

**Letizia Riccardi**

## **Un'eco d'Oriente. Sekherezada di Rimskij-Korsakov**

### **1. Introduzione**

Non vi è alcun dubbio che l'Oriente sia da sempre sotto i riflettori dell'Occidente. Oggi come in passato è inevitabilmente vittima di stereotipi derivati in parte dalla tradizione orientalistica ottocentesca che, come illustra Said in *Orientalismo*<sup>1</sup>, ha contribuito a plasmare, nelle menti degli occidentali, una miriade di *cliché* esotici sull'Oriente dai quali fatichiamo a renderci indipendenti.

Nelle pagine che seguono si cerca di segnalare, e in parte demitizzare, alcuni di tali *cliché* orientalistici, con particolare riferimento al contesto musicale russo di fine Ottocento. Nel quadro dell'immaginario dell'Oriente che si sviluppa nella cultura russa si colloca la suite sinfonica Šekherezada op. 35 di Nikolaj Andreevič Rimskij-Korsakov: temi popolari di sapore orientaleggiante si sviluppano su impianti sonori di grande effetto che trasportano gli uditori in un mondo lontano, sconosciuto, immaginato, chiamato Oriente.

### **2. Il dualismo della cultura russa**

I rapporti fra Russia e Oriente si sono sviluppati in un periodo vastissimo che va dall'apertura di nuove vie commerciali verso est, al tempo delle crociate, alla dominazione mongola durata dal XIII al XV secolo, dalle esplorazioni secentesche della Siberia fino al dominio sulla Persia alla fine del XIX secolo. Prima dell'impero di Pietro I detto *il Grande* (1682-1725), Russia e Persia si trattavano reciprocamente da Stati alla pari: nessuno dei due godeva di un vantaggio politico ed economico tale da permettergli di considerarsi *superiore* e quindi di arrogarsi il diritto di soggiogare lo stato

confinante. Fu Pietro *il Grande* a iniziare un'aggressiva politica espansionistica verso Oriente, in particolare nei confronti della Persia. Oltre al progetto di espansione dei confini russi, lo zar Pietro I aveva un altro scopo: avviare un processo di europeizzazione che avrebbe dovuto portare la Russia a competere con l'Europa occidentale sul piano politico, economico e tecnologico. La politica espansionistica e l'europeizzazione forzata non potevano non avere un forte impatto sulla Russia dal punto di vista psicologico: se, da un lato, la politica espansionistica russa verso Oriente aveva assunto i connotati imperialistici propri delle nazioni occidentali, dall'altro lato la Russia continuava a guardare all'Europa come al modello ideale cui tendere. Le conseguenze di tale atteggiamento furono numerose. Dal punto di vista ideologico, si formarono correnti di pensiero pro e contro l'Occidente che frammentarono gli intellettuali russi in filo-orientali, filo-occidentali e slavofili. Un'ulteriore conseguenza della politica espansionistica di Pietro I fu la percezione di inadeguatezza nei confronti dell'Europa: a partire dal Settecento, in seguito a un più serrato confronto con le potenze occidentali, la Russia percepisce di aver perso ogni possibilità di ritagliarsi uno spazio nella politica espansionistica perseguita dalle potenze europee. Ciò genera nei russi un forte senso di insicurezza e di frustrazione e, di conseguenza, una profonda crisi identitaria<sup>2</sup>.

### **L'Oriente nella cultura russa**

La costruzione dell'immaginario orientale da parte della cultura russa ottocentesca va messa in relazione con alcuni avvenimenti fondamentali. In primo luogo da un punto di vista geopolitico, l'ingresso nello scacchiere mondiale che ha visto opporsi Russia e Gran Bretagna per il controllo dell'Iran<sup>3</sup>. In secondo luogo, la costruzione nel 1891 della ferrovia transiberiana come mezzo concreto di contatto fra la Russia europea, le regioni centrali della Siberia e l'Estremo Oriente russo. Infine, sul piano culturale non si può trascurare il forte impatto avuto dalla traduzione delle *Mille e una notte*<sup>4</sup> in lingua russa, pubblicata fra il 1763 e il 1771 e diffusasi nel

corso dell'Ottocento. Secondo Figes, la curiosità della Russia nei confronti dell'Oriente si sviluppò proprio a partire dalla letteratura:

*Letteratura e impero ebbero uno stretto rapporto nella conquista russa dell'Oriente. Le meraviglie di questi luoghi rappresentarono una miniera così ricca per l'immaginazione che molti uomini di stato si recarono ad ammirarle sotto lo stimolo della letteratura e dell'arte. I racconti settecenteschi, a cominciare dalla traduzione russa delle Mille e una notte (1763-1771), dipingevano l'Oriente come un regno edonistico di fasto sensuale e di indolenza, di serragli e di sultani, come tutto ciò, insomma, che l'austero Nord non era. Questi temi riapparvero nei mondi orientali di sogno dell'Ottocento.*<sup>5</sup>

La visione russa dell'Oriente, soprattutto dell'oriente islamico, costruita a partire dalla letteratura prima che dall'esperienza diretta sul campo, non differisce per nulla dall'immaginario europeo dell'epoca: l'Oriente è un luogo esotico, omogeneo, geograficamente non definibile. Secondo Figes, l'immaginario russo associa all'Oriente diverse collocazioni geografiche:

*Era un Oriente che non si trovava sulle carte geografiche. Era a sud, nel Caucaso e in Crimea, come a est. I due punti limite del Sud e dell'Est si combinarono in un Oriente immaginario – una controcultura esotica nell'immaginario russo – fatto di una macedonia di diversi elementi culturali.*<sup>6</sup>

Il contatto con l'alterità orientale è di fondamentale importanza: confrontandosi con la realtà del mondo islamico (e con l'ideale a esso associato), la Russia ha la possibilità di costruire la propria identità nazionale proprio a partire dal confronto con *ciò che non è l'Oriente islamico*. È fondamentale sottolineare, inoltre, il carattere orientale non solo della religione russa, ma anche dell'Islam professato in Persia. Lo shiismo, diffusosi soprattutto nelle regioni orientali del califfato islamico e tuttora maggioritario in Iran, introduce infatti *maggiori elementi di gnosticismo e di esoterismo nel corpo dell'Islam*<sup>7</sup>.

Come per molti orientalisti europei, uno dei tratti più affascinanti e misteriosi dell'oriente sono le figure femminili, le donne orientali, non importa quanto immaginarie o reali, sicuramente ambigue e sfuggenti. Dai resoconti di Andreeva appare evidente come l'approccio orientalistico russo all'universo femminile e il discorso sulla posizione sociale della donna persiana siano profondamente connessi al riscontro di particolari pratiche e tradizioni religiose. Le donne rappresentano la vera essenza dell'Oriente, terra femminilizzata, irrazionale, passiva, pronta a essere conquistato dall'Occidente virile, potente e razionale<sup>8</sup>. Andreeva ha sottolineato quali siano gli elementi della tradizione persiana che più hanno turbato i funzionari russi<sup>9</sup>. Essi criticano, in primo luogo, la tradizione del velo e, più generalmente, gli abiti delle donne, spesso descritti come *brutti* e *ridicoli*. In secondo luogo, gli uomini russi sembrano sconcertati di fronte alla pratica della poligamia e della reclusione delle donne negli *andarun*, ovvero negli *harem* persiani. Le donne degli *andarun* sono considerate vere e proprie schiave degli sceicchi, sottomesse al loro volere, chiuse in un mondo limitato all'*andarun* stesso, al bazar e al bagno (*hammam*). Alle donne chiuse negli *andarun* non è nemmeno concessa la libertà di movimento: esse indossano lunghe tuniche nere talmente strette alle caviglie da rendere difficoltoso ogni tipo di spostamento. Gli *andarun* sono dunque descritti come una sorta di prigione, una *casa di vergogna e di disgrazia* all'interno della quale non solo vengono segregate le donne, ma anche gli uomini perdono la propria dignità.

### **La tradizione popolare**

Il XIX secolo è caratterizzato, oltre che dal contatto diretto con la realtà musulmana della Persia, dalla riscoperta delle radici orientali della cultura russa e dal recupero della tradizione popolare. È il secolo in cui

*la cultura occidentale era da molti sentita come spiritualmente morta e gli intellettuali guardavano a Oriente per un rinnovamento ideale. Ma questo improvviso interesse per*

*l'Eurasia stava anche al centro di un nuovo, pressante dibattito sulle radici della cultura popolare russa.<sup>10</sup>*

La Russia ottocentesca appare dunque in una posizione ambigua in diversi ambiti: dal punto di vista militare si sente inadeguata e inferiore rispetto alle potenze europee e contemporaneamente investita della missione civilizzatrice in Oriente, mentre dal punto di vista culturale l'interesse russo si volge al recupero della tradizione etnografica nazionale e delle radici orientali della propria cultura: da qui nasce una sempre più vasta curiosità nei confronti non solo del proprio passato e delle tradizioni popolari, ma anche di ciò che è orientale, pertinente al mondo islamico e persiano. Dal punto di vista identitario, la coscienza nazionale russa non si è ancora definita in modo univoco; al contrario, gli intellettuali russi si dividono in filo-orientali, al cui interno si distinguono gli slavofili, e filo-occidentali, impegnati nella ricerca della vera essenza dell'identità russa:

*i Russi non sono Europa, i Russi non sono mondo slavo, i Russi sono una sintesi singolare delle culture dell'Occidente europeo e dell'Oriente asiatico. In realtà ai Russi di allora (ma forse ai Russi di ogni tempo) era chiaro ciò che essi non erano, non ciò che volevano essere. Restava da determinare in positivo i coefficienti culturali della sintesi russa e segnare i confini della più vasta area culturale in cui si sarebbe venuta a trovare la Russia, una volta sganciata da quella europea e persino da quella slava.<sup>11</sup>*

### 3. La musica russa nell'Ottocento

La ricerca di un'autentica e genuina identità russa viene perseguita non solo attraverso la letteratura nazional-popolare, ma anche grazie ai potenti strumenti espressivi offerti dalla musica.

Alla musica, da sempre portavoce delle tendenze culturali delle diverse epoche, viene riconosciuto un ruolo fondamentale. Il panorama russo del Settecento, infatti, era stato essenzialmente dominato della tradizione musicale europea: accanto all'*opéra-comique* francese, la sovrana illuminata Caterina II patrocinò la

diffusione della tradizione operistica italiana invitando a corte artisti di spicco quali Galuppi, Paisiello e Cimarosa. La prima peculiarità del nazionalismo musicale russo è infatti l'avversione alla musica dell'Europa occidentale in nome del recupero e della rivalutazione della tradizione popolare russa. Nell'ambito della musica strumentale, sinfonica e cameristica, è evidente, oltre al rifiuto delle forme istituzionalizzate dalla pratica occidentale, la tendenza ad accogliere nelle composizioni motivi popolareschi e ritmi di danze popolari, con un forte richiamo alle tradizioni folkloristiche. Lo scopo di tale tendenza era duplice: sia sganciarsi dalla tradizione operistica e sinfonica europea, sia innalzare il linguaggio musicale nazionale, soprattutto le forme d'espressione contadine, allo *status* di lingua d'arte<sup>12</sup>. Il critico americano Harold Charles Schonberg definisce il nazionalismo russo con le seguenti parole:

*In musica, il nazionalismo non è una superficiale vernice di folklore. È invece evocazione dello spirito popolare, delle canzoni, delle danze e della musica religiosa di un popolo. Il vero nazionalista non deve necessariamente citare in maniera diretta questo materiale. Egli sarà così impregnato dal melos che tutta la musica evocherà, come reazione specifica, quello della sua patria. Il melos del paese di un compositore è parte essenziale dei suoi processi mentali e auricolari, come l'aria che respira, il cibo che mangia e la lingua che parla.*<sup>13</sup>

Il canto dei contadini assume una grande importanza in quanto espressione delle esigenze del popolo, della vita contadina, del realismo della tradizione folkloristica russa. Oltre alla rivalutazione del canto contadino, si rinnova l'interesse per il canto della liturgia ortodossa: di derivazione bizantina, esso conserva caratteristiche proprie della tradizione orientale, quali l'impiego della modalità in loco della tonalità affermatasi in ambito occidentale, e del quarto di tono affiancato agli intervalli classici di tono e semitono.

I musicisti impegnati nel recupero del folklore e delle tradizioni russe sono accomunati dall'avversione per la musica occidentale e per l'accademismo. Il musicologo Elvidio Surian precisa che tale forma di *dilettantismo* è da intendersi in un senso *anti-accademico* che non ha

*nulla a che fare con una supposta imperizia tecnica della composizione, talora addebitata a quei musicisti*<sup>14</sup>. Essi non sono musicisti professionisti: sono accomunati dall'amore per la musica e per la patria, dall'avversione per il dogmatismo accademico e per l'arte fine a se stessa, l'odio nei confronti dell'opera straniera e dei grandi virtuosi di canto e, soprattutto, dal disprezzo per i musicisti russi filo-occidentali<sup>15</sup>. Tuttavia è difficile pensare che si sia verificata un'improvvisa rottura con il passato: nonostante gli sforzi di musicologi e critici letterari volti a creare i presupposti ideologici sottesi al nazionalismo in ambito culturale, i compositori russi non possono prescindere completamente dagli insegnamenti ricevuti dalla musica europea. È innegabile il valore delle acquisizioni tecniche ed espressive della tradizione occidentale: i musicisti russi se ne servono ampiamente, innestando su di esse gli elementi linguistici folkloristici più tipici della realtà popolare nazionale.

Michail Ivanovič Glinka (1804-1857) può essere considerato il fondatore della musica nazionale russa:

*Di formazione cosmopolita, partecipe del movimento romantico europeo, Glinka usa tutti gli ingredienti musicali a lui contemporanei, il grand opéra francese, il canto italiano, la sapienza contrappuntistica tedesca, ma vi immette in modo continuativo una componente russa, che li fonde in un'espressione caratteristica e in certa misura unitaria.*<sup>16</sup>

Glinka è dunque il primo compositore russo a innestare elementi folkloristici russi sulla tradizione occidentale. Con le opere *La vita per lo zar* (1836) e *Ruslan e Ljudmila* (1842) inaugura i due filoni principali del teatro russo nazionale: la prima opera, il cui protagonista principale è Ivan Susanin, eroe nazionale russo, apre la strada al filone del *realismo nazionalistico*, mentre nella seconda prevalgono il colorito orientale e fiabesco e il gusto dell'esotismo che si rifletteranno della produzione di Rimskij-Korsakov<sup>17</sup>.

Il sapore folkloristico ed esotico delle composizioni di Glinka è il frutto dell'abile utilizzo di alcuni elementi propri del linguaggio stilistico-musicale che caratterizzano la produzione musicale russa fino agli inizi del Novecento. La scala per toni interi, utilizzata per la

prima volta da Glinka in *Ruslan e Ljudmila*, spesso viene impiegata per simboleggiare la sfera del demoniaco. L'impatto della scala per toni interi sull'impianto tonale della composizione è destabilizzante: mancando infatti dell'effetto trascinante della sensibile verso la tonica, cioè del settimo grado verso il primo grado della scala, l'impianto tonale non viene mai reso esplicito. Altra scala ampiamente utilizzata è la scala pentatonica in loco della scala eptatonica occidentale: tale scala si caratterizza per la mancanza dei semitonni e dunque per l'*assenza di ogni chiara gravitazione verso un particolare tono*<sup>18</sup>. Ne risulta un impianto armonico fluttuante fra tonalità non precise che conferisce alle composizioni un carattere tipicamente orientaleggiante. Dal punto di vista melodico spicca la preferenza per motivi popolari contrassegnati da intervalli di seconda e quarta eccedente, di terza maggiore-minore alternata e di settima diminuita. Nella produzione musicale dei compositori russi di fine Ottocento è possibile inoltre riscontrare un ampio ricorso ad armonie suggestive ottenute grazie alla sovrapposizione di intervalli quali quinte vuote, ovvero senza l'effetto tonalmente stabilizzante della mediana, e a modulazioni ardite realizzate grazie all'impiego di seconde e di none successive non risolte.

Per quanto riguarda il ritmo, è evidente la predilezione per i ritmi irregolari tipici delle danze popolari: composizioni in 5/4 e 5/8 scalzano i ritmi regolari delle *suite* occidentali, frasi melodiche di cinque battute rimpiazzano il rigorismo europeo delle frasi racchiuse in quattro o otto battute. Dal punto di vista dell'elaborazione tematica di un tema popolare, si abbandona la struttura tradizionale europea dell'esposizione e della successiva elaborazione e sviluppo: la melodia viene ripetuta tale e quale, ma sostenuta da accompagnamenti armonici e timbri orchestrali sempre diversi. L'orchestra gioca infatti un ruolo di grande rilievo: poiché le melodie folkloristiche non sono soggette a rielaborazioni e variazioni, è compito dell'orchestra conferire al pezzo musicale un gusto sempre nuovo, raffinato e brillante, ottenuto grazie al sapiente utilizzo di tutte le potenzialità degli strumenti musicali a disposizione delle orchestre ottocentesche<sup>19</sup>.

Dopo Glinka, il nazionalismo musicale russo fu professato in Russia dal cosiddetto *Gruppo dei Cinque*, un gruppo di giovani compositori di orientamento slavofilo raccolti attorno alla carismatica figura di Milić Alekseevič Balakirev (1837-1910). Il gruppo nacque dall'incontro di Balakirev con César Antonovich Cui (1835-1918) a cui si aggiunsero Modest Petrovich Mussorgskij (1839-1881) nel 1857, Nikolai Andreyevich Rimskij-Korsakov (1844-1908) nel 1861 e Alexander Porfiryevich Borodin (1833-1887) nel 1862. I componenti del gruppo condividevano, oltre all'amore per la patria, all'ammirazione per Glinka e alla volontà di creare una musica nazionale, una forte avversione per la musica occidentale, il disprezzo per i compositori russi seguaci della tradizione europea e l'antiaccademismo. Nessuno dei cinque compositori era infatti musicista di professione: avviarono tutti la propria carriera di musicisti da dilettanti e autodidatti, spesso iniziando a comporre senza avere alcuna conoscenza teorica, basandosi essenzialmente sulla propria sensibilità e sull'orecchio musicale di cui indubbiamente erano dotati. Nella Russia di fine Ottocento il *Gruppo dei Cinque* non solo fu fondamentale in quanto *laboratorio* per la creazione di un genere russo svincolato dall'influenza dell'Europa, ma si fece anche carico della diffusione della musica fra il pubblico. La musica era infatti uno degli strumenti di cui servirsi per plasmare una coscienza nazionale: solo attraverso la sua diffusione era dunque possibile far sì che il popolo trovasse nella musica un fattore di coesione.

Oltre al folklore russo, la musica del *Gruppo dei Cinque* fu fortemente suggestionata dall'orientalismo e dalle tendenze culturali di fine Ottocento volte a riscoprire le origini orientali della cultura russa attraverso la valorizzazione della tradizione orientale indiana e araba. Balakirev incoraggiava particolarmente l'utilizzo di temi e armonie orientaleggianti al fine di creare un'ulteriore linea di demarcazione fra la musica russa e il sinfonismo occidentale. Tuttavia citare l'Oriente non era semplicemente un espediente per distinguersi dal filone della musica occidentale: diviene anche l'*escamotage* per parlare di temi politici ed erotici che diversamente non potevano essere affrontati.

### **Rimskij-Korsakov: Šekherezada op. 35**

L’ambiente in cui si forma la personalità di Rimskij-Korsakov si compone di diversi elementi. In primo luogo, interessato al recupero del folklore russo ai fini della creazione di una musica nazionale, Rimskij-Korsakov non si limita a estrapolare melodie e ritmi popolareggianti dai canti e dalle danze dei contadini, ma li sottopone a un incredibile processo di rielaborazione. Egli infatti può essere considerato il grande orchestratore del *Gruppo dei Cinque*: Rimskij-Korsakov pone in primo piano l’orchestra e l’effetto timbrico derivante dall’uso sapiente degli strumenti musicali e fraziona la massa strumentale in timbri singoli e puri, dando così risalto al colore strumentale più che alla linea melodica<sup>20</sup>.

Vi è un altro elemento fondamentale per delineare il profilo artistico di Rimskij-Korsakov:

*Sulla scia di Glinka, predomina nella musica di Rimskij-Korsakov il clima fiabesco, ai cui magici effetti contribuisce un calibrato dosaggio timbrico, ora in tenui trasparenze, ora in tinte terrificanti, ma sempre rivissuto con estroversa schiettezza emotiva.*<sup>21</sup>

L’ispirazione fiabesca e la curiosità per il mondo orientale, unite al variopinto colore orchestrale tipico di Rimskij-Korsakov, prendono forma nelle suite sinfoniche *Antar* (1868) e *Šekherezada* (1888), ispirata dalle novelle delle *Mille e una notte*.

L’interesse di Rimskij-Korsakov per l’Oriente non è una semplice manifestazione musicale del clima culturale della Russia di fine Ottocento, ma è anche conseguenza di alcune vicende biografiche del compositore. Egli infatti fin da piccolo era affascinato dalle descrizioni del paesaggio e dell’atmosfera orientali contenute nelle lettere che il fratello maggiore Voin, ufficiale della marina, inviava alla famiglia dall’Estremo Oriente. Oltre a un approccio all’Oriente mediato dalla scrittura del fratello, Rimskij-Korsakov ebbe la possibilità di conoscere direttamente il mondo orientale. Nel luglio 1874 infatti partì alla volta di Bakhchisaray, cittadina della Crimea centrale oggi parte dell’Ucraina. Fu proprio in questa cittadina che

Rimskij-Korsakov si innamorò dell'Oriente, dei *coffee house*, dei suoni dei venditori del mercato, del canto dei *mu'azzin* dai minareti delle moschee, della musica orientale<sup>22</sup>. Anche Rimskij-Korsakov, dunque, è preso dal fascino dell'esotico e dell'Oriente idealizzato tipico di un certo orientalismo musicale che già aveva caratterizzato alcune composizioni dei suoi colleghi.

L'idea di comporre la suite sinfonica *Šekherezada* op. 35 sopraggiunse nell'inverno fra il 1887 e il 1888 mentre Rimskij-Korsakov stava terminando l'opera *Il principe Igor* di Borodin, lasciata incompiuta a causa della precoce scomparsa dell'autore<sup>23</sup>. Grazie a questa opera, Rimskij-Korsakov venne a contatto con l'Oriente fiabesco: i capi polovesiani, gli *harem* e gli invasori turchi furono gli elementi che più colpirono la fantasia del compositore. Ispirandosi alle novelle delle *Mille e una notte*, Rimskij-Korsakov iniziò a scrivere il suo grande capolavoro di sapore esotico. Il titolo della suite sinfonica è stato scelto sia in riferimento al personaggio di *Šahrazad* sia, più generalmente, perché le *Mille e una notte* evocano l'Oriente e il gusto dell'esotico<sup>24</sup>.

La forma di *Šekherezada* come suite sinfonica è giustificata dal processo compositivo seguito da Rimskij-Korsakov: egli infatti selezionava alcune novelle dalle *Mille e una notte* e le metteva in musica, accostando *quadri* musicali indipendenti l'uno dall'altro dal punto di vista narrativo, ma legati dall'alternarsi dei temi musicali in riferimento a *Šahrazad* e a *Šahryar*<sup>25</sup>. Prendono così forma i quattro movimenti di cui si compone la suite sinfonica:

- I. Largo e maestoso – Lento – Allegro non troppo – Tranquillo
- II. Lento – Andantino – Allegro molto – Vivace scherzando – Moderato assai – Allegro molto e animato
- III. Andantino quasi allegretto
- IV. Allegro molto – Lento – Vivo – Allegro non troppo e maestoso – Lento – Tempo come I

Come evidenziato dal compositore stesso, i quattro movimenti della suite sono tenuti insieme dall'alternarsi e dal ciclico riproporsi dei temi associati ai due personaggi principali: i motivi di *Šahrazad* e *Šahryar*, infatti, compaiono sotto l'effetto di un'orchestrazione sempre

nuova, delineando ogni volta diverse sfumature della personalità dei protagonisti<sup>26</sup>.

Il primo movimento della suite si apre con la presentazione dei *leitmotiv* di Šahryar nella tonalità di mi minore:

*Leitmotiv di Šahryar*

Dal punto di vista compositivo, tale tema è costruito su una scala discendente per toni interi:

Nel folklore russo la scala per toni interi, infatti, simboleggia il malvagio e il demoniaco e ben si presta, in questo caso, a rappresentare la voce roboante del re persiano Šahryar. L'atmosfera cupa è ottenuta anche grazie alla scelta degli strumenti ai quali è affidata l'esposizione tematica: l'unione di archi, clarinetti, fagotti, tromboni e tube conferisce al tema un tono allo stesso tempo maestoso e minaccioso. Il *leitmotiv* del sultano è seguito dal *leitmotiv* di Šahrazad:

*Leitmotiv di Šahrazad*

La linea melodica affidata al violino solo e accompagnata dall'arpa è indubbiamente la frase musicale più sinuosa e sensuale dell'intera suite: essa si sviluppa su tre ottave, toccando, nel giro di quattro battute, la sonorità calda e avvolgente del registro grave e il vibrante registro acuto del violino. Lo scopo delle prime battute del primo movimento è presentare i due personaggi sottoforma di linee musicali, delineandone le personalità opposte:

*Il primo movimento mette a confronto il carattere dei due personaggi principali sottolineando la condizione di subordinazione dell'odaliska verso il sultano, attraverso l'oscuro e cupo motivo melodico dell'uomo dal volto severo e scostante e il motivo svenevole ed accattivante di Schéhérazade.<sup>27</sup>*

La scelta di affidare il tema di *Šahrazad* alla voce del violino non è casuale: fin dall'antichità gli strumenti ad arco simboleggiano la parte razionale della psiche umana, mentre gli strumenti a fiato sono riservati al lato irrazionale e istintivo. Per gli antichi greci, ad esempio, la *lyra*, strumento a corde, era dedicato al dio Apollo, simbolo della ragione e della coscienza umana, mentre l'*aulos*, uno strumento aerofono a due canne ad ancia dedicato a Dioniso, si rivolge all'irrazionale.

A battuta 93 il *leitmotiv* di *Šahrazad* viene sapientemente rielaborato: Rimskij-Korsakov utilizza la struttura ritmica iniziale a terzine legate per creare, in modo progressivo, l'immagine delle onde del mare solcate dalla nave di *Sindibad*. Al tema del violino, accompagnato inizialmente dal *pizzicato* degli archi, si sovrappongono le note frenetiche di flauti, oboi e clarinetti mentre le note cromatiche dei fagotti e degli ottoni ondeggianno sul mare increspato creato dai legni.

Ai fagotti e ai tromboni è assegnato nuovamente il tema del re a battuta 114 come a interrompere bruscamente la narrazione di *Šahrazad*. Il primo movimento si sviluppa dunque a partire da due temi principali continuamente rielaborati e presentati in forme nuove, sui quali si innestano i cromatismi tipici del folklore russo e le scale discendenti per toni interi che donano alla composizione un tocco popolare ed esotico. Il movimento si chiude con il *leitmotiv* di *Šahryar* affidato prima al flauto e poi ripetuto dal violino: la nave di *Sindibad* riprende a navigare in tranquillità sulle onde ormai placate dell'oceano e gli ottoni, muti, lasciano spazio all'atmosfera più rilassata che funge da introduzione al secondo movimento.

La narrazione del principe Kalender occupa il secondo movimento. Introdotto dalla voce di *Šahrazad* in tonalità di si minore, il secondo

movimento presenta due temi di carattere diverso che, per comodità, chiameremo tema A e tema B.

*Tema A*

*Šahrazad* nelle prime battute del movimento inizia a raccontare la nuova storia e cede immediatamente la voce al principe Kalender. Il tema A viene annunciato dal fagotto, strumento di cui Rimskij-Korsakov decide di esplorare il registro medio-acuto. Il compositore non inserisce melodie arabe originarie, ma cerca di creare un colorito orientale e fiabesco grazie ad alcune espedienti di strumentazione. Il recitativo del fagotto è infatti costruito su un intervallo di quinta giusta tenuto da violoncelli e contrabbassi per ben dieci battute, scivolando poi, grazie all'accademicamente inaccettabile passaggio fra quinte parallele, su un altro intervallo di quinta giusta. L'intervallo fra le note si e fa# è una quinta vuota: come già precisato in precedenza, tale intervallo manca della nota mediana, in questo caso del re, che caratterizza il modo, maggiore o minore, di appartenenza. Eliminare la mediana dall'accordo significa lasciare che la melodia si sviluppi in una tonalità non ben definita: tale espeditivo musicale è tipico della musica popolare russa. Le indicazioni agogiche indicano inoltre un'accelerazione progressiva dell'esposizione tematica: il tempo in 3/8 e l'accelerazione progressiva ricordano le danze vorticose tipiche del folklore russo in cui un'originaria melodia iniziale si sviluppa successivamente in frasi sempre più incalzanti e dal ritmo marcato, sfociando in una danza turbinosa.

È interessante notare come, da battuta 96 a battuta 103, il tema di *Šahryar* interrompa la narrazione del principe Kalender facendosi

sentire attraverso il *pizzicato* di violoncelli e contrabbassi che funge da sostegno alle ultime note del tema A affidate all'oboè:

Oboe  
Violoncello  
pizz.  
unis.  
Contrabbasso

Il tema B, energico e di carattere bandistico, è enunciato dal trombone e subito ripreso dalla tromba:

Tema B

Il tema B viene poi rielaborato dall'intera orchestra in un frenetico scambio timbrico all'interno del quale si inseriscono, di tanto in tanto, i temi dei protagonisti: dopo il tentativo del re persiano di tornare all'attacco, l'orchestra rielabora i temi precedentemente esposti per terminare il movimento con un *forte* collettivo.

Il terzo movimento è di carattere romantico, meno folkloristico e, a mio parere, poco distante dalla tradizione europea occidentale. Il tema iniziale, che chiameremo tema C, viene esposto dagli archi:

Tema C

Poetico e affascinante, tecnicamente da suonarsi molto legato, viene eseguito dai soli archi ai quali si sovrappongono scale veloci, sempre legate, a carico dei legni. A battuta 69 il clarinetto espone il tema D che Rimskij-Korsakov stesso definisce *tema della principessa*<sup>28</sup>:



Il tema D, da suonarsi in modo grazioso e delicato, è accompagnato dal tamburo e dal *pizzicato* degli archi e viene rielaborato dall'orchestra fino a 126. A battuta 142 ci sorprende l'ingresso del *leitmotiv* di Šahrazad: il violino solo, dopo aver enunciato il tema, viene impegnato in una cadenza, libera e aritmica, sulla quale a battuta 146 l'oboe inserisce il tema C. Il movimento segue a svilupparsi a partire dall'intreccio continuo di tema C e di tema D affidati alternatamente agli archi, ai legni e agli ottoni.

Il quarto movimento ripresenta i temi esposti nei movimenti precedenti. L'apertura è affidata al *leitmotiv* di Šahryar la cui voce rimbombante viene momentaneamente spenta dall'intervento di Šahrazad a battuta 8 per poi riprendere, ancora più minacciosa e frenetica, a battuta 10: Šahrazad tenta nuovamente di placare l'ira del re, ma senza successo. Dal punto di vista narrativo, il quarto movimento presenta l'atmosfera giocosa e spensierata della festa a Baghdad. Il tema, che chiameremo E, viene esposto inizialmente da due flauti all'unisono e, successivamente, dai violini:



Tema E

A battuta 105 Rimskij-Korsakov inizia a ripresentare i motivi musicali dei movimenti precedenti pur nell'intenzione di non identificare in modo univoco un'idea musicale con un personaggio in particolare: nel quarto movimento Rimskij-Korsakov infatti inserisce i temi del principe Kalender e della principessa protagonista del terzo movimento, ma nelle *Mille e una notte* tali personaggi non partecipano ai festeggiamenti di Baghdad<sup>29</sup>: è quindi vero che alcuni personaggi vengono immancabilmente associati a particolari *leitmotiv* ma, non trattandosi di musica programmatica, Rimskij-Korsakov si sente libero di utilizzare i temi musicali a fini esclusivamente compositivi.

Successivamente al quadro narrativo ambientato a Baghdad, Rimskij-Korsakov crea nuovamente l'immagine del mare in burrasca servendosi degli stessi espedienti compositivi utilizzati nel primo movimento: note staccatissime affidate ai violini, terzine legate al clarinetto e al flauto, note squillanti a carico degli ottoni e colpi di percussione indicanti la nave che viene scaraventata contro gli scogli dal mare in burrasca. A battuta 274 interviene la voce del re persiano fatta risuonare dagli strumenti di tessitura grave. A questo punto della *narrazione musicale*, Rimskij-Korsakov inizia ad avviarsi verso il finale presentando, in maniera confusa, ma mai disordinata, i temi della suite sovrapponendoli l'un l'altro, intersecandoli, spesso conferendo loro un nuovo colore orchestrale. Ad esempio, a battuta 399 viene ripreso il tema B, pretesto per il compositore per accelerare il ritmo e volgersi così, attraverso la rielaborazione sempre più

orchestrale dei temi D ed E appoggiati su un'armonia cromatica, verso la conclusione della suite.

La parte conclusiva del movimento è particolarmente importante dal nostro punto di vista in quanto illustra il rapporto fra Šahryar e Šahrazad al termine della narrazione delle mille e una novelle orientali. La conclusione inizia a battuta 586 con l'accordo in cui sfocia l'intera orchestra al termine dell'episodio musicale precedente. Il tono musicale abbandona l'angoscia generata dal racconto del naufragio della nave di *Sindibad* e si fa maestoso. Il tema di Šahryar torna a battuta 629 eseguito dal violino accompagnato da dolci arpeggi a opera della viola e del clarinetto. Il re si è tranquillizzato e i tromboni lasciano spazio al canto del violino che, al termine della suite, ripresenta il tema di Šahrazad esattamente come nel primo movimento: l'eroina orientale non è cambiata e ha tenuto fede alla sua missione salvifica mentre Šahryar, un tempo minaccioso, è guarito dalla follia omicida. Sul *mi* che termina il *leitmotiv* di Šahrazad si ascolta il tema del re pizzicato da violoncelli e contrabbassi, percepito ormai più come un ricordo del passato che come un pericolo imminente.

All'interno della suite la figura di Šahrazad viene delineata in modo duplice: da una parte il *leitmotiv* sinuoso e dai morbidi contorni melodici evoca la figura dell'odaliska sensuale tanto cara all'Occidente, dall'altra parte il compositore non rinuncia a trasformare Šahrazad in una sorta di figura-simbolo della tradizione russa in cui Occidente e Oriente si incontrano e danno origine a una cultura all'interno della quale i confini fra est e ovest non sono più riconoscibili.

#### 4. Conclusioni

La musica di Rismkij-Korsakov, compositore russo che possiamo definire *figlio del suo tempo* a tutti gli effetti, incarna il duplice spirito, occidentale e orientale, della cultura russa: suggestive combinazioni di strumenti e sovrapposizioni di accordi dal sapore esotico non nascondono una chiara struttura tradizionalista, che riflette

inequivocabilmente l'insegnamento dei geni della musica dell'Europa occidentale dei secoli precedenti.

Šahrazad e Šahryar sono i veri protagonisti della suite sinfonica: la fanciulla, descritta da un *leitmotiv* sinuoso affidato al violino, si presenta fin da subito come creatura quasi angelica, pacata, ma allo stesso tempo risoluta nel portare a termine la propria missione. Il re persiano, al contrario, apre la *suite* facendo sentire la sua voce che, attraverso il suono maestoso degli ottoni, rimbomba nel sontuoso palazzo.

A partire da queste considerazioni, è possibile affermare che lo spirito orientale della Russia di fine Ottocento e il fascino esercitato su di essa dal recupero delle proprie origini orientali, nonché dalla traduzione in russo delle novelle *Le mille e una notte*, si rende presente in musica in modo concreto grazie a espedienti musicali dalle sonorità inconfondibilmente orientaleggianti. È tuttavia imprudente considerare tale capolavoro del nazionalismo russo esclusivamente un'opera contaminata da cliché orientalistici: le tinte orientaleggianti sono infatti volte a sottolineare da una parte quell'atmosfera esotica stereotipata e quell'ideale che l'Occidente ha costruito durante secoli di studi e letteratura; dall'altra parte invitano il popolo russo a guardare a Est non attraverso una lenta distorta dai pregiudizi orientalistici, bensì alla luce di una nuova lettura delle *Mille e una notte* e dell'Oriente in cui la ragione e la sapienza possono trionfare, pur sostenuti da una carica di sensualità e astuzia. La musica viene quindi a connotarsi come un mezzo di comunicazione che non ha nulla da invidiare alla letteratura e alle arti figurative ma che, al contrario, può trasmettere messaggi in un modo che è sì velato, ma sicuramente non meno energico e incisivo.

Pur nei limiti di un approccio introduttivo, le riflessioni proposte a proposito dell'*orientalismo musicale* consentono di individuare un tema quanto mai attuale; anche nella musica contemporanea infatti l'Oriente continua a fare sentire la sua voce attraverso melodie e armonie particolari che arricchiscono il patrimonio musicale occidentale di quel tocco di esotismo di cui l'Occidente ha sempre avuto bisogno.

## Sitografia

[www.cso.org](http://www.cso.org)

[www.mandolino-balalajka.it](http://www.mandolino-balalajka.it)

[www.resmusica.it](http://www.resmusica.it)

[www.valtelesinanews.com](http://www.valtelesinanews.com)

## Note

- <sup>1</sup> E. Said, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Feltrinelli, Milano 1999 (prima edizione italiana, *Orientalismo*, Bollati Boringhieri, Torino 1991).
- <sup>2</sup> E. Andreeva, *Russia and Iran in the Great Game. Travelogues and Orientalism*, Routledge, Abingdon 2007, p. 27.
- <sup>3</sup> S. Graciotti, *L'Oriente nella cultura russa moderna*, in L. Lanciotti (a cura), *Venezia e l'Oriente*, Olschki, Firenze 1987, p. 262.
- <sup>4</sup> Per quanto riguarda *Le mille e una notte* si fa riferimento in particolare a A. Galland, *Les milles et une nuits*, 3 voll., Garnier-Flammarion, Parigi 1965 (prima edizione 1704-1717); F. Gabrieli (a cura), *Le mille e una notte*, 4 voll., Einaudi, Torino 1948; A. Kilito, *L'occhio e l'ago. Saggio sulle "Mille e una notte"*, Il Melangolo, Genova 1994.
- <sup>5</sup> O. Figes, *La danza di Nataša*, Einaudi, Torino 2004, p. 329.
- <sup>6</sup> *Ibidem*.
- <sup>7</sup> M. Campanini, *Islam e politica*, Il Mulino, Bologna 1999, p. 87.
- <sup>8</sup> E. Said, *op. cit.*, p. 309.
- <sup>9</sup> E. Andreeva, *op. cit.*, pp. 156-172.

<sup>10</sup> O. Figes, *op. cit.*, p. 311.

<sup>11</sup> S. Graciotti, *op. cit.*, p. 267.

<sup>12</sup> *Ibidem.*

<sup>13</sup> H. C. Schoenberg, *I grandi musicisti*, Mondadori, Milano 1972.  
<http://www.resmusica.it/doc/La%20scuola%20nazionale%20russa%20e%20il%20gruppo%20dei%20Cinque.doc>

<sup>14</sup> E. Surian, *Manuale di storia della musica*, vol. 3, Rugginenti, Milano 1993, p. 134.

<sup>15</sup> M. Mila, *Breve storia della musica*, Einaudi, Torino 1963, p. 334.

<sup>16</sup> M. Baroni, E. Fubini, P. Petazzi, P. Santi, G. Vinay, *Storia della musica*, Einaudi, Torino 1988, p. 357.

<sup>17</sup> M. Mila, *op. cit.*, p. 332.

<sup>18</sup> O. Figes, *op. cit.*, p. 334.

<sup>19</sup> E. Surian, *op. cit.*, p. 134.

<sup>20</sup> Cfr. Rimskij-Korsakov, voce in *Enciclopedia della Musica*, vol. 2, Garzanti, Milano 2006, pp. 749-750.

<sup>21</sup> Ivi, pp. 749-750.

<sup>22</sup> N. Rimskij-Korsakov, *My musical life*, Tudor Publishing Co., New York 1936, pp. 127-128.

<sup>23</sup> Ivi, pp. 246-247.

<sup>24</sup> Ivi, pp. 248-249.

<sup>25</sup> Ivi, p. 247.

<sup>26</sup> Ivi, p. 247.

<sup>27</sup> A. R. Barile, *Albéniz e Rimskij-Korsakov al S. Carlo di Napoli*,  
<http://www.valtelesinanews.com/scrivere/angbar2.htm>

<sup>28</sup> N. Rimskij-Korsakov, *op. cit.*, p. 248.

<sup>29</sup> *Ibidem.*