

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Dramma storico e sperimentalismo nel teatro spagnolo contemporaneo: il "Boris Godunov" de La Fura dels Baus

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/129438> since 2016-07-18T16:41:11Z

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

Dramma storico e sperimentalismo nel teatro spagnolo contemporaneo: il *Boris Godunov* de La Fura dels Baus

La rivitalizzazione del dramma storico nel teatro spagnolo contemporaneo si profila in tutto il suo potenziale innovativo già dalla metà del XX secolo: una delle figure chiave della rinascita della scena spagnola, Antonio Buero Vallejo, lo riattualizza per veicolare un messaggio rinnovato, in opere come *Un soñador para un pueblo* (1958)¹ che prende spunto dalla rivolta di Madrid del 1766 contro le riforme del marchese di Squillace, *Las meninas* (1960)² sulla figura di Velázquez, *El sueño de la razón* (1970)³ incentrato sulla vita di Goya, *La detonación* (1977)⁴ ispirata al suicidio di Larra. Non di rado, però, Buero nei suoi drammi storici realizza al contempo sperimentazioni suggestive (si pensi all'impiego della luminotecnica⁵, dei mezzi audio-visivi e alla presenza di strutture semoventi sul palcoscenico, che consentono di cambiare quadro e atto a sipario aperto, trasformando lo scenario sia ricorrendo ad attrezzature meccaniche sia con effetti visivi e luminosi). Così, il dramma storico si riconferma uno strumento efficace, di cui il drammaturgo si serve per adombrare attraverso vicende e figure del passato un presente in crisi, la propria esperienza, i propri ideali e comunicare al pubblico il messaggio consegnato all'opera⁶.

In tempi recenti, anche i gruppi di *performers*, i collettivi, si sono mostrati sensibili a questo filone della drammaturgia, ancora una volta combinandovi istanze sperimentali tra le più avanzate, rifondando la concezione stessa di dramma storico, innestandovi inserti meta-teatrali, per produrre un gioco caleidoscopico, una struttura 'a cannocchiale', in cui da una dimensione passata si balza d'improvviso a quella attuale, amplificata magari dal gioco antichissimo e altrettanto collaudato del teatro nel teatro, spesso potenziato dai mille riflessi di citazioni intertestuali che rimandano a opere e personaggi della produzione letteraria e della storia nazionale ma anche ai capolavori della letteratura universale e ai momenti cruciali della storia extra-nazionale.

¹ La prima dell'opera viene allestita il 18 dicembre. Il dramma riceve il Premio Nacional de Teatro e il Premio María Rolland, l'anno successivo il Premio de la Crítica de Barcelona e nel 1988 ne viene realizzato l'adattamento cinematografico, intitolato *Esquilache*, per la regia di Josefina Molina.

² La prima viene allestita il 9 dicembre.

³ La prima viene allestita il 6 febbraio. L'opera riceve il Premio El espectador y la crítica e il Premio Leopoldo Cano.

⁴ La prima viene allestita il 20 settembre. L'opera riceve il Premio El espectador y la crítica.

⁵ Sull'importanza della luminotecnica nel teatro – non solo contemporaneo – cfr. almeno C. GRAZIOLI, *Luce e ombra. Storia, teorie e pratiche dell'illuminazione teatrale*, Bari, Laterza, 2008.

⁶ Sul tema cfr. almeno: A. BUERO VALLEJO, *Acerca del drama histórico*, in "Primer Acto", CLXXXVII (1981), pp. 18-21, poi in Id., *Obras completas*, a cura di L. Iglesias Feijoo e M. de Paco, Madrid, Espasa-Calpe, 1994, vol. II, pp. 827-828; M. DE PACO, *Acerca del drama histórico*, in "Monteagudo", III (1998), pp. 131-134; G. BALESTRINO DE ADAMO, *Buero Vallejo: teoría del teatro histórico*, in "Cuadernos" (Argentina), XVI (2001), pp. 9-16; I. OGANDO GONZÁLEZ, *¿Por qué la historia en el teatro?*, in "Anuario de estudios filológicos", XXV (2002), pp. 345-362. Vid. Anche A. BUERO VALLEJO, *Las meninas*, Introducción de V. Serranos, Madrid, Espasa-Calpe, 1999, pp. 10-25; M. DE PACO, *El "perspectivismo histórico" en el teatro de Buero Vallejo*, consultabile on-line sul sito www.cervantesvirtual.com.

In particolare, in questa occasione, sarà la rivisitazione simbolica della figura e della vicenda storica di Boris Godunov realizzata dalla Fura dels Baus a offrire un esempio calzante di quanto profondamente sia stato riadattato il genere del dramma storico e di quanto lo si possa piegare alle esigenze performative di un gruppo d'avanguardia tra i più audaci del panorama contemporaneo, che proprio con il suo *Boris Godunov* concretizza una delle linee evolutive di uno sperimentalismo pionieristico e al contempo sempre più concentrato sul teatro di parola, sul ritorno al testo, alla recitazione, amalgamati con la dimensione del teatro totale, da sempre caposaldo della ricerca furera.

Nel 2008 La Fura dels Baus allestisce e porta in *tournee*⁷ uno spettacolo dal titolo *Boris Godunov*⁷, rifacendosi in modo esplicito all'opera omonima di Aleksandr Puškin (1799-1837), di cui si serve in modo magistrale, sia per costruire una struttura drammaturgica meta-teatrale, sia per attivare un meccanismo di sviluppo dell'azione e di intersezione dei piani della messa in scena assimilabile a quello delle scatole cinesi, con una sorta di corto-circuito prospettico estremamente innovativo e accattivante.

Il *Boris Godunov* di Puškin, però, è a sua volta un dramma storico, basato sulla figura reale del protagonista: Boris Godunov (1551-1605), reggente di Russia dal 1586 al 1598 e zar fino al 1605. Si tratta del periodo della storia russa noto come Epoca dei Torbidi, una sorta di interregno caratterizzato dall'anarchia, dalle lotte intestine e dai disordini che seguono la fine della dinastia dei Rurik (nel 1598, con la morte dello zar Fëodor I, figlio di Ivan IV il Terribile), protrattosi fino all'avvento della dinastia dei Romanov (1613). La carriera politica di Boris inizia alla corte di Ivan il Terribile: nel 1571 entra a far parte della guardia personale dello zar e della polizia segreta, per rafforzare poi la sua posizione, fino alla promozione al rango di boiardo nel 1580.

Prima di morire, Ivan nomina un consiglio, formato da Godunov, Fëodor Nikitič Romanov, Vasily Shuisky e altri per guidare il figlio e successore Fëodor. Ivan lascia anche un figlio minore, Dmitrij Ivanovič, che muore in circostanze misteriose all'età di dieci anni, nel 1591: una commissione ufficiale è incaricata di indagare sulle cause della morte e stabilisce che il ragazzo si è ferito mortalmente in modo accidentale durante una crisi epilettica. La vedova di Ivan accusa gli agenti di Godunov di aver ucciso il figlio, ma la colpevolezza di Boris non viene provata.

Quando Fëodor Ivanovič ascende al trono come zar Fëodor I, nel 1584, Boris diventa membro del consiglio di reggenti e alla scomparsa dello zio dello zar – Nikita Romanovič – nel 1586, assume la reggenza. Nel 1598 Fëodor muore senza discendenza e Boris prende il potere: durante i primi anni è molto popolare e governa bene, ma muore all'improvviso nel 1605, lasciando il trono al figlio – lo zar Fëodor II –, che pochi mesi dopo viene ucciso assieme alla madre dai nemici dei Godunov.

⁷ Cfr. le notizie disponibili sul sito del collettivo: www.lafura.com; ma anche il sito dedicato allo spettacolo, all'indirizzo www.borisgodunov.es o ancora la recensione di L. Alemany della prima allestita il 6 marzo 2008, sul sito www.elmundo.es/elmundo/2008/03/07/cultura/1204852639.html.

Questo episodio della storia russa ha avuto una grande risonanza nell'Europa occidentale⁸: Lope de Vega compone *El gran duque de Moscovia y emperador perseguido*⁹ (1606-13 ca., pubblicato nel 1617 nella settima parte delle sue commedie), ispirandosi alla vicenda. Aleksandr Petrovič Sumarokov¹⁰ (1717-77) nel 1771 mette in scena la tragedia *Il falso Demetrio*, nella quale presenta il protagonista come una figura negativa, un usurpatore. Risale al 1805 il dramma incompiuto *Demetrius*, di Friedrich Schiller¹¹, il cui protagonista è convinto di essere il legittimo erede al trono e una volta scoperte le proprie origini plebee precipita verso la catastrofe. Poi Aleksandr Puškin scrive il *Boris Godunov* (1825-31), cui si è ispirato Modest Musorgskij per l'omonima opera lirica (1869-71)¹². Nel 1997, in Armenia, è stata ritrovata la partitura di un'opera barocca del compositore tedesco Johann Mattheson¹³ (1681-1784), basata sulla vicenda, la cui prima mondiale è stata allestita nel 2005 al Boston Early Music Festival & Exhibition.

Quindi nel 2008, come accennato, La Fura dels Baus presenta il suo *Boris Godunov*, proponendo una reinterpretazione estremamente libera del significato profondo di questo episodio della storia russa, per riflettere una volta di più sul tema senza tempo del delicato rapporto tra potere e violenza e sulle sue ripercussioni sulla società.

Ed è qui che inizia a profilarsi quello che ho definito il 'meccanismo a cannocchiale' della sperimentale rilettura furera di questa rivisitazione: l'opera, come si vedrà, si riferisce a un episodio della storia russa contemporanea – ma non solo, date le ricadute a livello di equilibri politici internazionali – osservata attraverso la lente del *Boris Godunov* puskiniano, citato come fonte e utilizzato per produrre un effetto meta-teatrale, che unisce il simbolismo dell'opera del fondatore del romanticismo russo al concetto di teatro impegnato e totale tipico della ricerca drammaturgica e performativa di questo collettivo spagnolo, sin dalla fase iniziale della sua attività.

E sarà il raffronto tra la *performance* contemporanea e la sua fonte e parallelamente l'analisi delle modalità di reinterpretazione del capolavoro dell'autore russo a rivelare le strategie sperimentali e il legame con la tradizione storico-letteraria che caratterizzano gli allestimenti della Fura, specie negli ultimi anni.

⁸ Cfr. almeno E.C. BRODY, *The Demetrius Legend and Its Literary Treatment in the Age of the Baroque*, Rutherford, Fairleigh University Press, 1972; C. EMERSON, *Boris Godunov. Transposition of a Russian Theme*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1986.

⁹ Si tratta della prima opera che elabora la vicenda di Boris Godunov e del Falso Dmitrij nelle letterature europee; ciò assume un rilievo ancora maggiore, se si pensa che all'epoca non esistevano ancora rapporti diplomatici consolidati tra la Spagna e la Russia e Lope si sarebbe basato sul resoconto di alcuni gesuiti inviati alla corte dello zar.

¹⁰ Poeta e drammaturgo, tra i massimi rappresentanti del Neoclassicismo russo, compose tra l'altro nove tragedie ispirate alla storia e alle leggende del suo Paese, rifacendosi al modello di Racine e Corneille.

¹¹ F. SCHILLER, *Werke und Briefen*, Frankfurt am Mein, Hrsg. M. Springer, H. Kraft, Deutscher Klassiker Verlag, 2005, vol. 10, pp. 287-328.

¹² Musorgskij si rifà anche alla *Storia dello Stato russo* di Karamzin, vid. *Infra*.

¹³ La sua produzione, tranne un'opera lirica, un oratorio e alcune pagine di musica strumentale, furono trafugate durante la seconda guerra mondiale e portate in Armenia. Il materiale è stato donato alla città di Amburgo dal governo armeno nel 1998 ed è attualmente conservato presso la Staats und Universitätsbibliothek Hamburg.

Aleksander Puškin (1799-1837), fondatore della letteratura russa moderna e figura di spicco del movimento romantico, viene bandito da Mosca nel 1820 a causa della sua poesia politicamente impegnata e dei contatti con i membri di un movimento radicale coinvolto in seguito nella rivolta decabrista del 1825. I suoi problemi con le autorità continuano, ma lo zar Nicola I gli permette di tornare nella capitale; Puškin allora abbandona apertamente le posizioni rivoluzionare.

Il *Boris Godunov*¹⁴ viene composto nel 1825 ma pubblicato solo nel 1831 e per ragioni politiche la censura non ne approva l'allestimento fino al 1866. La versione del 1825 consta di 25 scene ed è scritta prevalentemente in *blank verse* (pentametro giambico), mentre la versione pubblicata nel 1831 è ridotta a 23 scene. La prima mondiale del testo originario del 1825, in traduzione inglese, è stata presentata all'Università di Princeton nel 2007.

Tributario del *Macbeth* di Shakespeare, il *Boris Godunov* puskiniano porta sulla scena il conflitto tragico tra il protagonista che dà il titolo al dramma e l'usurpatore Dmitrij. Quando nel 1591 lo zarevič Dmitrij muore in circostanze misteriose, si vocifera che Boris ne abbia ordinato l'assassinio. Più tardi, un monaco rinnegato afferma di essere il principe scampato al tentato omicidio: consapevole che la Polonia stava cercando un pretesto per scatenare una guerra contro la Russia, egli si allea con i vertici polacchi e invade il Paese al comando di un potente esercito per reclamare il trono, sapendo che Boris non avrebbe osato produrre le prove della morte del principino. Quando Boris apprende che l'usurpatore sta avanzando verso la capitale, gli appare in visione lo zarevič assassinato e muore mentre l'esercito invasore è ancora lontano da Mosca.

Nel suo dramma storico Puškin rievoca l'Epoca dei Torbidi, concentrando però l'attenzione su Boris Godunov, uno zar particolare, giunto al potere non per via ereditaria ma grazie alla sua forte personalità e a un'ascesa politica preparata durante gli anni della reggenza, cui poi si era contrapposto un pretendente – Grigorij o Griša Otrepev, il Falso Dmitrij – che reclamava il trono russo affermando di essere il legittimo erede scampato all'omicidio. La trama è organizzata in modo tripartito: il prologo, con gli eventi dal 1598 fino alla proclamazione di Boris come zar; la parte centrale, sugli avvenimenti del 1603, che si apre con la conversazione tra il monaco Pimen e Grigorij Otrepev (il Falso Dmitrij), in cui questi afferma di essere lo zarevič e decide di prendere il potere e diventare zar di Russia con l'aiuto della Polonia: Grigorij si considera un vendicatore e descrive Boris come un usurpatore, quindi nell'ottobre del 1604 il Falso Dmitrij entra a Mosca al comando dell'esercito polacco; infine l'epilogo, in cui Boris organizza la difesa e muore, il cortigiano Mosalski annuncia che la moglie di Boris e lo zarevič si sono suicidati (in realtà sono stati uccisi dagli oppositori dei Godunov) e il popolo russo, attonito, resta in silenzio, senza rispondere all'invito ad acclamare il Falso Dmitrij, diventato lo zar Dmitrij Ivanovič.

Il finale aperto del *Boris Godunov* di Puškin trascende la rappresentazione degli eventi storici e

¹⁴ Cfr. A. PUŠKIN, *Boris Godunov*, a cura di C. Strada Janovic, con testo a fronte, Venezia, Marsilio, 2007.

proietta il significato dell'opera sul destino futuro del Paese e sulla tragicità della sua storia.

L'autore rifiuta i canoni classici, si ispira a Shakespeare, alle antiche cronache russe e alla *Storia dello Stato russo*¹⁵ di Nikolaj Michajlovič Karamzin (1766-1826), secondo cui Boris è il responsabile della morte dell'erede al trono ed è destinato a un ineluttabile fallimento. Abbiamo a che fare, quindi, con una storia di usurpazioni, omicidi, pretendenti illegittimi al trono, che consente a Puškin di riflettere sulla natura del potere – specie in tempo di crisi, quando l'autorità viene contestata – e sulla personalità pubblica e privata del governante.

Lo stile e la trama sono originali e molto diversi dalle fonti (sia letterarie che storiche): le scene, concise, sono introdotte da titoli che si riferiscono ai luoghi in cui si svolge l'azione (“Palazzo del Cremlino”, “La piazza Rossa”, “Notte: una cella del monastero di Chudov”, ecc.), mentre una folla di personaggi passa rapidamente sulla scena. Inoltre, le unità di tempo, luogo e azione non vengono rispettate; la sequenza degli episodi, ciascuno con un suo *climax* interno, è molto libera e l'unità strutturale dell'opera è costituita dal filo rosso che connette in modo inquietante i molteplici conflitti che costellano l'Epoca dei Torbidi.

Boris Godunov, dunque, offre un'immagine suggestiva della crisi più profonda della Russia tradizionale: l'identità dello zar Boris è incerta, il suo ruolo ambiguo, egli ascende al trono grazie a un'elezione che ha preparato durante gli anni di reggenza; quindi, secondo questa prospettiva, usurpa il potere ed è ritenuto il mandante dell'assassinio del piccolo Dmitrij. Non vi è dubbio, infine, che la diffusione della supposta colpevolezza di Boris sia stata incoraggiata dall'ostilità delle classi alte – i boiardi e l'aristocrazia – e dalla manipolazione delle classi popolari.

Ci si rende conto, allora, che l'opera inquadra un fenomeno peculiare, il *samosvanstvo*: il *samosvanec* è l'usurpatore che assume il potere dissimulando la sua vera identità. Ciò implica da un lato la legittimazione del potere e dell'autorità, dall'altro lato la loro contestazione, che non si concretizza necessariamente in un anti-governatore ma può sfociare in una protesta che dichiara l'illegittimità del potere politico e dei governanti ufficiali. Ecco perché il vero protagonista dell'opera è il Potere, così come si profilava nel XVI-XVII sec. o, per essere più precisi, la perversione del Potere in uno Stato che sta attraversando una crisi profonda dell'autorità e della sua stessa identità nazionale. Così, nella dimensione del dramma storico, si sviluppa una tragedia politica e l'opera non riflette un'identità statica ma dinamica, che si proietta sui tempi futuri; un'identità che subirà molti traumi e che anche oggi è alla ricerca della propria vera natura ed essenza.

Dunque, l'opera di Puškin si concentra sul sistema politico del Paese, ma anche sui rapporti di forza e sull'ambizione, una sorta di volontà di potenza; in questo modo, l'autore denuncia l'ambiguità del potere, che si rivela una complessa interazione tra fattori diversi e conflittivi: politici e giuridici ma

¹⁵ Opera in dodici volumi: il primo viene pubblicato nel 1818, mentre l'ultimo appare postumo; la parte dedicata all'Epoca dei Torbidi (voll. X e XI) è stata pubblicata nel 1824.

anche etici e psicologici.

E di fatto la colpa nell'opera di Puškin è collettiva, non individuale: sia Boris che il Falso Dmitrij sono degli usurpatori in un Paese che ha perso la sua identità, in una nazione che sta attraversando una profonda crisi dell'autorità. Ecco perché Puškin non offre soltanto la rievocazione di un periodo storico ma una riflessione sulla logica dell'autocrazia, del dispotismo, servendosi del dramma storico e riproponendo un episodio del passato. Le analogie tra l'Epoca dei Torbidi e gli anni in cui visse Puškin sono evidenti: lo zar Alessandro I, asceso al trono dopo aver partecipato all'omicidio del padre – lo zar Paolo I –, muore nel 1825; anch'egli, come Boris Godunov, aveva governato bene all'inizio, diventando in seguito sempre più dispotico; dopo la sua scomparsa prende il potere lo zar Nicola I, responsabile della brutale repressione della rivolta decabrista, che apre uno dei periodi più buii e reazionari della Russia moderna.

Questo aspetto, il conflitto tra un potere ambiguo e i suoi detrattori e oppositori, è l'elemento più importante della reinterpretazione di questo evento proiettato attraverso i tempi: all'Epoca dei Torbidi, quando vive il Boris Godunov storico, negli anni della rivolta decabrista e della risposta reazionaria al suo fallimento (quando Puškin compone il suo *Boris Godunov*), nella storia russa contemporanea, che di recente ha ispirato *La Fura dels Baus*, permettendo al gruppo di innestare su un episodio attuale la vicenda e il protagonista rievocati dal dramma storico puskiniano, per spingere il pubblico a riflettere ancora una volta sul tema senza tempo della crisi del potere e del ricorso alla violenza per mantenerlo o piuttosto per contrastarlo, persino con la lotta armata.

Come è noto, *La Fura dels Baus*¹⁶ è un collettivo fondato nel 1979. La prima fase di attività dura cinque anni, durante i quali il gruppo sviluppa la sua ricerca consolidando una serie di tratti che più tardi confluiranno in un linguaggio e un'estetica teatrali del tutto peculiari. A partire dal 1985 *La Fura* organizza una serie di *tournées* internazionali, affermandosi e rendendo inequivocabilmente riconoscibili oltre i confini spagnoli le modalità drammaturgiche e performative della propria produzione. In seguito, dall'inizio degli anni '90, la sperimentazione si fa più complessa ed elaborata: l'uso di elementi scenici tecnologicamente avanzati diventa sistematico e al contempo viene indagata la possibilità di allestire *performances* di grandi dimensioni – i così detti macrospettacoli –, concepiti per un pubblico di massa e spazi aperti. Da allora, *La Fura* ha continuato a sviluppare progetti per allestimenti dimensionati su grandi spazi, spesso in un contesto urbano e per accogliere un pubblico enorme.

¹⁶ Sul gruppo cfr. AA.VV., *La Fura dels Baus 3*, monografia di “Público. Cuadernos del Centro de documentación teatral”, XXXIV (1988); A. DE LA TORRE, *La Fura dels Baus*, Pròleg de J. Casas i J. Ollé, Barcelona, Alter Pirene, 1992; S. CORVINO, *Al di là dei confini teatrali: La Fura dels Baus*, tesi di laurea inedita, Università di Bologna, 1994; M. SAUMELL I VERGÉS, *Teatro contemporani de dramaturgia visual a Catalunya: 1960-92*, tesi doctoral inèdita, Universitat de Barcelona, 2000; J. MONLEÓN, *Teatro contemporáneo: la sociedad y los especialistas* e LA FURA DELS BAUS, *Postmilenio: Teatro. Hombre. Tecnología. Teatro digital*, monografia di “Cuadernos de estudios teatrales”, XVII (2001); F. CECCOTTI, *La Fura dels Baus: metamorfosi dei linguaggi espressivi*, tesi di laurea inedita, Università di Bologna, 2003; AA.VV., *La Fura dels Baus, 1979-2004*, Barcelona, Electa, 2004; AA.VV., *La Fura dels Baus*, monografia di “Modilium. Revista d'estudis del Moianès Moia”, vol. 6, XXXII (2005).

Dalla metà degli anni '90, poi, il collettivo si evolve ulteriormente, adottando un metodo di lavoro ancora una volta nuovo ma ora anche diversificato: da un lato, vari spettacoli vengono presentati in contemporanea per la regia di componenti diversi del gruppo, dall'altro si intensificano le collaborazioni sperimentali con il mondo operistico (per esempio con la produzione de *Il martirio di S. Sebastiano* di Debussy nel 1997 e de *La Atlántida* nel 1998), che culmina nel 2007-2008 con la presentazione della tetralogia wagneriana dell'*Anello del Nibelungo*. Nell'attività operistica La Fura ha trovato il terreno ideale per continuare a spingere sempre più oltre la propria creatività audace: tradizionalmente, infatti, l'aspetto musicale in un'opera lirica ha il sopravvento sugli aspetti teatrali, ma di recente il genere sta vivendo un rinnovamento radicale e in questo tipo di collaborazioni il collettivo ha optato per l'impiego di elementi audio-visivi, scenari semoventi in grado di trasformarsi a seconda delle esigenze, riconsiderando persino il ruolo dei cantanti, degli attori e del coro.

Infine, nel 2010 la compagnia mette in scena la *Degustación de Titus Andronicus*, uno spettacolo di piccole dimensioni che si ricollega alla concezione di teatro come esperienza totale, coinvolgendo i cinque sensi, compresi il gusto e l'olfatto: durante la rappresentazione, infatti, un cuoco cucina su una piattaforma sopraelevata mentre gli attori recitano e alla fine *performers* e pubblico mangiano assieme, riflettendo sull'indifferenza dell'umanità di fronte alle tragedie della società attuale.

In sostanza, le caratteristiche fondanti dell'estetica furera, il suo peculiare linguaggio possono essere sintetizzati in alcuni punti programmatici:

la concezione del teatro come esperienza totale, che sviluppa l'eredità di Artaud, del Living Theatre, di Grotowski, di Barba e degli altri innovatori del teatro contemporaneo¹⁷;

l'interazione col pubblico – ricorrendo anche all'impiego di macchinari e attrezzature talvolta messi in funzione dagli spettatori stessi, oltre che dai *performers* –, persino nel teatro di parola (come nel caso del *Boris Godunov*);

l'uso di spazi non convenzionali e di spazi tradizionali rivisitati (come la scena all'italiana, ad esempio nel *Faust 3.0* del 1998), per spingere sempre più oltre le possibilità di adattamento dello spettacolo alle caratteristiche di ogni ambiente;

la sperimentazione sulle possibilità offerte dalle nuove tecnologie, come i video, le immagini 3D, altri elementi audio-visivi e persino internet; La Fura ha definito questo genere 'teatro digitale', combinazione di attori e bit, sviluppando siti innovativi e includendo internet come elemento drammatico negli spettacoli, fino a giungere alla creazione cibernetica (o cyber-teatro)¹⁸; in

¹⁷ Per una panoramica sull'argomento, con relativa bibliografia, cfr. F. PERRELLI, *I maestri della ricerca teatrale. Il Living, Grotowski, Barba e Brook*, Bari, Laterza, 2011.

¹⁸ Sull'argomento cfr. almeno *Theatre in Cyberspace: Issues of Teaching, Acting and Directing*, ed. S.A. Schrum, New York, Peter Lang, 1999; M. CAUSEY, *Theatre and Performance in Digital Culture: From Simulation to Embeddedness*, New York, Routledge, 2006; J. FARMAN, *Pixilated Performances: Embodying Theatrical Space in the Digital Age*, tesi inedita, Los Angeles, UCLA, 2006; S. DIXON, *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art and Installation*, Cambridge (MA), MIT Press, 2007; A. WOOD, *Digital Encounters*, New York,

quest'ottica, l'interesse del gruppo per il cinema (*Fausto 5.0*, il primo film, ha riscosso l'apprezzamento unanime della critica e ottenuto vari premi internazionali) è la logica conseguenza di una linea di ricerca basata sull'uso sperimentale delle immagini¹⁹;

infine, il movimento, la danza e in particolare la musica sono una costante negli allestimenti della Fura, a volte come vera e propria struttura portante delle *performances*.

Nel 2008, quindi, il gruppo presenta il suo *Boris Godunov*, rifacendosi – come accennato – all'omonimo capolavoro puskiniano, per offrire una riflessione rinnovata sul tema delicato e senza tempo del rapporto tra potere e violenza.

Già nel 1988, però, il collettivo aveva presentato *Tier Mon*²⁰, imperniato sul tema del potere e sui meccanismi di dominio (controllo delle risorse alimentari, energetiche, strumentalizzazione della fede religiosa); poi, nel 1994, aveva messo in scena uno spettacolo sulla manipolazione, intitolato *MTM*: si tratta del lavoro più politicizzato fino ad allora, che mostrava per la prima volta nell'esperienza teatrale del gruppo il ritorno al teatro di parola, basato sul linguaggio e sul testo, in seguito progressivamente incrementati, come dimostra il recente *Boris Godunov*. In *MTM* l'estetica teatrale della Fura è già perfettamente consolidata e combinata con una tecnica in cui video, schermi e giochi di specchi e di rifrazioni di immagini producono letture differenti di ciò che viene considerato 'vero'.

Con *Boris Godunov* il collettivo rinnova la riflessione sull'apparenza e sulla verità, aggiungendo un effetto meta-teatrale nell'approccio al tema, calandosi nella complessa dimensione della politica contemporanea, in cui le autorità e i loro oppositori finiscono per ricorrere agli stessi mezzi e alle stesse strategie (la violenza, il terrore).

All'inizio dello spettacolo, infatti, vengono recitati alcuni frammenti della prima scena del *Boris Godunov* di Puškin e sul palcoscenico compaiono i due boiardi Shuisky e Vorotynsky, i quali descrivono l'ambigua situazione politica che ha portato il protagonista – Boris Godunov – sul trono, mettendo a fuoco la crisi generale del potere e dell'autorità nel Paese.

All'improvviso, l'azione vira verso una concretissima dimensione attuale, riecheggiando il tragico rapimento di massa avvenuto nell'ottobre del 2002 a Mosca, quando un gruppo di separatisti ceceni occupa il Teatro Dubrovka mentre gli attori stanno recitando, prendendo alcune centinaia di ostaggi (il numero varia a seconda delle fonti) tra attori, tecnici e spettatori presenti in quel momento in sala. Dopo tre giorni di trattative fra i rapitori e il governo russo, i corpi speciali dell'esercito irrompono nel teatro e uccidono i rapitori, ma anche molti ostaggi. Tutti, spettatori e rapitori, finiscono per diventare vittime, alcune innocenti, altre desiderose di sacrificarsi per la loro causa.

Routledge, 2007.

¹⁹ Cfr. almeno AA.VV., *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*, eds. J. Romera Castillo, F. Gutiérrez Carbajo, Madrid, Visor, 2004.

²⁰ LA FURA DELS BAUS, *Tier Mon*, Barcelona, La Fura dels Baus, 1988.

La Fura ripropone questo episodio della storia contemporanea sia proiettandolo in una macro-dimensione, che riecheggia l'opposizione tra il governo centrale russo e il movimento separatista ceceno, sia presentandolo in una micro-dimensione, ricostruita attraverso dettagli significativi, come ad esempio il personaggio che nello spettacolo svolge il ruolo di mediatore tra i rapitori e le autorità ufficiali, in sostanza una controfigura della giornalista Anna Politkovskaya, che a suo tempo aveva negoziato con il gruppo ceceno durante i tre giorni di trattative fallite.

Ed è servendosi del peculiare effetto prodotto dal proprio linguaggio teatrale che gli attori della Fura in quest'opera intendono far rivivere agli spettatori, in modo attenuato dalla finzione, ciò che il pubblico del Teatro Dubrovka ha vissuto in quella tragica occasione. A questo scopo, lo sviluppo del tema viene articolato su piani finzionali diversi, per costruire una struttura drammaturgica complessa e al contempo impattante: il terrore imposto dai separatisti, il terrore usato come contromossa dalle autorità russe in risposta all'attacco terroristico e l'impiego allegorico del *Boris Godunov* di Puškin, messo in scena mentre gli eventi seguono il loro corso.

Il messaggio dell'opera, però, viene enfatizzato all'estremo sfruttando al massimo le possibilità offerte dalle nuove tecnologie e innestandole sullo stile furero: con questo ennesimo allestimento sperimentale il gruppo intensifica l'impiego di video, effetti sonori e luminotecnici, l'interazione tra *performers* e pubblico, con gli attori che balzano giù dal palcoscenico per mescolarsi tra gli spettatori e interagire con loro.

Fin dall'inizio dello spettacolo, poi, alcuni schermi proiettano sullo scenario immagini in bianco e nero e spezzoni di riprese che fungono da scenografia, persino scene di massa (il popolo che acclama il nuovo zar Boris Godunov dopo l'elezione) in un palcoscenico mutante e interattivo, che cambia con lo sviluppo dell'azione a seconda delle esigenze sceniche. Questi frammenti dell'opera di Puškin offrono una doppia prospettiva della riflessione sulla crisi del potere politico e sulle sue conseguenze, sfruttando al contempo un duplice effetto meta-teatrale: da un lato hanno valenza premonitrice, attraverso le parole dei due personaggi puskiniani sulla scena (i boiardi Shuisky e Vorotynsky), con i commenti sulla situazione politica che ha consentito l'ascesa al trono del Boris Godunov storico; dall'altro lato riproducono l'episodio reale avvenuto a Mosca nel 2002, cui il *Boris Godunov* della Fura si ispira, ricollegandosi quindi alla crisi russa contemporanea.

In particolare, i video e gli schermi vengono usati in modo sapiente per ottenere un effetto multi-dimensionale e in parte straniante, grazie alla proiezione di materiali vari, sia storici che frutto dell'inventiva furera:

mostrano i frammenti del *Boris Godunov* puskiniano all'inizio dello spettacolo, fungendo al contempo da fondale, da scenario generativo mutante, per richiamare l'Epoca dei Torbidi e la figura storica di Boris Godunov, per prefigurare la situazione al tempo della rivolta decabrista (1825) e della politica reazionaria dello zar Nicola I e per rispecchiare le tensioni politiche contemporanee

che hanno portato al rapimento di massa avvenuto a Mosca nel 2002; riproducono registrazioni televisive per ricordare come i mezzi di comunicazione (in particolare la televisione) hanno diffuso le notizie sul rapimento, le interviste con le autorità, con i negoziatori e con i rapitori, col presidente, di cui ripropongono le dichiarazioni, ecc.;

offrono alcuni spezzoni di riprese di incontri confidenziali fittizi (puramente finzionali) durante i quali le autorità analizzano la situazione e pianificano una strategia per trovare una via d'uscita.

In questo modo, la Fura crea una sorta di 'docu-dramma', in cui sono assolutamente riconoscibili le caratteristiche fondamentali della ricerca sperimentale del gruppo, in grado di sfruttare in modo efficace le nuove tecnologie per giungere a esiti dall'originalissimo spessore creativo, reinterpretando allo stesso tempo il sotto-genere teatrale del dramma storico, utilizzando i media contemporanei e sottolineandone il ruolo centrale nella nostra società.

Inoltre, la prospettiva meta-teatrale è enfatizzata dalla scelta dell'opera che gli attori della Fura recitano all'inizio dello spettacolo: il *Boris Godunov* di Puškin funge sia da citazione e riferimento testuale, per il tema e i contenuti che veicola, sia da strumento strutturale primario per creare un peculiare effetto meta-drammatico e coinvolgere il pubblico in modo efficace, quando gli attori scendono dal palcoscenico per mischiarsi con gli spettatori, che co-partecipano a questa rappresentazione e reinterpretazione dell'evento storico dal forte impatto emotivo. Così il teatro, il luogo della finzione, del dramma, diventa il luogo della storia, della realtà e la tragedia allestita si ricollega a quella reale.

Si può affermare, allora, che le fonti del *Boris Godunov* della Fura sono sia letterarie che storiche: da un lato l'opera omonima di Puškin, dall'altro tre diversi momenti di profonda crisi nella storia russa – l'Epoca dei Torbidi (XVI-XVII sec.), la rivolta decabrista e la conseguente risposta reazionaria al suo fallimento (secondo quarto del XIX sec.) e infine la situazione politica russa degli inizi del XXI sec.

Così, La Fura attua il rinnovamento del dramma storico su un doppio piano, creando un effetto meta-teatrale e rievocando una prospettiva diacronica, grazie a un suggestivo gioco di specchi: dalla Russia del Boris Godunov storico, attraverso la sua rappresentazione nel capolavoro puskiniano, fino alla recente reinterpretazione furera, combinando la realtà storica del passato, la prospettiva finzionale dell'autore russo ottocentesco e l'evento contemporaneo.

Ci si rende conto, allora, che La Fura in questo modo riesce a stimolare una nuova riflessione sul tipico universale del rapporto cruciale tra potere, politica e società, in ogni tempo e in ogni luogo, e sulle strategie per raggiungere il potere e per mantenerlo, imponendo un'egemonia, usando persino la violenza, rispondendo con una reazione violenta all'oppressione di un potere che si è perversito. Si giunge così alla drammatica conclusione che il rischio sia finire per rispondere al terrore col terrore, alla violenza con la violenza.

Può il genere umano legittimare l'uso della violenza? La risposta è che la violenza può solo generare altra violenza e la tragedia che ne consegue e travolge tutti è una catarsi fallita, che non rigenera assolutamente nulla.

Tutto ciò viene mostrato, sviluppato e allestito dalla Fura ripensando il dramma storico in una prospettiva contemporanea, ispirata a un evento recente, per riflettere sulla situazione politica attuale, che metaforicamente – ma non poi così tanto – rispecchia situazioni analoghe che accadono ovunque nel mondo: la degenerazione implicita nel rapporto tra potere e violenza è una minaccia sempre incombente per il genere umano, in ogni tempo – anche nel presente – e in ogni luogo – nella Mosca d'inizio millennio così come altrove –.

Ed è stato proprio il tragico episodio del 2002 a scioccare La Fura: in quel frangente, il teatro è diventato di colpo il luogo in cui la finzione si è trasformata in realtà, dove il pubblico ha assunto il ruolo involontario di protagonista del rapimento di massa. L'opera allestita dal gruppo cerca di ricreare ciò che è avvenuto nel Teatro Dubrovka, stimolando il pubblico con una recitazione iperrealistica per rievocare ciò che le persone coinvolte in quella drammatica circostanza hanno vissuto, facendo leva su un meccanismo emotivo di ineludibile auto-identificazione.

In fin dei conti, l'obiettivo del gruppo è trascendere l'evento storico, per servirsene come punto di partenza e stimolare la riflessione sul tema senza tempo più volte ricordato, scollandosi progressivamente dal riferimento realistico. La funzione catartica dell'opera consiste nel coinvolgere il pubblico e fargli vivere un'esperienza – attenuata dalla finzione, certo – che possa richiamare quel momento esiziale e meditare sul non senso di questo rischio perenne per l'umanità, in ogni tempo e in ogni luogo: un'audace riflessione sul ricorso alla violenza, sulle sue conseguenze e su ogni genere di manipolazione che ne consegue.