

Boris Godunov, tra rivoluzione e pessimismo verdiano

MICHELE GIRARDI (Cremona)

I

Sembra strano che la relazione, così palese a mio avviso, tra le tematiche trattate nel *Boris Godunov* di Musorgskij e nel *Don Carlos* di Verdi, cioè le logiche spietate dei detentori di un potere assoluto che disintegra l'aspirazione alla felicità individuale e collettiva degli oppressi, sia stata sinora piuttosto trascurata dagli studiosi dell'una come dell'altra opera.¹ Eppure, oltre alle convergenze più ampie e generali tra i due artisti nel trattamento del dramma, in relazione a una visione etica del fare artistico che li unisce in un cupo pessimismo circa ogni umana possibilità di riscatto, vi sono chiari segnali di una sorta di metabolizzazione nell'opera di Musorgskij del capolavoro 'politico' di Verdi, che il russo ebbe occasione di vedere a San Pietroburgo, messo in scena da una compagnia italiana, il primo gennaio 1869.² Sono segnali che vanno dalle coincidenze in alcuni snodi cruciali del dramma, alla costellazione dei personaggi, alla loro funzione. Mi limito a menzionare i luoghi essenziali.

Ambo le opere hanno come protagonista 'le' due voci di basso per eccellenza nel panorama operistico della seconda metà dell'Ottocento, timbro che si lega indissolubilmente al loro rango di sovrani maturi, Re l'uno, Zar l'altro.

¹ Si fa eccezione per qualche accenno nella raccolta di saggi su Musorgskij dovuta a Richard Taruskin (*Musorgsky. Eight Essays and An Epilogue*, Princeton, Princeton University Press, 1993) e, con maggiore ampiezza, per le pagine d'analisi su *Boris Godunov* di Robert Oldani (Ch. 9: *The Music*, in CARYL EMERSON-ROBERT WILLIAM OLDANI, *Modest Musorgsky & Boris Godunov. Myths, Realities, Reconsideration*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 225-76, e in particolare pp. 236-9).

² Musorgskij aveva iniziato a comporre il *Boris Godunov* nell'autunno del 1868, e alla fine dell'anno era arrivato al monologo di Pimen con cui inizia la prima scena della parte seconda, cioè la prima dell'atto primo nella versione del 1872 (si veda l'Appendice, pp. 86-9).

Ambedue i regnanti si trovano *vis à vis* col pubblico in un grande monologo dove mettono a nudo il loro animo e riflettono sulle conseguenze devastanti che l'esercizio del potere ha avuto sulla loro vita privata. Tanto che l'articolazione drammatica dei loro monologhi presenta dei punti in comune. Filippo II ha cercato e cerca invano l'amore della consorte come unico porto di serenità, dopo averla forzata alle nozze per ragion di stato (IV.1: «Ella giammai m'amò») e, nel guardarsi intorno trasognato dopo una notte insonne, vagheggia nel soglio un antidoto impossibile alla propria infelicità («Ah, se il sero regal / a me desse il poter / di leggere nei cuor»). Boris riflette sul potere (III: «Dostíg' ya výsshey vlásti.» – «Ho raggiunto il potere supremo. È già il sesto anno che regno nella pace. Ma non c'è felicità nella mia anima tormentata»), poiché soffre di male analogo a quello del suo pari rango verdiano, un male cui gli affetti familiari non solo non possono recare sollievo («V semyé svojéy ya mníl naytí otrádu» – «Nella mia famiglia sperai di trovare conforto»), ma hanno il compito di ricordargli incessantemente l'infanticidio commesso per raggiungere il trono, crimine che ha minato irreparabilmente la sua saldezza psichica.

Sia Filippo, sia Boris ricevono la corona in una scena *à grand spectacle*, e qui sono le vicende storiche alle quali fanno riferimento i libretti che accomunano i due detentori del potere assoluto. Il monarca di Spagna salì sul trono nel gennaio del 1556 per l'abdicazione del padre, l'imperatore Carlo V, che andò a vivere gli ultimi due anni nel convento di Yuste in Estremadura; Boris divenne Zar nel 1598, dopo essere stato reggente alla morte del primo Zar di Russia, Ivan il Terribile (1584). Lo scopo dei compositori è quello di coinvolgere il pubblico nella dinamica degli eventi: Verdi per inasprire i contorni di uno spietato ritratto del despota sanguinario, che applica le leggi dell'Inquisizione e fa bruciare gli eretici (*Auto da fè*, III.2). Musorgskij, invece, per un ritratto del potere in chiaroscuro: la corona dà l'occasione a Boris di una riflessione amara, che si chiude con la serena accettazione della sua sorte:

Boris, Prologo, 2

La mia anima si rattrista!
Una qualche paura involontaria
con funesto presentimento mi stringe il cuore.

O Giusto! O Padre mio Onnipotente!
Guarda dai cieli alle lacrime dei tuoi fedeli servi
e benefica il mio potere della tua santa benedizione.
Che io sia buono e giusto, come te.
Che possa guidare il mio popolo gloriosamente.
Ora inchiniamoci ai defunti sovrani della Russia.
Poi inviteremo il popolo a un banchetto,
tutti, dal bojaro al mendicante cieco,
tutti potranno entrare, tutti saranno ospiti cari.³

L'occhio attento di Musorgskij non si limitò a cercare un possibile modello per il suo sovrano assoluto in Filippo II, poiché lo spunto iniziale per l'intero secondo quadro dell'atto III del *Boris* (aggiunto nella versione del 1872),⁴ cioè l'incontro amoroso fra il falso Dmitrij (tenore) e la principessa polacca Marina Mnišek (mezzosoprano) trova concordanze quantomeno singolari con quanto accade all'inizio dell'atto III del *Don Carlos*, quando l'eroe tenorile di Verdi incontra Ebo-li, anch'essa principessa e voce di mezzosoprano. La situazione è la medesima, cioè notte di luna piena, la più propizia all'amore romantico, pressoché identici i contorni scenici e le parole che li denotano:

Don Carlos, III.1

DON CARLOS *leggendo un biglietto*
«A mezzanotte
«Ai giardin della Regina
«Sotto gli allôr della fonte vicina.»
È mezzanotte; mi par udir
Il mormorio del vicin fonte ...

³ *Борис Годунов*, пролог, 2:
Борис

Скорбит душа! / Какой-то страх невольный / зловещим предчувствием / сковал мне сердце. / О, праведник, о, мой отец, державный! / Воззри с небес на слёзы верных слуг / и ниспошли ты мне / священное на власть благословенье; / Да буду благ и праведен, как ты, / да в славе / правлю свой народ... / Теперь поклонимся / почившим властителям Руси, / а там сзывать народ на пир, / всех, от бояр до ничего слепца, / всем вольный вход, все гости дорогие.

La traduzione italiana dei passi del libretto di *Boris Godunov* citati nel testo è di Cristina Moroni (*Boris Godunov*, a cura di Silvia Camerini, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1989, pp. 83-160). Ringrazio Simona Carignani e Adriano Spadoni per il controllo dei testi in cirillico delle citazioni del libretto.

⁴ Si veda l'appendice, p. 88.

Ebbro d'amor, ebbro di gioia il core!...
 Elisabetta, mio ben, mio tesoro,
 A me vien!...⁵

Boris, II.2

DMITRIJ *scende dal castello, sognante*
 A mezzanotte, nel giardino ... presso la fontana...
 Oh, voce divina! Di quanta gioia
 hai colmato il mio cuore!
 Verrai, mia amata, verrai,
 mia colomba dalle ali leggere?
 O forse hai dimenticato il tuo falco impetuoso,
 che per te intristisce, e soffre.
 Col dolce saluto, con le parole tenere,
 allevia il tormento incessante del mio cuore.
 Marina!... Marina!...
 Rispondi, rispondi!...
 Vieni, vieni, ti aspetto!...⁶

Quel che colpisce maggiormente è però l'identità di presupposti di entrambi i compositori: si tratta di una situazione di amore *falsa* determinata, ancora una volta, dai delicati equilibri del potere. Eboli e Don Carlos sono vittime di un equivoco, poiché lei crede a un appuntamento sincero, mentre lui suppone di averlo dato all'amata quanto proibita 'madre' Elisabetta. Marina reagisce alle calde proferte del falso Žarevič con l'unico scopo di valersi del suo braccio armato per usurpare il trono di Boris.⁷

⁵ *Don Carlos*, III.1:

DON CARLOS

«A minuit, aux jardins de la Reine, / sous les lauriers auprès de la fontaine ...» / Il est minuit ... J'entends / le bruit clair de la source au milieu du silence. / Ivre d'amour, plein d'une joie immense, / Elisabeth, mon bien, mon bonheur ... je t'attends!

(Ogni riferimento testuale rinvia alla versione francese in cinque atti.)

⁶ *Борис Годунов*, II.2:

Самозванец (Претендер Димитрий)

В полночь, в саду, у фонтана... / О, голос дивный! / Какой отрадой ты / мне наполнил сердце!... / Придешь ли ты, желанная? / Придешь ли, голубка моя / легкокрылая? / Аль позабыла ты буйного сокола, / что по тебе грустит, надрыается? / Приветом ласковым, речью нежною / ты утоли муку сердца б езыходную. / Марина! Марина!... / Откликнись! О, откликнись!... / Приди, приди я жду тебя! Нет, нет ответа.

⁷ Rari sono i casi di duetti dove una delle due parti in causa non sia sinceramente innamorata dell'altra e se ne voglia soltanto servire. Quando ciò accade la motivazione è di

Vorrei infine menzionare l'inizio dell'atto II del *Don Carlos*, dove un coro di monaci da fuori scena si unisce al canto d'un frate nel condannare la fallacia di ogni umana ambizione al potere, in questo caso quella di Carlo V:

IL FRATE

Ei voleva regnare sul mondo
 obliando colui che nel ciel
 segna agli astri il cammino fedel.
 L'orgoglio immenso fu, fu l'error suo profondo.⁸

Un episodio idealmente simile accade nella cella del giovane frate Grigorij Otrep'ev (I.1), dove il coro dei monaci che precede il suo risveglio, e accompagna la narrazione del sogno di gloria e potere che gli turba la mente, contrappone la rinuncia alle tentazioni del mondo all'ambizione del soglio scatenata in lui dal racconto del cronachista Pimen:

MONACI *fuori scena*

Dio forte e giusto, guarda i tuoi servi, che ti pregano!
 Scaccia dai tuoi figli, che credono in te, lo spirito maligno della falsa sapienza!

GRIGORIJ *si sveglia*

Ancora quel sogno... per la terza volta ancora quel sogno!
 Sogno maledetto, che non mi lascia dormire...
 E il vecchio siede, e scrive, e so
 che per tutta la notte non ha chiuso gli occhi.
 Come amo il suo aspetto sereno,
 quando, con l'animo immerso nel passato,
 calmo, solenne, scrive la sua cronaca...⁹

solito la vendetta, e si pensi a Odabella nell'*Attila* piuttosto che a Dalila nel *Samson et Dalila*.

⁸ *Don Carlos*, II.1:

LE MOINE

Il voulait régner sur le monde / Oubliant celui dont la main / Aux astres montrant leur chemin. / Son orgueil était grand, sa démente profonde.

⁹ *Борис Годунов*, I.1:

Монахи (за сценой)

Боже крепкий правый, внемли рабам твоим, молящим тя! / Дух лже мудрия лукавый отжени от чад твоих, верящих ти!

Григорий (*Пробуждается*)

Всё тот же сон!... Втретий раз всё тот же сон! / Не-отвязный, проклятый сон! / А старик сидит да пишет, и дремотой, зная, во всю ночь но не смыкал очей. /

II

Nel passaggio dalla versione del *Boris* compiuta di getto nel 1869 a quella prodotta tre anni più tardi, emerge con molta chiarezza l'evoluzione del pensiero politico e sociale di Musorgskij, specie in rapporto all'intreccio fra trono e altare, per dirla con Verdi.

La prima versione ruota tutta attorno al Boris-*'Zar Erode'* che, da vero eroe tragico, segue un cammino di espiazione fatto di buon governo, di sensibilità e attenzione per i sudditi, contrastando lo strapotere oligarchico dei corrotti Boiari, agitati da sordide lotte intestine. Un cammino irto di spine che gli trafiggono la coscienza sino a produrgli allucinazioni, e che s'arresta con la morte. Ed è il novizio Grigorij Otrep'ev che s'incarica di dare fattezze umane al suo incubo, indossando i panni dello *Zarevič* Dmitrij. Il *parvenu* Grigorij-Dmitrij è spinto dalla sua ambizione sino a sfidare il potere degli *Zar*, ma il suo percorso verso il trono è qui solo un filone secondario nella drammaturgia del *Boris*: quale futuro resti a chi subisce impotente gli intrichi tra forze contrapposte, e segnatamente al popolo, lo si può solo indovinare.

Nel rivedere l'opera Musorgskij allargò a dismisura la portata dei conflitti, coinvolgendo materialmente nell'arco della tragedia personale dello *Zar* un paese straniero, la Polonia nemica dell'ortodossia russa (che Boris, sia pure indegnamente, rappresenta), ma soprattutto incrementando il ruolo del popolo nella vicenda. Si scorra l'appendice (pp. 86-89), dove vengono poste a confronto le due versioni: tacendo dei dettagli, che pure sono assai significativi, fu aggiunto l'intero atto III, cioè quello detto 'polacco', e tolto il primo quadro della quarta parte – cioè la «Piazza antistante la cattedrale di San Basilio» (di cui venne recuperato, nella scena finale, l'episodio del furto del soldino e il canto dell'Innocente). Ma soprattutto l'opera trovò una nuova conclusione nella vastissima scena di massa, detta anche 'rivoluzionaria', che si svolge in «Una radura nel bosco di Kromij» (atto IV, quadro 2) – sicché lo scorcio della morte di Boris, che prima chiudeva l'opera, ora è divenuto il penultimo evento.

Как я люблю его смиренный вид, когда душой в минувшем погруженный, спокойный, / величавый, он летопись свою...

Nell'attuare questa nuova strategia drammaturgica Musorgskij finì con l'incrementare i punti di contatto con Verdi. Il *Don Carlos* è un'immane riflessione sull'assolutismo, messo sotto accusa da un personaggio del tutto improbabile dal punto di vista storico, il marchese di Posa, rappresentante d'idee liberali che allora non potevano trovare cittadinanza nel regno del Sant'Uffizio. Nello sviluppo dell'azione tutto viene travolto e si giunge a un finale dove il conflitto tra la ragion di stato e le sorti di chi ha osato sfidarla, in nome di valori di libertà e giustizia, è talmente acuto (la doppia condanna a morte sancisce la piena riconciliazione tra Stato e Chiesa) da richiedere la metafora scenica del potere assoluto che sta spiando le proprie colpe, cioè il frate ambiguamente proposto come il fantasma di Carlo V. Una conclusione che è un punto di vista del compositore, impregnato di una sfiducia pressoché totale sulle possibilità di ottenere una giustizia negata ai singoli così come al collettivo: Verdi mostra qui un pessimismo ancor più forte di quanto non avesse fatto vedere in altre opere dedicate ai nefasti esiti delle tirannie (come *Macbeth*).

Nel rielaborarlo, Musorgskij cambiò faccia al *Boris Godunov* e, con buona pace dei detrattori che lo definirono 'dilettante', grazie a un lavoro paziente di cesello sulla musica già composta, riuscì a far convergere il peso di alcuni elementi musicali nella prospettiva di una conclusione 'aperta', dove il popolo domina la scena.

III

In chiave strettamente politica, dunque, sono due le polarità del soggetto musorgskiano nella versione del 1872: l'ufficialità ortodossa e quella cattolica. Tra queste polarità sta una folla d'affamati, schiacciata dal conflitto tra un 'tiranno' (Boris), il suo doppio (Dmitrij) e una classe di mestatori politici (i Boiari), un conflitto che la sovrasta e che ha l'unico effetto di peggiorarne ulteriormente la condizione. Musorgskij affidò all'atto polacco il ruolo di rendere evidente l'ineluttabilità dello scontro tra confessioni religiose che manifestano un diverso modo d'intendere il rapporto tra chiesa e potere politico. In particolare utilizzò come espressione del cattolicesimo il personaggio di Rangoni, un cinico prete gesuita, padre spirituale d'una donna bellissima e affa-

scinante, Marina, assetata di fama, gloria e ricchezza e disposta a tutto, o quasi, pur di conseguirli. I consigli di costui, in realtà, sono veri e propri precetti declamati nel *boudoir* della principessa (III.1) tra gioielli e ciprie:

RANGONI

La chiesa di Dio è abbandonata, dimenticata.
Le chiare immagini dei santi sono impallidite,
la pura sorgente della fede viva si è estinta,
il fuoco dei fragranti incensieri langue,
sono aperte le ferite dei santi martiri,
dolori e lamenti negli eremi sulle montagne,
scendono le lacrime degli ultimi pastori.

MARINA

Padre mio! Voi... voi mi spaventate.
Il vostro accurato discorso ha fatto nascere
una bruciante pena nel mio debole cuore.

RANGONI

Figlia mia!... Marina!... Proclama agli eretici di Mosca la vera fede!
Volgili al cammino della salvezza,
distruggi lo spirito peccaminoso dello scisma.
E gli angeli del Signore proclameranno Santa Marina davanti al trono
splendente del Creatore!¹⁰

E poiché la protagonista si schernisce a tale offerta, Rangoni replica con una frase insinuante, che fissa tutta la sua doppiezza:

¹⁰ *Борис Годунов*, III.1:

Рангони

Церковь Божия оставлена, забыта; / лики светлые святых поплёкли; / веры живой источник чистый гложет; / огонь кадильниц благовонных меркнет; / зияют раны святых страстотерцев, / скорбь и стоны в обителях горних; / льются слёзы пастырей смиренных.

Марина

Отец мой! Вы Вы смущаете меня, / болью жгучею речь ваша скорбная / в слабом моём сердце отдаётся.

Рангони

Дочь моя! Марина! / Провозвести еретикам москалям веру правую; / обрати их на путь спасенья; / сокруши дух! раскола греховный! / И прославят Марину святую / пред престолом творца лучезарным / ангелы господни.

ESEMPIO 1

III.1, 46

VI I e II
con sordina

VI I, Vle, Vlc

Rangoni

mf *cresc.* *mf*

Kra - só - yu svoyé - yu ple - ní sa - mó - zvan - tsa!
Con la tua bellezza seduci il pretendente!

pp

Réchyu lyu - bóvno - yu nyézhno - yu, pùl - ko - yu, strást' za - ro - ní v yevó syéd - tse.
Con parole d'amore tenere e ardenti accendi la passione nel suo cuore.

Il tema del gesuita, vampiro assetato del sangue degli ortodossi, è una discesa cromatica dei violini, il suo metro le avviluppanti terzine che s'imprimono nel canto al momento in cui il personaggio si fa seduttivo verso le sue vittime, come un enorme serpente che srotoli le sue spire.¹¹ L'efficacia icastica di questa musica è talmente formidabile da far sì che questa nera e sinistra *silhouette*, al pari del Grande Inquisitore nel *Don Carlos*, condizioni pienamente il seguito del colloquio con Marina e poi col falso Dmitrij nel quadro successivo, rendendo del tutto esplicita la centralità del tema dello scontro di religioni come scontro di poteri, motivo centrale anche nel *Don Carlos*.

¹¹ Gli esempi sono tratti dall'edizione critica della partitura di *Boris Godunov*, curata da David Lloyd Jones (Oxford University Press, Oxford, 1975, 2 voll.): il luogo è identificato dall'indicazione di atto e quadro, seguita dalla cifra di richiamo e dal numero di battute che la precedono o la seguono.

IV

Dopo il prologo dedicato a un ritratto a tutto tondo dello Zar, la narrazione in tempo reale comincia in penombra nella cella del Convento dei Miracoli, con l'avventura musicale che vede come protagonista l'oscuro novizio Grigorij Otrep'ev. Egli debutta come elemento dinamico nella vicenda, poiché sceglie di interpretare la storia usurpando una parte non sua, ma finisce per divenire una sorta di burattino nelle mani dell'ortodossia cattolica polacca che gli arma un esercito. La sua parabola, dal prim'atto sino alle ultime battute dell'opera, è già di per sé una dimostrazione di come il vero potere utilizzi ogni canale per far valere i propri diritti, e perciò viene rappresentata dall'unico *Leitmotiv* che percorra l'intera partitura: esso segna ogni tappa del percorso del falso Dmitrij verso il soglio dello Zar, e va seguito passo dopo passo, nelle sue diverse manifestazioni, per comprendere appieno quale ruolo Musorgskij gli abbia affidato per determinare la ricezione della scena conclusiva.¹²

Il tema s'ode per la prima volta quando il frate cronachista Pimen risponde alla domanda del suo novizio sulle sorti dello Žarevič Dmitrij, secondogenito di Ivan il terribile:

ESEMPIO 2

I.1, 36

Fl, Ob

Pimen

Le - zhit v kro - ví za - ré - zanny tsaryévich;
Giace nel sangue lo zarevic assassinato

¹² Il tema di Rangoni è limitato al solo atto polacco, quello di Boris, di forte impronta armonica, rappresenta lo scorrere inesorabile del suo tempo, che dal finale del II atto arriva alla scena della morte. Pur consapevole che all'epoca in cui *Boris* fu scritto la parola non aveva una definizione univoca, adotto ugualmente il termine *Leitmotiv* (motivo conduttore) perché Musorgskij impiegò il tema associato al pretendente in modo analogo a Wagner nel *Ring*, rifinandone gradatamente la forma (cfr. es. 4 e sgg.).

Il fanciullo fu fatto assassinare da Boris Godunov, l'usurpatore del trono (secondo Karamzin, Puškin e Musorgskij), e Pimen descrive la scena di sangue che gli era apparsa allora: il *Leitmotiv* non ha ancora la forma che prenderà in seguito, ma presenta segni caratteristici nel profilo melodico (la sesta ascendente, la seconda successiva, e l'ambito di quarta conclusivo della frase), ed è inoltre connotato semanticamente dal testo (dove si evoca il vero Dmitrij la cui uccisione è il punto di partenza dell'avventura del giovane frate).

Subito Grigorij domanda: «Quanti anni aveva lo Žarevič assassinato?» e Pimen risponde: «Sette anni. Aspetta! Son passati dieci anni da allora! O no? dodici? Sì, dodici anni. Sarebbe tuo coetaneo e regnerebbe»:

ESEMPIO 3

I.1, 3 prima di 42

Fl, Cl

Pimen

On byl bytvoy ro - vyés-nik i tsarstvoval!..
sarebbe tuo coetaneo e regnerebbe!..

A conclusione della scena il tenore scoppia in un'invettiva: «Boris, Boris! Tutti tremano davanti a te. Nessuno osa nemmeno ricordare la sorte dell'infelice fanciullo ...», e prontamente il *Leitmotiv* fa eco (I.1, 4 dopo 48) alle parole del giovane assetato di gloria, ma già corrotto dal potere cui anela.

Nel preludio al secondo quadro del prim'atto il tema acquista una forma più rifinita (con una diversa disposizione metrica e l'aggiunta di una frase), e ciò segnala l'evoluzione del personaggio, già lanciato sulla pista del suo ambizioso miraggio del trono, verso il confine con la Lituania:

ESEMPIO 4

I.2, 5 dopo 2

2 Fl

Alla levata del sipario entriamo nell'osteria dove sono appena comparsi i due frati da strada, Varlaam con Misail, seguiti da Grigorij. Il vecchio frate vagabondo tiene d'occhio lo sconosciuto incontrato in viaggio, ed è reso viepiù guardingo dal suo palese nervosismo. Nel momento in cui egli si fa avanti per rassicurarlo il *Leitmotiv* colora sottilmente la tensione del falso pretendente:

ESEMPIO 5

I.2, 13

Poco dopo entra la polizia, a caccia dell'impostore per ordine dello Zar, e svolge la sua indagine; il sospetto delle guardie cade sui due frati da strada, ma quando si rivolgono a Grigorij per incaricarlo di leggere ad alta voce il mandato di cattura, il tema appare fugacemente per denunciarne la falsa identità (I.2, 46), a dispetto del consueto *cliché* del poliziotto che sospetta sempre, anzitutto, di chi è male in arnese. Il *Leitmotiv* torna poco dopo, quando l'ufficiale, non potendolo fare di persona (è analfabeta), chiede a Grigorij di leggere il bando contro Griška Otrep'ev (I.2, 55) e accompagna, in forma variata, la lettura, stendendo una patina d'ambiguità:

ESEMPIO 6

I.2, 56

«Chú - do - va mona-sty-ryá ne - do - stóy - ny chernyéts, Gri - gó - riy, iz ró - du O - tré-pyevykh,
«L'indegno monaco del Convento dei miracoli, Grigorij, della famiglia degli Otrep'ev.

Nell'atto successivo, il terzo, ambientato in Polonia, il *Leitmotiv* viene enunciato dai clarinetti e poi dai flauti (3 prima di 1) nelle battute introduttive, e segnala acusticamente non solo il fal-

so Dmitrij (ora per la prima volta chiamato col nome che ha usurpato) ma anche la volontà di potere che lo sostiene e lo ha spinto sulla soglia dell'amore. Potere e amore che vengono amalgamati in un'unica metafora sonora poco dopo, quando Grigorij-Dmitrij evoca Marina, ebbro di desiderio, e clarinetto e oboe gli rispondono così:

ESEMPIO 7

III.2, 3 dopo 4

Dmitrij *f* *p*
Ma-ri - na! Ma - ri - na!

La metafora sonora verrà ribadita nel successivo colloquio tra il falso pretendente e Rangoni, ed è qui che il tema viene intonato dal tenore per la prima volta:

ESEMPIO 8

III.2, 10

Dmitrij
Vozne - sú ye - yó, go - lúb - ku, Pred vsyéyu rússkoy zemláy, voz - ve dú yeyó, s so - bóyu na
La innalzerò, la mia colombella, su tutta la terra russa, la eleverò con me sul trono degli Zar, e accecherò con la
tsár - scky prestól, o - oslep - lyú yeyó, krasó - yu prá - vo - slav - ny lyud!
sua bellezza tutto il popolo ortodosso ...

Il suo significato viene reso chiaro dai versi: egli potrà mostrare Marina agli ortodossi, e la sua bellezza sarà degno ornamento del suo trono.

Infine, poco prima che la principessa polacca raggiunga Dmitrij in giardino, il *Leitmotiv* prende il 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 Žarevič Dmitrij:

ESEMPIO 9

III.2, 48

Dmitrij



mchá - tsa v gla - yè dru - zhi - ny khó - ro - broy, vstre - tit lit - sóm k litsú
Cavalcherò alla testa della mia valorosa compagnia! Incontrerò faccia a faccia le schiere nemiche,



vrá - zhy pol - kí, s bó - ya, so slá - voy, vzyat' na - slé - dny pre - stól!
e in battaglia conquisterò gloriosamente il trono che mi spetta!

Per questo la melodia verrà poi richiamata nel successivo duetto, alzata di mezzo tono (da Fa a Fa diesis, ambedue in modo lidio), nel momento in cui la principessa lo insulta chiamandolo «Kholóp» («Vassallo», III.2, 68). L'immediata reminiscenza caratterizza la ferma reazione dell'uomo di potere, finalmente duro come la principessa vuole, che si proclama Žarevič declamando le stesse parole intonate nella precedente apparizione. Ed egli vince, apparentemente, almeno la battaglia per l'amore, poiché Marina mette da parte l'alterigia e si trasforma in una semplice donna 'innamorata'. Il loro idillio, che chiude l'atto polacco, inizia a partire dalla sensuale melodia amorosa che lei intona in segno di sottomissione.

V

Tutta la strategia leitmotivica precedentemente enunciata converge nel finale vero e proprio, che contiene un'altra melodia su cui vorrei fissare l'attenzione del lettore. Si tratta di un'autentica canzone popolare (esempio 10 A) che Musorgskij trascrisse ad orecchio da un'improvvisazione del bardo Trofim Ryabinin:¹³

¹³ La canzone venne poi pubblicata a San Pietroburgo nel 1873 nella trascrizione di Musorgskij col titolo *O Vol'ge i Mikule* (l'informazione è tratta da TARUSKIN, *Musorgskij*, cit., p. 301).

ESEMPIO 10

A IV.2, 25

Andantino non troppo lento

Misail

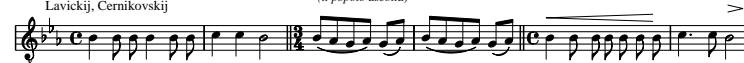


Varlaam Sólnt - se, lu - ná po - myérk - nu - li, zvyó - zdy s ne - byés po - ka - til - is - ya,
Il sole e la luna si sono oscurati, le stelle del cielo sono scomparse,

B IV.2, 52

Moderato

Lavickij, Cernikovskij

(il popolo ascolta)

Do - mine, Do - mine, sal - vum fac Re - gem, Re - gem, Re - gem Demetrium Mo - sco - vi - ae,

C IV.2, 63

Alla marcia



Essa viene affidata a Misail e Varlaam, i quali intonano una canzone sul peccato di Boris, che ha dato origine allo squallore attuale del popolo ortodosso:

MISAIL, VARLAAM

Il sole e la luna si sono oscurati,
 le stelle del cielo sono scomparse,
 tutto l'universo ha tremato
 per il grande peccato di Boris.

Vagano fiere mai viste,
 generandone altre inaudite,
 che sbranano corpi umani
 a gloria del peccato di Boris.

I servi di Boris torturano, torturano
 e fanno soffrire il popolo di Dio,
 ammaestrati da forze demoniache,
 a gloria del trono di Satana.¹⁴

¹⁴ *Борис Годунов*, IV.2:

Варлаам и Мисаил (за сценой)

Солнце, луна померкнули, / звёзды с небес покатились, вселенная восколеб алася / от тяжкого греха Борисова! // Бродит зверьё невиданное, / бродит зверьё неслыханное, / пожирает тела человеческие / во славу греха Борисова. (*Ближе*)

Il musicista ne utilizza poi lo spunto iniziale per costruire la falsa litania che s'ode da fuori scena, declamata dai due gesuiti Lavičkij e Černikovskij (esempio 10 B). Quando entrano le truppe del falso Dmitrij la litania diviene un tema di marcia, che accompagna il corteo in moto verso la conquista del trono di Boris a Mosca (esempio 10 C). Ad essa si somma l'effetto dell'ultima ripresa del *Leitmotiv* di Grigorij-Dmitrij,

ESEMPIO 11

IV.2, 1 dopo 68

Moderato assai

1 Cl

My, Di-mitrij I - vâ-no-vich, bóžyim is - vo-lyé-ni-yem tsa - ryévich vsejá Ru - sy - í
 Noi, Dmitrij Ivanovic, per volontà di Dio zarevic di tutta la Russia.

sulla cui eco lo 'Žarevič' mette sotto la sua protezione tutti i perseguitati da Boris Godunov e invita l'intero esercito di straccioni, in cui ortodossi e cattolici dovranno convivere loro malgrado, a seguirlo sulla via della gloria.

L'efficacia drammatica di questo procedimento è formidabile: la derivazione della litania (B) dalla melodia popolare (A) suggerisce lo smarrimento del popolo, il collegamento della litania con il tema di marcia (C) svela quali siano i veri padroni delle truppe, cioè i gesuiti e i polacchi. Su questo tessuto s'innesta il *Leitmotiv*, come conseguenza del divenire tematico-melodico, e raggiunge il suo scopo grazie alla sapienza con cui Musorgskij ne ha coordinato ricorrenze e trasformazioni successive. Si vanifica ogni virtù eroica del falso pretendente, e ne viene messa a nudo la frode proprio nel momento in cui è consacrato condottiero. I russi contrastano un potere che non esiste più (Boris è morto nella scena precedente), mentre tutto intorno a loro va allo sfascio.

// Мучат, пытаются божий люд, / а мучат слуги Борисовы. / Наущеньем силы адавой ... / во славу престола Сатанинского.

VI

La strategia drammatico-musicale del *Boris* dimostra come la visione 'etica' di Musorgskij dei conflitti che squassano il mondo dei potenti e si volgono a danno degli umili e degli oppressi approdi a un pessimismo che definirei 'verdiano' circa le possibilità di riscatto dei singoli e del popolo. Nel chiudere i loro drammi Verdi e Musorgskij optano per soluzioni aperte. In ambo i casi, però, tale apertura non implica una qualche speranza nel superamento dei conflitti, ma esprime solo un atto radicale di sfiducia in un futuro di giustizia sociale per i popoli perseguitati e oppressi.

Posa muore da eroe ma fallisce la sua missione, mentre l'Inquisitore e Filippo, rappresentanti dell'indissolubile alleanza tra Stato e Chiesa, restano padroni del campo nonostante l'apparizione del fantasma di Carlo V. A Dmitrij, burattino nelle mani dei suoi schiavati in abito talare, così come allo Zar infanticida Boris, si oppone solo la figura dell'innocente, un matto che vaga ramingo, in catene, nei meandri della storia e che, come un *fool* shakespeariano, nella versione del 1869, aveva già potuto fronteggiare lo Zar e rifiutarsi di pregare per lui (nella scena davanti alla Cattedrale di San Basilio, poi espunta). A questa figura, nella versione del 1872, Musorgskij affida l'amarissima conclusione dell'opera, che si spegne nel suo canto diatonico, disperato, senza futuro:

ESEMPIO 12

IV.2, 4 prima di 74

Yurodivy

Lyé-tes, lyè - tes, slyó-zy gór - ki - ye! Plach, plach, du - shá — pra - vo - slá - vna-ya.
 Sgorgate, sgorgate, lacrime amare! piangi, piangi, anima ortodossa.

APPENDICE

Le due versioni del *Boris Godunov**

1869	1872
1. Parte I.1 - <i>Il cortile del monastero di Novodevici</i>	1. Prologo, q 1 - <i>Il cortile del monastero di Novodevici</i>
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 - <i>A Mosca, la piazza del Cremlino</i>	2. Prologo, q 2- <i>A Mosca, la piazza del Cremlino</i>
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 - <i>Una cella nel monastero dei miracoli</i>	3. Atto I, q 1 - <i>Una cella nel monastero dei miracoli</i>
a. monologo di Pimen, che è giunto all'ultimo racconto della sua cronaca	b. I coro di monaci (fuori scena)
b. il risveglio di Grigorij	c. il risveglio di Grigorij (musica differente)
	d. II coro di monaci (fuori scena)
c. Grigorij racconta un sogno che lo ha prima esaltato, poi prostrato	e. come c
d. Pimen narra la storia della visita al monastero di Ivan il terribile e della santità del figlio Feodor	f. come d
e. Pimen narra dell'uccisione dello Žarevič Dmitrij	
f. Grigorij lo interroga sull'età dello Žarevič Dmitrij; coro di monaci da fuori scena; giuramento solenne di Grigorij	g. come f

* Questa appendice è tratta da *The New Grove Dictionary of Opera*, alla voce *Boris Godunov* di Richard Taruskin, Macmillan, London, 1992, vol. I, pp. 354-6.

1869	1872
4. Parte II.2 - <i>Una taverna alla frontiera lituana</i>	4. Atto I, q 2 - <i>Una taverna alla frontiera lituana</i>
a. introduzione orchestrale	a. come a
b. arrivo di Grigorij, Varlaam, Misail	b. l'ostessa canta la canzone dell'anatra
c. prima canzone di Varlaam («Come una volta nella città di Kazan»)	c. come b
d. 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	d. come c
	e. come d, diversa e più stringente la fuga
5. Parte III - <i>L'interno del palazzo dello zar al Cremlino di Mosca</i>	5. Atto II - <i>L'interno del palazzo dello zar al Cremlino di Mosca</i>
a. Ksenija lamenta l'amore perduto	a. come a (ma riscritto, come tutte le parti corrispondenti, 1871-1872)
b. Feodor e la carta geografica	b. Feodor e l'orologio
c. la nutrice conforta Ksenija	c. come c
	d. canzone della zanzara
d. entra Boris, conforta Ksenija e l'allontana	e. gioco del battimano
e. Boris e Feodor scrutano la mappa	f. come d
f. prima parte del monologo di Boris (in forma recitativa in un tessuto leitmotivico)	g. come e
	h. come f (ma testo diverso e in forma d'aria)
g. entra il boiario che porta una denuncia sui complotti di Šuiskij	i. grida della nutrice (fuori scena)
	j. come g
	k. Feodor spiega i clamori precedenti con la canzone del pappagallo
h. Boris insulta Šuiskij, che gli reca notizie del falso Dmitrij; Boris vuole confermare della morte del vero Žarevič Dmitrij	l. come h

1869	1872
	<i>m.</i> conclusione del soliloquio di Boris (<i>b</i>)
<i>i.</i> allucinazione di Boris, preceduta dalla sezione conclusiva del monologo (<i>f</i>)	<i>n.</i> allucinazioni (scandite dal battito della pendola)
	6. Atto III, q 1 - <i>La camera di Marina Mnišek nel castello di Sandomir</i>
	<i>a.</i> coro di fanciulle polacche
	<i>b.</i> aria di Marina (in stile di mazurka), che esprime le sue ambizioni di potere
	<i>c.</i> Rangoni blandisce Marina, e le fa giurare di aiutarlo a convertire al cattolicesimo il falso pretendente e l'intera Russia
	7. Atto III, q 2 - <i>La camera di Marina Mnišek nel castello dei Mnišek a Sandomir. Un giardino con una fontana. È una notte di luna</i>
	<i>a.</i> Grigorij-Dmitrij attende Marina; Rangoni lo blandisce
	<i>b.</i> polacca
	<i>c.</i> appare Marina; duetto d'amore
6. Parte IV.1 - <i>Piazza antistante la cattedrale di San Basilio</i>	
<i>a.</i> la folla discute dei fatti	
<i>b.</i> i ragazzi rubano un copeco all'Innocente	
<i>c.</i> Boris e il suo seguito entrano nella cattedrale	
<i>d.</i> l'Innocente viene a confronto con Boris e rifiuta di pregare per lui	
<i>e.</i> l'Innocente lamenta il destino tragico della Russia	

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