

“COMMEDIA DELLA SVENTURA”

Riletture contemporanee del *Boris Godunov* di Puškin

Raffaella VASSENA

ABSTRACT • “Comedy of Misfortune”. Contemporary Readings of Pushkin’s Boris Godunov. The author investigates the history of theatrical productions of Alexander Pushkin’s *Boris Godunov*, starting from some of the major productions of two past centuries, and then focusing on three performances staged in recent years: *Boris Godunov* (directed by K. Bogomolov, Teatr Lenkom, Moscow, 2014); *Boris Godunov. Dreams* (directed by P. Shereshevsky, Teatr Natsii, Moscow, 2023); and *Boris* (directed by D. Krymov, Muzei Moskvvy, 2019). The author conducts a reflection on the relationship between classical and contemporary within the Russian context, exploring which aspects of Pushkin’s tragedy are lost in postdramatic productions and which, on the contrary, re-emerge, albeit in heterogeneous forms. Notably, the reinterpretation of the original text does not compromise the fundamental tenets of Pushkin’s conception: the comic element, linguistic variety, the absence of rigid spatial and temporal boundaries, metatheatricality, the role of the audience, and, of course, the deeper reflection on the nature of power.

KEYWORDS • Pushkin; *Boris Godunov*; Theatrical productions; 2000s; Russia.

Commedia della reale sventura dello Stato Moscovita, dello Zar Boris e di Griška Otrep’ev – questo è il titolo originale pensato da Puškin per la sua creatura, che completa nel novembre del 1825. Il Puškin euforico e compiaciuto che il 7 di quel mese ne dà notizia all’amico Petr Vjazemskij certo non immagina fino a che punto quel titolo si rivelerà un

* Tutte le immagini del presente contributo sono tratte da internet, hanno un carattere illustrativo e perseguono finalità scientifiche e di ricerca, ovvero non commerciali. Se ne indica nel dettaglio le fonti:

Figura 1: [pagina personale dell’attore A. Zbruev sul sito del Lenkom](#)

Figura 2: “Moskovskaja Pravda” (licenza dell’Ufficio stampa del Teatr Nacii)

Figure 3 e 5: “OK.magazine”

Figura 4: “Colta.ru” (©Lenkom)

Figura 6: “Thereklama” (licenza dell’Ufficio stampa del Festival “Zolotaja maska”)

presagio.¹ “Commedia della sventura” di nome e di fatto, il *Boris Godunov* è infatti una delle opere drammatiche russe dalla storia più travagliata.² In questo breve saggio si prenderanno in esame alcune delle più famose messe in scena della tragedia di Puškin, prestando particolare attenzione a quelle più recenti. Tre, in particolare, sono quelle su cui ci si soffermerà: la prima (2014), andata in scena al Teatr Lenkom di Mosca per la regia di Konstantin Bogomolov; la seconda (2023), del regista Petr Šereševskij, è intitolata *Boris Godunov. Sny* ed è tuttora in cartellone al Teatr Nacij di Mosca; l’ultima rappresentazione (2019), semplicemente *Boris*, è diretta dal regista Dmitrij Krymov per il Muzej Moskvy, da dove viene rimossa nel marzo 2022.

Comune ai tre spettacoli citati è il tentativo di attualizzare l’indagine puškiniana sulla natura del potere, legandola a una riflessione più che mai urgente sul destino della Russia e sull’identità russa, che nondimeno i tre registi conducono con stili diversi: se in Bogomolov e in Krymov i toni tragici si alternano a quelli della farsa, in Šereševskij la dimensione onirica – tutto infatti è presentato come un sogno *post mortem* di Boris, assassinato con una pugnata alla schiena – sfuma non solo i confini tra realtà e irrealtà, ma anche tra tragedia e commedia. Inoltre, se i primi due non lesinano critiche esplicite all’attuale governo putiniano, Šereševskij – certo anche per ragioni di autocensura – non tocca la sfera politica e opta per una rievocazione degli anni ’90.

Un’analisi approfondita di ciascuna di queste tre messinscene non potrebbe esulare da una riflessione più strutturata sul rapporto tra contemporaneità e classici, che in Russia ha – da sempre – evidenti implicazioni politiche. Qualche anno fa, nel 2015, proprio Bogomolov per il *Godunov* e Kirill Serebrennikov per le *Anime morte* al Gogol’-Centr sono stati coinvolti in un’inchiesta che li accusava di aver storpiato i classici, adattando il loro significato ai propri obiettivi politici.³ I limiti di spazio ci portano, tuttavia, a tralasciare questo aspetto e a privilegiare il piano dell’analisi drammaturgica e scenica. L’intento è quello di indagare quali aspetti della concezione teatrale puškiniana si smarriscano negli allestimenti contemporanei e quali, invece, riemergano, seppur in forme eterogenee.

Sarà bene partire da una premessa: scrivere sull’Epoca dei Torbidi non significava in alcun modo per Puškin un allontanamento dalla contemporaneità. Al contrario, mantenendo un’apparente imparzialità artistica, Puškin fece tutto il possibile affinché i suoi lettori e futuri spettatori avessero l’impressione che lui stesso aveva ricevuto dopo aver

¹ È diventata celebre l’espressione colorita (e non è l’unica) usata da Puškin in quell’occasione: “La mia tragedia è finita; l’ho riletta ad alta voce, da solo, ho battuto le mani e ho gridato, Sì, Puškin, sì, figlio di puttana!” (Puškin 1979: 146).

² Per una curiosa coincidenza, l’8 aprile 2024, proprio qualche giorno prima del convegno in cui è stata presentata la relazione alla base di questo saggio, sul portale russo Arzamas è uscito un articolo sulla storia delle rappresentazioni del *Boris Godunov*. L’autrice dell’articolo, tuttavia, si sofferma solo su alcune delle messe in scena qui citate. Cfr. A. Solceva, *Vse smuty pochoži odna na druguju: istorija postanovok “Borisa Godunova”*, <https://arzamas.academy/mag/1250-godunov>.

³ La notizia è stata riportata da diverse testate. Qui indico “Vzgljad” del 17 marzo 2015, <https://vz.ru/news/2015/3/17/734845.html>.

letto i volumi X e XI della *Storia dello Stato Russo* di Nikolaj Karamzin: “c’est palpitant comme la Gazette d’hier” (Puškin 1979: 135). È quindi non solo legittimo, ma anche necessario rileggere le vicende di Godunov e del falso Dmitrij alla luce dell’attualità. In che modo questo avviene oggi in Russia? E in generale, accorciare le distanze culturali e cronologiche da un classico significa necessariamente snaturarne la specificità? E quanto influiscono sulle messinscene contemporanee le riletture precedenti?

1. Un percorso accidentato

Sorvegliato e umiliato dal regime di Nicola I, Puškin muore nel 1837 senza aver mai visto la sua creatura sulla scena. Fino al 1866 il *Boris Godunov* non riceve il benestare alla rappresentazione, che avviene per la prima volta solo il 17 settembre 1870 al Teatro Mariinskij di San Pietroburgo, sotto la direzione di Aleksandr Jabločkin. Lo spettacolo è un fiasco. Quattro anni dopo, nello stesso teatro, è allestito l’adattamento operistico di Modest Musorgskij, che nel primo ’900 otterrà grande popolarità, anche grazie alla partecipazione di Fedor Šaljapin, e che ancora oggi costituisce la versione più nota della tragedia di Puškin.⁴

Le tempistiche del fallimento scenico dell’originale puškiniano e del successo della versione operistica coincidono in modo sorprendente, anche se forse non casuale. È infatti parere unanime degli studiosi che gli aspetti più innovativi del testo di Puškin siano stati per lungo tempo anche la ragione del suo presunto basso potenziale scenico, già rilevato a suo tempo da Belinskij.⁵ Il *Boris Godunov* rappresenta l’ultimo atto di un processo di dissolvimento della tragedia classicista che in Russia era iniziato già da tempo. Alla rigidità formale e alla cortigianeria di molti suoi contemporanei Puškin contrappone il corso drammatico della vita e l’incedere della Storia: imponente, fatale, inesorabile, nessun limite può frenarne l’avanzata, nessuna gabbia può contenerne il flusso. E così, una dietro l’altra, Puškin disintegra le norme della tragedia classicista: al posto di un eroe e un antieroe, settantatré personaggi, principali e secondari; al posto del verso alessandrino, la pentapodia giambica non rimata, più vicina alla lingua discorsiva; al posto della divisione in atti, ventitré scene non numerate. Infine, da una parte, solo una parvenza di unità di azione, che si articola in realtà in un sistema multiforme e policentrico; dall’altra, l’assoluta mancanza delle unità di tempo e di luogo, quasi che Puškin si divertisse a costringere registi e scenografi a saltare in pochi minuti dalla piazza del Cremlino alla cella del monaco Pimen, da un’osteria sul confine lituano alle sale della corte di Polonia. Puškin viola deliberatamente anche altre due regole non scritte della tragedia classicista: l’unità di stile e l’unità di genere. Nel *Boris Godunov* convivono lingue e registri diversi: la lingua russa è intervallata da termini polacchi, francesi e tedeschi, il lessico slavoeccelesiastico si alterna

⁴ Sulla storia dell’adattamento operistico si vedano i saggi contenuti nel volume curato da Fornoni (2023).

⁵ “Prima di tutto diremo che il *Boris Godunov* di Puškin non è affatto un dramma, bensì un poema epico in forma colloquiale” (Belinskij 1955: 505).

a quello volgare della parlata popolare, così come i toni lirici della tragedia si sgonfiano improvvisamente in passaggi comici, che poi cedono di nuovo il passo a un linguaggio solenne.

La messa in scena del 1870, interpretata da attori del teatro Aleksandrinskij, si distinse per la maestosità e la ricchezza delle scene e dei costumi, ma segnò anche la prima, fatale distruzione di tutta l'architettura interna ed esterna della tragedia: di ventitré scene ne furono conservate solo tredici, raggruppate in cinque atti e rappresentate secondo la tradizione della tragedia classicista, esattamente ciò contro cui Puškin si era battuto (Gozenpud 1967: 348-350). Da qui derivò una prima, grave alterazione dell'intento autoriale, che si sarebbe ripetuta con la partitura di Musorgskij, andata per la prima volta in scena il 27 gennaio 1874. Pur mantenendo inalterata l'alternanza tra versi e prosa del testo originale, Musorgskij accorciò e ricontestualizzò alcune scene, focalizzandosi sul dissidio interiore dello zar Boris, diviso tra l'ambizione e il senso di colpa. Tra gli elementi più problematici vi erano le scene di massa, che nella rappresentazione del 1870 erano state quasi completamente eliminate. Nel libretto di Musorgskij ricomparvero, anche se private dell'elemento comico a vantaggio di una rappresentazione grandiosa e corale del popolo russo. Le orchestrazioni successive, messe a punto da Nikolaj Rimskij-Korsakov nel 1896 e nel 1908, segnarono un ulteriore allontanamento della versione operistica dalla concezione originale dell'autore (Ottomano 2023).

Nei primi decenni del '900 si contano pochi altri allestimenti della versione puškiniana, prima al MChT (1907, regia di Vladimir Nemirovič-Dančenko e di Vasilij Lužskij), poi al Leningradskij Akademičeskij Teatr Dramy (1934, regia di Boris Suškevič) e al Malyj Teatr di Mosca (1937, regia di Konstantin Chochlov). L'allestimento più celebre resta però quello, mai andato in scena, di Vsevolod Mejerchol'd (1935-1937). Se gli appunti di regia di Mejerchol'd e la partitura musicale di Sergej Prokof'ev sono riemersi dagli archivi in un passato relativamente recente, ampiamente note sono invece alcune conversazioni del regista con gli attori, dalle quali trapela una comprensione geniale del testo.⁶ Verosimiglianza delle situazioni e autenticità delle passioni: questa è la lezione puškiniana e – prima ancora – shakespeariana – che Mejerchol'd riprende, rispolverando le emozioni sopite e annacquate da decenni di rappresentazioni alterate e da costumi e decorazioni troppo sfarzosi, per riportare in primo piano la poeticità del dramma e il carattere vivo dei personaggi. Esempio è la figura del monaco cronista Pimen, che Mejerchol'd spoglia di quell'aura sacrale da vecchio saggio in piena pace dei sensi che gli era stata conferita nelle messinscene precedenti, restituendogli le tracce dell'antico ardore giovanile. La liquidazione del teatro di Mejerchol'd nel 1938 e la sua fucilazione, nel 1940, impediscono la realizzazione del progetto.

⁶ Nel 2007 due docenti dell'Università di Princeton, Caryl Emerson e Simon Morrison, hanno allestito una rappresentazione amatoriale dello spettacolo di Mejerchol'd, basandosi sui risultati di una ricerca d'archivio che ha consentito di riportare alla luce gli appunti del regista e la partitura musicale di Prokof'ev (Emerson 2011: 362-377). Gli stenogrammi delle conversazioni di Mejerchol'd con gli attori sono consultabili in Sitkoveckaja, Fel'dman (1993: 211-306).

All’epoca del Disgelo risale un nuovo tentativo, questa volta del regista Anatolij Efros. Efros torna sul *Boris* due volte, allestendo prima, nel 1957, uno spettacolo teatrale al Central’nyj Detskij Teatr di Mosca, e poi, una quindicina d’anni più tardi, un adattamento televisivo. Per la rappresentazione teatrale Efros si ispira all’*Amleto* di Peter Brooks, visto al MChAT nel 1955. Efros attualizza così il modello shakespeariano, che a sua volta era stata la prima fonte di ispirazione per Puškin. Nonostante questo, la critica sovietica rimprovera a Efros una scenografia troppo essenziale e in generale un allestimento sottotono, che non rende giustizia alla grandiosità del poeta nazionale. Lo spettacolo televisivo dei primi anni ’70 rappresenta una nuova tappa nella riflessione di Efros sul *Boris*: questa volta la drammaticità della vicenda si veicola innanzitutto attraverso la tecnica dell’inquadratura in primo piano – vero e proprio faro puntato sull’animo dei personaggi, che rende superflua la ricostruzione degli ambienti.⁷

La prima svolta nella storia del *Boris Godunov* si ha nel 1982, con la messinscena di Juryj Ljubimov al Teatr na Taganke di Mosca. Ljubimov, che tre anni prima ne aveva curato la versione operistica al Teatro alla Scala, realizza una lettura dell’opera di Puškin in linea con la sua visione moderna e rivoluzionaria del teatro.⁸ Dopo alcune prove lo spettacolo viene rimosso, ancor prima del debutto ufficiale. Ljubimov viene espulso dal Paese e privato della cittadinanza sovietica. Tornerà nel 1988, anno in cui il suo *Boris Godunov* vedrà finalmente la luce. Ricordato come l’unico allestimento in cui trovò risalto la componente comica del testo, lo spettacolo proponeva una parodia degli stereotipi scenici e dell’interpretazione tradizionale e solenne della tragedia di Puškin. Ljubimov sfumava il confine tra storia e modernità, vestendo gli *opričniki* (le guardie) di Godunov con divise di agenti sovietici e optando per una scena semivuota: al centro solo una panca, che fungeva contemporaneamente da cavallo, da strada, da confine di stato e da letto di morte per Godunov, Ksenija e Fedor, nonché uno scettro, presente sulla scena per l’intera durata dello spettacolo, come simbolo di un potere che passa da una mano all’altra senza mai rinnovarsi. Chi vide lo spettacolo nel 1988, lo salutò come emblema della *glasnost*: i giochi di potere si svolgevano alla luce del sole, i segreti di palazzo, le cospirazioni e gli intrighi venivano portati senza tante cerimonie al giudizio della folla e del pubblico.⁹ Le scene di massa erano affidate interamente a un coro (l’*ensemble* folkloristico di Dmitrij Pokrovskij), che tormentava i personaggi con litanie e canti selvaggi, mentre la celebre scena finale del silenzio con cui il popolo accoglie lo zar Dmitrij avveniva in platea. Ljubimov inaugurava così una soluzione scenica che molti dopo di lui avrebbero imitato, ma con una differenza fondamentale: se nel 1988 il regista intendeva celebrare la fine del silenzio omertoso del popolo, i registi degli ultimi anni ne hanno denunciato un nuovo inizio.

⁷ Il video è disponibile su Youtube al seguente link https://www.youtube.com/watch?v=h26cFE_W19M.

⁸ Su Ljubimov e i suoi spettacoli esiste una vasta bibliografia. Qui mi limito a rimandare al sito della “Proektnaja laboratorija po izučeniju tvorčestva Jurija Ljubimova i režisserskogo teatra XX-XXI vv.”, curato dalla docente della Vysšaja Škola Ekonomiki di Mosca E. S. Abeljuk. Il sito offre l’accesso a numerose recensioni e materiali audiovisivi: <https://hum.hse.ru/lyubimov/>.

⁹ K. Rudnickij, *Šest’ let spustja: prem’era “Borisa Godunova” na Taganke*, “Izvestija”, 23 giugno 1988, p. 3, https://hum.hse.ru/lyubimov/boris_rudnitsky.

2. Gli anni 2000

Nell'ultimo quindicennio il *Boris Godunov* in Russia ha ispirato produzioni cinematografiche (*Boris Godunov*, 2011, regia di Vladimir Mirzoev) e televisive (*Godunov*, serie in due stagioni, 2018-2019, regia di Aleksej Andrianov) che hanno riscosso un notevole successo, pur declinando la vicenda in modi molto diversi. Se Mirzoev ambienta i fatti nel torbido mondo del business della Moskva-City contemporanea, Andrianov lascia invece *Godunov* nella sua dimensione storica, puntando su grandiose scenografie, ricchi costumi e soprattutto un cast stellare: Sergej Bezrukov nel ruolo di Godunov, Sergej Makoveckij in quello di Ivan il Terribile, Evgenij Tkačuk in quello dell'usurpatore. Il cambiamento di *medium* incide naturalmente sul testo e sul ritmo della recitazione, con ampi rimaneggiamenti da parte di entrambi i registi.

Più interessanti sono le riletture teatrali realizzate negli ultimi dieci anni. Il gusto per la sperimentazione caratterizza tutti e tre gli spettacoli menzionati in apertura di questo articolo. Proprio la fluidità del testo puškiniano, il suo cronico sottrarsi a un processo di sintesi, ne fanno un modello *ante litteram* di teatro postdrammatico, che oggi offre ai registi l'opportunità di esplorare linguaggi diversi, non solo teatrali ma anche giornalistici, televisivi, cinematografici, musicali e artistici.¹⁰

Per quanto riguarda il luogo e il tempo dell'azione, Bogomolov, Šereševskij e Krymov optano per un trasferimento nella contemporaneità, riservandosi però la possibilità di compiere delle incursioni anche in altre dimensioni, sia spaziali che temporali. Bogomolov ambienta le vicende in una sorta di moderno centro commerciale e veste gli attori con abiti contemporanei (Figura 1), creando tuttavia spazi temporali eterogenei e simultanei attraverso l'uso di monitor che proiettano scritte, servizi di cronaca in diretta o da studi televisivi, oppure immagini di repertorio, come discorsi di Stalin o interviste a Boris Berezovskij, fino al corteo presidenziale di Putin nel 2012, in una Mosca spettrale che evoca quella dell'incoronazione di Boris Godunov.



Figura 1: Aleksandr Zbruev-Boris Godunov.
Boris Godunov, regia di K. Bogomolov.

¹⁰ Per questo e altri riferimenti al teatro postdrammatico si rimanda a Lehman (2019).

Šereševskij trasporta l’azione in una palestra scolastica della Russia degli anni ’90, con attori vestiti in tuta e scarpe da ginnastica, ad eccezione del redivivo dirigente scolastico Boris-Igor’ Gordin, che invece indossa giacca e cravatta, ma con una vistosa cucitura sulla schiena che suggerisce il tipo di morte subita. Il regista proietta nella palestra scolastica i conflitti e i traumi insiti nella formazione di un individuo, e ne fa una sorta di luogo di iniziazione attraverso cui tutti nella vita devono passare. Sarà qui che si svolgeranno le elezioni di un nuovo dirigente scolastico, in una competizione che vede fronteggiarsi in prove sportive i funzionari-boiari, i nobili-bidelli, il bullo di periferia Dmitrij l’Usurpatore-Danil Steklov e il popolo ingenuo e obbediente, rappresentato dai piccoli scolari (Figura 2).



Figura 2: In primo piano Igor’ Gordin-Boris Godunov. In seconda fila, da sinistra: Sergej Beljaev-Šušskij, Vitalij Kovalenko-Puškin, Aleksandr Kudrenko-Fedor Basmanov.
Boris Godunov. Sny, regia di P. Šereševskij.

La scena include un gigantesco schermo sullo sfondo, che permette allo spettatore ora di scrutare da vicino le espressioni degli attori in scena, ora di osservare la propria immagine riflessa, ora di seguire in diretta ciò che accade dietro le quinte, negli spogliatoi e nelle docce. Questo terzo occhio concesso al pubblico gli permette di assistere – nella veste di casuale testimone o di inconsapevole complice – alla confessione resa da Godunov al piccolo popolano, nonché all’omicidio dello *jurodivyj* (il folle in Dio), strangolato nelle docce dai suoi accoliti. Il genere del *mikro-kino* (micro-cinema) e la contemporaneità dell’ambientazione non impediscono al regista di rispettare il testo originale. Di questo vengono mantenute le battute in versi che, combinate anche con altri testi di Puškin (innanzitutto la prima variante della tragedia e i suoi diari), contribuiscono a creare un’atmosfera senza tempo, sospesa tra la realtà e il sogno.

Nemmeno Krymov rinuncia al rapporto con la contemporaneità, vestendo i suoi personaggi con abiti moderni e indulgendo in commenti sarcastici alla politica putiniana – ad esempio l’occupazione della Crimea del 2014. Allo stesso tempo, lo spettacolo

conserva punti di contatto con l'epoca antica, come dimostra la cornice stessa che lo ospita, il Muzej Moskvj di Mosca. L'intento di Krymov sembra però essere quello non solo di condurre una riflessione sulle analogie tra il passato e il presente, ma anche di denunciare il rapporto imbalsamato che intercorre tra di essi: emblematica è la scena che vede Godunov-Timofej Tribuncev parodizzare preghiere e inni sacri davanti alle mummie dei patriarchi, mentre i boiari si tappano il naso per il tanfo (Figura 3).



Figura 3: Timofej Tribuncev-Boris Godunov.
Boris, regia di D. Krymov.

Secondo il regista, questa scena è stata uno dei motivi ufficialmente adottati dalle autorità russe per sospendere lo spettacolo nel 2022.¹¹

In accordo con la musicalizzazione tipica del teatro postdrammatico, la musica riveste un ruolo di primaria importanza in tutte e tre le produzioni, come del resto era già avvenuto sia con Mejerchol'd che con Ljubimov. Nello spettacolo di Bogomolov la scena alla fontana si trasforma in una serenata che Dmitrij canta a una Marina in occhiali da sole che, sprezzante, lo lascia solo sul palco. Šereševskij inserisce nello spettacolo diversi motivi musicali evocativi degli anni '80-'90, da Kino a Kombinacija. Per Krymov la musica invece è, da una parte, veicolo di comicità, e dall'altra strumento di evasione dai confini del tempo e dello spazio: durante lo spettacolo risuonano brani di musica classica (Beethoven, Chopin), canzoni straniere, tra cui *Funiculì Funiculà* e *Pensame mucho*, romanze russe sulla guerra, come *Žuravli* (*Le gru*, 1969), colonne sonore di film sovietici, quali *Moj laskovyj i nežnyj zver'* (*La mia affettuosa e tenera bestia*, regia di E. Lotjanu, 1978) e canti popolari eseguiti dal coro dei veterani Moskvoreč'e – tributo, questo, forse proprio a Ljubimov che aveva fatto di un ensemble folkloristico il centro della partitura musicale e drammatica del suo *Boris Godunov* del 1982.

¹¹ Si veda l'intervista a Krymov su "Stage Russia HD", https://www.youtube.com/watch?v=_M0Fu41NUBI.

Uno degli aspetti più interessanti di queste riletture del *Godunov* riguarda la metateatralità e il ruolo dello spettatore. Se le poche didascalie del testo puškiniano non rimarcano la presenza di un osservatore esterno delle vicende, è noto però che l’autore teneva in grande considerazione l’effetto che l’azione teatrale avrebbe dovuto esercitare sul pubblico. Nel suo articolo *O narodnoj drame i drame Marfa Posadnica* (*Sul dramma popolare e sul dramma Marfa Posadnica*, 1830) – articolo programmatico in cui Puškin esprime in modo compiuto la sua concezione del genere della tragedia – egli indicava nella *zanimatel’nost* (intrattenimento) uno degli elementi irrinunciabili del teatro russo, il quale, nato a corte per adempiere alla volontà dominatrice degli zar, doveva compiere un cammino a ritroso rispetto al teatro europeo e riscoprire la sua dimensione originaria, popolare (Puškin 1978a: 147). E del resto è proprio il popolo, nel testo puškiniano, a fare da spettatore ai giochi di potere di cui sono protagonisti Godunov, l’Usurpatore e i boiari.

Nel caso di Bogomolov, la scena è caratterizzata da numerosi schermi sui quali, poco dopo l’inizio dello spettacolo, appaiono le seguenti parole: “Il popolo si è radunato in piazza. Il popolo aspetta che gli dicano cosa succederà. Il popolo è bestiame.” A detta di alcuni critici, ciò che colpisce dello spettacolo di Bogomolov è l’assenza di un giudizio netto e, in generale, il disprezzo con cui il regista sembra guardare tutti i personaggi puškiniani.¹² Nessuno di loro si salva: non Boris – interpretato da Alekandr Zbruev – che, in giacca e cravatta, governa il paese come se fosse una grande azienda statale; non il *gopnik* (teppista) Otrep’ev, interpretato da Igor’ Mirkurbanov e ridotto a un avanzo di galera che, fuggendo dal monastero, uccide Pimen infilandogli una penna nell’orecchio; perfino Pimen, che in Puškin custodisce la storia e attraverso essa contempla il misterioso disegno di Dio, nello spettacolo di Bogomolov si trasforma in un aguzzino strafatto che tatua le sue cronache sulla pelle dei monaci (Figura 4).



Figura 4: Primo da sinistra: Dmitrij Gizbrecht-Pimen.
Boris Godunov, regia di K. Bogomolov.

¹² G. Sitkovskij, *Mutnoe vremja*. “*Boris Godunov*” Konstantina Bogomolova v “*Lenkome*”, <https://www.colta.ru/articles/theatre/4639-mutnoe-vremja>.

Tuttavia, il più bistrattato è il pubblico, paragonato a una massa bovina, colpevole fin dall'inizio di assistere ai suddetti crimini in silenzio. E qui Bogomolov pare voler dimenticare che il famoso silenzio che conclude la tragedia di Puškin è un silenzio enigmatico e ambivalente, tutt'altro che privo di minaccia: esso, infatti, rappresenta l'espressione di quella volubile "opinione popolare" (Puškin 1978b: 275), che prima acclama Boris e poi ne trucida i figli.

Quella di Krymov è una scelta ancora più stimolante. Lo spettacolo si inserisce infatti fin da subito nella cornice del teatro nel teatro: una presentatrice, dotata di microfono e agghindata con un enorme copricapo alla russa e una lunga treccia posticcia, introduce il pubblico in sala agli eventi e ai brani musicali a cui assisteranno. Krymov abbatte qualsiasi barriera tra palco e platea, inscenando il suo *Boris* in un unico spazio, arredato, da una parte, da un pianoforte e dei riflettori, e, poco più in là, da un tavolo e una rete da pallavolo, e dall'altra con delle sedie, destinate sia agli spettatori sia a un gruppo di attori che impersonano il popolo. Durante tutto lo spettacolo questo popolo resterà seduto in silenzio, e sarà proprio da lì che emergerà un Griša Otrep'ev dalle sembianze bambinesche, interpretato a turno dalle fenomenali Viktorija Isakova e Marija Smol'nikova. In particolare, la scena alla fontana è recitata come uno spettacolo dentro lo spettacolo, ma in forma di improvvisazione e con due improbabili Dmitrij e Marina, diretti dallo stesso Boris in quella che non è più la famosa scena d'amore che tutti si aspettano, ma un grottesco *balagan* (baraccone) senza senso, costruito secondo una disposizione paratattica dei segni tipica del teatro postdrammatico: mentre un Dmitrij menomato, con una dentatura gigantesca ed evidenti problemi di dizione, pronuncia sputacchiando la famosa replica traboccante di orgoglio, una stralunata Marina (di nuovo la Isakova o la Smol'nikova a turno), che pare capitata lì per caso, recita uno stordente monologo su come tagliare il cavolo per il *boršč* (Figura 5).



Figura 5: Viktorija Isakova-Marina Mnišek.
Boris, regia di D. Krymov.

La dissonanza che ne scaturisce fa di questa scena una delle più riuscite, e insieme una delle più tragiche, di tutto lo spettacolo.

In conclusione, si vuole tornare alla domanda iniziale: “Accorciare le distanze culturali e cronologiche da un classico significa necessariamente snaturarne la specificità?” Nel caso dei tre spettacoli esaminati, il rischio è certamente presente, soprattutto quando il classico si riduce a mero pretesto per esprimere le idee del regista. Tuttavia, queste riletture contemporanee ripropongono alcune istanze fondamentali della grammatica teatrale puškiniana: l’elemento comico, la varietà linguistica (attraverso l’uso del verbatim e del linguaggio giornalistico e televisivo), l’assenza di rigidi confini spaziali e temporali, la metateatralità e il ruolo del pubblico, e naturalmente la riflessione più profonda sulla natura del potere.

Soprattutto la messinscena di Krymov riesce nell’intento di decostruire e straniare il capolavoro di Puškin, facendone risaltare il significato più profondo. Il Boris di Krymov è un individuo insignificante, che poco ricorda l’orgoglioso zar Godunov, ma di cui mantiene la stessa tragica ambivalenza. La tragedia di questo Boris risiede proprio nella sua mediocrit , nella banalit  del male che rappresenta e che lo trasforma da uomo qualunque a strumento del terrore, e poi di nuovo da strumento del terrore a vittima del potere rappresentato dai boiari. Un potere a sua volta vile e meschino, contraddistinto da una corporeit  volgare e ingorda (Figura 6).



Figura 6: Da sinistra: Sergej Őcedrin-PuŐkin, Timofej Tribuncev-Boris Godunov, Michail Filippov-Őujskij. Boris, regia di D. Krymov

Saranno i boiari, una volta eliminato Boris e il figlio, a rivolgersi al pubblico attonito, invitandolo con tono mellifluido ad acclamare il nuovo usurpatore di turno. Questo   il messaggio comune a tutti e tre i registi, e di cui PuŐkin forse era gi  consapevole mentre scriveva la sua tragedia: non importa se a governare sia Boris o Dmitrij-l’Usurpatore. Il potere cambia forma, ma non sostanza, perpetuandosi all’infinito e strisciando da un lato all’altro della scena, in un metaforico gioco di specchi che, in ultima analisi, lascia tutti colpevoli.

BIBLIOGRAFIA

- Belinskij, Vissarion (1955), *Stat'i i recenzii. 1841-1844 // Polnoe sobranie sočinenij v trinadcati tt.*, t. 5, Moskva, Izd-vo AN SSSR.
- Bondi, Sergej (1978), *Dramaturgija Puškina // Id., O Puškine. Stat'i i issledovanija*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, pp. 169-241.
- Durylin, Sergej (1951), *Puškin na scene*, Moskva, Izd-vo Akademii Nauk SSSR.
- Emerson, Caryl (2011), *Princeton University's "Boris Godunov" // Id., All the same the words don't go away: essays on authors, heroes, aesthetics, and stage adaptations from the Russian tradition*, Boston, Academic Studies Press, pp. 362-377.
- Fornoni, Federico (a cura di) (2023), *Musorgskij. Boris Godunov. Riccardo Chailly. Kasper Holten. Teatro alla Scala*, Vox Imago, Milano, Skira.
- Gozenpud, Abram (1967), *O sceničnosti i teatral'noj sud'be "Borisa Godunova" // Puškin: Issledovanija i materialy*, t. 5 (*Puškin i russkaja kul'tura*), AN SSSR. In-t rus. lit. (Puškin. Dom), In-t teatra, muzyki i kinematografii, Leningrad, Nauka, pp. 339-356.
- Lehman, Hans-Thies (2019), *Il teatro postdrammatico*, Imola, Cue Press.
- Ottomano, Vincenzina (2023), *Passando il Rubicone...: la genesi di Boris Godunov tra aspirazioni, censura e nuovi approdi // Fornoni, Federico (a cura di), Musorgskij. Boris Godunov. Riccardo Chailly. Kasper Holten. Teatro alla Scala*, Vox Imago, Milano, Skira, 2023, pp. 65-85.
- Puškin, Aleksandr (1978a), *Kritika i publicistika // Polnoe sobranie sočinenij v desjati tt.*, t. 7, Leningrad, Nauka.
- Puškin, Aleksandr (1978b), *Evgenij Onegin. Dramatičeskie proizvedenija // Polnoe sobranie sočinenij v desjati tt.*, t. 5, Leningrad, Nauka.
- Puškin, Aleksandr (1979), *Pis'ma // Polnoe sobranie sočinenij v desjati tt.*, t. 10, Leningrad, Nauka.
- Sitkoveckaja, Majja, Fel'dman, Oleg (pod red.) (1993), *Mejerchol'd repetiruet v dvuch tt.*, Moskva, Artist. Režisser. Teatr.

RAFFAELLA VASSENA • is Associate Professor at the University of Milan. Her research centers on nineteenth-century Russian literature, the relationship between literary and social institutions in late Tsarist Russia, Russian and Soviet children's literature, and modern Russian theatre. She is the author of the monograph *Dostoevsky's Afterlives: The Battle for Dostoevsky's Legacy in Pre-Revolutionary Russia, 1881-1910* (Brill, 2025).

E-MAIL • raffaella.vassena@unimi.it