/2005-06/boris-godunov.php>.

<sup>20</sup> <http://www.drammaturgia.it/recensioni/recensione1.php?id=2603>.

<sup>21</sup> [http://www.radio.rai.it/radio3/radio3\\_suite/archivio\\_2002/eventi/2002\\_04\\_14\\_godunov/](http://www.radio.rai.it/radio3/radio3_suite/archivio_2002/eventi/2002_04_14_godunov/).

<sup>22</sup> [http://archivistorico.corriere.it/1998/dicembre/11/sotto\\_corona\\_dello\\_Zar\\_co\\_10\\_9812115773.shtml](http://archivistorico.corriere.it/1998/dicembre/11/sotto_corona_dello_Zar_co_10_9812115773.shtml).



Figurini («Xenia, Sciuiski, Boiaro») per la prima rappresentazione italiana di *Boris Godunov* al Teatro alla Scala di Milano, 1909 (in italiano; traduzione di Michel Delines ed Ernesto Palermi; l'allestimento del *Boris* era stato voluto da Toscanini). Cantavano: «Giulio Cirino (Pimen), Ada De Fral-Bracale (Marina), Girolamo Galbiero (Sciuiski), Ruggero Galli (Varlaam), Giuseppe Gaudenzi (Grigori), Nerina Lollini (Teodoro), Prandi (Xenia), Šaliapin (Boris), Francesco Spadari (l'Innocente), Zucchi (Missail)»; sul podio, Edoardo Vitale. Il *Boris* fu ripreso nell'autunno dello stesso anno a Treviso (protagonista, Eugenio Giraltoni, il primo Scarpia).

dell'opera avvenga in una fabbrica abbandonata all'indomani della rivoluzione d'Ottobre, come informa *Opera '99. Annuario dell'opera lirica in Italia*, attraverso stralci da recensioni<sup>23</sup>).

Quanto ad altre rappresentazioni svoltesi nel mondo, la rivista virtuale *Театральный монитор* (Supervisore teatrale) riferisce, con belle immagini dello spettacolo, su una produzione della Staatsoper di Berlino andata in scena nel 2005 (regia di Dimitrij Černjakov, che faceva svolgere l'azione in una moderna Mosca, direzione impeccabile di Daniel Barenboim).<sup>24</sup> Sul sito del *Bol'soj* troviamo il *cast*, la sintesi e foto di scena di due produzioni moscovite: una della stagione 2005-2006 relativa alla versione in sette scene, l'altra della stagione 2007-2008 riferita a quella in nove scene.<sup>25</sup> Rimanendo ancora nella capitale russa, sul sito del *Kolobov Novaya Opera Theatre* si hanno ragguagli e immagini sulla produzione del 1998 (prima versione originale).<sup>26</sup> Completiamo la rassegna delle trascorse edizioni del *Boris* con almeno un cenno al ricco Archivio storico del Teatro La Fenice, consultabile da qualche anno *online*, sempre arricchito e migliorato. Digitando il titolo

<sup>23</sup> [http://books.google.it/books?hl=it&id=ePANtx3qDZYC&dq=Opera+%E2%80%99999.+Annuario+dell%E2%80%99opera+lirica+in+Italia+&printsec=frontcover&source=web&ots=h-m1yLdFkA&sig=Uw-ZrksFY95A4OKI2IUWR17LAtx4&sa=X&oi=book\\_result&resnum=1&ct=result#PPA2,M1](http://books.google.it/books?hl=it&id=ePANtx3qDZYC&dq=Opera+%E2%80%99999.+Annuario+dell%E2%80%99opera+lirica+in+Italia+&printsec=frontcover&source=web&ots=h-m1yLdFkA&sig=Uw-ZrksFY95A4OKI2IUWR17LAtx4&sa=X&oi=book_result&resnum=1&ct=result#PPA2,M1).

<sup>24</sup> [http://www.smotr.ru/2005/zagran/2005\\_berlin\\_godunov.htm](http://www.smotr.ru/2005/zagran/2005_berlin_godunov.htm).

<sup>25</sup> <http://www.bolshoi.ru/en/season/opera/repertoire/>.

<sup>26</sup> <http://www.novayaopera.ru/en/list2/annotation/22.html>.

dell'opera in programma sull'apposito spazio della pagina iniziale si avrà l'elenco dei documenti disponibili, in particolare le riproduzioni delle locandine, nonché i nomi degli interpreti e dei responsabili dei vari spettacoli (edizioni del 1925, 1934, 1946, 1953, 1967, 1972, 1974 e 1994) e alcune raccolte di foto di scena (edizioni del 1943, 1946, 1957).<sup>27</sup>

Per uno sguardo d'insieme sul capolavoro musorgskiano, segnaliamo il Dizionario dell'Opera (Baldini Castoldi Dalai), disponibile sul sito *Del teatro*. La voce corrispondente è articolata in più punti: la genesi delle due versioni e della poetica nazional-popolare che ne sta alla base, alcune notizie storiche (l'ascesa al potere di Boris, la sua politica impopolare, le trame ordite contro di lui da polacchi e chiesa cattolica, i vari falsi Dimitrij che gli succedettero fino all'avvento dei Romanov), la struttura 'spezzata' del dramma di Puškin ispirato al resoconto di Karamzin congeniale alle esigenze espressive di Musorskij, la storia delle modifiche apportate dall'autore alla prima versione, la sintesi atto per atto della seconda versione, le principali novità di quest'ultima e la sua travagliata fortuna, i giudizi *tranchants* da parte di autorevoli personalità della cultura e della musica, la revisione 'bella e infedele' di Rimskij-Korsakov imperante per mezzo secolo, la rivincita della partitura originale, la versione di Šostakovič.<sup>28</sup>

Tra i saggi si segnala quello di Michele Girardi, *Boris Godunov, tra rivoluzione e pessimismo verdiano*, che mette in evidenza, con puntuali argomentazioni, alcune significative corrispondenze tra l'opera di Musorskij e il *Don Carlos* di Verdi, illuminando una problematica stranamente ignorata dalla critica. Il testo si conclude con il confronto, scena per scena, tra le due versioni originali.<sup>29</sup>

Su Boris personaggio storico indichiamo due siti per i cultori della lingua russa: il Dizionario biografico russo<sup>30</sup> e (*Kronos*).<sup>31</sup> Il dramma di Puškin in lingua originale si legge su *Magister*,<sup>32</sup> su *Alexander Sergeevič Puškin*, il sito ufficiale dedicato al sommo scrittore russo,<sup>33</sup> che ovviamente offre anche la biografia, ritratti dell'artista e dei suoi familiari, notizie sui luoghi a lui legati, articoli e lettere, oltre alla sua produzione letteraria.<sup>34</sup> Tutte le opere di Puškin (compresi i numerosi saggi) sono reperibili, in originale e in traduzione tedesca, presso la *Virtuelle elektronische Bibliothek des Instituts fuer Slavistik* dell'Università di Potsdam.<sup>35</sup> Il dramma in traduzione inglese è offerto da *Project Gutenberg*.<sup>36</sup>

Buona navigazione e buon ascolto.

<sup>27</sup> <http://www.archivistoricolafenice.org/fenice/GladReq/index.jsp>.

<sup>28</sup> [http://www.delteatro.it/dizionario\\_dell\\_opera/b/boris\\_godunov.php](http://www.delteatro.it/dizionario_dell_opera/b/boris_godunov.php).

<sup>29</sup> <http://musicologia.unipv.it/girardi/Boris.pdf>.

<sup>30</sup> *Русский Биографический Словарь*: <http://www.rulex.ru/01020610.htm>.

<sup>31</sup> *Хронос*: <http://www.hrono.info/biograf/godunov.html>.

<sup>32</sup> *Magister*: <http://www.magister.msk.ru/library/pushkin/poetry/godunov.htm>.

<sup>33</sup> *Александр Сергеевич Пушкин*: <http://pushkin.niv.ru/pushkin/text/boris-godunov/godunov.htm>.

<sup>34</sup> <http://pushkin.niv.ru/>.

<sup>35</sup> [http://www.uni-potsdam.de/u/slavistik/pushkin/opus\\_ori/all\\_original.htm](http://www.uni-potsdam.de/u/slavistik/pushkin/opus_ori/all_original.htm).

<sup>36</sup> <http://www.gutenberg.org/etext/5089>.



La prima rappresentazione di *Boris Godunov* al Metropolitan Theatre di New York, 1913. In scena: Anna Case (Feodor), Adam Didur (Boris).

# Dall'archivio storico del Teatro La Fenice

a cura di Franco Rossi

## Il *Boris Godunov* del 1872 a Venezia nel 2008

Pur tra le numerose difficoltà economiche e gestionali dalle quali è afflitto il Teatro La Fenice negli anni Venti, la stagione di metà carnevale (denominazione inusuale nel repertorio veneziano) del 1925 trascorre nel segno di Giacomo Puccini, scomparso a Bruxelles l'anno precedente. In realtà si poteva contare anche su altri importanti punti di forza: l'apertura metteva giustamente in risalto il grandioso *Mefistofele* di Arrigo Boito, già di casa a Venezia sin dal 1879, e la conclusione, come d'uso dai tempi aurei dei trionfi verdiani, con un'opera nuova, *Gli amanti sposi* di Ermanno Wolf-Ferrari. In questo contesto fu presentato il primo allestimento veneziano del *Boris Godunov*, promosso dalla «Gazzetta di Venezia» con un lungo articolo nell'imminenza delle recite:

*Boris Godunow* [sic] è da annoverarsi tra quelle opere che incominciano la loro carriera fortunata con un rovescio clamoroso. Quando apparve a Pietroburgo nel 1877 [sic] fu non solo fischiata ma derisa: e adesso gira di paese in paese e di teatro in teatro ammirata ed applaudita come l'opera più audace e nuova della scuola russa; [...] l'edizione che verrà presentata domani si annuncia degna del nostro massimo teatro non solo per il complesso artistico cui è affidata ma ancora per l'allestimento scenico che sarà curato in ogni suo particolare. Data l'importanza dell'avvenimento l'attesa è vivissima ed il teatro a quest'ora è stato quasi tutto venduto.<sup>1</sup>

Gli esiti della stagione confermano le attese del pubblico: a fronte di un'apparizione appena sufficiente della non esaltante opera di Wolf-Ferrari (tre sole recite), di sole quattro recite per *La rondine*, che avrebbe meritato assai di più, e cinque per *Madama Butterfly*, il *Boris* totalizza sei serate, seconda solo al *Mefistofele*, vera e propria punta di diamante della stagione con ben undici repliche. Il successo di Musorgskij è registrato dalla «Gazzetta»:

La seconda rappresentazione del *Boris Godunow* ebbe ieri sera ottimo successo. Vinte le inevitabili incertezze della prima esecuzione, i pregi dello spartito furono messi in piena luce e furono perciò maggiormente apprezzati dal folto pubblico che applaudi ripetutamente lo Zalenskij, la signora Oltrabella che interpretò ieri sera egregiamente la parte di Marina, e gli altri distinti esecutori. Il maestro Piero Fabroni fu particolarmente festeggiato.<sup>2</sup>

Proprio i favori del pubblico indussero la direzione del teatro a una sollecita ripresa del *Boris* a distanza di poche settimane, nella successiva stagione di primavera, quando in poco più di un me-

---

<sup>1</sup> *In attesa del «Boris Godunow» alla Fenice*, «La gazzetta di Venezia», 10 febbraio 1925; l'articolo prosegue il giorno 15: «Quattro anni dopo poco più che quarantenne l'autore moriva prima di poter racconciare la propria creatura, così da poterla rimettere di nuovo alla luce della ribalta. Fu un amico suo che più tardi ripescò lo spartito con mano fraterna e fu questi N. A. Rimskij-Korsakov. L'opera riveduta, ritoccata qua e là specie riguardo allo strumentale senza perder nulla però del suo carattere essenziale tornò sulle scene ed ebbe finalmente nel campo della musica teatrale russa quel posto eminente che le era dovuto».

<sup>2</sup> «La gazzetta di Venezia», 15 febbraio 1925.



*Boris Godunov* al Teatro La Fenice di Venezia, 1943; regia di Oscar Saxida-Sassi. In scena: Tancredi Pasero (Boris). Archivio storico del Teatro La Fenice.

se (praticamente tutto aprile) si alternarono *I misteri gaudiosi* di Nino Cattozzo, *Francesca da Rimini* di Zandonai, *Lucia di Lammermoor* di Donizetti e *Le furie di Arlecchino* di Adriano Lualdi.

Anche questa volta il capolavoro russo mette assieme sei recite: la programmazione dell'intera stagione appare adesso più equilibrata, tant'è che tutti i lavori citati vantarono un regolare avvicinarsi delle recite, con l'unica eccezione dell'intermezzo di Lualdi, vero vaso di coccio tra titoli assai più rodati. L'eco del successo della ripresa del *Boris* è schietto e sincero, e il lavoro viene presentato con grande enfasi, e con lode rinnovata per tutti gli interpreti.<sup>3</sup>

Nonostante le dodici recite in poco meno di tre mesi, il pubblico doveva aver manifestato una vistosa predilezione per la fosca vicenda dello zar 'colpevole': passeranno infatti solo nove anni prima che l'opera venga ripresa sulle scene della Fenice, questa volta sotto la direzione di Giuseppe Del Campo.<sup>4</sup> Vale la pena di rileggere una recensione, per cogliere la volontà di appropriazione, da parte del fascismo, di fenomeni culturali a quel movimento del tutto estranei, con argomentazioni miopi e intrise di disprezzo:

Per camminare quel pazzo ubriacone di M. aveva bisogno di afferrarsi alla mano dell'amico nel quale, per giunta, molti tra i russi ammirarono assai più l'ex ufficiale della marina da guerra che l'operista o il professore del Conservatorio Musicale. Niente da meravigliarsi che anche il pubblico italiano fosse piuttosto arcigno nell'accogliere il nuovo spartito. Quando *Boris* giunse fra noi era il tempo della più rigorosa reazione straniera allo sviluppo delle forme melodrammatiche più schiettamente nostrane. La rivoluzione gettava i suoi bagliori così in palcoscenico come nell'orchestra: si voleva così togliere ai cantanti la incontenuta gioia dei loro abbandoni melodici, si voleva strappare al bel canto tutto il meglio delle sue prerogative mozzandone l'ali e tagliandone ogni ornamento, mentre l'orchestra da serva voleva farsi padrona per invadere tutto d'intorno col suo prepotente dominio. [...] C'era di più: il Mussorgskij [*sic*] giungeva in Italia rappresentante ed apostolo di un movimento ch'era sbocciato in Russia con carattere e scopi spiccatamente e rigidamente nazionalistici. [...] E adesso *Boris* torna tra noi coi serti immarcescibili della sua gloria perenne, benché sì complesso e sì frammentario e sì vaporoso e sì emancipato da quelle leggi di unità e di coerenza che per tanti anni sono sembrati essenziali ad ogni opera di teatro degna di vita e di reverenza. La luminosità lampeggiante del suo colore ambientale, la concisa eloquenza dei suoi principali episodi, la mirabile rapidità dei suoi personaggi, la travolgente forza drammatica di certi suoi impeti e di certi suoi scatti, tutto serve al suo potere suggestivo.<sup>5</sup>

Grazie soprattutto all'indiscutibile abilità del direttore d'orchestra, La Fenice sarà in grado di riprendere con successo il lavoro ancora anche qualche anno più tardi, nel fosco periodo conclusivo della seconda guerra mondiale. Bastano infatti meno di due lustri perché il *bluff* del ventennio venga sbugiardato, e l'Italia precipiti dall'essere il «paese più ammirato e più prospero d'Europa» al disastro totale della guerra.

All'allestimento del *Boris* nel 1943 si riferiscono alcune lettere conservate nell'Archivio storico del teatro: i tempi sono naturalmente duri per tutti, anche per gli editori. Ricordi versa in gravi difficoltà, Sonzogno pure, tanto da minacciare (con qualche esito, pare) di trattenere l'intero importo della cauzione qualora le parti restituite non siano del tutto complete,<sup>6</sup> addirittura si accarezza la

<sup>3</sup> «La gazzetta di Venezia», 16 aprile 1925.

<sup>4</sup> «Sabato sera alla Fenice andrà in scena il *Boris Godunow* di Modest Mussorgskij. L'attesa per questa prima rappresentazione è giustamente vivissima. La fama e la bellezza dello spartito, la cura con cui lo spettacolo è stato allestito assicurano, d'altra parte, il pieno successo artistico che coronerà così quello di tutta la stagione al massimo teatro lirico veneziano», «La gazzetta di Venezia», 1 febbraio 1934.

<sup>5</sup> *Caloroso successo del «Boris Godunow» alla Fenice*, «La gazzetta di Venezia», 4 febbraio 1934.

<sup>6</sup> «Caro Peppino [...] quest'anno nelle clausole di affitto la ditta scrive che anche mancando una semplice parte di coro, la ditta stessa si riserva in diritto di incamerare la fidejussione da noi accreditata prima del noleggio del materiale. Spero quindi che non vorrai mettermi nella condizione di perdere un bel pacchetto di biglietti da mil-



*Boris Godunov* al Teatro La Fenice di Venezia (t.2), 1946; regia di Augusto Cardì, scene di Nicola Benois. In scena (al centro): Nicola Rossi Lemeni (Varlaam), Giuseppe Nessi (Misail), Angelica Cravcenca (ostessa). Archivio storico del Teatro La Fenice.

possibilità di ricorrere a prestiti non del tutto ordinari da parte del Teatro alla Scala, a sua volta afflitto da problemi seri. Sono tempi duri, ma il desiderio di far musica induce tutti ad accettare tagli anche sostanziosi: Del Campo si accontenta di 5.000 lire a recita, cifra che il regista Oscar Saxida-Sassi accetta complessivamente, mentre il grande Tancredi Pasero spunta ben 24.000 lire per tre recite. Parole di speranza, precedute da una tollerabile amarezza, vengono dallo stesso Del Campo, a dialogo epistolare con Mario Corti:

Si vede proprio che il Padre Eterno si è prefisso di farci impazzire tutti! Forse per farci espiare i nostri peccati! Io veramente non avrei che qualche peccatuccio veniale... da farmi perdonare, così avrei la segreta speranza di potermi salvare!!! Ed immagino che tu pure sarai nelle mie stesse condizioni!!! Plaudo di cuore la tua iniziativa di non lasciar morire del tutto il teatro musicale e vorrei che altri sovrintendenti ti imitassero. La musica può essere la sola medicina che abbia il potere di farci dimenticare i nostri tragici mali attuali.<sup>7</sup>

le», Archivio storico del Teatro La Fenice, Buste Spettacoli, 1943-44, 4a, lettera di Corti a Del Campo, 19 dicembre 1943.

<sup>7</sup> Ivi, lettera di Del Campo a Corti, Pesaro, 18 ottobre 1943.

Ma anche di fronte a tanto sfacelo le ragioni della musica prevalgono, e i due si buttano a capofitto nel lavoro, occupandosi in prima persona di problemi di *casting* e mostrando un certo fiuto, visto che nella loro corrispondenza compare la segnalazione di un giovane tenore (!), Mario Del Monaco, allora agli esordi.<sup>8</sup>

Merita la citazione un'ultima missiva, in cui Del Campo impartisce le istruzioni per un 'corretto' allestimento dell'opera:

La disposizione dei quadri del *Boris* va benissimo come disposta da Saxida, che è poi la disposizione normale. Tutto lo spettacolo del *Boris* è in mano del macchinista. Sono otto scene, e se non si riesce a fare i cambiamenti in modo velocissimo, lo spettacolo subisce un grave colpo, perché diventa troppo lungo – quindi regolati in proposito col tuo capo macchinista. [...] Ti mando uno spartito di *Boris* coi tagli segnati – per la traduzione della parte corale, mi rimetto al talento e al buon senso del m° Zanon, per fare quelle modifiche al testo che crederà necessarie, non avendole potute fare io.<sup>9</sup>

Il musicista si riferisce alla versione di Rimskij-Korsakov (se ne veda l'articolazione nella successiva cronologia), sontuosa reinterpretazione in chiave wagneriana dell'opera, alla quale viene sottratta la carica eversiva garantita dalla conclusione col quadro di popolo nella foresta di Kromy. In questa forma, vero e proprio tradimento alle intenzioni del geniale Musorgskij, sia sotto il profilo musicale sia sotto quello drammaturgico, i veneziani avevano visto il capolavoro russo, e continueranno a vederlo così fino al 1957. Fra gli interpreti, visto il taglio del suo duetto con il falso zarevič, manca dunque il gesuita Rangoni, anima nera della seduzione 'politica' nell'atto polacco, che comparirà per la prima volta nel 1967 in un altro rifacimento, più rispettoso dell'originale, curato da Šostakovič (ma dato in serbo-croato).

Solo nel 1972, ma ancora in lingua italiana e con l'interpolazione del quadro di San Basilio (tratto dalla prima versione del 1869), *Boris Godunov* verrà proposto in modo più conforme alle intenzioni dell'autore, e, grazie al successivo allestimento del regista Andrej Tarkovskij (a Venezia nel 1994, ma del 1983), anche in lingua originale. L'edizione del 2008 in nove quadri, senza il quadro di San Basilio, sarà quindi l'esecuzione di questo capolavoro al Teatro La Fenice più vicina alla seconda e 'definitiva' versione, licenziata nel 1872.

---

<sup>8</sup> «Ti segnalo [...] quel tenore Del Monaco che tu sentisti a Ravenna. Se tu volessi fare la *Manon* di Puccini, il duo Del Monaco-Magnani andrebbe bene» (ivi).

<sup>9</sup> Ivi, lettera di Del Campo a Corti, 19 novembre 1943.



*Boris Godunov* (1.1) al Teatro La Fenice di Venezia, 1953; regia di Augusto Cardì. Foto Giacomelli. Archivio storico del Teatro La Fenice.

*Boris Godunov* (p.2) al Teatro La Fenice di Venezia, 1957; regia di Carlo Piccinato, scene di Nicola Benois, coreografia di Luciana Novaro. Archivio storico del Teatro La Fenice.

*Boris Godunov* al Teatro La Fenice

Opera in un prologo e quattro atti di Modest Musorgskij; ordine dei personaggi: 1. Boris Godunov 2. Feodor 3. Ksenija 4. La nutrice di Ksenija 5. Il principe Šujskij 6. Andrej Ščelkalov 7. Pimen 8. L'impostore 9. Marina Mnišek 10. Rangoni 11. Varlaam 12. Misail 13. L'ostessa 14. Il folle in Cristo 15. Nikitič (Un ufficiale di polizia) 16. Mitjucha 17. Un boiardo di corte 18. Il boiardo Chruščov 19. Lavickij 20. Černikovskij. Nelle locandine e libretti il genere viene definito dramma [musicale] popolare in un prologo e quattro atti fino all'edizione del 1967; fu sempre intonata in italiano e nella versione di Nicolaj Rimskij-Korsakov del 1896, con l'omissione del primo quadro polacco, III.1 (p.1: *Monastero Novodevič'i vicino a Mosca*; p.2: *Interno del Cremlino a Mosca*; I.1: *Cella nel Monastero del miracolo*; I.2: *Locanda al confine lituano*; II.1: *Interno degli appartamenti reali nel Cremlino di Mosca*; II.2: *Castello degli Mnišek a Sambor*; III: *Radura nei boschi intorno a Kromy*; IV: *Grande sala nel Cremlino di Mosca*) fino al 1956-1957.

1925 – *Stagione di metà carnevale*

Prima rappresentazione a Venezia, 11 febbraio 1925 (6 recite).\*

1. Sigismondo Zalewsky 2. Alba Di Marzio 3. Sandra Bellucci 4. Maria Lilloni 5. Nello Palai 6. Amleto Vafiadi 7. Vittorio Pistolesi 8. Umberto Macnez 9. Beatrice Macnez (Augusta Oltrabella) 11. Alessio Kanscin 12. Alessandro Ravazzolo 14. Nello Pallai 15. Angelo Zoni 17. Alessandro Ravazzolo 18. Antonio Emiliani 19. Amleto Vafiadi 20. Angelo Zoni – M° conc.: Piero Fabbroni; m° coro: Ferruccio Cusinati; all. Teatro Verdi di Trieste.

\* dalla «scena della fonte» (II.2) fu omesso il duetto tra Dimitrij e Rangoni.

1925 – *Stagione di primavera*

15 aprile 1925 (6 recite).\*

1. Sigismondo Zalewsky 2. Ebe Ticozzi 3. Maria Kavelin 4. Amalia Bertola 5. Alberto Pavia 6. Amleto Vafiadi 7. Luigi Manfrini 8. Norberto Ardelli 9. Augusta Oltrabella 11. Alessio Kanscin 12. Angelo Brambilla 14. Nino Palma 15. Angelo Zoni 17. Angelo Brambilla 18. Antonio Emiliani 19. Amleto Vafiadi 20. Angelo Zoni – M° conc.: Piero Fabbroni; m° coro: Ferruccio Cusinati; all. Teatro Verdi di Trieste.

1934 – *Stagione lirica di carnevale*

3 febbraio 1934 (5 recite).\*

1. Giacomo Rimini 2. Carmen Tornari 3. Laura Lauri 4. Elvira Ravelli 5. Romeo Boscucci 6. Guglielmo Pieresca 7. Franco Zaccarini 8. Silvio Costa Lo Giudice 9. Anita Clinova-Sunati 11. Alessio Kanscin 12. Aristodemo Bregola 13. Carmen Tornari 14. Giuseppe Reschiglian 15. Dino Razzauti 17. e 18. Giovanni Baldini 19. Guglielmo Pieresca 20. Guglielmo Boaretto – M° conc.: Giuseppe Del Campo; m° coro: Ferruccio Cusinati; dir. scena: Antonio Lega; scen.: ditta Sormani; cost.: ditta Chiappa.

1943-1944 – *Manifestazioni dell'anno teatrale*

10 dicembre 1943 (recite imprecisate).\*

1. Tancredi Pasero 2. Ada Bertelle 3. Bianca Baessato 4. Vittoria Palombini 5. Alessandro Wesselowsky 6. Alessandro Pellegrini 7. Duilio Baronti 8. Renzo Pigni 9. Serafina Di Leo 12. Luigi Nardi 13. Vittoria Palombini 19. Alessandro Pellegrini 20. Marco Stefanoni – M° conc.: Giuseppe Del Campo; m° coro: Sante Zanon; reg.: Oscar Saxida-Sassi.

1946 – *Stagione lirico-sinfonica di primavera*

1 maggio 1946 (4 recite).\*

1. Italo Tajo 2. Ada Bertelle 3. Bianca Baessato 4. Giuseppina Sani 5. Alessandro Wesselowsky 6. Alessandro Pellegrini 7. Gian Felice De Manuelli 8. Giovanni Voyer 9. Maria Teresa Bertasi 11. Nicola Rossi Lemeni 12. Giuseppe Nessi 13. Angelica Cravcenco 14. Sante Messina 15. Eraldo Coda 17. Sante Messina 18. Gaetano Sabato 19. Alessandro Pellegrini 20. Ferruccio Zenere – M° conc.: Tullio Serafin; m° coro: Sante Zanon; reg.: Augusto Cardì; bozz.: Nicola Benois; cor.: Rosa Piovella Ansaldo; all. Teatro alla Scala di Milano.

1952-1953 – *Stagione lirica di carnevale*

7 febbraio 1953 (4 recite).

1. Boris Christoff 2. Fernanda Cadoni 3. Lina Ferro Pesenti 4. Agnese Dubbini 5. Alessandro Wesselowsky 6. Uberto Scaglione 7. Giuseppe Modesti 8. Vincenzo Maria Demetz 9. Iolanda Gardino 11. Fernando Corena 12. Sante Messina 13. Amalia Pini 14. Vladimiro Badiali 15. Camillo Righini 17. e 18. Augusto Veronese 19. Alessandro Maddalena 20. Giorgio Santi – M° conc.: Vittorio Gui (Alberto Pedrazzoli); m° coro: Sante Zanon; reg.: Augusto Cardì; scen.: ditta Sormani; cor.: Ria Legnani.

1956-1957 – *Stagione lirica invernale*

30 gennaio 1957 (3 recite).\*

1. Nicola Rossi Lemeni 2. Rina Cavallari (Anna Maria Capel) 3. Sonia Croci (Jolanda Michieli) 4. Ebe Ticozzi 5. Mariano Caruso 6. Uberto Scaglione 7. Alessandro Maddalena 8. Antonio Annaloro 9. Norma Palmieri 11. Leo Pudis 12. Gaetano Fanelli 13. Anna Maria Canali 14. Florindo Andreolli 15. Camillo Righini 17. e 18. Augusto Veronese 19. Umberto Valesin 20. Camillo Righini – M° conc.: Tullio Serafin; m° coro: Sante Zanon; reg.: Carlo Piccinato; bozz.: Nicola Benois; cor.: Luciana Novaro; all. Teatro massimo di Palermo.

1967 – *Stagione lirica invernale*

Vers. in nove quadri di Dimitrij Šostakovič (trad. serbo-croata: V. Zivojinovic) – 3 gennaio 1967 (5 recite).

1. Miroslav Cangalovic 2. Milivoj Petrovic 3. Olga Djokic 4. Olga Milosevic 5. Franjo Paulik 6. Dusan Popovic (Vladeta Dimitrijevic) 7. Djordje Djurdjevic 8. Ljubomir Bodurov (Pjero Filipi) 9. Breda Kalef (Milica Miladinovic) 11. Zarko Cvejic 12. Stjepan Andrasevic 13. Olga Milosevic 14.



*Boris Godunov* (I.2) al Teatro La Fenice di Venezia, 1967; regia di Mladen Sabljic, scene di Mimir Denic, costumi di Milica Babic. In scena: Olga Milosevic (l'Ostessa), Ljubomir Bodurov (l'Impostore). Archivio storico del Teatro La Fenice.

*Boris Godunov* al Teatro La Fenice di Venezia, 1972 (IV.2 nella versione di Piero Faggioni e Jerzy Semkov); regia di Piero Faggioni, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi. In scena (in primo piano, al centro): Ruggero Raimondi (Boris). Foto AFI. Archivio storico del Teatro La Fenice.



*Boris Godunov* (p.1 e II) al Teatro La Fenice di Venezia, 1994; regia di Stephen Lawless (ripresa dell'allestimento di Andrej Tarkovskij, Londra, Covent Garden, 1983), scene e costumi di Nicolas Dvigoubsky, coreografia di Romana Grigorova. Archivio storico del Teatro La Fenice. In scena, sotto: Anatolij Kotscherga (Boris), Ekaterina Melnikova (Fëdor), Jozef Kundlak (Šujskij). Archivio storico del Teatro La Fenice.

Franjo Paulik 15. Aleksandar Djokic 16. Ivan Murgaski 17. Velizar Maksimovic 18. Velizar Maksimovic 19. Vladeta Dimitrijevic 20. Ivan Murgaski – M° conc.: Dusan Miladinovic; m° coro: Dragomir Radivojevic; reg.: Mladen Sabljic; scen.: Miomir Denic; cost.: Milica Babic; Orchestra e coro del Teatro Nazionale dell'Opera di Belgrado.

### 1972-1973 – *Stagione lirica*

Vers. critica in dieci quadri a cura di Pavel Lamm (trad. italiana: Piero Faggioni e Jerzy Semkov) – 14 dicembre 1972 (6 recite).\*\*

1. Ruggero Raimondi 2. Maria Casula 3. Miwako Kuo Matsumoto 4. Bruna Baglioni 5. Sergio Tedesco (Aldo Bertocci) 6. Giorgio Zancanaro 7. Boris Carmeli 8. Bruno Prevedi 9. Luisa Nave 10. Maurizio Mazzieri 11. Alfredo Mariotti 12. Florindo Andreolli 13. Maria Del Fante (Anna Di Stasio) 14. Luigi Pontiggia 15. Giovanni Antonini 16. Carlo Padoan 17. Oslavio Di Credico 18. Aronne Ceroni; gesuiti: Franco Boscolo, Paolo Cesari, Uberto Scaglione, Bruno Tessari, Umberto Valesin – M° conc.: Jerzy Semkov; m° coro: Corrado Mirandola; reg.: Piero Faggioni; scen. e cost.: Pierluigi Pizzi; nuovo allestimento del Teatro La Fenice di Venezia.

\*\* Con l'aggiunta del quadro presso la Cattedrale di San Basilio (come IV.1, dalla 1ª vers. in sette quadri).

### 1973-1974 – *Stagione lirica*

C.s. – 19 giugno 1974 (4 recite).\*\*

1. Ruggero Raimondi 2. Maria Casula 3. Miwako Kuo Matsumoto 4. Cristina Anguelakova 5. Sergio Tedesco 6. Giorgio Zancanaro 7. Agostino Ferrin 8. Bruno Prevedi 9. Luisa Nave 10. Andrzej Hiolski 11. Aage Haugland 12. Florindo Andreolli 13. Anna Di Stasio 14. Luigi Pontiggia 15. Alessandro Maddalena 16. Giovanni Antonini 17. Guido Fabbris 18. Aronne Ceroni; gesuiti: Franco Boscolo, Paolo Cesari, Uberto Scaglione, Bruno Tessari, Umberto Valesin, Ledo Freschi – M° conc.: Jerzy Semkov; m° coro: Corrado Mirandola; reg.: Piero Faggioni; scen. e cost.: Pierluigi Pizzi; nuovo allestimento del Teatro La Fenice di Venezia.

### 1994-1995 – *Stagione di lirica e balletto*

Vers. critica in dieci quadri a cura di David Lloyd-Jones (in lingua originale) – 19 novembre 1994 (6 repliche).\*\*

1. Anatolij Kotscherga 2. Ekaterina Melnikova 3. Tatiana Melnikova 4. Tatiana Petchura 5. Jozef Kundlak 6. Sergej Murzaev 7. Vladimir Vaneev 8. Vitalij Tarasenko 9. Anna Tchubutchenko 10. Yuri Vedeneev 11. Dimitrij Kanevskij 12. Oleg Biktimorov 13. Klara Khairutdinova 14. Sergej Khomov 15. Paolo Rumetz 16. Giuseppe Zecchillo 17. e 18. Mario Guggia 19. Franco Boscolo 20. Paolo Rumetz – M° conc.: Alexander Anissimov; m° coro: Giovanni Andreoli; m° coro vv. bianche: Mara Bortolato; reg.: Stephen Lawless; scen. e cost.: Nicolas Dvigoubsky; cor.: Romana Grigorova; Piccoli cantori veneziani, Corpo di ballo dell'Arena di Verona; all. Royal Opera House Covent Garden di Londra; prod. orig.: Andrej Tarkovskij (1983).

# Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

---



CONSORZIO VENEZIA NUOVA 



---

ABBONATI SOSTENITORI

# Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

## SOVRINTENDENZA

---

Giampaolo Vianello *sovrintendente*

Anna Migliavacca  
Cristina Rubini

## DIREZIONI OPERATIVE

---

### PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Paolo Libettoni  
*direttore*  
Stefano Callegaro  
Giovanna Casarin  
Antonella D'Este  
Lucio Gaiani  
Alfredo Iazzoni  
Renata Magliocco  
Fernanda Milan  
Lorenza Vianello

### MARKETING E COMMERCIALE

Cristiano Chiarot  
*direttore*  
Rossana Berti  
Nadia Buoso  
Laura Coppola  
Barbara Montagner  
*addetta stampa*  
Elisabetta Navarbi  
Marina Dorigo ◊  
Alice Bettiolo ◊

SERVIZI DI SALA  
*nnp\**

### AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Mauro Rocchesso  
*direttore*

Elisabetta Bottoni  
Anna Trabuio  
Dino Calzavara ◊

#### SERVIZI GENERALI

Ruggero Peraro  
*responsabile*  
Giuseppina Cenedese  
*nnp\**  
Stefano Lanzi  
Gianni Mejato  
Gilberto Paggiaro  
Daniela Serao  
Thomas Silvestri  
Roberto Urdich  
Andrea Giacomini ◊  
Sergio Parmesan ◊

◊ a termine

\* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE  
DI VENEZIA

# Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

## **DIREZIONE ARTISTICA**

---

Fortunato Ortombina *direttore artistico*

Eliahu Inbal *direttore musicale*

Bepi Morassi *direttore della produzione*

Franco Bolletta *consulente artistico per la danza*

### **SEGRETERIA ARTISTICA**

Pierangelo Conte  
*segretario artistico*

UFFICIO CASTING  
Liliana Fagarazzi  
Luisa Meneghetti

SERVIZI MUSICALI  
Cristiano Beda  
Salvatore Guarino  
Andrea Rampin  
Francesca Tondelli

ARCHIVIO MUSICALE  
Gianluca Borgonovi  
Marco Paladin

### **AREA FORMAZIONE E PROGRAMMI SPECIALI**

Domenico Cardone  
*responsabile*

Simonetta Bonato  
Monica Fracassetti ◊

### **DIREZIONE SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE**

Paolo Cucchi  
*assistente*

Lorenzo Zanoni  
*direttore di scena e  
palcoscenico*

Valter Marcanzin

Lucia Cecchelin  
*responsabile produzione*

Silvia Martini ◊

Gianni Pilon  
*responsabile trasporti*

Fabio Volpe  
Bruno Bellini ◊

### **DIREZIONE ALLESTIMENTO SCENOTECNICO**

Massimo Checchetto  
*direttore*

Francesca Piviotti

### **Area tecnica**

## Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Tecnica

<i>Macchinisti,  falegnameria,  magazzini</i>	<i>Elettricisti  e audiovisivi</i>	<i>Attrezzzeria</i>	<i>Interventi  scenografici</i>	<i>Sartoria e vestizione</i>
Vitaliano Bonicelli <i>capo reparto</i>	Vilmo Furian <i>capo reparto</i>	Roberto Fiori <i>capo reparto</i>	Marcello Valonta	Carlos Tieppo ◇ <i>capo reparto</i>
Andrea Muzzati <i>vice capo reparto</i>	Fabio Baretin <i>vice capo reparto</i>	Sara Valentina Bresciani <i>vice capo reparto</i>		Bernadette Baudhuin Emma Bevilacqua Elsa Frati Lorenzina Mimmo Luigina Monaldini Sandra Tagliapietra Tebe Amici ◇ Valeria Boscolo ◇ Silvana Dabalà ◇ Luisella Isicato ◇ Stefania Mercanzin ◇
Roberto Rizzo <i>vice capo reparto</i>	Costantino Pederoda <i>vice capo reparto</i>	Salvatore De Vero Oscar Gabbanoto Vittorio Garbin Romeo Gava Paola Milani Dario Piovan		Nicola Zennaro <i>addetto calzoleria</i>
Paolo De Marchi <i>responsabile  falegnameria</i>	Alessandro Ballarin Alberto Bellemo Andrea Benetello Michele Benetello Marco Covelli Cristiano Faè Stefano Faggian Federico Geatti Euro Michelazzi Roberto Nardo Maurizio Nava Marino Perini <i>nnp*</i> Alberto Petrovich <i>nnp*</i> Tullio Tombolani Teodoro Valle Giancarlo Vianello Massimo Vianello Roberto Vianello Marco Zen Michele Voltan ◇			
Mario Visentin <i>vice capo reparto  temporaneo</i>				
Michele Arzenton <i>nnp*</i>				
Roberto Cordella				
Antonio Covatta <i>nnp*</i>				
Dario De Bernardin				
Luciano Del Zotto				
Bruno D'Este				
Roberto Gallo				
Sergio Gaspari				
Michele Gasparini				
Giorgio Heinz				
Roberto Mazzon				
Carlo Melchiori				
Francesco Nascimben				
Pasquale Paulon <i>nnp*</i>				
Arnold Righetti				
Stefano Rosan				
Claudio Rosan				
Paolo Rosso				
Massimo Senis				
Luciano Tegen				
Federico Tenderini				
Andrea Zane				
Pierluca Conchetto ◇				
Franco Contini ◇				
Enzo Martinelli ◇				
Francesco Padovan ◇				
Giovanni Pancino ◇				

◇ a termine

\* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

## Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Marco Paladin ◊ <i>direttore musicale di palcoscenico</i>	Laura Colonnello ◊ Jung Hun Yoo ◊	Pier Paolo Gastaldello ◊ <i>maestro rammentatore</i>
Joyce Fieldsend ◊ <i>maestro di sala</i>	Roberta Paroletti ◊ <i>maestri aggiunti di palcoscenico</i>	Roberto Bertuzzi ◊ <i>maestro alle luci</i>
Raffaele Centurioni ◊ <i>maestro aggiunto di sala</i>		

### ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

<b>Violini primi</b> Roberto Baraldi Δ ◊ Cecilia Laca Δ ◊ Nicholas Myall • Fulvio Furlanut • Mauro Chirico Loris Cristofoli Andrea Crosara Roberto Dall'Igna Marcello Fiori Nicola Fregonese Elisabetta Merlo Sara Michieletto Martina Molin Annamaria Pellegrino Daniela Santi Mariana Stefan Anna Tositti Anna Trentin Maria Grazia Zohar Margherita Busetto ◊ Esaù Josuè Iovane ◊	<b>Viola</b> Daniel Formentelli • Antonio Bernardi Lorenzo Corti Paolo Pasoli Elena Battistella Rony Creter Anna Mencarelli Stefano Pio Katalin Szabó Stefano Trevisan Igor Codeluppi ◊ Gabriele Gastaldello ◊ Marco Nason ◊ Silvia Vannucci ◊	<b>Flauti</b> Angelo Moretti • Andrea Romani • Luca Clementi Fabrizio Mazzacua  <b>Oboi</b> Rossana Calvi • Marco Gironi • Angela Cavallo Valter De Franceschi  <b>Corno inglese</b> Renato Nason  <b>Clarineti</b> Alessandro Fantini • Vincenzo Paci • Federico Ranzato Claudio Tassinari  <b>Clarinetto basso</b> Salvatore Passalacqua  <b>Fagotti</b> Roberto Giaccaglia • Marco Giani • Roberto Fardin Massimo Nalesso  <b>Controfagotti</b> Fabio Grandesso  <b>Corni</b> Konstantin Becker • Andrea Corsini • Loris Antiga Adelia Colombo Stefano Fabris Guido Fuga	<b>Trombe</b> Fabiano Maniero • Piergiuseppe Doldi • ◊ Mirko Bellucco Milko Raspanti Eleonora Zanella  <b>Tromboni</b> Massimo La Rosa • Giuseppe Mendola • Federico Garato  <b>Tromboni bassi</b> Athos Castellan Claudio Magnanini  <b>Tuba</b> Alessandro Ballarin  <b>Timpani</b> Roberto Pasqualato • Dimitri Fiorin •  <b>Percussioni</b> Claudio Cavallini Attilio De Fanti Gottardo Paganin Fabio Dalla Vedova ◊  <b>Pianoforte</b> Carlo Rebeschini • Maria Cristina Vavolo ◊  <b>Arpa</b> Brunilde Bonelli • ◊
<b>Violini secondi</b> Alessandro Molin • Gianaldo Tatone • Samuel Angeletti Ciaramicoli Alessio Dei Rossi Maurizio Fagotto Emanuele Fraschini Maddalena Main Luca Minardi Mania Ninova Elizaveta Rotari Rossella Savelli Aldo Telesca Johanna Verheijen <i>nnp*</i> Roberto Zampieron Cristiano Giuseppetti ◊	<b>Violoncelli</b> Emanuele Silvestri • Alessandro Zanardi • Nicola Boscaro Marco Trentin Bruno Frizzarin Paolo Mencarelli Filippo Negri Antonino Puliafito Mauro Roveri Renato Scapin Andrea Bellato ◊  <b>Contrabbassi</b> Matteo Liuzzi • Stefano Pratisoli • Massimo Frison Walter Garosi Ennio Dalla Ricca Giulio Parenzan Marco Petruzzi Denis Pozzan  <b>Ottavino</b> Franco Massaglia		

Δ primo violino di spalla

• prime parti

◊ a termine

\* *nnp* nominativo non pubblicato  
per mancato consenso

# Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Claudio Marino Moretti  
*direttore del Coro*

Ulisse Trabacchin  
*altro maestro del Coro*

## CORO DEL TEATRO LA FENICE

### *Soprani*

Nicoletta Andeliero  
Cristina Baston  
Lorena Belli  
Piera Ida Boano  
Anna Maria Braconi  
Lucia Braga  
Mercedes Cerrato  
Emanuela Conti  
Anna Dal Fabbro  
Milena Ermacora  
Susanna Grossi  
Michiko Hayashi  
Maria Antonietta Lago  
Loriana Marin  
Antonella Meridda  
Alessia Pavan  
Lucia Raicevich  
Andrea Lia Rigotti  
Ester Salaro  
Elisa Savino  
Brunella Carrari ◇  
Anna Malvasio ◇

### *Alti*

Valeria Arrivo  
Mafalda Castaldo  
Claudia Clarich  
Marta Codognola  
Chiara Dal Bo'  
Elisabetta Gianese  
Lone Kirsten Loëll  
Manuela Marchetto  
Misuzu Ozawa  
Gabriella Pellos  
Francesca Poropat  
Orietta Posocco  
Nausica Rossi  
Paola Rossi  
Rita Celanzi ◇  
Roberta De Iulii ◇  
Michaela Magoga ◇  
Eleonora Marzaro ◇  
Leona Peleskova ◇

### *Tenori*

Domenico Altobelli  
Ferruccio Basei  
Salvatore Bufaletti  
Cosimo D'Adamo  
Dionigi D'Ostuni  
*nnp\**  
Gionata Marton  
Enrico Masiero  
Stefano Meggiolaro  
Roberto Menegazzo  
Dario Meneghetti  
Ciro Passilongo  
Marco Rumori  
Bo Schunnesson  
Salvatore Scribano  
Massimo Squizzato  
Paolo Ventura  
Bernardino Zanetti  
Gianfranco Cerreto ◇  
Miguel Dandaza ◇  
Giovanni Distefano ◇  
Carlo Mattiazzo ◇  
Dario Prola ◇  
Andrea Siragusa ◇

### *Bassi*

Giuseppe Accolla  
Carlo Agostini  
Giampaolo Baldin  
Julio Cesar Bertollo  
Roberto Bruna  
Antonio Casagrande  
A. Simone Dovigo  
Salvatore Giacalone  
Alessandro Giacon  
Umberto Imbrenda  
Massimiliano Liva  
Nicola Nalesso  
Emanuele Pedrini  
Mauro Rui  
Roberto Spanò  
Claudio Zancopè  
Franco Zanette  
Enzo Borghetti ◇

◇ a termine

\* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

## LIRICA E BALLETO 2008

### Teatro Malibrán

16 / 17 / 18 / 19 / 20 gennaio 2008

**Ballandi Entertainment**

### Sola me ne vo

con **Mariangela Melato**

regia **Giampiero Solari**

in collaborazione con il Teatro Stabile del Veneto

### Teatro La Fenice

26 / 27 / 29 / 30 / 31 gennaio  
3 / 5 febbraio 2008

### La rondine

musica di **Giacomo Puccini**

versione 1917

personaggi e interpreti principali

*Magda* Fiorenza Cedolins / Maria  
Luigia Borsi

*Lisette* Sandra Pastrana / Oriana  
Kurteshi

*Ruggero* Fernando Portari / Arturo  
Chacón-Cruz

*Prunier* Emanuele Giannino / Mark  
Milhofer

*Rambaldo* Stefano Antonucci

maestro concertatore e direttore

**Carlo Rizzi**

regia **Graham Vick**

scene Peter J. Davison

costumi Sue Willmington

coreografia Ron Howell

### Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro

**Emanuela Di Pietro**

nuovo allestimento

in coproduzione con il Teatro Verdi di Trieste

### Teatro Malibrán

30 / 31 gennaio  
1 / 2 / 3 febbraio 2008

### Compañía Mercedes Ruiz Juncá

Premio della critica Festival di Jerez  
2007

interpreti

Mercedes Ruiz, due bailaoras,  
tre cantaores, due chitarristi,  
un pianista, un percussionista

direzione artistica e coreografia

**Mercedes Ruiz**

musica originale Santiago Lara

testo Santiago Lara, David Lagos

costumi Fernando Ligeró

in collaborazione con il  
Teatro Stabile del Veneto

### Teatro La Fenice

28 febbraio  
2 / 5 / 8 / 11 marzo 2008

### Elektra

musica di **Richard Strauss**

personaggi e interpreti principali

*Clitennestra* Mette Ejsing

*Elettra* Gabriele Schnaut / Brigitte  
Pinter

*Crisotemide* Elena Nebera

*Egisto* Kurt Azeberger

*Oreste* Peter Edelmann

maestro concertatore e direttore

**Eliahu Inbal**

regia **Klaus Michael Grüber**

scene e costumi Anselm Kiefer

### Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro

**Alfonso Caiani**

allestimento della Fondazione Teatro di San  
Carlo di Napoli (Premio Abbiati 2004)

### Teatro La Fenice

18 / 19 / 20 / 22 / 23 / 24 / 26 / 27  
aprile 2008

### Il barbiere di Siviglia

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

*Il conte d'Almaviva* Francesco Meli /  
Filippo Adami

*Bartolo* Bruno de Simone / Elia  
Fabbian

*Rosina* Rinat Shaham / Marina  
Comparato

*Figaro* Roberto Frontali / Christian  
Senn

*Basilio* Giovanni Furlanetto / Enrico  
Iori

maestro concertatore e direttore

**Antonino Fogliani**

regia **Bepi Morassi**

scene e costumi Lauro Crisman

### Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro

**Alfonso Caiani**

allestimento della  
Fondazione Teatro La Fenice

### Teatro La Fenice

23 / 24 / 25 / 27 / 28 / 29 / 30 / 31  
maggio 2008

### Tosca

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

*Floria Tosca* Daniela Dessì / Tiziana  
Caruso

*Mario Cavaradossi* Walter Fraccaro /  
Fabio Armiliato

*Il barone Scarpia* Carlo Guelfi /  
Giuseppe Altomare

maestro concertatore e direttore

**Daniele Callegari**

regia **Robert Carsen**

scene e costumi Anthony Ward

### Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro

**Alfonso Caiani**

allestimento della Staatsoper di Amburgo



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE  
DI VENEZIA

## LIRICA E BALLETO 2008

### Teatro La Fenice

20 / 22 / 25 / 27 / 29 giugno 2008

### Death in Venice

(Morte a Venezia)

musica di **Benjamin Britten**

personaggi e interpreti principali

Gustav von Aschenbach Marlin Miller

*Il viaggiatore / Il bellimbusto attempato / Il vecchio gondoliere / Il direttore dell'albergo / Il barbiere dell'albergo / Il capo dei suonatori ambulanti / La voce di Dioniso* Scott Hendricks

La voce di Apollo Razek-François Bitar

maestro concertatore e direttore

**Bruno Bartoletti**

regia, scene e costumi **Pier Luigi Pizzi**

coreografia Gheorghe Iancu

### Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro

**Alfonso Caiani**

allestimento della Fondazione Teatro Carlo Felice di Genova (Premio Abbiati 2000)

### Teatro La Fenice

14 / 16 / 18 / 20 / 23 settembre 2008

### Boris Godunov

musica di **Modest Musorgskij**

versione originale in un prologo e quattro atti (1872)

personaggi e interpreti principali

Boris Godunov Ferruccio Furlanetto

L'impostore (Grigorij) Ian Storey

Marina Mnišek Julia Gertseva

maestro concertatore e direttore

**Eliahu Inbal**

regia **Eimuntas Nekrošius**

scene Marius Nekrošius

costumi Nadezda Gultyaeva

### Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro

**Claudio Marino Moretti**

allestimento della Fondazione Teatro del Maggio Fiorentino (Premio Abbiati 2006)

### Teatro Malibran

10 / 12 / 14 / 16 ottobre 2008

### La virtù de' strali d'Amore

musica di **Francesco Cavalli**

prima rappresentazione italiana in tempi moderni

personaggi e interpreti principali

Pallante Juan Sancho

Eumete Cristiana Arcari

Cleria/Venere Roberta Invernizzi

Meonte Filippo Adami

maestro concertatore e direttore

**Fabio Biondi**

regia, scene e costumi

Facoltà di Design e Arti IUAV di Venezia

orchestra Europa Galante

nuovo allestimento

### Teatro La Fenice

19 / 21 / 22 / 24 / 25 / 26 / 28 / 29 ottobre 2008

### Nabucco

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Nabucco Leo Nucci / Alberto Gazale

Ismaele Roberto De Biasio /

Alessandro Liberatore

Zaccaria Ferruccio Furlanetto

Abigaille Paoletta Marrocu /

Alessandra Rezza

maestro concertatore e direttore

**Renato Palumbo**

regia e scene **Günter Krämer**

costumi Falk Bauer

### Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro

**Claudio Marino Moretti**

allestimento della Staatsoper di Vienna

### Teatro La Fenice

5 / 6 / 7 / 8 / 9 novembre 2008

### Teatro Mikhailovskij di San Pietroburgo

### Giselle

musica di **Adolphe Adam**

coreografia **Jean Coralli,**

**Jules Perrot** e **Marius Petipa**

personaggi e interpreti principali

Giselle Anastasia Matvienko / Oksana Shestakova

Albrecht Denis Matvienko / Mikhail Sivakov

revisione della coreografia

**Nikita Dolgushin**

scene e costumi Vyacheslav Okunev

### Orchestra del Teatro La Fenice

direttore **Karen Durgaryan**

### Teatro La Fenice

12 / 14 / 16 / 18 / 20 dicembre 2008

### Von heute auf morgen

(Dall'oggi al domani)

musica di **Arnold Schoenberg**

personaggi e interpreti principali

Il marito Georg Nigl

La moglie Brigitte Geller

L'amica Sonia Visentin

### Pagliacci

musica di **Ruggero Leoncavallo**

personaggi e interpreti principali

Nedda Adina Nitescu

Canio Piero Giuliacci

Tonio Juan Pons

Beppe Luca Casalin

maestro concertatore e direttore

**Eliahu Inbal**

regia **Andreas Homoki**

scene Frank Philipp Schloessmann

costumi Gideon Davey

### Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro

**Claudio Marino Moretti**

nuovo allestimento

## LIRICA E BALLETO 2009

---

### Teatro La Fenice

23 / 25 / 27 / 29 / 31 gennaio 2009

### Die tote Stadt

(La città morta)

musica di **Erich Wolfgang**

**Korngold**

*prima rappresentazione a Venezia*

*personaggi e interpreti principali*

*Paul Stefan Vinke*

*Marietta Solveig Kringelborn*

*Frank Stephan Genz*

*maestro concertatore e direttore*

**Eliahu Inbal**

*regia, scene e costumi*

**Pier Luigi Pizzi**

**Orchestra e Coro  
del Teatro La Fenice**

*direttore del Coro*

**Claudio Marino Moretti**

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

in coproduzione con la Fondazione Teatro  
Massimo di Palermo

### Teatro La Fenice

19 / 22 / 24 / 25 / 27 / 28 febbraio

1 marzo 2009

### Roméo et Juliette

musica di **Charles Gounod**

*personaggi e interpreti principali*

*Roméo Jonas Kaufmann*

*Juliette Nino Machaidze*

*maestro concertatore e direttore*

**Carlo Montanaro**

*regia* **Damiano Michieletto**

*scene* **Paolo Fantin**

*costumi* **Carla Teti**

**Orchestra e Coro  
del Teatro La Fenice**

*direttore del Coro*

**Claudio Marino Moretti**

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

in coproduzione con la Fondazione Arena di

Verona e la Fondazione Teatro Lirico

Giuseppe Verdi di Trieste

### Teatro La Fenice

24 / 26 / 28 / 29 / 30 aprile

2 / 3 maggio 2009

### Maria Stuarda

musica di **Gaetano Donizetti**

*personaggi e interpreti principali*

*Elisabetta Sonia Ganassi*

*Maria Stuarda Fiorenza Cedolins*

*Leicester José Bros*

*maestro concertatore e direttore*

**Bruno Campanella**

*regia, scene e costumi*

**Denis Krief**

**Orchestra e Coro  
del Teatro La Fenice**

*direttore del Coro*

**Claudio Marino Moretti**

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

in coproduzione con la Fondazione Teatro

Lirico Giuseppe Verdi di Trieste, la

Fondazione Teatro di San Carlo di Napoli e

la Fondazione Teatro Massimo di Palermo

### Teatro La Fenice

22 / 23 / 24 / 26 / 27 / 29 / 30 / 31

maggio 2009

### Madama Butterfly

musica di **Giacomo Puccini**

*versione 1906*

*personaggi e interpreti principali*

*Cio-Cio-San Micaela Carosi*

*F.B. Pinkerton Massimiliano Pisapia*

*Sharpless Gabriele Viviani*

*maestro concertatore e direttore*

**Eliahu Inbal**

*regia* **Keita Asari**

*scene* **Ichiro Takada**

*costumi* **Hanae Mori**

**Orchestra e Coro  
del Teatro La Fenice**

*direttore del Coro*

**Claudio Marino Moretti**

allestimento

Fondazione Teatro alla Scala di Milano

### Teatro La Fenice

25 / 28 giugno

1 / 4 / 7 luglio 2009

### Götterdämmerung

(Crepuscolo degli dei)

terza giornata della sagra scenica

*Der Ring des Nibelungen*

musica di **Richard Wagner**

*personaggi e interpreti principali*

*Siegfried Stefan Vinke*

*Gunther Olaf Bär*

*Hagen Gidon Saks*

*Alberich Werner Van Mechelen*

*Brünnhilde Jayne Casselman*

*Gutrune Nicola Beller Carbone*

*maestro concertatore e direttore*

**Jeffrey Tate**

*regia* **Robert Carsen**

*scene e costumi* **Patrick Kinmonth**

*una produzione di Robert Carsen e Patrick*

*Kinmonth*

**Orchestra e Coro  
del Teatro La Fenice**

*direttore del Coro*

**Claudio Marino Moretti**

*costumi, scene e parti della decorazione*

*realizzati nel laboratorio dell'Oper der Stadt  
Köln*

## LIRICA E BALLETO 2009

### Teatro La Fenice

6 / 8 / 9 / 10 / 11 / 12 / 13 / 15 / 16 /  
17 / 18 / 19 settembre 2009

### La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

versione 1854

personaggi e interpreti principali

*Violetta Valéry* Patrizia Ciofi

*Alfredo Germont* Vittorio Grigolo

maestro concertatore e direttore

### Myung-Whun Chung

regia **Robert Carsen**

scene e costumi Patrick Kinmonth

coreografia Philippe Giraudeau

### Orchestra e Coro

#### del Teatro La Fenice

direttore del Coro

**Claudio Marino Moretti**

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

### Teatro La Fenice

29 / 30 settembre

1 / 2 / 3 ottobre 2009

Hamburg Ballett - John Neumeier

### Tod in Venedig

(Morte a Venezia)

coreografia e regia

**John Neumeier**

musiche di Johann Sebastian Bach e  
Richard Wagner

prima rappresentazione italiana

interpreti

primi ballerini, solisti e corpo di ballo  
dell'Hamburg Ballett - John  
Neumeier

scene Peter Schmidt

costumi John Neumeier e Peter  
Schmidt

pianoforte Elizabeth Cooper

### Teatro Malibran

9 / 10 / 11 / 14 / 16 / 17 / 18 ottobre  
2009

### Agrippina

musica di **Georg Friedrich Händel**

maestro concertatore e direttore

**Fabio Biondi**

regia, scene e costumi

Facoltà di Design e Arti IUAV di  
Venezia

### Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

### Teatro La Fenice

27 / 29 / 31 ottobre

3 / 5 novembre 2009

### Il killer di parole

soggetto di **Daniel Pennac** e

**Claudio Ambrosini**

musica di **Claudio Ambrosini**

prima rappresentazione assoluta  
commissione della Fondazione Teatro La  
Fenice

personaggi e interpreti principali

*La moglie* Sonia Visentin

*Il figlio* Marlin Miller

maestro concertatore e direttore

**Tito Ceccherini**

regia **Giorgio Barberio Corsetti**

### Orchestra e Coro

#### del Teatro La Fenice

direttore del Coro

**Claudio Marino Moretti**

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

### Teatro La Fenice

11 / 13 / 16 / 18 / 20 dicembre 2009

### Sárka

musica di **Leoš Janáček**

prima rappresentazione italiana

### Cavalleria rusticana

musica di **Pietro Mascagni**

personaggi e interpreti principali

*Santuzza* Anna Smirnova

*Turiddu* Walter Fraccaro

maestro concertatore e direttore

### Eliahu Inbal

regia **Ermanno Olmi**

scene Arnaldo Pomodoro

costumi Maurizio Millenotti

### Orchestra e Coro

#### del Teatro La Fenice

direttore del Coro

**Claudio Marino Moretti**

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE  
DI VENEZIA

## STAGIONE SINFONICA 2008-2009

---

### Teatro La Fenice

20 novembre 2008 ore 20.00 turno S

22 novembre 2008 ore 20.00 Fenice

Day

23 novembre 2008 ore 17.00 turno U

*direttore*

### Riccardo Chailly

#### Johann Sebastian Bach

*Oratorio di Natale* BWV 248

#### Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

*direttore del Coro*

Claudio Marino Moretti

### Basilica di San Marco

18 dicembre 2008 ore 20.00 solo per  
invito

19 dicembre 2008 ore 20.00 turno S

### Chioggia

20 dicembre 2008

### Mestre, Teatro Toniolo

21 dicembre 2008

*direttore*

### Claudio Scimone

*musiche di* Johann Sebastian Bach

#### Orchestra del Teatro La Fenice

in collaborazione con

Procuratoria di San Marco

### Teatro Malibran

10 gennaio 2009 ore 20.00 turno S

11 gennaio 2009 ore 17.00 f.a.

*direttore*

### Mario Venzago

*musiche di* Claudio Ambrosini,

Luigi Nono, Anton Bruckner

#### Orchestra del Teatro La Fenice

### Teatro La Fenice

30 gennaio 2009 ore 20.00 turno S

1 febbraio 2009 ore 17.00 f.a.

*direttore*

### Eliahu Inbal

*musiche di* Antonín Dvořák

#### Orchestra del Teatro La Fenice

### Teatro Malibran

7 febbraio 2009 ore 20.00 turno S

8 febbraio 2009 ore 17.00 turno U

*direttore*

### Eliahu Inbal

*musiche di* Gustav Mahler

#### Orchestra del Teatro La Fenice

### Teatro La Fenice

6 marzo 2009 ore 20.00 turno S

7 marzo 2009 ore 20.00 f.a.

8 marzo 2009 ore 17.00 turno U

*direttore*

### Gerd Albrecht

*musiche di* Hans Werner Henze,

Johannes Brahms

#### Orchestra del Teatro La Fenice

### Teatro La Fenice

14 marzo 2009 ore 20.00 turno S

15 marzo 2009 ore 17.00 f.a.

*direttore*

### Bruno Bartoletti

#### Benjamin Britten

*War Requiem* op. 66

#### Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

*direttore del Coro*

Claudio Marino Moretti

### Teatro La Fenice

20 marzo 2009 ore 20.00 turno S

21 marzo 2009 ore 20.00 f.a.

22 marzo 2009 ore 17.00 turno U

*direttore*

### Christian Arming

*musiche di* Leoš Janáček

#### Orchestra del Teatro La Fenice

### Teatro Malibran

28 marzo 2009 ore 20.00 turno S

29 marzo 2009 ore 17.00 turno U

*direttore*

### Juraj Valčuha

*musiche di* Franz Joseph Haydn,

Richard Strauss

#### Orchestra del Teatro La Fenice

### Teatro Malibran

4 aprile 2009 ore 20.00 turno S

5 aprile 2009 ore 17.00 f.a.

*direttore*

### Michel Tabachnik

*musiche di* Johann Sebastian Bach

#### Orchestra del Teatro La Fenice

### Teatro Malibran

10 aprile 2009 ore 20.00 turno S

11 aprile 2009 ore 20.00 turno U

*direttore*

### Sir Andrew Davis

programma da definire

#### Orchestra del Teatro La Fenice

### Teatro Malibran

6 giugno 2009 ore 20.00 turno S

7 giugno 2009 ore 17.00 turno U

*direttore*

### Dmitrij Kitajenko

*musiche di* Dmitrij Šostakovič

#### Orchestra del Teatro La Fenice

### Teatro La Fenice

3 luglio 2009 ore 20.00 turno S

5 luglio 2009 ore 20.00 f.a.

*direttore*

### Ottavio Dantone

*musiche di* Georg Friedrich Händel

#### Orchestra del Teatro La Fenice

### Teatro La Fenice

11 luglio 2009 ore 20.00 turno S

*direttore*

### Eliahu Inbal

#### Gustav Mahler

Sinfonia n. 2 in do minore

*Resurrezione*

#### Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

*direttore del Coro*

Claudio Marino Moretti

## Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

---

### Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2007

a cura di Michele Girardi

GIACOMO MEYERBEER, *Il crociato in Egitto*, 1, 168 pp. ess. mus.: saggi di Anna Tedesco, Maria Giovanna Miggiani, Michele Girardi e Jürgen Maehder, Gian Giuseppe Filippi, Claudio Toscani

ERMANNO WOLF-FERRARI, *La vedova scaltra*, 2, 156 pp. ess. mus.: saggi di Virgilio Bernardoni, Giovanni Guanti, Mario Ghisalberti, Cesare De Michelis, Daniele Carnini

ARNOLD SCHÖNBERG, *Erwartung* - SERGEJ RACHMANINOV, *Francesca da Rimini*, 3, 176 pp. ess. mus.: saggi di Gianmario Borio, Franco Pulcini, Vincenzina Ottomano, Italo Nunziata, Daniele Carnini, Emanuele Bonomi

RICHARD WAGNER, *Siegfried*, 4, 208 pp. ess. mus.: saggi di Luca Zoppelli, Delphine Vincent, Riccardo Pecci

LUCA MOSCA, *Signor Goldoni*, 5, 144 pp. ess. mus.: saggi di Paolo Petazzi, Ernesto Rubin de Cervin, Mario Messinis, Carlo Carratelli, Gianluigi Melega, Daniele Carnini

ANTONIO VIVALDI, *Ercole sul Termodonte - Bajazet*, 6, 232 pp. ess. mus.: saggi di Michael Talbot, Dinko Fabris, Fabio Biondi, Luigi Ferrara, Carlo Vitali, Stefano Piana

JULES MASSENET, *Thaïs*, 7, 168 pp. ess. mus.: saggi di Jürgen Maehder, Adriana Guarnieri, Mercedes Viale Ferrero, Louis Gallet, Enrico Maria Ferrando, Marco Gurrieri

GIACOMO PUCCINI, *Turandot*, 8, 172 pp. ess. mus.: saggi di Anselm Gerhard, Emanuele d'Angelo, Michele Girardi, Michela Niccolai

---

### Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2008

a cura di Michele Girardi

GIACOMO PUCCINI, *La rondine*, 1, 154 pp. ess. mus.: saggi di Giovanni Guanti, Daniela Goldin Folena, Michele Girardi, Michela Niccolai

RICHARD STRAUSS, *Elektra*, 2, 176 pp. ess. mus.: saggi di Jürgen Maehder, Guido Paduano, Riccardo Pecci

GIOACHINO ROSSINI, *Il barbiere di Siviglia*, 3, 156 pp. ess. mus.: saggi di Daniele Carnini, Serena Facci, Stefano Piana

GIACOMO PUCCINI, *Tosca*, 4, 136 pp. ess. mus.: saggi di Andrea Chegai, John Rosselli, Michele Girardi, Massimo Acanfora Torrefranca

BENJAMIN BRITTEN, *Death in Venice*, 5, 152 pp. ess. mus.: saggi di Vincenzina Ottomano, Davide Daolmi, Daniele Carnini

MODEST MUSORGSKIJ, *Boris Godunov*, 6, 152 pp. ess. mus.: saggi di Anselm Gerhard, Guido Paduano, Emanuele Bonomi

---

## La Fenice prima dell'Opera 2008 6

Responsabile musicologico

**Michele Girardi**

Redazione

**Michele Girardi, Cecilia Palandri,  
Elena Tonolo**

con la collaborazione di

**Pierangelo Conte**

Ricerche iconografiche

**Luigi Ferrara**

Progetto e realizzazione grafica

**Marco Riccucci**

*Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia  
a cura dell'Ufficio stampa*

*Supplemento a*

## La Fenice

Notiziario di informazione musicale  
culturale

e avvenimenti culturali  
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

dir. resp. Cristiano Chiarot

aut. trib. di Ve 10.4.1997

iscr. n. 1257, R.G. stampa

finito di stampare

nel mese di settembre 2008 da

L'Artegrafica S.n.c.

Casale sul Sile (Treviso)

€ 15,00



## FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

Il Teatro La Fenice, nato nel 1792 dalle ceneri del vecchio Teatro San Benedetto per opera di Giannantonio Selva, appartiene al patrimonio culturale di Venezia e del mondo intero: come ha confermato l'ondata di universale commozione dopo l'incendio del gennaio 1996 e la spinta di affettuosa partecipazione che ha accompagnato la rinascita a nuova vita della Fenice, ancora una volta risorta dalle sue ceneri. Imprese di questo impegno spirituale e materiale, nel quadro di una società moderna, hanno bisogno di essere appoggiate e incoraggiate dall'azione e dall'iniziativa di istituzioni e persone private: in tale prospettiva si è costituita nel 1979 l'Associazione «Amici della Fenice», con lo scopo di sostenere e affiancare il Teatro nelle sue molteplici attività e d'incrementare l'interesse attorno ai suoi allestimenti e ai suoi programmi. La Fondazione Amici della Fenice attende la risposta degli appassionati di musica e di chiunque abbia a cuore la storia teatrale e culturale di Venezia: da Voi, dalla Vostra partecipazione attiva, dipenderà in misura decisiva il successo del nostro progetto. Sentitevi parte viva del nostro Teatro! Associatevi dunque e fate conoscere le nostre iniziative a tutti gli amici della musica, dell'arte e della cultura.

### Quote associative

Ordinario € 60	Benemerito € 250
Sostenitore €110	«Emerito» € 500

I versamenti vanno effettuati su Conto Corrente postale n. 10559300 o sul Conto Corrente n. 6152598319/59 c/o Banca Intesa, Calle Goldoni 4481 30124 Venezia, intestato al seguente indirizzo:  
Fondazione Amici della Fenice  
c/o Ateneo Veneto Campo San Fantin 1897  
San Marco 30124 Venezia  
tel. e fax: 041 5227737

### Consiglio direttivo

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Jaja Coin Masutti, Emilio Melli, Giovanni Morelli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana, Livia Visconti d'Oleggio

*Presidente* Barbara di Valmarana

*Vice presidente onorario* Eugenio Bagnoli

*Tesoriere* Luciana Bellasich Malgara

*Collaboratori* Nicoletta di Colloredo

*Segreteria generale* Maria Donata Grimani

I soci hanno diritto a:

- Inviti a conferenze di presentazione delle opere in cartellone
- Partecipazione a viaggi musicali organizzati per i soci
- Inviti ad iniziative e manifestazioni musicali
- Inviti al «Premio Venezia», concorso pianistico
- Sconti al Fenice-bookshop
- Visite guidate al Teatro La Fenice
- Prelazione nell'acquisto di abbonamenti e biglietti fino ad esaurimento dei posti disponibili
- Invito alle prove aperte per i concerti e le opere

### Le principali iniziative della Fondazione

- Restauro del Sipario Storico del Teatro La Fenice: olio su tela di 140 mq dipinto da Ermolao Paoletti nel 1878, restauro eseguito grazie al contributo di Save Venice Inc.
- Commissione di un'opera musicale a Marco Di Bari nell'occasione dei 200 anni del Teatro La Fenice
- Premio Venezia
- Incontri con l'opera

INIZIATIVE PER IL TEATRO DOPO L'INCENDIO  
EFFETTUATE GRAZIE AL CONTO «RICOSTRUZIONE»

**Restauri**

- Modellino ligneo settecentesco del Teatro La Fenice dell'architetto Giannantonio Selva, scala 1: 25
- Consolidamento di uno stucco delle Sale Apollinee
- Restauro del sipario del Teatro Malibran con un contributo di Yoko Nagae Ceschina

**Donazioni**

Sipario del Gran Teatro La Fenice offerto da Laura Biagiotti a ricordo del marito Gianni Cigna

**Acquisti**

- Due pianoforti a gran coda da concerto Steinway
- Due pianoforti da concerto Fazioli
- Due pianoforti verticali Steinway
- Un clavicembalo
- Un contrabbasso a 5 corde
- Un Glockenspiel
- Tube wagneriane
- Stazione multimediale per Ufficio Decentramento

PUBBLICAZIONI

- Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni*, di Manlio Brusatin e Giuseppe Pavanello, con un saggio di Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987<sup>1</sup>, 1996<sup>2</sup> (dopo l'incendio);
- Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991*, di Michele Girardi e Franco Rossi, con il contributo di Yoko Nagae Ceschina, 2 volumi, Venezia, Albrizzi, 1989-1992;
- Gran Teatro La Fenice*, a cura di Terisio Pignatti, con note storiche di Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocco, Filippo Pedrocco, Venezia, Marsilio, 1981<sup>1</sup>, 1984<sup>2</sup>, 1994<sup>3</sup>;
- L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;
- Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;
- Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;
- Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902*, a cura di Maria Ida Biggi e Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;
- Il concorso per la Fenice 1789-1790*, di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;
- I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice*, 1997, Venezia, Marsilio, 2000;
- Teatro Malibran*, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, con saggi di Giovanni Morelli e Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;
- La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;
- Il mito della fenice in Oriente e in Occidente*, a cura di Francesco Zambon e Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;
- Pier Luigi Pizzi alla Fenice*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005.





FENICE SERVIZI TEATRALI

**FEST**

*Presidente*

Fabio Cerchiai

*Consiglio d'Amministrazione*

Fabio Cerchiai

Marco Cappelletto

Pierdomenico Gallo

Giorgio Orsoni

Giampaolo Vianello

*Direttore*

Cristiano Chiarot

*Collegio Sindacale*

Giampietro Brunello

*Presidente*

Alberta Bortignon

Carlo Dalla Libera

*Sindaco Supplente*

Marco Ziliotto

**FEST srl**  
**Fenice Servizi Teatrali**