

BESTEMMIA? LA RELIGIONE DELL'AMORE IN KAROL SZYMANOWSKI¹

Leonardo Masi (Firenze – Warszawa)

IL PASTORE: Ricorda che tu m'hai
chiamato a te!

CORI: Mostro, orrore, bestemmia!²

Bisogna bruciare per arrivare
consumati all'ultimo fuoco³.

“Szymanowski possedeva una propria religione dell'amore”, ha scritto Jarosław Iwaszkiewicz⁴. E forse proprio amore e religione – intesa in senso lato, come sensibilità mistica – sono le due costanti che percorrono tutta l'opera del compositore polacco, nato a Tymoszkówka nel 1882 e morto a Losanna nel 1937. Szymanowski meditò a lungo su come conciliare una visione dell'amore e un sentimento religioso che, nel suo caso, erano entrambi “non convenzionali”. Ci fu un intero periodo della sua biografia in cui la riflessione su queste tematiche si fece più intensa. Fu grosso modo fra il 1910, anno in cui il compositore, attraverso la lettura di Nietzsche, iniziò un intenso studio del mondo classico e mediterraneo⁵, e il 1926, anno della composizione dello *Stabat Mater*, la prima opera di Szymanowski religiosa in senso tradizionale, che segna l'abbandono della complessa speculazione filosofica degli anni precedenti e l'approdo a un'espressione musicale pura e in questo caso vagamente arcaizzante. In questo articolo ci concentreremo sul momento più intenso all'interno dell'arco temporale 1910-1926, ossia il biennio 1917-1918.

Nell'estate 1917 i possedimenti degli Szymanowski a Tymoszkówka erano stati distrutti dalle truppe bolsceviche e il compositore viveva tra Kiev, Elizavetgrad e Odessa. Era un periodo in cui la tensione massima della Storia sembrava essere quasi un correlativo oggettivo dello stato interiore di

1 Il presente articolo è apparso in “eSamizdat” 2008 (VI), 2-3, pp. 133-142. Qui viene riproposto con qualche piccolissima modifica.

2 *Re Ruggero. Opera in tre atti di Jarosław Iwaszkiewicz – Karol Szymanowski*. Ente autonomo del Teatro Massimo, Palermo, 11 febbraio 1992, p. 16. Traduzione di Michał BRISTIGER e Paolo Emilio CARAPEZZA.

3 Pier Paolo PASOLINI, *Tutte le poesie*, Milano 2003, vol. 1, p. 748.

4 Jarosław IWASZKIEWICZ, *Książka o Sycylii*, Warszawa 2000, p. 68.

5 Scrive il compositore a Stefan Spiess il 7/8/1910: “*Geburt der Tragödie* è uno dei pochi libri che mi comunica una grande verità sull'essenza dell'arte. Ci ho pensato molto durante l'estate. Mi si delinea sempre più chiaramente la strada che dovrei percorrere – ma ci riuscirò?”. Karol SZYMANOWSKI, *Korespondencja. Pełna edycja zachowanych listów od i do kompozytora*, a cura di Teresa CHYLIŃSKA, vol. 1 (1903-1919), Kraków 1982, p. 223.

Szymanowski, che si trovava preso nel vortice della rivoluzione. Proprio allora le febbrili esperienze e le letture accumulate dal compositore sembravano quanto mai urgentemente esigere uno sbocco artistico. Esso avverrà con il romanzo *Efebos* e con l'opera lirica *Król Roger* [Re Ruggero].

Dal momento della scoperta di Nietzsche, Szymanowski aveva letto tutto quanto fosse riuscito a trovare sulla cultura greca, in particolare sul tema del dionisiaco, e aveva individuato nella Sicilia la propria Arcadia. Oltre che ai classici greci e ad autori come Walter Pater, Vjačeslav Ivanov e Stefan George, Szymanowski si era accostato con particolare interesse all'opera *Współzawodnicy Chrześcijaństwa* [I concorrenti del Cristianesimo] del filologo classico Tadeusz Zieliński, nella quale si evidenziavano alcuni punti di contatto tra il paganesimo (e quindi i riti dionisiaci) dell'antica Grecia e il cristianesimo. Il carteggio con Stefan Spiess è un'importante cronaca delle impressioni che il compositore ebbe dai viaggi in Sicilia e in Africa del nord e testimonia l'inizio dell'attività di Szymanowski come scrittore. È proprio a Spiess che, già in una lettera del 25/10/1917, il compositore esprime il proposito di “dedicarsi un po' alla letteratura”⁶. La spinta creativa lo porterà nel giro di un anno a completare un consistente romanzo in due volumi intitolato *Efebos*.

EFEBOS

Quando nel 1989 definì *Efebos* come un'opera appartenente a “una certa sottocultura omosessuale”⁷, Jan Błoński sembrava aver previsto la fama che in ambito queer il romanzo avrebbe successivamente riscosso. Senza troppa benevolenza per questa prova letteraria di Szymanowski, il critico polacco sosteneva che la “scandalosità” del tema trattato e l'ostracismo incontrato dall'opera ne avessero ingigantito fin da subito il valore reale. Se sul valore letterario si può giustamente discutere, resta il fatto che, nella letteratura polacca, *Efebos* anticipa di diversi anni qualsiasi opera schierata apertamente dalla parte dell'omosessualità.

Fu Szymanowski stesso a volere che *Efebos* rimanesse nel suo cassetto, o per lo meno che circolasse solo in una cerchia ristretta. Sebbene egli non nascondesse in società il proprio orientamento omosessuale, era tuttavia conscio del dispiacere che una più larga diffusione di certe

6 K. SZYMANOWSKI, *Korespondencja...*, p. 512.

7 Karol SZYMANOWSKI, *Pisma*, vol. 2: *Pisma literackie*, a cura di Teresa CHYLIŃSKA, prefazione di Jan BŁOŃSKI, Kraków 1989, p. 12.

pagine avrebbe arrecato alla famiglia, specialmente alla madre⁸. Secondo le volontà del compositore, la gestione di tutta la sua produzione letteraria doveva essere affidata dopo la sua morte al poeta Jarosław Iwaszkiewicz che su incarico dell'“Associazione Karol Szymanowski” ne avrebbe curato la pubblicazione. Ma un frammento di *Efebos* intitolato *Rozmowa Polaka z Wlochcem* [Conversazione tra un polacco e un italiano], letto alla radio il 29 marzo 1939, bastò a far preoccupare Zofia Szymanowska, sorella di Karol, che chiese tempestivamente a Iwaszkiewicz di ritirare ogni diritto sugli scritti dell'amico scomparso. Nella contesa entrò anche l'altra sorella di Szymanowski, Anna, schierandosi invece dalla parte dello scrittore. A risolvere drasticamente la questione arrivò lo scoppio della guerra: nel settembre 1939 il manoscritto di *Efebos* fu distrutto dalle fiamme insieme all'appartamento varsaviano di Iwaszkiewicz nel quale si trovava. Del frammento presentato alla radio resta solo la traccia di un paio di commenti entusiastici: quello di Bolesław Miciński (negli appunti per una conferenza su Szymanowski)⁹ e la recensione di Zygmunt Leśnodorski sulla rivista “Czas”¹⁰. Di *Efebos*, oltre al frammento citato che doveva far parte del capitolo IV, ci sono pervenuti:

- la dedica, le epigrafi e l'introduzione;
- alcune considerazioni teoriche sull'arte che dovevano far parte del capitolo V;
- i testi di due canzoni, anch'essi probabilmente da inserire nel capitolo V;
- alcuni appunti sparsi per il capitolo IX o X;
- l'intero episodio intitolato *Sympozjon (Uczta)*;
- buona parte (circa due terzi) del racconto inserito verso la fine del romanzo e intitolato *Opowieść o cudzie świętego młodzieniaszka Inoka Porfirego-Ikonografa* [Il racconto del miracolo del santo giovinetto Enoch Porfiry iconografo].

Tuttavia, dagli appunti di Szymanowski e dal resoconto che Jarosław Iwaszkiewicz ne fa nel suo libro *Spotkania z Szymanowskim* [Incontri con Szymanowski]¹¹, possiamo ricostruire abbastanza dettagliatamente la struttura del romanzo.

Efebos si apre con il giovane protagonista, il principe Alo Łowicki, che, dopo essere stato costretto a rompere il suo fidanzamento, lascia Varsavia e si mette in viaggio. Arriva in Italia, dove entra in contatto con vari intellettuali e

8 Scrive Krzysztof Tomasiak: “Senza l'appoggio di persone vicine e senza modelli di comportamento in ambito culturale, Szymanowski elaborò un proprio modo di presentarsi come omosessuale in maniera quasi manifesta. Costrinse a prenderne atto nel quotidiano non solo la famiglia, ma anche l'ambiente che lo circondava. E, anche se possiamo dire che entrambe le parti giunsero a un certo compromesso in questa storia non senza finzioni e ipocrisie, tuttavia Szymanowski fu in Polonia il primo omosessuale famoso e cosciente del proprio orientamento sessuale”. Krzysztof TOMASIĄK, *Homobiografie. Pisarki i pisarze polscy XIX i XX wieku*, Warszawa 2008, p. 50.

9 Bolesław MICIŃSKI, *Pisma*, Kraków 1970, p. 202.

10 Zygmunt LEŚNODORSKI, *Karol Szymanowski jako pisarz i teoretyk sztuki*, “Czas”, 16/4/1939, n. 104, p. 9.

11 Jarosław IWASZKIEWICZ, *Pisma muzyczne*, Warszawa 1983, pp. 66-76.

artisti. La prima parte del romanzo alterna descrizioni di città italiane (Firenze, Roma) e dei suoi tesori a conversazioni su arte, politica, filosofia. Verso la metà della storia c'è un lungo dialogo sull'amore in una taverna romana, che costituisce il primo punto culminante dell'opera, cioè il capitolo intitolato *Sympozjon*. Emerge qui l'altro personaggio principale di *Efebos*, il compositore polacco Marek Korab; fra questi e Alo si manifesta una reciproca attrazione. Il secondo punto culminante della storia è la scena del ballo al palazzo di un nobile, preceduto da un concerto nel quale viene eseguita una sonata per violino e pianoforte di Korab, la cui descrizione è secondo Iwaszkiewicz la migliore "perla" del romanzo¹². Durante il ballo, a causa di un intrigo provocato da un personaggio che vuole dividere i due protagonisti, Alo fugge in Sicilia. Solo e disperato, trova salvezza nell'introspezione e nella creazione artistica – Szymanowski inserisce a questo punto il capitolo *Opowieść o cudzie świętego młodzieniaszka Inoka Porfirego-Ikonografa* come esempio della scrittura di Alo. Nell'epilogo, ambientato di notte nel tempio di Segesta, Alo e Korab si ritrovano.

A livello di intreccio, nota ancora Błoński, è una storia d'amore "ingenua e sentimentale", non priva di elementi kitsch¹³. Rifiutando il paragone di Iwaszkiewicz con Proust e Gide, il critico ribatte che l'amore descritto da Szymanowski manca di una certa presa di distanza: "la grandezza di Proust sta nel fatto che riusciva a scrivere dell'amore omosessuale come dell'amore in generale, seguendo lo stesso meccanismo sentimentale. Szymanowski invece difende le proprie tendenze confezionando una favoletta rosa"¹⁴. Eppure – mi si passi una formula che è un po' trita, ma spesso valida per le opere letterarie scritte in quel periodo: la trama è un pretesto. Il nocciolo di *Efebos* è altrove. Nel capitolo *Sympozjon*, ad esempio.

SYMPOZJON

Fu la studiosa Teresa Chylińska a scoprire che questa parte del romanzo, uno scritto fondamentale per comprendere il pensiero di Szymanowski, fortunatamente non fu cancellata per sempre dai tragici eventi del 1939¹⁵. L'autografo di una traduzione russa fatta dallo stesso compositore si trovava infatti ancora nel 1981 in possesso di Borys Kochno (1904-1990), il giovane che Szymanowski amò fortemente nel periodo in cui viveva a Elizavetgrad. Per Kochno, allora quindicenne aspirante poeta che era giunto a Kiev da Mosca all'inizio del 1919, Szymanowski tradusse in un russo imperfetto l'episodio col titolo *Uczta* e, nello stesso quaderno, scrisse quattro poesie in francese. La prima di queste è intitolata *Ganymède*:

12 Ibidem, p. 74.

13 K. SZYMANOWSKI, *Pisma...*, p. 16.

14 Ibidem.

15 Una relazione sul ritrovamento del manoscritto è data nell'articolo di Teresa CHYLIŃSKA, *Śladami Szymanowskiego w Paryżu*, "Ruch Muzyczny", 1982, 10, pp. 3-6.

Little boy – ton regard mystérieux et sauvage
S’envole vers l’infini. – Petit ange
Dont le yeux sont les reflets de célestes images
Et les astres irisés trempés dans la fange.

Ton amour est payé de sous... Et ton âme,
Esclave radieuse dont j’ignore le prix,
Tandis que ton petit corps frêle se pâme –
Insouciant et chaste, sourit.

[...]

Tu me quittes. Sur tes lèvres fleuries
S’évanouit l’ardeur de mes caresses.
Tu emportes ton mystère – et l’oubli,
Tu me laisses seul – en détresse.¹⁶

Come preannunciato dall’ultimo verso, le loro strade si diviserò. Szymanowski andò a Varsavia, Kochno a Parigi, dove divenne segretario-amante di Djagilev, poi collaboratore di Stravinskij, amico di Matisse e Picasso, e ancora fondatore del Balletto di Montecarlo. Lui e Szymanowski si rividero solo una volta a Parigi nel 1921 e la circostanza dell’incontro li obbligò a fingere di non conoscersi¹⁷, ma Kochno continuò a conservare il quaderno con gli scritti del compositore, così come conservò altri preziosi ricordi dei vari artisti che aveva conosciuto durante la sua vita¹⁸.

Il capitolo superstite di *Efebos* è costruito in maniera simile a un dialogo di Platone, in cui ogni personaggio sostiene un punto di vista. I personaggi che dialogano in *Sympozjon* sono sei: Alo Łowicki, il giovane aspirante scrittore (alter ego di Kochno?); Marek Korab, il già menzionato compositore polacco; il barone von Rellov, il mentore che aveva inizialmente preso Alo sotto la sua protezione; il professor Bissoli, un italiano polonofilo e appassionato del Risorgimento; il francese

16 K. SZYMANOWSKI, *Pisma...*, p. 358.

17 Una descrizione dell’incontro è data da Artur RUBINSTEIN nella sua autobiografia *My Many Years*, New York 1980, pp. 104-105.

18 Sull’amore tra Kochno e Szymanowski si vedano: Hubert KENNEDY, *Karol Szymanowski. His Boy-Love Novel and the Boy He Loved*, in: *Reading Gay History. Selected Essays and Reviews*, Concord 2006, pp. 69-83 e K. TOMASIK, op. cit., pp. 39-50.

Charles de Villers, amico di Alo; il pianista tedesco Y..., figura forse ispirata ad Artur Rubinstein. Nel dialogo Bissoli recita la parte del difensore dell'amore eterosessuale, coadiuvato nella sua posizione dal bonario dongiovanni Y...; Rellov e Charles difendono la sponda opposta. Sui due personaggi principali, che di fatto non partecipano al dialogo, è Szymanowski a spendere alcune parole nell'introduzione al romanzo:

Essi portano in sé [...] certi presupposti ideali, le stigmate del particolare punto di vista dell'autore... [...] Il giovane principe Łowicki, in maniera tipica per la sua epoca, rappresenta una forza interiore e una sensibilità profonda che per ragioni esterne finiscono sprecate... Cercando uno sfogo alla prigionia, lo trova unicamente in se stesso, nell'orgoglioso chiudersi all'interno delle proprie esperienze, nello spezzare le catene che imprigionano il suo essere, nel suo amore, infine, portato a una vetta solitaria, indipendente da qualsiasi regola dettata dalla "pubblica opinione"... Il compositore Marek Korab è un fenomeno simile, anche se su un diverso piano psicologico: trattasi infatti di natura assolutamente creativa. La fiamma che gli arde nell'anima dà a tutti i suoi *faits et gestes* una particolare sfumatura. Con caparbia fanatica egli difende unicamente la sua libertà, che è la libertà assoluta della creazione artistica.¹⁹

Per lo studioso Hubert Kennedy, Alo è un ritratto idealizzato di ciò che Szymanowski era stato, mentre con Korab il compositore rappresenta ciò che vorrebbe essere²⁰; anche Iwaszkiewicz vede la psiche di Szymanowski sdoppiata in questi due personaggi, lo scrittore e il compositore, che alla fine del romanzo si ritroveranno in un'unità di pace e armonia²¹.

Molti sono gli spunti attorno ai quali ruota la discussione dei convitati, ma li si può ricondurre grosso modo a due nuclei tematici: amore e religione.

AMORE

In *Sympozjon* leggiamo che il corpo femminile, vincolato da un "utilitarismo materno" è esteticamente inferiore a quello maschile, "autosufficiente" (p. 146). Le vette della cultura sono legate a nomi come quelli di Socrate, Platone, Alessandro Magno, Cesare, Cellini, da Vinci,

19 K. SZYMANOWSKI, *Pisma...*, pp. 127-128. D'ora in avanti le pagine di riferimento per le citazioni tratte dalle opere letterarie di Szymanowski (tutte contenute nel volume *Pisma literackie*) saranno indicate tra parentesi tonde nel testo.

20 H. KENNEDY, op. cit., p. 81.

21 J. IWASZKIEWICZ, *Pisma...*, p. 78.

Michelangelo, Lorenzo dei Medici, Shakespeare, Carlo XII²². Il cosiddetto "amore normale" consiste nel coito che ha per fine la procreazione; ma se ci si limitasse a questo, gli individui non si distinguerebbero dai cani, dalle scimmie o dai coccodrilli, sostiene Charles. Nel seguente passaggio, la sua arringa arriva al culmine del pathos:

Ma la Natura, nella sua miopia, non aveva previsto quale razza di strano essere a un certo punto sarebbe sfuggito dalle sue mani brutali. [...] Questo scaltro essere ha separato la causa dall'effetto, il piacere dal dovere; alla "omni-volontà" [super-volontà] di essa ha opposto la propria volontà. [...] In quel momento, tolto dall'altare l'istinto di riproduzione, nacque, come Venere dalla spuma del mare, l'amore anormale o, detto altrimenti, l'amore vero! Hai capito, dunque, dotto professore? Hai compreso che cosa è il vero amore dell'uomo? Qualcosa di [illimitato? immacolato?]²³ nella sua libertà, nella libertà di scelta. (p. 152)

All'obiezione di Bissoli, che si appella al "buonsenso", secondo il quale l'amore omosessuale è assurdo, Charles risponde ancora che il buonsenso è una forma primitiva di intelligenza, per liberarsi dalla quale servono "un atto eroico, coraggio, una follia divina" (p. 154). Il *mot de l'enigme* della donna, sostiene poi ricollegandosi a quanto detto in precedenza, è la maternità: non l'amore o la sensualità, che sono soltanto un mezzo per giungere al fine. Alla donna manca "l'idealismo dell'azione", prosegue Rellov. Nel mondo greco esisteva un certo "idealismo dell'amore, indipendentemente dal matrimonio e dalla maternità" (p. 161). Le cronache greche ci mostrano personaggi come Cratino e Aristodemo, Armodio e Aristogitone, Melanippo e Caritone che dall'amore reciproco trovano la forza per compiere atti eroici. Non generando figli, questi personaggi generavano idee, l'atto eroico.

RELIGIONE

Gli elementi principali della nostra cultura, sostiene Rellov, derivano da due fonti diverse e tra loro nemiche. "La nostra vera cultura [...] è nata da una comune radice ariana, da qualche parte ai

22 "It is interesting to note that these were all manly individuals. Conspicuously absent, for example, is Henri III of France, who was briefly king of Poland (1574) and well known as an effeminate homosexual; Szymanowski would surely have known about him. It is unclear to what extent Szymanowski was acquainted with the available literature on the subject. All of these men had been discussed in the early 1900s in Berlin— in Magnus Hirschfeld's *Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen* as well as in Adolf Brand's journal *Der Eigene*. Szymanowski read German and had visited Berlin, and his views are closer to those often expressed in *Der Eigene*, rather than to the "third sex" views of Hirschfeld". H. KENNEDY, op. cit., p. 81.

23 Le parole tra parentesi quadre sono dovute a difficoltà di decifrazione del manoscritto.

piedi dell'Acropoli, mentre invece è alla Bibbia che dobbiamo le nostre idee religiose e i problemi, ad esse legati, dei dogmi che vincolano l'etica" (p. 158). Con gli elleni Dio conversava, agli ebrei comandava, prosegue il barone, citando un epigramma trovato in un libro russo. I primi, grazie al dialogo sul bene e sul male con un dio sconosciuto, hanno scelto l'etica come sapienza più alta. Gli ebrei hanno scelto la moralità come dogma e non hanno risolto il problema del male: "hanno semplicemente tagliato il nodo gordiano facendosi schiavi di Dio" (p. 159)²⁴. Tutt'altra è la natura del Nuovo Testamento. Si prepara il campo al monologo finale di Korab che, costruito in un magistrale crescendo da pianissimo a fortissimo, presenta infine l'idea cara a Szymanowski dell'identificazione tra Cristo e Dioniso:

Così mi è rimasta sempre impressa nella memoria quella chiesa [Kościół Mariacki a Cracovia – N.d.T.]. Sotto l'alta volta che separa il grande altare pende il crocifisso [...]. Un'enorme croce di legno e su di essa un Cristo di grandezza soprannaturale, che sembrava essere spirato tra orribili patimenti, tanto bello e sofferente era il suo volto. [...] Quell'amore e quello stupore mi rimasero sempre dentro, fino al momento terrificante in cui, diversi anni dopo, fui in Italia, a Brera, e osservai finalmente il Suo Volto, che mi guardava con tristezza, tra le pietose crepe di colore sulla parete rovinata, consumata dall'umidità e dal tempo: era il Suo vero Volto giovinetto, così come Leonardo lo aveva veduto, forse in un sogno profetico, tanto quel volto si discosta dagli altri, unica rappresentazione fedele dell'immagine di Cristo! [...] Solo allora compresi chi era Lui in realtà – Lui, Cristo, Eros! [...] Egli aveva improvvisamente capito di essere un estraneo, che sarebbe stato consegnato alla plebaglia! E questo fu il suo dolore più grande, il dolore di chi amava Dio: non Geova, non il severo Adonai, il giudice implacabile delle sue azioni, ma l'amore nato dalla libertà infinita, dall'insaziabile e profondo desiderio d'Eternità (pp. 166-167).

Il cerchio si chiude, si torna al Dioniso col quale la conversazione era iniziata. Poi le candele una dopo l'altra si spengono e la scena si chiude in diminuendo, prima dell'accordo finale: l'alba e l'ultimo brindisi a Eros.

APOLOGIA DELL'OMOSESSUALITÀ?

Scrive Szymanowski il 27 ottobre 1918: "Io purtroppo per il momento ho dimenticato il mio

²⁴ Nei testi degli studiosi che si sono occupati di *Efebos* compare spesso almeno un appunto sull'antifemminismo e sull'antisemitismo. Non è il caso di addentrarci sulla questione in questa sede, ma mi sembra doveroso ribadire che il *porte-parole* di Szymanowski non è Charles, né Rellov, bensì (e semmai) Korab.

lavoro di scrittura e *Efebos* non fa progressi. Ho paura di perdere il filo e me ne dispiacerebbe, perché se c'è una cosa per cui meriterei un monumento (da parte dei confratelli, ovviamente) è per questa apologia ardita e sincera”²⁵. L'intenzione del compositore era dunque quella di scrivere un'apologia dell'omosessualità – progetto pionieristico per quei tempi. Non pare allora fuori luogo l'appunto di Błoński sulla differenza di approccio alla tematica omosessuale in Szymanowski e in Proust: c'è effettivamente la sensazione che il romanzo nasca all'interno di una certa cerchia di “confratelli” e faticosi a uscirne. La scena del simposio si svolge in una semi-oscurità che inserisce i invitati in un'atmosfera che ricorda le catacombe cristiane. In questa oscurità si crea anche la comunanza tra i commensali: “E conversare a lume di candela è così piacevole [...] specialmente di faccende che, per la loro intimità, sembrano temere la luce elettrica, così sobria e assoluta nella sua chiarezza” (p. 143). Ed ecco un altro elemento significativo: l'uso del “noi”, che assume un certo pathos in queste parole di Rellov: “È davvero curioso che oggi noi, che in teoria dovremmo essere sulla breccia della vita culturale, dobbiamo difendere con argomentazioni barbare [...] il diritto di ciascuno ad amare ed essere amato e a essere felice!” (p. 162). Tuttavia parlando di *Efebos* solo come di un'apologia – per quanto pionieristica – dell'omosessualità, ci fermeremmo a un'analisi superficiale e limitata solo ai concetti che nella conversazione di *Sympozjon* sono espressi da Charles e da Rellov. Il discorso di Korab sembra invece andare oltre.

LA LIBERTÀ DI RE RUGGERO

Lo stesso giorno in cui scrive a Spiess che la scrittura del romanzo, dell'“apologia”, si è arenata, Szymanowski scrive anche a Iwaszkiewicz, col quale andava già da tempo progettando un'opera della quale il poeta avrebbe scritto il libretto²⁶. La lettera a Iwaszkiewicz contiene un piano molto dettagliato di quella che poi sarà la struttura di *Re Ruggero*. “La mia idea preferita, sulle segrete parentele tra Cristo e Dioniso, di certo non ti è estranea”²⁷, scrive in conclusione il compositore. La cronologia supporta il sospetto che il monologo di Korab alla fine di *Sympozjon* sia stato scritto proprio dopo lo schizzo per il *Re Ruggero*. Anzi, sembra quasi che l'ottobre 1918 faccia da spartiacque fra due diverse “strategie omosessuali” usate da Szymanowski: quella di Charles e di Rellov da un lato; quella di Korab dall'altro. Il compositore sembra sostenere quella del

25 K. SZYMANOWSKI, *Korespondencja...*, pp. 559-560.

26 Una cronistoria dettagliata della collaborazione si trova nel mio articolo Leonardo MASI, *Il Re Ruggero di Szymanowski-Iwaszkiewicz: la genesi e le tematiche*, “Europa Orientalis”, 2001, (20) 2, pp. 111-147.

27 K. SZYMANOWSKI, *Korespondencja...*, p. 567.

suo alter ego letterario Korab in *Efebos* e nella prima versione di *Re Ruggero*, per poi superarla al momento della stesura definitiva dell'opera, che avverrà qualche anno più tardi.

Alla “prima strategia” appartiene ancora un ciclo di canzoni che Szymanowski scrisse su testo di Iwaszkiewicz nell'estate 1918: *Pieśni muezzina szalonego* [Canti del muezzin infatuato]. Uno studio di Stephen Downes analizza queste composizioni sulla base della relazione omosessualità-follia, riprendendo la seguente citazione da un lavoro di Wayne Koestenbaum: “Homosexual-as-degenerate: I embrace and impersonate the degrading image because there is no way out of stereotype except to absorb it. [...] So I say: degenerate, c'est moi”²⁸. Raccogliendo questa suggestione, che vede in una vocalità esasperata l'affermazione della propria omosessualità (nel ciclo di Szymanowski-Iwaszkiewicz svuotata però dalla nota ironica di Koestenbaum) si può vedere in *Pieśni muezzina szalonego* una strategia comune a quella dei personaggi di Charles de Villiers e del barone Von Rellov, che per parlare di omosessualità preferiscono evitare la “sobrietà della luce elettrica”.

I rapporti tra Szymanowski e Iwaszkiewicz si interruppero quando questi partì per Varsavia nell'ottobre 1918. Il poeta consegnò comunque la sua versione del libretto, composta sulla base dello schizzo dettagliato di Szymanowski, nel giugno 1920. Nel 1921 il compositore apportò alcune modifiche al libretto, del quale risulta infatti co-autore. La musica venne conclusa soltanto nel 1924. Per questo il finale del *Re Ruggero*, sul quale si è tanto dibattuto, è una sorta di allontanamento definitivo dal mondo di *Efebos*: non solo dall'“apologia” di Charles e von Rellov, ma anche dal sincretismo religioso di Korab. La trama dell'opera ci mostra un Pastore che viene condotto alla corte di Ruggero per essere giudicato: egli va professando il culto di un dio che pare riunire in sé elementi di Dioniso, di Narciso, di Cristo – è il Dio dell'amore, un amore affatto privo di sensualità. Il Pastore, che si rivela essere Dioniso, seduce la regina Rossana e schiere di sudditi, che lo seguono lasciando Ruggero da solo. Per ritrovare la sua sposa il re giunge di notte tra le rovine di un teatro greco, dove si scatena un rito dionisiaco. Alla fine Ruggero resta di nuovo solo sulla scena, e canta un inno al sole nascente. Ma questo è il finale scritto nel 1921 – nello *Szkic* [Schizzo] del 1918 Ruggero si univa invece alla folla adorante Dioniso. Si noti anche che inizialmente l'opera doveva portare il titolo *Pasterz* [Il Pastore]: esso inizialmente doveva essere dunque il personaggio centrale della storia. Il titolo definitivo è invece un significativo sintomo del cambiamento di prospettiva sui personaggi da parte dell'autore, non solo a livello di intreccio, ma soprattutto in riferimento ai

28 Wayne KOESTENBAUM, *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality and the Mystery of Desire*, New York 1993, p. 167; cit. in: Stephen DOWNES, *Szymanowski, Eroticism and the Voices of Mythology*, Ashgate 2003, p. 41.

valori che essi rappresentano. Delle varie analisi esistenti sul finale del *Re Ruggero*, mi pare pertinente citare qui quella di Jan Berski, in quanto va a toccare il tema della libertà:

Il problema di quest'opera è tutto nel fatto che, di fronte a cambiamenti nel suo ambiente, Ruggero si trova davanti a una scelta. O si arrende a questi cambiamenti e si unisce a chi riconosce l'idea propagata dal Pastore (cedere "in nome del grande amore") o rimane se stesso. Ruggero si trova di fronte a una scelta del tutto libera: può diventare cappellano del culto dionisiaco o capire la propria solitudine (alla fine sceglierà questa seconda opzione).²⁹

Quello della libertà dell'uomo di fronte a una scelta è il problema fondamentale al quale approda Szymanowski nella sua riflessione su amore e religione. Ad esso tornerò nella conclusione di questo articolo.

BELLEZZA, LA PRIMA STELLA

Il finale del *Re Ruggero* sembra un preludio, un accenno all'elemento narcisistico presente in un altro lavoro letterario che Szymanowski abbozzò in America nel marzo 1921, proprio un mese dopo aver concluso il rimaneggiamento del libretto della sua opera. Di questo racconto, intitolato *Opowieść o włóczędze-kuglarzu i o siedmiu gwiazdach* [Il racconto del giocoliere vagabondo e delle sette stelle], il musicista scrisse solo l'inizio e da esso non si riesce a desumere quale fosse il progetto completo che egli aveva in mente. Il protagonista è un vagabondo, che nelle sue peregrinazioni incontra sette "stelle", ovvero si confronta con sette misteri. Il primo di questi incontri, l'unico parzialmente descritto da Szymanowski, è con il mistero della Bellezza, ancora una volta rappresentato da un giovane:

A un certo punto della riva, sulla sabbia riposava un giovane sconosciuto, immobile e in silenzio. [...] Il giocoliere si fermò sul margine della radura e per un lungo attimo guardò lo Sconosciuto. Poi cominciò ad andare verso il lago. [...] Dal momento in cui i loro occhi si incontrarono trascorse un attimo, oppure un'ora, che affondò in quel silenzio, scorrendo via inesorabilmente nel passato, senza lasciare niente nell'animo del giocoliere, se non la sicurezza inconfutabile, spaventosa, e stranamente dolce, che il volto dello Sconosciuto era l'unica espressione di una bellezza ultraterrena e inesprimibile. Dopo che il momento fu trascorso, lo Sconosciuto con un suo tipico

²⁹ Jan BERSKI, *Czytając Króla Rogera*, "Nurt", 1982, 4, pp. 44-45.

movimento della testa, lento, riluttante, girò il volto verso la superficie dell'acqua. Il cuore del giocoliere fu trafitto immediatamente da un dolore indefinibile, come se si fosse spento il sole, come se un freddo terribile, inevitabile, avesse raggelato all'improvviso il fresco verde degli alberi e dell'erba, ridotto in polvere i fiori profumati del bosco che lo circondavano.

“E ora? Ora?” uscì improvviso sulle labbra un bisbiglio silenzioso, ineluttabile.

Un brivido scosse il corpo del Giovane che giaceva adagiato.

A un certo punto, senza girare la testa, disse improvvisamente con una voce lontana, che proveniva da un abisso sconosciuto:

“Perché sei venuto?”.

“Non conosco la strada che sto percorrendo – rispose con un sussurro il giocoliere. Un attimo fa non sapevo che ti avrei incontrato qui”. “Qui tutto è mio – riprese lo Sconosciuto con una voce fredda, impietosa come una lama di metallo. Il bosco, la radura, il lago... Il silenzio e la solitudine. Perché mi rubi la solitudine?”

Il giocoliere non sentì la domanda.

“E la tua Bellezza? È solo tua la tua Bellezza?” – chiese a sua volta. [...] Adesso mi pare, anzi ho la terribile certezza che vagando tutta la vita per le strade più diverse, nelle mie aspirazioni, tra difficoltà e fatiche mortali cercavo proprio te, solo te, che stringi al cuore il segreto inesplorato della propria bellezza. Ed ecco, alla fine della strada, nel silenzio solare del giorno più bello della vita, ti ho trovato nella pace del bosco. E ora tu mi ordini di andare? Tu? ...Oh, guardami, guardami... (p. 316).

Non sappiamo quasi niente di questo progetto letterario di Szymanowski e si possono fare solo supposizioni su quali fossero le altre sei stelle che avrebbe incontrato il giocoliere. Basandosi sul frammento che conosciamo, il giocoliere ci sembra tuttavia una figura molto vicina, nella sua solitudine, a Re Ruggero il quale, per giungere alla Bellezza, attraverso l'incontro con un suo doppio, passa per l'abisso della morte e giunge infine a una rinascita spirituale.

PORFIRY

Se accostiamo il giocoliere al protagonista di *Opowieść o cudzie świętego młodzieniaszka Inoka Porfirego-Ikonografa*, contenuto in *Efebos*, quindi scritto circa tre anni prima, il cambiamento è visibile. Il racconto di Porfiry è una sorta di versione artistica dei concetti discussi in *Sympozjon*, specialmente dell'identificazione tra Cristo e Dioniso. Lo esaminiamo ora che questo scritto si avvia

alla conclusione, in quanto esso è forse la prova artistica nella quale meglio si focalizza la “religione dell’amore” menzionata nel titolo.

Il racconto si è salvato dal rogo varsaviano che distrusse *Efebos*, poiché nel 1934 Iwaszkiewicz ne aveva preparato una versione dattiloscritta che poi rimase a Villa Atma, la residenza di Szymanowski a Zakopane. Tuttavia dal dattiloscritto furono tolte, probabilmente dallo stesso Iwaszkiewicz, alcune pagine centrali. Un frammento della parte mancante fu inserito da Iwaszkiewicz nel suo libro *Książka o Sycylii* [Libro sulla Sicilia] del 1956, ma del resto di questo frammento non c’è più traccia. Enoch Porfiry è il novizio di un monastero della città di Nicomedia, capace di creare mosaici di incredibile bellezza. Viene così scelto per recarsi nella Palermo di Ruggero II, dove dovrà decorare una nuova cappella. Lo accompagna nel viaggio il tesoriere del convento Simeone, ebreo convertitosi quando aveva dieci anni: egli rappresenta la severa, quasi fanatica ortodossia ed è sospettoso nei confronti di Porfiry. Nel viaggio in nave da Bisanzio a Palermo, Porfiry ricorda un suo giovanile incontro col “Dio dell’Amore”: la statua di un bellissimo giovane in una caverna, scoperta insieme all’amico Melanthios. Giunto a Palermo il giovane incontra nuovamente Eros. Le circostanze dell’incontro sono poco chiare, perché la lacuna del testo si trova proprio a questo punto: vediamo Porfiry che, seguendo una figura misteriosa nella notte, si trova davanti a una scala che scende verso il mare. Scendendo i gradini vede una ghirlanda di rose rosse, poi un rotolo di tessuto chiaro, e ancora un turbante verde con una preziosissima perla:

Sul gradino più basso della scala, immerso in profonda riflessione, nella strana grazia della sua giovanile nudità, c’era Lui, colui dal quale aveva ricevuto la rosa scarlatta, il dono riposto nel petto come il segreto più caro. Stava in silenzio con le mani lungo i fianchi, la testa reclinata sul petto, con i riccioli neri che cadevano sulle spalle. A Porfiry sembrò che lo schermo impenetrabile che aveva davanti agli occhi fosse improvvisamente scomparso. [...]

Una felicità inebriante, mai provata prima, si innalzò verso il cielo con il tuono di una fiamma. Sgorgò improvvisa una gaia sorgiva di acque rivitalizzanti.[...] La meravigliosa testa di giovane si sollevò lentamente e volse uno sguardo verso Porfiry con i suoi occhi luccicanti come stelle. Si allungavano verso di lui con un moto delle braccia carezzevole e onnipotente. Sulle labbra si aprì un sorriso pieno di inesprimibile dolcezza e dalle labbra uscirono infine delle parole: il Dio dell’Amore finalmente si era svegliato da un sonno secolare e gli rivelava i suoi segreti più reconditi (pp. 178-179)

Porfiry, dopo l’incontro, è preso da un’urgente spinta ad agire: all’alba si chiude nella

cappella per lavorare al suo mosaico e la sera il lavoro è già completo. Ma, anziché l'immagine del Cristo crocifisso, il mosaico rappresenta il Dio dell'Amore. Il giovane ha capito che Eros e Cristo sono una cosa sola. Dice, parlando al crocifisso: "Tu eri così, con il cuore che ardeva di amore sovrumano, con un inesprimibile sorriso di compassione sulle labbra, prima che il terribile peccato dell'uomo, l'oscurità del Tuo popolo eletto non Ti caricò sulle spalle il peso della croce, Ti massacrò i fianchi e Ti mise la corona di spine" (p. 182). Irrompe nella cappella Simeone, seguito dai confratelli (che evidentemente non sono i "confratelli" precedentemente menzionati). Appena vede il mosaico, in un accesso d'ira uccide il blasfemo Porfiry, che muore con un sorriso di "soprannaturale dolcezza" sulle labbra. Poi il miracolo si compie davanti ai fedeli: al posto di Eros, nel mosaico, appare l'immagine di Porfiry con l'espressione sorridente che aveva nel momento del suo martirio, "con gli occhi brillanti pieni di Sapienza, del Segreto più Profondo, che le labbra del Crocifisso gli avevano rivelato nel momento del trapasso" (p. 186).

UN PERCORSO INIZIATICO

Non è difficile trovare simboli iniziatici nei momenti-chiave dei testi di Szymanowski. La perla, ad esempio, simbolo dell'amore e dell'unione presso i greci, simbolo del Cristo per Origene, dell'illuminazione e della nascita spirituale nel famoso *Inno della perla* degli *Atti di Tommaso*. O la rosa rossa, simbolo del primo grado di rigenerazione e di iniziazione ai misteri anche in rapporto al sangue che si versa per la rinascita³⁰. Spesso in Szymanowski essa si accompagna però al colore verde, che per Juan Eduardo Cirlot è il colore della vegetazione, ma anche della morte, perciò rappresenta "un passaggio e un ponte tra il nero, l'essere minerale e il rosso, il sangue, la vita animale; ma anche tra la vita animale e la dissoluzione mortale"³¹. In effetti la "religione" di Szymanowski non è sempre solare, come nota Błoński: c'è "tanto sangue intorno a Dioniso" e più volte nelle pagine del compositore risuona il richiamo della morte³². Altro simbolo ricorrente in Szymanowski è quello della scala: quella discendente rappresenta l'ingresso nella conoscenza occulta e nelle profondità dell'inconscio (Porfiry che incontra Dioniso nell'acqua); quella ascendente rimanda alla conoscenza del mondo apparente o divino³³ (ancora Porfiry che si arrampica verso l'altare, Ruggero che sale i gradini del tempio per cantare l'inno finale). La scala

30 Jean CHEVALIER - Alain GHEERBRANT, *Dizionario dei simboli: miti, sogni, costumi, gesti, forme, figure, colori, numeri*, trad. di Maria Grazia MARGHERI PIERONI - I. Sordi, Milano 1987, vol. 1, pp. 295-296.

31 Juan Eduardo CIRLOT, *Słownik symboli*, Kraków 2006, p. 183.

32 K. SZYMANOWSKI, *Pisma...*, p. 11.

33 J. CHEVALIER - A. GHEERBRANT, op. cit., vol. 2, pp. 328-334.

porta i personaggi di Szymanowski verso una sorta di stato trascendentale. Le scene-chiave nelle opere del compositore sembrano in effetti aver luogo in una dimensione diversa, assolutamente interiore. In *Sympozjon*, la lunghissima discussione notturna, si conclude con un raggio di sole che all'alba entra dalla finestra, e con De Villiers che si ritrova “jakby zbudzony ze snu”, come risvegliato da un sogno. In *Opowieść o cudzie* così è descritto l'incontro di Porfiry con Eros: “Con sconsolata nostalgia coglieva le parole che erano nell'aria: le sue orecchie non le capivano, ma lui comprendeva il loro vero, inconfutabile significato soltanto con le profondità più recondite del suo essere” (p. 179). E nel finale del *Re Ruggero* Edrisi, il consigliere rimasto solo col re constata: “Prześniony sen! Stargany łańcuch złud!”, il sogno è svanito, la catena delle illusioni è spezzata.

Infine le ali, uno dei leitmotiv di Efebos e di *Re Ruggero*. Alistair Wightman cita nel suo articolo *The Book of 'King Roger'* i vari passaggi del romanzo di Szymanowski nei quali appare questa immagine. Qui ci limitiamo a ricordare l'importante passaggio di *Sympozjon* nel quale Rellov parafrasa il *Fedro* di Platone: “E vagano ancora per montagne luminose, e nel grande attimo crescono loro le ali, perché sono stati capaci di amare” (p. 163). “In *King Roger*, winning of wings is achieved through what Rellov, elsewhere in the Symposium, described as ‘liberation from the almighty power of natural primitive instincts’ a process which necessary entails a recognition and right co-ordination of the forces which make up the human psyche”³⁴. Siamo dunque arrivati ben lontani dal binomio omosessualità-follia dei *Pieśni muezzina szalonego*. Con queste parole di *Ruggero*, rimasto solo nel tempio greco col consigliere Edrisi, si chiude l'opera in tre atti di Szymanowski:

RE RUGGERO (*Si guarda d'intorno: con gioia*)

Edrisi, è l'alba!

Re Ruggero va, come spinto da misteriosa forza, verso il fondo della scena, cominciando lentamente a salire per i gradi sovrapposti della cavea.

Edrisi lo guarda meravigliato. Infine il re si ferma in cima alla cavea, avvolta ancora in livido buio, egli stesso vivamente illuminato dal sole mattutino.

Sole! Sole!

Edrisi! Come bianche ali

Di gabbiani sugli azzurri mari,

Vele in spazii immensi navigan leggere

E preste come bianca spuma d'onde.

34 Alistair WIGHTMAN, *The book of 'King Roger'*, “Musica Iagiellonica”, vol. 2, 1997, p. 211.

Edrisi! Ali crescono:
Abbracceranno il mondo!
Dal sen di solitudine
Da abisso di vigore
Il limpido mio cuore
Io do in offerta al sole!

*Tende verso il sole le mani giunte, come sollevando in esse un dono inestimabile.*³⁵

Non attraverso il rito dionisiaco, bensì nell'introspezione solitaria e crescono le ali, si spalanca l'abisso del potere. Liberazione-libertà, vittoria: le ali sono un simbolo univoco in questo finale, dove l'elemento visuale e quello sonoro spazzano via ogni dubbio. L'accordo finale di Do maggiore, la tonalità chiara e affermativa per eccellenza, e le indicazioni sceniche sono segnali piuttosto espliciti. Nel finale originariamente pensato da Szymanowski e Iwaszkiewicz, Ruggero seguiva Dioniso in una danza sfrenata. Nel finale che oggi conosciamo Ruggero non cede alla forza ambigua rappresentata dal Pastore: essa ha il ruolo di portare il re ad esplorare il proprio inconscio; ma anche questa esperienza è una "catena di illusioni" che si deve spezzare e deve essere seguita da un controllo sulle passioni. È la famosa metafora platonica dell'auriga e dei due cavalli, alla quale Szymanowski sembra approdare. Come il suo Ruggero, il compositore va cercando, attraverso l'amore, una liberazione dalla morte: in questo senso il percorso di Szymanowski è, per riprendere le parole di Wightman, un "documento religioso"³⁶.

35 *Re Ruggero*, op. cit., p. 36.

36 A. WIGHTMAN, op. cit., p. 213.