

IL *RE RUGGERO* DI SZYMANOWSKI-IWASZKIEWICZ:
LA GENESI E LE TEMATICHE

Leonardo Masi

Pur rappresentando forse il vertice del teatro musicale polacco e pur attirando da sempre l'attenzione di musicologi e critici letterari, il *Re Ruggero* di Karol Szymanowski non ha mai raggiunto la grande popolarità e raramente compare nei cartelloni dei teatri d'opera. In effetti, è un lavoro senz'altro atipico, un esperimento isolato ed ambizioso: non è semplice proporre al grande pubblico un'opera così intellettuale, dove c'è molta filosofia e poca azione, dove la spettacolarità delle scenografie non sempre basta a sopperire l'esiguità dell'intreccio.

In Italia ha avuto una certa risonanza la recente incisione discografica del *Re Ruggero* diretta dal maestro Simon Rattle; tuttavia l'ultima rappresentazione dell'opera nel nostro paese risale al 1992 a Palermo. Non era quella la prima volta in cui i personaggi di Szymanowski ed Iwaszkiewicz tornavano in Sicilia, nell'isola che li aveva ispirati: nel 1949, sempre a Palermo in occasione del Festival della Società Internazionale di Musica Contemporanea, il *Re Ruggero* vide il quarto allestimento della sua storia dopo la prima di Varsavia nel 1926 e le rappresentazioni di Duisburg (1928) e Praga (1932). Il debutto palermitano del *Re Ruggero* avvenne, a detta di Iwaszkiewicz, presente alla serata, per volere di Filippo Ernesto Raccuglia, sovrintendente del Teatro Massimo ed ammiratore dell'opera a tal punto da tradurne personalmente il libretto in italiano, "dla własnej przyjemności".¹ Le scenografie, affidate in quell'occasione a Renato Guttuso,

¹ J. Iwaszkiewicz, *Książka o Sycylii*, Czytelnik, Varsavia 2000, p. 68. La traduzione di Raccuglia si basava sulla versione tedesca del libretto ed era in alcuni punti imprecisa ed incompleta. [Iwaszkiewicz, Szymanowski, *Re Ruggero. Opera in tre atti*. Versione ritmica italiana di Filippo Ernesto Raccuglia, Edizioni dell'Ente Autonomo del Teatro Massimo, Palermo 1949.]

furono utilizzate ancora nel 1992, quando l'opera fu rappresentata al Politeama Garibaldi (nell'ambito della stagione del Teatro Massimo) con la regia di Krzysztof Zanussi. La curiosità per questo lavoro poco conosciuto era tanta, ma le attese furono in parte tradite, forse dalla scelta di cantanti non all'altezza e da soluzioni di regia che destarono perplessità. Scrisse per l'occasione il critico Maurizio Papini: "Per il *Re Ruggero* [...] vale senz'altro il valore documentario e vale la riparazione di una dimenticanza: ma sarà difficile, probabilmente, che vada a fine il processo della rimessa in strada".² Anche l'edizione del 1992 utilizzò una traduzione italiana del libretto, opera congiunta di Paolo Emilio Carapezza e Michał Bristiger redatta nel 1979 e pubblicata nel 1988.³ È proprio al musicologo italiano che dobbiamo anche una dozzina di pagine⁴ in cui si analizzano le tematiche dell'opera: unico contributo apparso nel nostro paese sul *Re Ruggero*, se si eccettua un fondamentale articolo di Gianandrea Gavazzeni apparso alla morte del compositore nel 1937.⁵

Del percorso artistico di Karol Szymanowski (1882-1937) basterà qui ricordare, dopo gli esordi nel gruppo "Młoda Polska w muzyce", gli anni della passione per il mondo mediterraneo, che il compositore coltivò con alcuni viaggi in Sicilia e in Africa del Nord (nel 1911 e nel 1914) e con appassionate letture. A questa sua seconda fase creativa (1913-1921), musicalmente ispirata da Debussy e Skrjabin, che produsse un prodigioso balzo in avanti nella storia della musica polacca dopo Chopin, risale appunto l'opera *Król Roger*, il cui progetto nasce nel 1917, ma che fu terminata solo nel 1924.

La trama dell'opera, divisa in tre atti, è piuttosto scarna: al cospetto di re Ruggero II di Sicilia e della sua corte viene condotto un pastore accusato di blasfemia. In un primo momento il re ordina che il pastore sia giustiziato, ma la moglie Rossana ed il consigliere ed amico Edrisi lo convincono a lasciare libero il giovane. Il re, turbato dal misterioso sguardo del pastore, gli chiede addirittura di presentarsi nottetempo al suo palazzo. Il secondo atto vede il pastore giungere

² M. Papini, *Il ritorno di re Ruggero*, "Il Giorno", Milano 13.2.1992.

³ In "Pagine – Polsko-włoskie materiały muzyczne", n. 5, PWM, Cracovia 1988.

⁴ P. E. Carapezza, *Re Ruggero tra Dioniso e Apollo*, in *Storia dell'arte. Studi in onore di Cesare Brandi*, Firenze 1980.

⁵ G. Gavazzeni, *Karol Szymanowski e il "Re Ruggero"*, "La rassegna musicale", n. 12, 1937.

alla corte di Ruggero e gettarvi scompiglio, coinvolgendo Rossana e tutti i presenti in una danza sfrenata per poi andarsene con una schiera al suo séguito; Ruggero resta solo nel palazzo con Edrisi. Nel terzo atto il re, deposta la corona, vaga nella notte con l'amico alla ricerca di Rossana e la trova tra le rovine di un tempio greco. Qui lei lo invita a riattizzare il fuoco ai piedi dell'ara e a chiamare il pastore. Questi appare nelle sembianze di Dioniso, mentre il teatro si popola di figure danzanti e, al culmine dell'ebbrezza generale, Rossana si rivela una menade. Poi la folla ed i suoni si perdono e Ruggero resta di nuovo solo con Edrisi. È l'alba. Come spinto da misteriosa potenza, Ruggero sale sui gradoni del teatro greco e canta un inno al Sole, offrendo se stesso in dono alla luce.

La scarna azione presente nella trama (elemento che costituisce una scommessa per ogni regista intento a portare in scena questa opera) non scaturì da una scrittura del testo rapida e senza ripensamenti. Al contrario, le tre successive versioni dell'opera ed il carteggio tra Szymanowski ed Iwaszkiewicz testimoniano le vicissitudini che subì il libretto e offrono anche spunti per un'analisi dei mutevoli rapporti tra i due artisti le cui passioni erano, in un certo senso, complementari: Iwaszkiewicz, oltre ad essere un discreto pianista, ebbe in giovinezza velleità compositive e studi di conservatorio, mentre Szymanowski, oltre ad essere profondamente legato alla letteratura contemporanea (che spesso era materiale testuale per le sue musiche) e conoscere bene la letteratura del passato, si dedicava assiduamente alla scrittura e ci fu perfino un momento della sua vita in cui riteneva di esprimere il suo pensiero meglio con le parole che con le note.⁶ Purtroppo, del frutto più ambizioso di Szymanowski letterato, il romanzo *Efebos*, la cui stesura fu contemporanea alla progettazione dell'opera *Re Ruggero*, non resta molto: il manoscritto andò quasi completamente bruciato a Varsavia nel 1939. Nonostante l'arte di Szymanowski visse di una continua osmosi musica-letteratura, l'unico poeta con cui egli instaurò un profondo e duraturo legame di amicizia e, per un certo periodo, di stretta collaborazione professionale fu Jarosław Iwaszkiewicz.⁷ La continua presenza della figura del compositore nell'opera del letterato, dai saggi, alla pubblicistica, alla narrativa (si veda il

⁶ J. Iwaszkiewicz, *Karol Szymanowski a literatura*, in *Pisma muzyczne*, Czytelnik, Varsavia 1983, p. 119.

⁷ S. Golachowski, *Szymanowski-Iwaszkiewicz. Dzieje przyjaźni kompozytora i poety*, "Ruch Muzyczny" 1947, n. 1, p. 3.

personaggio di Edward Szyller, alter ego di Szymanowski in *Sława i chwata*) evidenzia quanto profondo fosse l'influsso che il compositore esercitò su Iwaszkiewicz, di dodici anni più giovane.

I primi contatti tra i due artisti, lontani cugini, risalgono agli anni d'infanzia dello scrittore nel villaggio ucraino di Tymoszkówka, proprietà degli Szymanowski da secoli. Si fecero poi più frequenti a partire dal 1912, quando il giovane Jarosław, terminato il liceo a Kiev, città all'epoca culturalmente vivacissima, si ripresenta dal cugino con lo spirito di un "dorosły młodzieniec".⁸ Incoraggiato alla carriera letteraria piuttosto che a quella musicale proprio da Szymanowski, Iwaszkiewicz nel 1915 consegnò al cugino in lettura il manoscritto della sua prima consistente prova in prosa, *Uciezka do Bagdadu*. Il compositore lodò il breve romanzo con grande slancio; anche negli anni successivi, fino alla sua morte, ne parlava sempre con entusiasmo, tanto che non abbandonò mai l'idea di ricavarne un libretto d'opera. Poi, con i difficili momenti della Rivoluzione, che costrinsero gli Szymanowski a stabilirsi ad Elizavetgrad, Karol si dedicò alla letteratura come non mai. Risale ad allora la stesura del suo romanzo *Efebos*. "Cała ta idea powieści to jakaś próba uciezki od realnego życia w fantastyczne, a odpowiednie dla mnie warunki..."⁹ scriveva in quella fase compositiva di stallo. Senonché, improvvisamente al musicista parve di aver trovato nel giovane poeta la persona che avrebbe potuto stimolarlo, con il suo apporto, a tornare a comporre. Si legge in una lettera ad Iwaszkiewicz del 14 novembre 1917:

Penso adesso molto all'arte (come antitesi all'umore generale) e par conséquent [sic] anche a te, col quale ho sentito tante sottili affinità. L'idea sostanziale di intraprendere un lavoro comune non mi abbandona, così come il pensiero di nuovi, più ampi orizzonti (I, 514).

Finalmente, nel giugno 1918, su richiesta di Szymanowski, Iwaszkiewicz da Kiev, dove studiava giurisprudenza, si reca ad Elizavetgrad. Secondo quanto il poeta riporta, pare che Karol non avesse le idee molto chiare sul lavoro che voleva intraprendere. Nelle conversazioni di Elizavetgrad, comunque, il poeta venne messo al corrente su quali fossero i fondamenti culturali ed estetici alla base del pro-

⁸ J. Iwaszkiewicz, *Spotkania z Szymanowskim*, in *Pisma muzyczne*, cit., p. 29.

⁹ K. Szymanowski, *Korespondencja. Pełna edycja zachowanych listów od i do kompozytora*, a cura di T. Chylińska. Tom I (1903-1919), PWM, Cracovia 1982, p. 514. D'ora in avanti le pagine della corrispondenza saranno citate nel testo.

getto, quali le atmosfere da creare, quali i temi da trattare. Si trattava di trasformare in prodotto artistico le impressioni riportate da Szymanowski durante i suoi viaggi in Italia, soprattutto in Sicilia, l'interesse per la tradizione araba, il mito di Dioniso e la lettura che Nietzsche ne fa nella *Nascita della tragedia*, l'interpretazione che il filologo Tadeusz Zieliński aveva dato delle *Baccanti* di Euripide, la lettura di *Obrazy Italii* di Pavel Muratov, ma il campo non fu fin da subito così ristretto. Come spunti per un libretto d'opera, i due presero in considerazione anche *Kłątwa* di Wyspiański, la *Vita* di Benvenuto Cellini e *Ucieczka do Bagdadu* dello stesso Iwaszkiewicz. Inoltre, nella citata lettera del 14 novembre, Szymanowski valuta come possibile fonte d'ispirazione il racconto *Denis l'Auxerrois* di Walter Pater. E, anche se l'epicità del tema lo lasciava perplesso riguardo le possibilità di musicare una storia simile, tuttavia il personaggio di Denis (Dioniso) era per lui "mistycznym symbolem różnych osobistych marzeń o życiu" (I, 514).

Quel soggiorno ad Elizavetgrad fu per Iwaszkiewicz un'immersione totale nell'universo del musicista: "Nella stessa stanza e per notti intere parlavamo dei temi che ci interessavano. Senza fine mi raccontava della Sicilia, di tutto quello che lì aveva visto e di quello che aveva letto in moltissimi libri sulla cultura italiana".¹⁰ Tornato a Kiev, Iwaszkiewicz rielabora tutto quanto e prepara un primo concreto soggetto per l'opera. Non si è conservata la lettera con la quale egli illustrava la sua proposta al compositore, ma in *Spotkania z Szymanowskim* Iwaszkiewicz riassume così lo schizzo:

Vi comparivano Federico II e un negromante, o mago arabo, al quale spettava un ruolo maggiore ed una maggiore partecipazione all'azione rispetto all'Edrisi del *Re Ruggero*. Edrisi nel *Re Ruggero* è un'apparizione rudimentale, un residuo del ruolo ben più significativo che doveva inizialmente avere. Il mio schizzo corrispondeva più o meno alle versioni definitive del primo e del terzo atto del *Re Ruggero*; mancava invece il secondo atto, quello arabo, con l'elemento della danza, che rappresenta il motivo sostanziale di questa parte dell'opera. In quell'abbozzo si trattava piuttosto dell'iniziazione del protagonista ai misteri dionisiaci e dell'apparizione di un Dioniso eternamente vivo sullo sfondo delle rovine del teatro di Siracusa o di Segesta.¹¹

¹⁰ J. Iwaszkiewicz, *Książka moich wspomnień*, Wydawnictwo Literackie, Cracovia-Breslavia 1983, p. 170.

¹¹ J. Iwaszkiewicz, *Spotkania z Szymanowskim*, cit., pp. 59-60.

Sappiamo che questo proto-soggetto piacque moltissimo a Szymonowski, che il 18 agosto 1918 scrisse in una lunghissima lettera al poeta:

Lo “schizzo siciliano” che mi hai spedito mi ha illuminato subito per la sua strana vicinanza, mi è apparso come la manifestazione di un qualche mio segreto nascosto! Certo che mi piace moltissimo! E non desidero altro che tu cominci a lavorarci seriamente.

Nella lettera si trovano anche una serie di appunti, idee, proposte curiose. Particolarmente interessante quella in cui si vorrebbe aggiungere “oro, mosaici, filigrane, danze” e creare un prologo, rappresentando l’opera eventualmente in due serate:

Nella mia mente sta prendendo più o meno questa forma: enormi contrasti e ricchezze di mondi diversi che si fondono stranamente (bizantino, orientale, normanno) nel prologo. Ricerca di un senso nascosto, soluzione di un enigma insolubile. [...] Errare tra tesori inauditi! Mi sto davvero entusiasmando sempre di più! L’azione scenica vera e propria (intreccio: una figura femminile, ecc.) può essere completamente libera.

La risposta di Iwaszkiewicz è tempestiva. Spronato dall’entusiasmo del compositore, pare che il poeta, inizialmente preoccupato per trovarsi a lavorare con un artista di così forte personalità e a scrivere un’opera lirica senza mai averne vista una, si tranquillizzi ed inizi a prendere confidenza con la materia su cui dovrà lavorare. Il 24 agosto scrive:

Mi sto entusiasmando sempre più all’idea, ho già in mente parecchie cose. [...] credo che quei colori che eventualmente inseriresti nel prologo, si possano in realtà usare nel primo atto. Metterei inoltre la regina madre normanna Costanza alla testa di un coro bizantino-claustrale. Ti dico subito che nel terzo atto il finale sarà la scena di una ninna-nanna con la quale Federico si addormenta in una spelonca, per risvegliarsi dopo molti anni, con una proiezione della regina madre che giganteggia nello spazio del coro.

Ansioso di canalizzare la sua nostalgia per la Sicilia in un’opera lirica e mosso, in quei tempi cupi, da un desiderio di ricerca del bello, il compositore trova finalmente le motivazioni per tornare a comporre. Scrive il 27 ottobre a Stefan Spiess di avere già musicato tre liriche delle sei che Iwaszkiewicz aveva scritto per lui (I, 559), quasi come prova generale per la loro collaborazione. Si tratta di *Pieśni muezina szalonego*, ciclo in cui, a detta del poeta, il loro comune lavoro dette

il frutto più compiuto.¹² Poi c'è l'incontro di Odessa, dove Szymanowski si trova in terapia all'inizio dell'autunno del 1918. Qui i due artisti gettano basi più solide al loro progetto, a tre o quattro mesi di distanza da quelle che erano state poco più che fantasticherie ad Elizavetgrad.

Qui, direttamente sulle rive del Mar Nero, venne cristallizzandosi il nostro dramma. [...] Il tempo era stupendo, il cielo senza nuvole, trascorrevamo tutta la mattina sulla spiaggia e nell'acqua. Di pomeriggio ci sedevamo sulla riva alta del mare e discutevamo delle nostre faccende o leggevamo i miei lavori più recenti che mi ero portato a Odessa, nonché i nuovi capitoli di *Efehos* che ancora non conoscevo.¹³

A Odessa Szymanowski e Iwaszkiewicz si divisero così i compiti: Karol avrebbe scritto le ambientazioni all'inizio di ognuno dei tre atti, mentre Jarosław si sarebbe occupato del testo cantato. Ognuno dei tre atti avrebbe avuto un'ambientazione diversa: bizantina il primo, araba il secondo e greca il terzo. Quasi nient'altro si sa di questo incontro, che di certo fu illuminante per Szymanowski, tanto che lo stesso giorno in cui scrive la già citata lettera all'amico Spiess, scrive ancora ad Iwaszkiewicz, allegando alla lettera sei fogli di scrittura fitta e veloce, una griglia molto dettagliata su cui lavorare, evidentemente frutto dell'incontro chiarificatore di Odessa, come ritiene Małgorzata Komorowska.¹⁴ Queste pagine, che il compositore definisce "Szkic sycylijskiego dramatu, który mi zażwitał w głowie w Odessie pewnej bezsennej 'hiszpańskiej' nocy" (I, 561), più che un semplice canovaccio sono una prima stesura non in versi del libretto. Detto per inciso, c'è chi ha fuggacemente notato,¹⁵ che in questo testo la scrittura di Szymanowski rivela una stretta vicinanza stilistica con la prosa poetica di Żeromski (autore per cui il compositore nutriva un'enorme ammirazione) o con le didascalie dei drammi di Wyspiański.

Leggendo queste pagine, siamo portati a condividere l'onesta ammissione di Iwaszkiewicz, il quale riconobbe che nell'economia del

¹² J. Iwaszkiewicz, *Spotkania z Szymanowskim*, cit., p. 62. Nell'autobiografia, Iwaszkiewicz ricorda di averne scritto i versi su un vecchio calendarietto mentre in treno si recava da Kiev ad Odessa per incontrare Szymanowski.

¹³ J. Iwaszkiewicz, *Spotkania z Szymanowskim*, cit., p. 61.

¹⁴ M. Komorowska, *Iwaszkiewicz, Szymanowski, Król Roger*, "Dialog" 1980, n. 6.

¹⁵ M. Komorowska, *Szymanowski w teatrze*, Instytut Sztuki PAN, Varsavia 1992, p. 156.

Re Ruggero il suo ruolo fu soltanto quello di mettere in versi i pensieri del compositore, e che l'opera era totalmente frutto della mente di Szymanowski.¹⁶ In effetti, le idee dei due artisti erano, fino all'incontro di Odessa, ancora troppo vaghe, ed Iwaszkiewicz non riusciva a dare coerenza drammatica alle suggestioni del cugino. E così fu il compositore, con il suo *Szkic*, a fornire una struttura, se non perfetta per lo meno minimamente solida, su cui costruire i dialoghi.

Probabilmente Iwaszkiewicz non aspettava altro che di avere indicazioni precise, una traccia a cui attenersi per potersi mettere al lavoro, ed il cugino gliela fornì già nell'ottobre 1918. Ma, in quel momento, la carriera di Iwaszkiewicz stava per avere una svolta decisiva, e la situazione venne a mutarsi. Il 14 ottobre 1918 il poeta arriva a Varsavia e, più presto di quanto lui stesso sperasse, dopo pochi giorni diventa uno dei protagonisti della rinata vita culturale nella capitale polacca. Tutto immerso in questa nuova atmosfera, non trova stimoli per mettersi a lavorare al libretto d'opera per il cugino Karol rimasto ad Elizavetgrad. Lo *Szkic*, ricorda il poeta, gli era giunto miracolosamente superando gli intoppi dovuti all'imperversare della guerra civile in Ucraina e Bielorussia.¹⁷ Ma quando quel testo fu infine nelle sue mani, il dramma siciliano gli sembrava ormai incredibilmente lontano da tutto quello che stava accadendo sia a Varsavia che ad Elizavetgrad:

Ricevetti da Szymanowski una lettera [...] con le disposizioni particolareggiate per l'allestimento scenico del *Re Ruggero*; ma questa fu l'ultima novità prima di un'interruzione considerevole nel nostro rapporto. Quando ci incontrammo quasi un anno e mezzo dopo, già a Varsavia, la nostra situazione reciproca era totalmente cambiata.¹⁸

Iwaszkiewicz, ad un solo mese dal suo arrivo nella capitale, aveva pubblicato alcune liriche su "Pro Arte et Studio" ed aveva conosciuto Tuwim e Słonimski, i quali gli proposero la lettura dei suoi versi al caffè "Pod Picadorem", coinvolgendolo nella fortunata avventura del gruppo letterario Skamander. Immerso nel clima artisticamente stimolante della città di nuovo indipendente, Iwaszkiewicz, prima di consegnargli il libretto concluso, farà attendere Szymanowski fino all'8 giugno 1920: è questa la data scritta sul frontespizio del manoscritto.

¹⁶ J. Iwaszkiewicz, *Książka o Sycylii*, cit., p. 61.

¹⁷ J. Iwaszkiewicz, *Książka moich wspomnień*, cit., p. 182.

¹⁸ J. Iwaszkiewicz, *Spotkania z Szymanowskim*, cit., p. 65.

A posteriori giustificò così questo ritardo:

Poiché ero entrato allora nella cerchia del mensile “Skamander”, che nacque proprio nel momento in cui Szymanowski arrivava a Varsavia (il primo numero era del gennaio 1920), le vicende letterarie, il debutto poetico, il primo libro mi tenevano più occupato che non le vicende del *Re Ruggero*, per il quale non avevo mai nutrito una grande adorazione. Mi andavo sempre più raffreddando nei suoi confronti man mano che mi allontanavo dalle correnti artistiche estetizzanti. A parte questo, mi respingeva dal *Re Ruggero* la mia scarsa propensione per il teatro.¹⁹

Intanto la lunga pausa nei rapporti tra i due si conclude il 14 settembre 1919, con una lettera che Iwaszkiewicz scrive al compositore ad Elizavetgrad. Si fa in essa riferimento al progetto interrotto: “Per quanto riguarda la Tua opera, non abbandono il progetto, anche se non vi ho lavorato per niente. Non è che per caso hai scritto Tu la storia senza di me? Forse sarebbe la cosa migliore” (I, 584).

Alla fine del 1919 anche Szymanowski si trasferisce a Varsavia, dove alloggerà dall'amico Stefan Spiess.²⁰ Ricorda Iwaszkiewicz: “Tornammo ancora al lavoro sul *Re Ruggero*, anche se in quel momento pareva piuttosto ridicolo. Tuttavia non perdemmo le speranze”.²¹ E Szymanowski il 15 maggio 1920 scrive alla sorella: “Jaroś sta già scrivendo il mio libretto, ed io sogno soltanto un paio di mesi tranquilli per poterci lavorare sopra” (II, 39).

L'atmosfera dei giorni trascorsi ad Odessa era per Iwaszkiewicz solo un pallido ricordo, e la Sicilia si faceva sempre più lontana anche per Szymanowski. Ma, nota Golachowski,²² mentre il primo poteva limitarsi professionalmente a mettere in versi le idee di un altro, il secondo doveva avere l'idea del dramma siciliano così radicata nell'animo, che riuscì comunque a mettersi solertemente al lavoro, non appena ebbe ricevuto il testo.

¹⁹ *Ibidem*, pp 77-78.

²⁰ J. Iwaszkiewicz (*Książka moich wspomnień*, p. 210) scrive che Szymanowski arrivò nel gennaio 1920; S. Golachowski (*Szymanowski-Iwaszkiewicz. Dzieje przyjaźni kompozytora i poety*, p. 9) indica il dicembre 1919; infine la Chylińska (K. Szymanowski, *Korespondencja*, Tom II, PWM, Cracovia 1994, p. 39) precisa che il compositore arrivò il 24 dicembre 1919.

²¹ J. Iwaszkiewicz, *Spotkania z Szymanowskim*, cit., p. 210.

²² S. Golachowski, *Szymanowski-Iwaszkiewicz. Dzieje przyjaźni kompozytora i poety*, cit., p. 9.

Nonostante il libretto di Iwaszkiewicz intitolato *Pasterz* fosse pronto fin dal giugno 1920, l'opera fu completata soltanto quattro anni dopo. Si susseguirono due circostanze a determinare un simile ritardo: inizialmente, Szymanowski fu distolto dalla composizione a causa di numerosi impegni pubblici; successivamente un mutato orientamento stilistico fece sì che il compositore faticasse a riconoscersi nel progetto del *Re Ruggero* e che vi lavorasse sempre meno volentieri. Scrive Szymanowski al suo editore Emil Hertz il 23 giugno 1920: "ho pronto uno stupendo libretto d'opera in tre atti, ma purtroppo non posso cominciare a lavorarci, perché in questo stato [di attesa?] non ho tempo, ed ho anche molteplici impegni pubblici" (II, 113-114). Ancora l'11 settembre lamenta lo stesso problema in una lettera ad Iwaszkiewicz, che si trovava ad Ostrów Wielkopolski per il servizio militare: "grazie a continue riunioni e altre simili idiozie non posso lavorare al *Pasterz* così come vorrei" (II, 141). Afferma comunque di aver scritto già l'inizio del secondo atto, nonostante riesca a dedicare all'opera soltanto una decina di minuti al giorno.

Vorrebbe però discutere con Iwaszkiewicz su un cambiamento da apportare al libretto, non tanto nel testo, quanto nell'intreccio: "bisogna che il momento della danza sia categoricamente e logicamente condizionato. In altre parole, il Pastore e gli altri devono avere motivi sufficienti per cessare il canto e accingersi a danzare" (II, 142). Iwaszkiewicz mantiene in questo periodo la corrispondenza con Szymanowski, ma non si pronuncia su quest'argomento. E così, interpretando il silenzio del poeta come un tacito assenso, Szymanowski apporta le prime modifiche al libretto (ce ne saranno poi molte altre), riferendone al cugino in una lettera del 5 ottobre 1920:

Ebbene, dopo una lunga riflessione mi sono deciso a fare da solo alcune piccole modifiche alla seconda metà del secondo atto. Mi premeva sottolineare più nettamente alcuni motivi drammatici, di tratteggiare meglio i contorni (per esempio dell'elemento della danza). Volevo spedirti il tutto per sottoporlo al tuo "aprobatur", ma non ho avuto proprio tempo; così ho deciso di curare con te post factum la parte poetica, il che si può sempre fare. Se non mi avessero scocciato così, avrei di certo già finito tutto, o per lo meno il secondo atto; così invece mi sono fermato a metà e, per via della partenza, il lavoro è di nuovo differito ad *calendas graecas* e la cosa mi irrita in modo indicibile.

Nel novembre di quell'anno Szymanowski, passando per Vienna, si reca a Parigi, quindi a Londra, dall'amico violinista Paweł Kochański. Raggiunti in Inghilterra da Artur Rubinstein, i tre musicisti par-

tono, nel gennaio 1921, in tournée per New York, trattenendosi oltre oceano per circa tre mesi. A New York il compositore trova comunque il tempo per lavorare con regolarità alla sua opera (che egli continua per il momento a chiamare *Pasterz*, anche se in una lettera del 3 marzo 1921 Iwaszkiewicz gli chiede: “Jakie są dzieje *Króla Rogera?*”) (II, 198).²³

Il diario (“notatnik”) americano di Szymanowski, che fu in parte pubblicato da Golachowski nel 1947 su “Ruch Muzyczny”, contiene informazioni precisissime sulle occupazioni del musicista negli Stati Uniti e, cosa in questa sede più interessante, sugli sviluppi del lavoro di revisione del libretto di Iwaszkiewicz. Le trasformazioni (“przeróbki”) del testo di *Pasterz* sono annotate a cadenza quasi giornaliera:

4 febbraio:

Ho cominciato a rielaborare il libretto di *Pasterz*. Devo un po’ cambiarlo. [...]

7 febbraio:

Ogni mattina lavoro al *Pasterz* (libretto). [...]

8 febbraio:

Ho concluso il I ed il II atto di *Pasterz*. Sono contento delle nuove aggiunte: così assume un po’ di senso e di logica! Penso ostinatamente al terzo atto, che dovrò cambiare completamente! [...]

11 febbraio:

Ho lavorato al *Pasterz*. L’ho finito (II 199-206).

Nei giorni immediatamente successivi, Szymanowski sta già lavorando alla musica e pare essere piuttosto soddisfatto del lavoro. Poi interrompe il lavoro per alcuni giorni, quando si reca a Palm Beach e a Cuba. Rientrato a New York scrive ad Iwaszkiewicz, raccontandogli dettagliatamente come si sta evolvendo l’opera:

Mi sono messo a risistemare definitivamente il *Pasterz*. Il mio lavoro è consistito in questo: ho scritto le didascalie dettagliate (e le indicazioni di regia) per tutti gli atti. Nei primi due atti ho cambiato alcune frasi e ho aggiunto assolo più lunghi per Rossana nel primo atto e per Ruggero nel secondo, giacché “cantavano” troppo poco e troppo saltuariamente (aggiunte del resto giustificate anche dall’intreccio). Invece ho cambiato del

²³ Nell’impossibilità di consultare la copia originale, resta il dubbio se la scrittura in corsivo di “Król Roger” nella redazione della Chylińska riproduca un’intenzione di Iwaszkiewicz.

tutto il III atto. Non ti sembra che il suo simbolismo fosse troppo appariscente e – cosa peggiore – infantile (come idea)? Ho preferito immergere il tutto nell'oscurità e nella notte, nascondervi il Pastore ed il suo contorno, in modo che soltanto lo spettatore capisca cosa sta succedendo oppure, se è un fesso, uscire istupidito dal teatro, cosa che gli auguro di tutto cuore. Ho portato invece in primo piano Rossana e, ancora di più, il Re, il quale è il vero protagonista di questo atto. Naturalmente, dal punto di vista poetico questo atto è peggiore degli altri due, ma riconosci che il principio è giusto? Del resto scriverò la musica dopo il mio ritorno, cosicché facciamo sempre in tempo a discuterne e levigare il testo (II, 217-218).

Iwaszkiewicz non nascose al compositore la sua perplessità su queste modifiche in una lettera dell'aprile 1921: "In definitiva, il rifacimento del terzo atto non mi piace molto, ma il lavoro è Tuo, ed hai il diritto di farne quello che a Te piace; e comunque hai ragione: la struttura di prima era troppo ingenua e trasparente, anche se enormemente espressiva" (II, 233).

Il libretto di Iwaszkiewicz si è conservato solo parzialmente: nel manoscritto della Biblioteca dell'Università di Varsavia mancano tutto il secondo atto e parte del terzo. M. Komorowska ha presentato in un articolo del 1980 alcuni estratti del finale di *Pasterz*,²⁴ la parte più controversa, lamentando altrove la mancanza di un'analisi filologica,²⁵ che mettesse a confronto questa versione dell'opera con le altre due (lo *Szkic* e quella definitiva). Senza pretendere di esaurire in poche righe l'argomento, possiamo fare alcune considerazioni, in forma di appunti sulle principali differenze fra le tre versioni. Il titolo muta nel tempo da *Dramat Sycylijski* a *Pasterz* a *Król Roger* (e questo, come vedremo, ha una sua motivazione). I personaggi: nello *Szkic* le quattro figure fondamentali sono già indicate, ma caratterizzate vagamente: si parla di Imperatore, Donna, Saggio Arabo e Giovane. Sia in *Pasterz* che in *Król Roger* la figura di Rossana sarà poco sviluppata, ma il testo di Szymanowski la renderà almeno più presente sulla scena, facendole assumere una particolare connotazione di donna sensuale ed istintiva. Iwaszkiewicz sembrava invece più interessato al rapporto Ruggero-Edrisi (il saggio-mago arabo) e in certi passi del libretto pare anche alludere alla fisicità della loro amicizia ponendo Rossana anziché Edrisi come figura più importante dopo i due antagonisti, la soluzione di Szymanowski dà al dramma maggiore varietà ed interesse.

²⁴ M. Komorowska, *Iwaszkiewicz, Szymanowski, Król Roger*, "Dialog" 1980, n. 6.

²⁵ M. Komorowska, *Szymanowski w teatrze*, cit., p. 156.

Il primo atto è l'unico dei tre per il quale è possibile un confronto completo, da tale confronto risulta comunque che le variazioni apportate al testo di Iwaszkiewicz sono di poca rilevanza. Del secondo atto di *Pasterz* non è rimasta neppure una riga, ma è Szymanowski stesso a riferire in cosa consiste il suo intervento: il 15 ottobre 1920 egli scrive di avere apportato alcune modifiche ("przeróbki") alla seconda metà dell'atto; in una lettera del 20 marzo 1921 parla dell'aggiunta di un assolo più lungo per Ruggero. Si tratta sicuramente del seguente passo (a margine del quale, nel manoscritto di *Król Roger*, leggiamo "dodane"), che qui riporto come saggio dell'abilità poetica del compositore:

Me serce kute w spiżu
 Drzy dziś przed blaskiem gwiazd
 I lęka się jak dziecię
 Tajemnych, wrogich sił.
 Ma wszechmoc sięga tam,
 gdzie mój królewski miecz
 A wokół tajemnica,
 Milczenie gwiazd i lęk.
 Edrisi! W jego oczach
 Niezłomny płonie żar,
 I żar ów zetrze w proch
 Królewskie moje serce
 co w twardym kute spiżu
 dziś drży przed blaskiem gwiazd,
 zaklętych w jego oczach.²⁶

Ma i cambiamenti più sostanziosi riguardano il terzo atto. Il testo di Iwaszkiewicz si attiene anche nel finale a quanto Szymanowski tratteggiava nello *Szkic*: l'opera doveva chiudersi con Ruggero che si getta nell'esperienza dionisiaca del bacchanale scatenatosi nel teatro greco. Questi sono i versi conclusivi che Ruggero canta in *Pasterz*, intervallato dal coro che ripete "Ho ho Jachos ho ho":

²⁶ "Il mio cuore di bronzo/ Scuote timore astrale;/ E teme, qual fanciullo/ Occulte ostili forze./ Il vigor mio non raggia / Oltre la mia spada; / D'intorno c'è mistero, / Silenzio e astral timore. / Edrisi! Quello sguardo/ Ignota vampa avventa / che in cener ridurrà / Il cuore mio di re / In duro bronzo fuso/ Trepido innanzi agli astri / Viventi nei suoi occhi" (questa e le successive traduzioni di brani tratti dall'opera sono di P. E. Carapezza e M. Bristiger).

Odsłoń swej duszy ciemń!
 Upadnij mu do stóp!
 Owionie słodycz cię
 Ponad słonecznych ust!
 Obejmiesz duszę swą!
 Tajń najtajniejszych byt!
 Oddasz mu żywot twój
 A on ci odda swój!²⁷

Il finale che noi conosciamo, quello pensato da Szymanowski nel 1921, è invece diverso sia da quello di Iwaszkiewicz che da quello messo giù dallo stesso compositore tre anni prima. In questo finale Ruggero non partecipa al rito dionisiaco e, rimasto solo con Edrisi, canta un inno al Sole che sorge, col quale si chiude l'opera:

(ogłada się wokół; z radością)

Edrisi! Już świt!

Jakby tajemną siłą wiedzony idzie ku głębi sceny [...]. Wreszcie Król staje na szczycie teatru pogrążonego jeszcze w sinym mroku, sam jaskrawo oświetlony porannym słońcem.

Słońce! Słońce!

Edrisi!

Jak białe skrzydła mew
 Na modrej mórz roztoczy
 Żagle! W bezkresy płyną
 W dal!

Jak lekkie, zwinne,
 jak białe piany fal!
 Edrisi, skrzydła rosną!
 Obejmą cały świat!
 A z głębi samotności
 Z otchłani mocy mej
 Przejrzyście wyrwę serce,
 W ofierze słońcu dam!

*Wyciąga ku słońcu złożone dłonie, jakby unosząc w nich bezcenny dar.*²⁸

²⁷ “Scopri la tua anima nell’ombra! / Gettati ai suoi piedi! / La dolcezza ti avvolge
 / Le labbra ebbre di sole! / Abbraccia l’anima sua! / Essenza dei segreti più nascosti! /
 Rendi a lui la vita / E lui la rende a te!”

²⁸ “(Si guarda d’intorno, con gioia) Edrisi, è l’alba! Re Ruggero va come spinto da
 misteriosa forza verso il fondo della scena [...]. Infine il re si ferma in cima alla cavea,

Gli ultimi interventi di Szymanowski sul testo risalgono, diciamo, all'inizio del 1921. Una seconda tournée negli Stati Uniti, da ottobre 1921 a marzo 1922, distoglie nuovamente Szymanowski dalla composizione della partitura. Ma già prima di questo viaggio stava nascendo nel musicista un forte interesse per il folklore polacco, quello dei Monti Tatra in particolare: già progettava con Iwaszkiewicz e Rytard un "balet góralski" (il futuro *Harnasie*). La scintilla che aveva determinato in Szymanowski tale evoluzione fu, secondo Opalski, l'incontro con Stravinskij, avvenuto a Londra nella primavera del 1921, quando Karol rientrava dal suo primo viaggio negli Stati Uniti:

Forse allora Szymanowski capì che era assolutamente giunto il momento di misurare le sue forze con una produzione alle cui radici ci fossero elementi popolari, nazionali, polacchi. Quando, all'inizio del giugno 1921, il compositore rientrò in Polonia già sapeva che, come Stravinskij nelle sue opere voleva esprimere l'essere russo, così lui avrebbe reso l'essere polacco nei suoi lavori.²⁹

La composizione di *Re Ruggero* diventa ormai per il musicista un peso sempre maggiore, e Szymanowski impiegherà ancora tre anni per portare a termine il lavoro, che spesso interrompe per dedicarsi a partiture nelle quali poteva meglio esprimere la sua nuova vena, (*6 mazurek*, *Rymy dziecięce*) e al progetto di *Harnasie*.

Ospitato nell'estate del 1923 da Tomasz Zan nella sua casa a Gierkany, sul confine lituano-lettone, il compositore concluse la partitura del secondo atto ed arrivò quasi a completare quella del terzo, ma con grande fatica: "Del *Re Ruggero* ne ho fin sopra i capelli (si trascina già da tre anni) ed è la causa principale del mio cattivo umore. La nevralgia mi tormenterà, finché non inizierò qualcosa di nuovo", scrive a Helena Kahn-Casella (II, 622). Nell'inverno successivo il lavoro non va avanti, mancano sempre una dozzina di pagine da scrivere e cresce l'insofferenza: "już naprawdę muszą domęczyć nareszcie tego

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 spazi immensi navigan leggere / E preste, come bianca spuma d'onde. / 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".

²⁹ J. Opalski, *Król Roger czyli miłość wszechgarniająca*, in: K. Szymanowski, *Król Roger* (programma), 1983.

Rogera, który mi tak obrzydł!” (II, 700). Finalmente, un concerto di musiche di Szymanowski, dirette da Grzegorz Fitelberg il 9 maggio 1924, diventa l’occasione per scrivere le ultime note dell’opera: avendo un’orchestra a sua disposizione, Szymanowski prova alcuni passi della partitura, prima di concluderla. La prima dell’opera si tiene a Varsavia il 19 maggio 1926.

Questo lungo excursus si rivelerà non inutile, se si vorrà collocare la tematica e l’impostazione stilistica del *Re Ruggero* nel contesto della *Młoda Polska*, la cui stagione si fa tradizionalmente concludere nel 1918. In questo senso l’opera di Szymanowski, il cui libretto fu ultimato nel 1921, avrebbe potuto rappresentare il canto del cigno di quel movimento e dei suoi riferimenti estetici, del tema del dionisiaco in particolare, ma il compositore non si volle limitare solo a questo. Il suo *Re Ruggero* (più che il *Pasterz* di Iwaszkiewicz) fu la summa ed il superamento di una serie di esperienze maturate nel corso di un decennio.

A Tymoszkówka il primo a leggere *La nascita della tragedia* di F. Nietzsche era stato Harry Neuhaus, pianista e amico intimo di Karol che intorno al 1906 scrive la *Chylińska*, era “in piena fase *Sturm und Drang*” (I, 35). Presto anche Szymanowski divenne un cultore di questa opera, che lo spinse a riconsiderare la sua visione dell’arte. Scrive all’amico Stefan Spiess nel 1910: “Mi fa piacere che tu abbia letto *Geburt der Tragödie*: è uno dei pochi libri che 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?” (I, 223).

Quella di Nietzsche fu la prima di una serie di letture “significative” che guidarono il compositore lungo la ricerca del proprio percorso artistico, che sfociò infine nella realizzazione del romanzo *Efebos* e dell’opera *Król Roger*. Ma i due lavori appena menzionati sono un punto d’arrivo e al tempo stesso il momento culminante di quella esperienza, iniziata appunto con la scoperta di Nietzsche intorno al 1906, nel periodo in cui Szymanowski era un giovane compositore del gruppo “*Młoda Polska w muzyce*”, che raccoglieva musicisti sotto l’influenza della cultura tedesca.

Occorre adesso fare una precisazione riguardo alla figura di Dioniso, che il filosofo tedesco riprende come specifico simbolo e che nell’Olimpo personale di Szymanowski verrà ad occupare il posto

centrale. Come nota Michał Głowiński, nell'opera di Nietzsche Dioniso non è una figura univoca, ma si presta a due diverse interpretazioni. C'è un "Dioniso I", che è quello della *Nascita della tragedia*, e un "Dioniso II" degli scritti posteriori: "Restano in comune molti elementi, come il fascino per le forze naturali, l'ebbrezza vitale, l'accettazione del mondo, alla quale l'uomo è condannato. Tuttavia, nonostante queste somiglianze, le due interpretazioni sono in contrasto tra di loro: il Dioniso delle prime opere di Nietzsche collabora alla creazione del mito collettivistico, mentre quello delle ultime alla creazione del mito individualistico".³⁰

Il mito collettivistico, che vedeva la sua realizzazione nel teatro wagneriano, non trovò molte altre manifestazioni, né in Polonia, né negli altri paesi. Invece il dionisiaco del mito individualistico (quello affermato in *Così parlò Zaratustra*, per intendersi) ebbe largo seguito. L'idea di Dioniso-Zaratustra, del superuomo, va a sovrapporsi, afferma ancora Głowiński,³¹ al mito di Prometeo, che fu recuperato durante il Romanticismo, attualizzando il conflitto fra l'individuo e la società a lui ostile, in una continuità con la visione estetica ottocentesca.

Ogni letteratura, in genere, adatta le correnti e le idee importate da fuori alle caratteristiche del proprio paese: così, nonostante Nietzsche avesse fermamente preso le distanze dalla *décadence*,³² i primi ammiratori dei suoi scritti in Polonia furono proprio i poeti decadenti dell'ultimo decennio del secolo XIX, come ad esempio Tetmajer. Le traduzioni di Nietzsche, apparse all'inizio del Novecento (ad opera di Leopold Staff e Waław Berent), inaugureranno invece nella letteratura polacca una corrente "attivistico-vitalistica",³³ introducendovi una serie di spunti nuovi, come la forza della volontà, la lotta contro la propria debolezza, l'idea del superuomo, la teoria dell'eterno ri-

³⁰ M. Głowiński, *Maska Dionizosa*, in *Mity przebrane*, Wydawnictwo Literackie, Cracovia 1984, p. 15.

³¹ *Ibidem*, p. 17.

³² F. Nietzsche, *Ecce homo*, in *Opere VI*, Adelphi, Milano 1979, p. 271-273.

³³ M. Podraza-Kwiatkowska, *Literatura Młodej Polski*, PWN, Varsavia 2000, p. 80.

torno.³⁴ “È proprio allora che il superuomo cessa di essere l’eroe che si inserisce in un mito (Dioniso o Zaratustra), e diviene invece una figura concreta del romanzo lirico-psicologico che si svolge su uno sfondo realisticamente trattato”.³⁵ Si passa dall’individualismo della disperazione a quello che porta alla gioia, come ben dichiarano queste parole di Brzozowski scritte nel 1903:

Quell’uomo [Nietzsche] ha vissuto le nostre stesse pene, ha percorso gli stessi sentieri solitari: per questo lo abbiamo amato. Ma per lungo tempo è stato per noi soltanto il maestro della disperazione, dello scoraggiamento e della rabbia: non avevamo compreso il suo “ leone che ride”, non avevamo recepito la sua gioia; ed oggi quella gioia arriva alle nostre anime diversa, anche se è la stessa. È la stessa, perché anche noi come lui abbiamo creduto che da soli possiamo e dobbiamo creare la verità, per poter poi agire in suo nome.³⁶

In questo cambiamento di prospettiva, nota ancora Głowiński, scompare il superuomo prometeico, legato allo spirito romantico. Nel frattempo, Nietzsche sta diventando sempre meno protagonista del dibattito artistico-filosofico, ma l’impulso ormai è stato dato:

Il suo pensiero aveva contagiato la vita intellettuale dell’epoca così fortemente da risultare in realtà quasi anonimo. Ci si era inoltre andati abituando ad associare Nietzsche all’idea del superuomo, dalla quale ci si era allontanati. Nietzsche era quindi diventato un filosofo fuori moda. Così, negli anni precedenti la Prima Guerra Mondiale, si ricusò addirittura ogni contatto con lui, quando in realtà – come sappiamo – i contatti erano molto stretti. Si trattava però non del Nietzsche di *Also sprach Zarathustra*, bensì di quello della *Nascita della Tragedia*. Semplicemente, alcuni vivevano delle briciole avanzate dalla tavola nicciana.³⁷

La breve digressione sulla ricezione della filosofia di Nietzsche in Polonia può interrompersi qui. Allo scopo del presente studio è ser-

³⁴ Una prima risposta al pessimismo dei poeti decadenti era già venuta dallo stesso Tetmajer, che individuava nell’arte la terapia contro il dolore (“I chociąż zycie nasze nic nie warte: evviva l’arte!”) e soprattutto dalla crescente presenza di un erotismo vitalistico, come in Jan Kasproicz (vedi l’atto amoroso tra Eva e Satana in *Dies Irae*).

³⁵ M. Głowiński, *Maska Dionizosa*, cit., p. 19.

³⁶ Stanisław Brzozowski (1878-1911), critico letterario e prosatore, fu nemico delle tendenze decadenti ed estetizzanti nella *Młoda Polska*. La citazione è tratta da *Echa artykułu “My młodzi”*. *Replika*, “Głos” 1903, n. 5.

³⁷ M. Głowiński, *Maska Dionizosa*, cit., p. 20.

vita intanto a rilevare come Szymanowski non avrebbe potuto, in quanto artista polacco, non essere interessato dal dibattito attorno alle idee del filosofo tedesco. La lettura della *Nascita della tragedia*, poi, fu per il compositore particolarmente importante, in quanto fece nascere in lui la passione per il mondo greco. I viaggi in Italia, intrapresi a partire dal 1908,³⁸ indirizzarono il compositore verso nuove prospettive e nuove letture che ruotavano attorno al fulcro del mito dionisiaco e dell'antica cultura mediterranea. In fondo, cosa cercavano Szymanowski e Neuhaus in Sicilia se non le tracce dell'antichità greca? Partito nel 1908 alla volta dell'Italia con Karol e Feliks Szymanowski, così, da Nervi, Harry Neuhaus scrive ai genitori: "Ho pensato di andare con i ragazzi in Sicilia, specialmente a Taormina [...] dove sono rimasti molti monumenti greci originali" (II, 156). Ma il viaggio in Sicilia per Szymanowski sarà differito al 1911. Nel maggio di quell'anno, giunto a Girgenti, Szymanowski scrive una cartolina a Spiess: "Qui è meraviglioso. Non puoi immaginare l'impressione che fanno queste rovine e questo paesaggio. Siamo in perenne ammirazione" (II, 263). Szymanowski ha sempre più chiara la direzione che egli intende prendere. Il tono di queste parole scritte a Spiess è eloquente:

Se davvero riesco a venire con te in Egitto, lascio tutta la musica in Europa e mi porto dietro solo libri, per preparare del materiale con i miei pensieri in questo campo. Ti rivelerò i miei piani: dovrà pur esserci un modo poetico per rivestire il tutto di rime e di parole (II, 356).

Queste righe ci rivelano un elemento importante: Szymanowski era impaziente di trovare qualcosa di nuovo al di fuori dell'Europa, non necessariamente una nuova strada musicale da percorrere, anzi dalle sue parole sembra che il compositore si aspettasse frutti soprattutto letterari da un'esperienza esotica in Egitto, paese nel quale, però, non giungerà mai.

Intanto, si susseguivano le letture del compositore che era deciso a colmare le lacune di un'istruzione mancatagli da ragazzo: legge, per esempio, opere di autori molto vicini alle idee di Nietzsche, come il poeta russo Vjačeslav Ivanov, il tedesco Stefan George, Walter Pater, opere di storia e filosofia, *La cultura del Rinascimento in Italia* del

³⁸ Szymanowski era già stato, per la verità, in Liguria nel 1905 con Stanisław Ignacy Witkiewicz, ma soltanto per un breve periodo.

Burckhardt.³⁹ Ma in questa ricerca di verità nel mondo mediterraneo, la sua “guida ideologica” saranno le opere di Tadeusz Zieliński. È infatti il nome di questo studioso a spiccare sugli altri quando, nel 1918, Szymanowski presenta ad Iwaszkiewicz un quadro delle letture che sarebbero state alla base dell’opera che lui voleva scrivere con l’aiuto del cugino:

Ad Elizavetgrad Szymanowski mi riassumeva quei libri che erano eco, completamento ed integrazione dei suoi viaggi. Specialmente i lavori del professor Tadeusz Zieliński, del quale non sapevamo fosse polacco, e tra questi un libro che lo aveva molto impressionato, intitolato *Współzawodnicy chrześcijaństwa*. Mi raccomandò di leggerlo immediatamente, e ne discutemmo poi per ore intere. Leggemmo insieme le *Baccanti* di Euripide.⁴⁰

Il saggio di Zieliński sui “rivali del Cristianesimo” era incentrato sui punti di contatto fra questa religione ed il Paganesimo e si inseriva in quell’idea di sincretismo fra le due culture (già apparsa per la verità in studi di Ivanov, di cui Zieliński era stato entusiasta ammiratore) che stava riscuotendo un certo successo negli ambienti artistici.⁴¹

Tadeusz Zieliński (1859-1944), anch’egli nato in Ucraina, fu un grande erudito, convinto assertore dei valori dell’antichità classica.⁴² Grazie anche al loro stile accattivante, i suoi saggi scritti in russo, in polacco ed in tedesco ottennero larga diffusione, a partire dalla Russia (Zieliński insegnò all’Università di Pietroburgo fino al 1922 e poi a Varsavia). Un riassunto di *Współzawodnicy chrześcijaństwa* è dato da Iwaszkiewicz: “*Les rivaux du christianisme* est un recueil d’essais sur des religions qui ne sont pas “développées”, si je peux dire, qui n’ont pas atteint un degré d’universalité suffisant – devancées en cela par le christianisme. Au nombre de ces religions nourrissant des ambitions universalistes qui n’ont pu être réalisées, Zieliński comptait la religion de Dionysos”.⁴³

³⁹ Per una lista più completa delle opere lette da Szymanowski negli anni dieci, cf. Chylińska, *Młoda Polska w muzyce*, in: AA. VV., *Muzyka polska a modernizm*, PWM, Cracovia 1981, p. 50.

⁴⁰ J. Iwaszkiewicz, *Spotkania z Szymanowskim*, cit., p. 53.

⁴¹ *La religione greca del dio sofferente* di Ivanov era stato pubblicato nel 1904.

⁴² Una descrizione più dettagliata della figura di questo filologo si trova in Iwaszkiewicz, *Książka moich wspomnień*, cit., p. 321.

⁴³ J. Iwaszkiewicz, *Les clefs. La littérature polonaise et l’Italie. Méditations et réflexions sur Szymanowski, Witkiewicz et Gombrowicz*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo PAN, Breslavia-Varsavia-Cracovia-Danzica 1972, p. 15.

Zieliński sottolineava la continuità psicologica tra la religione dell'antica Grecia e quella cristiana. Il già citato tra gli autori cari a Szymanowski Walter Pater, del resto, già accennava a questo tema in alcuni suoi saggi del secolo precedente. In *Pico Della Mirandola*, ad esempio, si soffermava ad ammirare gli eruditi italiani del Quattrocento che avevano tentato di comporre i principi del Cristianesimo con quelli della religione greca antica;⁴⁴ in *Denis l'Auxerrois* così il Pater presenta la storia che si appresta a narrare: "What follows is a quaint legend, with detail enough, of such a return of golden or poetically-gilded age (a denizen of old Greece itself actually finding his way back among men)...".⁴⁵

A quanto scrive Zieliński, il dionisismo delle Baccanti e di tutto il teatro greco è espressione del mito collettivistico: "orgiasm dionizyjski stał się dla Greków objawieniem NIEŚMIERTELNOŚCI I WIEKUI-STEGO SZCZĘŚCIA DUSZY [stampatello di Zieliński], stał się triumfem życia nad śmiercią".⁴⁶ Questa idea della ricerca di un principium individuationis nell'unione orgiastica collettiva con la natura, comune a *La nascita della tragedia* di Nietzsche, non era tuttavia sottoscritta né da Szymanowski, né dai suoi contemporanei. Il dionisiaco a cui essi si sentivano più vicini era piuttosto quello del mito individualistico, il quale manteneva un elemento tipico del Cristianesimo: la salvezza si conquista individualmente.⁴⁷ Quindi se l'interrogativo retorico di Nietzsche in *Ecce homo* – "Sono stato compreso? Dioniso contro il Crocifisso..."⁴⁸ – non fu completamente accettata nella sua radicalità in Polonia, le teorie di Zieliński furono invece accolte con entusiasmo. Rinneare il Cristianesimo, elemento unificante della Polonia soggiogata da Austria, Russia e Prussia, era scelta troppo radicale; e d'altra parte una visione sincretistica della religione poneva sullo stesso piano del Cristianesimo le dottrine antiche, orientali, esotiche, che tanto affascinavano i modernisti polacchi e Szymanowski:

⁴⁴ W. Pater, *Three major texts*, New York-Londra 1986, pp. 93-104.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 263.

⁴⁶ T. Zieliński, *Dionizos w religii i poezji*, in *Szkice antyczne*, Wydawnictwo Literackie, Cracovia 1971, p. 115.

⁴⁷ È da questa caratteristica del Cristianesimo, per l'appunto, che nasce il mito nietzschiano del superuomo. Cf. Boniecki, *W orszaku Dionizosa. Mit dionizyjski Szymanowskiego i Iwaszkiewicza*, "Pamiętnik Literacki" 1989, zeszyt 1, p. 147.

⁴⁸ F. Nietzsche, *Ecce homo*, cit., p. 385.

In quello sterile e terribile primo decennio del secolo XX, quando un ritorno al semplice cattolicesimo dei padri e degli avi era impossibile, nella sua ricerca della fede Szymanowski si imbatté nel mito dionisiaco e lo considerò per un certo periodo un'ancora di salvezza per la sua arte che stava sprofondando nel vuoto.⁴⁹

Szymanowski fa quindi lo stesso percorso degli altri artisti: accoglie il mito dionisiaco redivivo dal saggio di Nietzsche sulla tragedia, ma solo “przez pewien czas”, come via di uscita dal decadentismo di fine Ottocento. Poi fonderà le varie esperienze fatte decantare nel corso degli anni in una sintesi personale, che lo condurrà ad una propria personale religione.

Le caratteristiche del Dioniso-Pastore nell'opera di Szymanowski e di Iwaszkiewicz non sono quelle del dio che conosciamo dalla tragedia di Euripide o dalle opere di Nietzsche. Nelle *Baccanti*, Dioniso si rivela alla fine una divinità terribile, foriera di morte e distruzione. Anche per Nietzsche Dioniso è “l'ebrezza che aleggia ovunque ci sia concepimento e nascita, e che è tanto sfrenata da potersi sempre trasformare in distruzione e morte”.⁵⁰ Chi è invece il dio di cui parla il Pastore nel primo atto del *Re Ruggero*? Prima che entrino sulla scena, il Dioniso della tragedia di Euripide ed il Pastore nell'opera di Szymanowski vengono introdotti in modo simile: “Dicono che è arrivato dalla Lidia uno straniero, un mago pratico di incantesimi: ha riccioli biondi tutti profumati e negli occhi azzurro cupo spira il fascino di Afrodite. È lui che giorno e notte convive con le nostre giovani, e propone loro le iniziazioni di Bacco”, scrive Euripide;⁵¹ e nel libretto di *Re Ruggero* troviamo: “Jakowyś pasterz łąki rzesze ludzkie, baranki nasze [...] Niewiasty do grzechu namawia! [...] To młodzik; włos ma miedziany, kędzierzawy, ubrany w skórę kozłącia [...] oczy ma jak gwiazdy, i uśmiech pełen tajemnicy”. Tuttavia, più avanti si rivela la natura diversa dei due personaggi. Così descrive il suo Dio (descrivendo se stesso) il Pastore:

Mój Bóg jest piękny jako ja,
Mój Bóg jest dobry pasterz [...]
Szuka zbłąkanych stad.
W bluszczowy strojny wian,

⁴⁹ J. Iwaszkiewicz, *Książka o Sycylii*, cit., p. 64.

⁵⁰ F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, Adelphi, Milano 2000, p. 112.

⁵¹ Euripide, *Le Baccanti*, Marsilio, Venezia 1989, p. 75.

winogron.niesie pęk,
 Owieczek strzeże swych,
 Wśród szmaragdowych łąk [...]

Wędruje, szuka zbłąkanych stad.
 Wy, którzy cierpicie,
 W nocy szukacie ręki radości,
 On was odnajdzie.
 Którzy owocu słodkich ramion pożądacie,
 On was utuli.
 Łaska wielka drzemie w jego uśmiechu. [...]

Mój Bóg jest miłościwy,
 jest dobrym pasterzem, Bóg mój!⁵²

L'accostamento con Gesù Buon Pastore nel capitolo X del Vangelo di Giovanni viene automatico alla memoria. Che ci sia un nucleo comune tra Cristo ed il mito di Dioniso è ormai una tesi comunemente accettata: anche Dioniso al termine di una passione fu lacerato e mangiato, il suo corpo si fece vite e vino e fu bevuto, risorse e salì in cielo, e dopo quel sacrificio diventò apportatore di felicità.⁵³ Una lettura che accostasse alle *Baccanti* anche i Vangeli Apocriti rivelerebbe senz'altro una lunga serie di somiglianze tra il Dioniso di quella tragedia e Gesù. In Nietzsche non si era parlato della vicinanza di queste due figure, bensì solo della loro opposizione.

Il loro accostamento era invece diventato un topos abbastanza praticato dai poeti polacchi della *Młoda Polska*. Un personaggio che nell'interpretazione dei letterati di quegli anni è l'esempio della vicinanza delle caratteristiche cristiane e di quelle dionisiache è San Francesco.⁵⁴

⁵² È Dio bello come me, / È Dio il buon pastore. [...] Cerca smarrite greggi; / Ghirlande d'edera l'ornano, / E l'uva in mano tiene. Le greggi pascola / Per prati smeraldini. [...] Viandante, in cerca delle greggi. / Voi! Voi che soffrite, / Cercate ciechi fonte di gioia: / A voi s'appressa! / Voi che l'amplesso dolce, / Amorosamente bramate, / Egli v'abbraccia! / Grazia grande dorme / nel suo sorriso. [...] Iddio, misericordioso e buon pastore!".

⁵³ K. Kerényi, *Gli dei e gli eroi dell'antica Grecia*, Marsilio, Venezia 2001, vol. 1, pp. 210-216. Cf. anche W. Pater, *Denys l'Auxerrois*, in *Three major texts*, cit.

⁵⁴ Nel secondo dopoguerra si cominciò a parlare di una vera e propria sottocorrente nella *Młoda Polska* chiamata francescanesimo (franciszkanizm). Ne subì sicuramente il fascino Szymanowski, di cui si è conservato un frammento di una pagina manoscritta intitolata *Święty Franciszek Giullare di Dio*. Il frammento si trova in uno dei

Il “poverello d’Assisi” riuniva in sé la figura del dolce messaggero dell’amore cristiano e quella del ribelle che, abbandonata la società degli agi, sceglie una vita in libertà. Benché in alcune opere il santo sia visto sotto una luce più mistica ed ascetica, come nel poema in prosa *Stygmaty Św. Franciszka* di Miciński, in generale domina in quegli anni un’interpretazione del santo come messaggero dell’impulso alla vita, del culto per il sole, della pienezza dell’esistenza. Anche la figura del Messia viene ridisegnata con tratti simili: così il Cristo sofferente, nella poesia di Staff *Pod krzyżem*,⁵⁵ scende dalla croce e si unisce a Dioniso in un vagabondaggio per il mondo. In *Eros* di Józef Jedlicz, “Chrystus zamienia się w Erosa i śmieje się do jasnej zorzy”. Al severo Cristo Pantocrator che con la sua severità domina dall’alto di un mosaico bizantino la scenografia del primo atto del *Re Ruggiero*, infine, Szymanowski ed Iwaszkiewicz contrappongono il Buon Pastore, dio dell’amore e della libertà, con caratteristiche indiane e dionisiache. Scrive il compositore ad Iwaszkiewicz, in calce allo *szkic* dell’opera che il poeta doveva mettere in versi: “Quell’idea, a me cara, delle segrete affinità tra Cristo e Dioniso, pure non ti sarà del tutto estranea” (I, 567).

In questa tendenza ad interpretare in chiave vitalistica le figure cristiane, si inserisce anche il culto del sole in quanto divinità.⁵⁶ L’inno al Sole con cui si chiude l’opera non era una novità nella letteratura modernistica; rientrava anzi nei canoni della corrente vitalistica di autori come Jedlicz (*Hymn słoneczny* da *Nieznanemu Bogu*, 1912), o Staff (che spesso cita il *Cantico delle creature* di San Francesco).

quaderni che raccolgono gli scritti di Szymanowski, conservati alla Biblioteca dell’Università di Varsavia. Forse per il suo carattere di breve schizzo incompiuto, non è stato incluso da Chylińska nella raccolta K. Szymanowski, *Pisma literackie*, PWM, Cracovia 1989.

⁵⁵ L. Staff, *W cieniu miecza*, Nakładem Księgarni Polskiej B. Polonieckiego we Lwowie, E. Wende i spółka, Varsavia 1911, pp. 119-124. Tra l’altro la descrizione di Dioniso in questa poesia ricorda molto nel linguaggio quella del Pastore in *Król Roger* e nello *Szkic*: “Młodzieniec nagi i cudownie piękny / Stoi w kwitnącej siłą ciała wiośnie./ W koźłej jeno skórce na ramionach, / Z gałęzią winną w kędzierzawych włosach/ I fletnią z trzciny w opuszczonej dłoni/ I z dziwnie smętnej pogody uśmiechem./ Głosem pieściwym, jak powiew w winnicy”.

⁵⁶ Cf. J. Kwiatkowski, *Od katastrofizmu solarnego do synów słońca*, in: AA. VV., *Młodopolski świat wyobraźni*, Wydawnictwo Literackie, Cracovia 1979, pp. 231-325.

Alcuni studiosi hanno accostato il libretto di *Re Ruggero* al dramma di Tadeusz Miciński *W mrokach złotego pałacu, czyli Bazyliissa Teofanu*.⁵⁷ Senz'altro Szymanowski era stato influenzato da questa opera così originale per il teatro di quegli anni, tanto da basarsi in modo piuttosto evidente sul testo di Miciński per la descrizione della scenografia del primo atto della sua opera (ricordo che le indicazioni di scena appartengono tutte a Szymanowski e non ad Iwaszkiewicz). Ecco la didascalia e l'incipit dell'atto I di *Bazyliissa Teofanu*:

Interno della chiesa di Myriandron. Attraverso le vetrate, di colori dorati, viola opaco, calda porpora e silenziosissimo verde, si confondono le luci cromatiche, interrotte da vuoti d'ombra, formando assieme alla chiesa una unica violenta magia di mosaici.

La Divina Madre Hyperagia – la sua testa è avvolta nell'oscurità e l'enorme figura si perde nella profondità delle volte. I candelabri, i lumi e i lampadari che moltiplicano le luci, fanno apparire un ricamo di gioielli sulla sua veste. Il marmo multicolore del pavimento, le cui linee sinuose imitano il movimento del mare in tempesta; una splendida fila di colonne, di marmi verde-antico, presi dal tempio efesino di Diana, e bianchi di Frigia, venati dal sangue del bellissimo Attys, di azzurro di Libia, di graniti egizi, di neri piloni celtici; in terra, i sarcofagi dei defunti imperatori.

Mille luminescenze, riflessi di mosaici, specchi di cristallo, scudi d'oro: tutte le meraviglie delle civiltà antiche che il sole morente ha generato si perdono negli abissi del Cosmo Apocalittico. Là, sulle mura e sulle rocce della Gerusalemme celeste, le schiere dei santi pietrificati nell'estasi: i corpi filiformi, le sagome astrali, stremate da un silenzio eterno.

Sul silenzioso, soffocato bisbiglio delle litanie della folla, si erge un coro maschile di bassi e l'inno degli organi lo eleva alla maestà di anime che nell'ombra meditano sui misteri della vita che si spenge e dalla morte risorge. [...] Colonne gigantesche si sovrappongono a tutto questo; ai loro piedi la folla pare un formicaio.

INNO DEI MONACI Nei cieli oscuri dei Tuoi misteri, o Signore, riverberano come candele benedette i nostri cuori. Salvaci, Kyrie eleison! Tu regni sulla terra, discendi negli inferi, conduci le anime stanche al paradiso – o Gesù – Gesù – trionfante sulla morte!

Così si apre invece il libretto di *Re Ruggero*:

L'interno d'una chiesa eretta dalle mani onnipotenti dei Basilei bizantini, precedenti dominatori dell'Isola. Al centro in fondo l'immensa volta semi-

⁵⁷ T. Chylińska, *Karol Szymanowski i Tadeusz Miciński*, in AA. VV., *Studia o Tadeuszu Micińskim*, Wydawnictwo Literackie, Cracovia 1979, pp. 325-340.

circolare dell'abside, su un grande altare, separato dalla navata principale da una fila di colonnine di marmi policromi, che terminano in alto con capitelli di forme strane e diverse. Al centro la porta dell'iconostàsi, spalancata, conduce all'altare splendente di ceri. [...] Le numerose arcate e volte del santuario poggiano su enormi colonne di pietra, sottratte ai ruderi di antichi templi. La calotta dell'abside è tutta riempita dalla gigantesca figura musiva del Cristo, dal viso scarno e ascetico, dagli imperscrutabili occhi neri, con la destra minacciosamente sollevata. [...] Lo sfondo è d'oro brunito, che luccica sonnolento alla luce di miriadi di candele risplendenti in grandi lampadari appesi alle volte. [...] Il pulpito e il pavimento ornati di ricchi intarsi marmorei. Il canto dell'inno risuona già prima che s'alzi il sipario. Questo si solleva lentamente. La scena è in penombra, rischiarata solo dalla moltitudine di candele e dagli ultimi raggi del sole calante. Sebbene la folla riempia il santuario, il vastissimo interno sembra rimanere in perfetta immobilità. Le scure figure dei monaci e delle monache sono ingi-nocchiate con la testa china.

CORO Hågios, hågios Thèos Sàbaoth! [...]

ARCHIEREUS Nel rovelo ardente fiammeggi, e lampeggi sul monte Sinai; In tuoni e turbini orrendi, Signore, ti avvolgi.

L'azione di *Bazylyssa Teofanu* si svolge a Bisanzio nel X secolo. Alla morte di Costantino VIII Porfirogenito (è con i suoi funerali che si apre il dramma), il figlio di questi, Romano, assume il potere. Sua moglie Anastasia, figlia di un oste, diventa basilissa e assume il nome di Teofanu. L'ambiziosa Teofanu, morto il marito, si sposa col condottiero Nikefor, che muore a sua volta per mano dell'amante della basilissa, Cymisches. Smascherata come l'ideatrice del complotto che ha portato all'omicidio, Teofanu si ritira in monastero. Questa la trama; ma, come nell'opera di Szymanowski e di Iwaszkiewicz, così nel dramma di Miciński l'esigua azione resta sullo sfondo, mentre ad essere in primo piano è l'incontro-scontro tra diverse "forze": pur quando sono storicamente reali, i personaggi di queste opere assurgono al ruolo di simboli (nel caso di *Bazylyssa Teofanu*, semplificando il discorso si può dire che la basilissa è Satana e Nikefor è Cristo).

Mi vorrei adesso soffermare su un altro elemento che Szymanowski riprende sull'esempio dei modernisti, del Miciński di *Teofanu* in particolare: quello della compresenza sulla scena di diverse ambientazioni. Bisanzio e la Sicilia del tardo Medioevo erano due luoghi che da questo punto di vista offrivano ampie possibilità, in quanto crogiuolo di diverse culture.⁵⁸ Nelle opere di Miciński e di Szymanowski

⁵⁸ M. Głowiński, *Maska Dionizosa*, cit., pp. 25-26.

elementi tra loro lontani nel tempo e nello spazio si alternano e si fondono in continuazione. Per fare un esempio, si potrebbero citare queste parole pronunciate da Teofanu nella tragedia di Miciński:

W Indiach był Kriszna, zdradził Go Angada i Tamten poniósł śmierć na drzewie!

Indie ożyły od wielkiej nauki, która wyzwoliła duszę. Do nas przyptynęła tylko mialka, zmieszana z nadbrzeżnym mułem, fala.

W potępionych czterdziestu kilku apokryficznych ewangeliach wiele jest mądrości, idącej do nas podziemnym echem...nie tylko w tych czterech, uznanych za niewątpliwe...⁵⁹

Echeggiano le suggestioni indiane e cristiane insieme anche nelle parole del Pastore nel secondo atto dell'opera:

ROGER (z mocą)

Skąd idziesz?

PASTERZ (ze słodyczą)

Z uśmiechu południowych gwiazd ślad

Stopy mej znajdziesz na drogach licznych!

W różowym Benares modłę się za ciebie!

Lotusy Indry niosą pozdrowienie dla ciebie!

Odbicie me na wodach Gangesu

Pozdrawia cię Rogerze!

[...] Kto mnie posyła? Bóg!

Z zielonych połaci rajskich włości.⁶⁰

Se in *Teofanu* si incontrano a Costantinopoli cristiani, greci pagani, normanni, arabi e slavi, il *Re Ruggero*, come nelle intenzioni di Szymanowski fin dall'inizio, presenta un'ambientazione di tipo diverso per ognuno dei tre atti che lo compongono: bizantina il primo, ara-

⁵⁹ T. Miciński, op. cit., p. 88. ("Nelle Indie vi era Krisna; Angada Lo tradì ed Egli trovò la morte all'albero! L'India si anima della grande scienza che libera l'anima. A noi ne è giunta solo una brezza, mescolata a fanghiglia. Negli oltre quaranta vangeli apocrifi condannati vi è molta saggezza, che ci giunge come un'eco sotterranea... non solo in quei quattro che consideriamo veraci").

⁶⁰ " RUGGERO: Donde vieni? / PASTORE: Dal sorriso di meridiane stelle / L'orme mie segnano diverse strade. In Benares rosata prego per te. I loti d'India esalano profumi / Per te. Il mio riflesso in acque del Gange / Insino a te balugina. [...] Chi m'ha mandato? Dio! /Dai verdi regni del paradiso".

bo-indiana il secondo, antico-greca il terzo.⁶¹ Questo è il risultato con le parole di Boniecki: “i tre atti rappresentano uno spazio al di sopra delle diverse culture, all’interno del quale il Pastore può muoversi liberamente. Egli è una sorta di sublimazione di queste culture, o quell’elemento primitivo che esse hanno in comune”.⁶²

Quindi, secondo T. Chylińska, la lettura di *Bazyliissa Teofanu* fu per Szymanowski più di una semplice ispirazione, fu un modello su cui basarsi per realizzare quello che egli aveva in mente e che non riusciva ad ordinare in forma scenica:

Dioniso-Cristo, Dioniso che arriva sulle rive del Gange e che saluta in nome del Grande Amore. Misticismo, esotismo, filosofia dell’amore, Grecia, India, Oriente arabo e persiano: non fu forse in Miciński che Szymanowski trovò questi elementi riuniti sotto forma poetica?

Nel concepire il suo dramma lirico, Szymanowski non poteva trovare nel teatro musicale polacco modelli a cui rifarsi [...] Cercava un teatro nuovo. È quindi molto verosimile che il teatro di Miciński, così come lo si vede in *Bazyliissa Teofanu*, influì sulla concezione di Szymanowski. La luce, il colore, la plasticità, la monumentalità, l’uso di una folla-coro: tutto questo il compositore lo trovò nel dramma di Miciński.⁶³

È vero che, quando Miciński scrive *Teofanu*, il misticismo, l’esotismo, la filosofia dell’amore, la Grecia, l’India, la Persia, erano tutti aspetti ampiamente già visitati dalla letteratura polacca: nelle già citate poesie di Staff e di Jedlicz, in *Pieśń Dionizosa* di Edward Leszczyński, in alcuni versi di Bronisława Ostrowska, o nel dramma *Atylla* di Antoni Lange, per esempio. Ma quella teatrale di Miciński resta la sintesi definitiva di tutte le suggestioni dell’epoca legate a Dioniso ed all’oriente. Se comunque il modo in cui Miciński presentò la più convincente realizzazione di quel sincretismo perseguito da tutta una generazione di letterati servì d’esempio a Szymanowski per operare una sintesi delle sue esperienze culturali, d’altro canto diversa fu la solu-

⁶¹ La diversa ambientazione dei tre atti è riprodotta anche da alcuni elementi dello stile musicale, vicino alla musica religiosa medievale nel primo atto, caratterizzato da frammenti di scale orientali nel secondo, e vicino all’atonalità, asciutto ed immateriale, nel terzo (cf. M. Gliński, “*Król Roger*” *Karola Szymanowskiego*, “*Muzyka*” 1926, n. 3, pp. 112-113).

⁶² E. Boniecki, *W orszaku Dionizosa. Mit dionizyjski Szymanowskiego i Iwaszkiewicza*, cit., p. 145.

⁶³ T. Chylińska, *Karol Szymanowski a Tadeusz Miciński*, cit., p. 336.

zione del conflitto tra le forze sulla scena, diversa la catarsi finale cui giunse il compositore attraverso la sua opera.

Il *Re Ruggero* non è nella sua concezione ideologica un'opera isolata: vi si ritrovano le teorie di Zieliński, spunti dalle *Baccanti* di Euripide, elementi comuni al teatro di Miciński e di Wyspiański, l'eroticismo dei modernisti (questo pur con significative varianti), la filosofia di Nietzsche, il nuovo estetismo inglese di Walter Pater. Ma, scrivendo quest'opera, Szymanowski non sta solo pagando un tributo alla cultura del suo tempo: il *Re Ruggero* costituisce nella sua essenza un sofferto tentativo di trovare una via personale alla soluzione di un "problema mitico ed ontologico capitale".⁶⁴ Per questo il compositore non accettò lo sbrigativo finale che Iwaszkiewicz aveva scritto per lui, e rimaneggiò radicalmente il testo dell'atto III. Se avesse concluso l'opera qualche anno prima, probabilmente il compositore non sarebbe intervenuto sul libretto: del resto lui stesso nello *Szkic* aveva suggerito un finale in cui Ruggero si univa alla folla adorante Dioniso, ed il poeta alla traccia dello *Szkic* si attenne fedelmente nello scrivere il testo di *Pasterz*. Ma nel 1921 Szymanowski era ormai "in parte altr'uom". Iwaszkiewicz, probabilmente per orgoglio, ora tese a sminuire la portata dell'intervento del musicista sul testo ("Karol zmienił w tekście trochę rzeczy..."),⁶⁵ ora criticò il valore artistico dei versi del cugino:

Szymanowski [...] introdusse variazioni che non solo non migliorarono le cose, ma peggiorarono il dramma. [...] Szymanowski cambiò il finale: non aveva forse compreso quell'elemento, che io avevo introdotto, di rinuncia definitiva al mondo, oppure pensava che, col mio finale, io avessi messo inutilmente i puntini sulle i. Fatto sta che scartò il mio terzo atto e ne riscrisse uno completamente diverso: quello che oggi appare nell'opera, e che si differenzia dalla mia parte perfino nello stile.⁶⁶

Credo che il dato anagrafico spieghi questa incomprendimento tra i due artisti: nato nel 1894, mai uscito dalla Polonia e dall'Ucraina all'epoca in cui scrive il libretto, Iwaszkiewicz non era coinvolto nell'atmosfera in cui si muovevano gli artisti della *Młoda Polska*; semmai si era interessato, durante gli studi a Kiev, alla poesia francese (soprattutto Rimbaud). Szymanowski invece, nelle sue letture così come

⁶⁴ P. E. Carapezza, *Re Ruggero tra Dioniso e Apollo*, cit., p. 477.

⁶⁵ J. Iwaszkiewicz, *Książka moich wspomnień*, cit., p. 283.

⁶⁶ J. Iwaszkiewicz, *Spotkania s Szymanowskim*, cit., pp. 62-63.

nella lingua in cui scrive, è un tipico modernista, inserito nel gusto estetico dominante dei primi anni del secolo. Per lui, la visione del mondo secondo le categorie di dionisiaco ed apollineo, la meditazione su Dioniso e Cristo, era materia quotidiana, e non c'è da stupirsi se, insoddisfatto della sommara conclusione che Iwaszkiewicz aveva dato al libretto, abbia voluto personalmente cercare una propria strada alternativa ed assolutamente originale. Il cambiamento del testo portò come conseguenza il cambiamento del titolo dell'opera, giacché il protagonista alla fine non sarà più il Pastore, bensì Ruggero:

[Ruggero] è Szymanowski stesso: febbricitante, viziato, costituito da aspirazioni diverse. A questo personaggio centrale di tutta la sua produzione, il polacco dà valore di simbolo. Gli stili e gli scopi poetici, prima che nella realizzazione sonora, anzi più che in essa, si assommano nella figura protagonista, in ciò che viene a rappresentare per l'intera umanità del musicista.⁶⁷

Come nota infatti Andrew Huth, Ruggero è l'unico personaggio che si sviluppa nel corso dell'azione.⁶⁸ Ma Jan Berski, nel suo articolo sull'opera,⁶⁹ liquida con poche parole un'interpretazione del *Re Ruggero* come rappresentazione dell'interiore conflitto religioso di Szymanowski: "Tutti quelli che vedono nel *Re Ruggero* una lotta tra sistemi filosofici o religiosi diversi, una lotta tra due anime, quella pagana del Pastore-Dioniso e quella cristiana di Ruggero, aggiungono all'opera di Szymanowski il loro commento personale, ideale, letterario, che con l'opera di Szymanowski non ha molto in comune".

Nell'interpretazione di quest'opera è davvero difficile, a mio parere, prescindere dalla personalità di chi ne ha scritto il testo e dal momento storico in cui questo è stato scritto. Berski ammette che la figura del bel giovane che professa un'idea o una religione e che crea schiere di proseliti sia ricorrente nella letteratura, ma stranamente non cita al riguardo modelli antecedenti a Szymanowski (per esempio Walter Pater), bensì posteriori, come il Thomas Mann di *Joseph und seine Brüder* (e perché non fare un parallelismo anche con il *Tod in Venedig* del 1913?), o lo Jerzy Andrzejewski di *Le porte del Paradiso*.

⁶⁷ G. Gavazzeni, in K. Szymanowski, *Re Ruggero*, programma del Teatro Massimo, Palermo 1992.

⁶⁸ A. Huth, *Król Roger*, in K. Szymanowski, *Król Roger*, incisione CD EMI 1999, p. 12.

⁶⁹ J. Berski, *Czytajac Króla Rogera*, "Nurt" n. 4, 1982.

Perplessità personali a parte, alcune osservazioni di Berski sul conflitto tra Dioniso e Apollo e sul suo superamento sono interessanti.

Intanto per lo studioso non c'è nessun conflitto:

Nel *Re Ruggero* nessuno combatte con nessuno per nessuna cosa. Il Pastore è presente sulla scena sin dal primo atto, così come è presente Ruggero con il suo ambiente.

Entrambi semplicemente SONO.

Tutta la problematica dell'opera consiste nel fatto che, in conseguenza dei cambiamenti che si verificano nel suo ambiente, Ruggero si trova di fronte ad una SCELTA: o arrendersi a quei cambiamenti ed unirsi ai seguaci dell'idea propagata del Pastore, cioè arrendersi "nel nome del grande amore", o restare se stesso. Ruggero si trova di fronte ad una scelta assolutamente libera: può diventare un cappellano del culto dionisiaco, oppure comprendere la propria solitudine (Ruggero sceglierà infine questa seconda via).

La scelta di Ruggero va quindi, secondo Berski, in direzione di uno "stoicismo" che lo conduce alla solitudine, ma anche alla purezza interiore. Per Tadeusz A. Zieliński (critico musicale da non confondere col precedente menzionato omonimo), piuttosto che di stoicismo, si tratta di panteismo: "Ruggero, offrendo il suo cuore al sole, simbolizza il contatto diretto tra un singolo uomo e Dio o, se preferiamo, l'assoluto panteisticamente inteso".⁷⁰

Iwazkiewicz vide nel *Re Ruggero* la "lotta fra il Cristianesimo, nel quale Szymanowski era stato educato, con la religione pagana di Dioniso, la religione della felicità, che non solo vince ma, assunte le forme della forza e della gioia della tradizione del popolo polacco, trionfa infine in *Harnasie* e nella *IV Sinfonia*".⁷¹ Tuttavia la maggior parte degli studiosi che si sono cimentati nell'interpretazione di quest'opera hanno concentrato la loro attenzione attorno a due poli: Dioniso ed Apollo, qualcuno giungendo alla conclusione che questi due poli, in realtà, non devono per forza essere opposti. Andrew Huth indica in Apollo la divinità a cui finalmente Ruggero si offre (e con lui personaggio anche l'autore Szymanowski):

It is only when Roger has experienced the Dionysiac mysteries that he appears to find the inner strength to follow his own path. This is not a path of rejection, but of inclusion. His newly-won self-knowledge allows him

⁷⁰ T. A. Zieliński, *Dramat sycylijski Karola Szymanowskiego*, in K. Szymanowski, *Król Roger*, programma del Teatr Wielki, Varsavia 2000, p. 16.

⁷¹ J. Iwazkiewicz, *Książka o Sycylii*, cit., p. 63.

to make the further steps which take him beyond the forms of religion, the trappings of power and the cultures that have formed him, to enter into the realm of myth. While acknowledging the vital power of Dionysus, he turns in the end to Apollo, represented by the light of the rising sun, and embraces life in all its richness and complexity.⁷²

Huth intuisce brillantemente e descrive in maniera efficace come Ruggero superi la materialità, che, se ci pensiamo, è una caratteristica di ogni sistema religioso e culturale visto come impedimento alla totale libertà dell'individuo, per andare oltre, nel dominio del mito. Ma l'affermazione che Ruggero "alla fine diventa Apollo", necessiterebbe di una spiegazione. Se Huth intendesse l'Apollo descritto da Nietzsche nella *Nascita della tragedia*, qualcuno potrebbe avanzare qualche obiezione, notando che quello è "il genio trasfiguratore del principium individuationis, grazie a cui soltanto si può conseguire davvero la liberazione nell'illusione",⁷³ il dio dunque del sogno e dell'inganno. Tuttavia il filosofo tedesco non escluse del tutto la pur difficile coesistenza delle due divinità: "Così si potrebbe in realtà simboleggiare il difficile rapporto fra l'apollineo e il dionisiaco nella tragedia con un legame di fratellanza tra le due divinità: Dioniso parla la lingua di Apollo, ma alla fine Apollo parla la lingua di Dioniso. Con questo è raggiunto il fine supremo della tragedia e dell'arte in genere".⁷⁴ Ed è in questa "fratellanza" che Carapezza individua la chiave di lettura dell'opera, spingendosi però oltre, fino alla totale sovrapposizione delle due divinità in un unico principio:

Tutti seguono Dioniso nell'oscurità [...] Ruggero invece cerca il dio (lo stesso dio!) nella luce: nella luce della luna dapprima, in quella del fuoco ch'egli stesso e Rossana accendono, nel sole infine, fonte d'ogni luce e d'ogni fuoco. [...] la sua stessa ragione [Edrisi] non comprende più Ruggero, che sale al sommo dell'anfiteatro incontro al sole nascente e canta. [...] Ruggero oltrepassa la "soglia di ciò che formava il culto dei misteri e che non doveva – anzi, quando era esperienza viva neppure poteva – essere enunciato" [Kerényi, p. 225]: riconosce praticamente la perfetta "identità dei due fratelli", Dioniso e Apollo, identità che "doveva rimanere un segreto". [...]

Dunque il solare Apollo e il terrigno Dioniso sono due aspetti della stessa persona! Profeti entrambi e adempimento di profezie, cacciatori e musicisti, guide entrambi di femminei stuoli, delle Muse o delle Menadi. E prospet-

⁷² A. Huth, *Król Roger*, cit., p. 13.

⁷³ F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, cit., p. 105.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 145.

tive opposte nella provvisoria esistenza degli individui umani: eternità dell'individuo divinizzato, o suo riassorbimento nell'eterno divenire del tutto. Nietzsche, che pure – sulle orme di Schopenhauer – ne vide l'intima connessione, credette distinti i due dei, e ne giudicò ingannatore l'uno, maestro di sogni e di belle illusioni, verace l'altro, autore dell'ebbrezza che sprofonda sino alle radici dell'essere dell'unica volontà di vita. I miti di Apollo e Dioniso, che segnano una nuova era nel mondo divino dei Greci, convergono nella persona di Gesù Cristo: egli è venuto, come Dioniso, “affinché tutti siano uno; come tu, Padre, in me ed io in te, anch'essi in noi siano uno” [Giovanni, 17, 21]. E, come Apollo, rende divino ed eterno l'individuo: “abbia la vita eterna, e io lo risusciterò nell'ultimo giorno” [Giovanni, 6, 40].⁷⁵

L'interpretazione del musicologo italiano appare, a mio avviso, molto convincente, ed in quest'ottica giustificerei l'inno finale verso il sole, che non è uno stoico rifiuto dell'esperienza dionisiaca in favore del mondo di Apollo. Infatti, nel corso dell'opera, Dioniso non si era mai presentato come una creatura della notte e delle tenebre che sarebbe scomparsa all'arrivo del giorno. Al contrario, nel secondo atto il Pastore-Dioniso prima di andarsene dal palazzo del re canta: “Gdy sędzią mym chcesz być, / wzywam cię, Królu, / na mój stoneczny brzeg!” (“Se tu vuoi giudicarmi, / Ti chiamo, o re, / Nel mio assolato lido”). Ed infatti Ruggero troverà finalmente il sole proprio nel luogo in cui il Pastore lo aveva chiamato a seguirlo. Quindi, quello di Ruggero non è un viaggio da Apollo a Dioniso, né da Dioniso ad Apollo, bensì tra Dioniso e Apollo, come scrive il Carapezza, o forse sarebbe più giusto dire oltre Dioniso e Apollo.

Anche la tematica erotica, presente in modo talvolta dirompente nella letteratura modernistica polacca, viene ripresa nel libretto del *Re Ruggero*, ma interpretata in maniera per certi aspetti originale da Szymanowski e da Iwaszkiewicz. Prendiamo la figura dell'androgino, molto importante ad esempio nell'opera di Przybyszewski, il quale nel 1900 scrisse il poema in prosa *Androgyne*. Questa figura mitica, idea platonica, incarnava un'aspirazione, tipica dell'arte di quegli anni, ad un ritorno alla perduta unità primitiva, esprimeva la nostalgia per la perdita di una parte di sé. In una recente inscenizzazione del *Król Roger* al Teatr Wielki di Varsavia, con la regia di Mariusz Trelński, il Pastore era presentato come una creatura androgina. In realtà, né il libretto, né lo *Szkic* danno indicazioni in questo senso; ma la scelta di

⁷⁵ P. E. Carapezza, *Re Ruggero tra Dioniso e Apollo*, cit., pp. 478-479.

Treliński può apparire pienamente giustificata, se leggiamo questo passo del romanzo di Szymanowski *Efebos*. Dice nel capitolo intitolato *Sympozjon* il compositore Marek Korab:

Ciò che in verità mi impedisce di occuparmi praticamente e sul serio delle *Baccanti* come testo per un dramma musicale, è una questione impossibile da risolvere: chi potrebbe infatti impersonare Dioniso sulla scena? Questo efebo dalle labbra sensuali, col chitone disegnato e variopinto, la mantella color zafferano, una pelle non conciata di cerva gettata sulle spalle, i riccioli luccicanti [...]. Chi potrebbe essere questo efebo? Forse qualche orribile tenore col tricot rosa sui grassi polpacci? No, impossibile. Un Dioniso che canta da tenore. Resta una cantante en travesti: una pingue contralto con le cosce rotonde come lire, le ginocchia piegate in dentro, qualcosa tipo Siebel nel Faust o Pazio negli Ugonotti. Per carità d'Iddio! È semplicemente impossibile, disse Marek, con trasporto [...] E per questo sono ora propenso a pensare piuttosto ad un dramma mimico.⁷⁶

Efebos è una testimonianza, purtroppo mutilata, di quanto la tematica erotica fosse importante per Szymanowski. Un capitolo in particolare di questo romanzo è dedicato alle implicazioni etiche ed estetiche dell'amore. Si tratta, appunto, di *Sympozjon (Uczta)*,⁷⁷ in cui alcuni personaggi del romanzo (il giovane Alo Łowicki, il compositore Marek Korab, il pittore Y., il professore italiano Bissoli, il francese Charles de Villiers, il barone Rellov) si ritrovano in una trattoria di Roma a discutere sull'amore (evidente il riferimento al dialogo di Platone). Queste pagine, che sono state definite una "apologia dell'omosessualità",⁷⁸ vedono il personaggio di Marek Korab farsi portavoce dell'autore, mentre il secondo alter ego di Szymanowski nel romanzo, Alo Łowicki, resta qui più defilato. Come scrive in *Spotkania* Iwaszkiewicz, che conosceva il romanzo meglio di chiunque altro, in

⁷⁶ K. Szymanowski, *Pisma literackie*, a cura di T. Chylińska, PWM, Cracovia 1989, pp. 144-145.

⁷⁷ Le pagine di *Uczta* furono ritrovate da Teresa Chylińska nel 1981. Le possedeva Boris Kochno, che nel 1919 era un giovane con aspirazioni artistiche arrivato da Mosca ad Elizavetgrad. Szymanowski gli offrì in dono una sua traduzione in russo di questo importante capitolo del romanzo che stava allora completando. La versione originale, quella polacca, si è conservata solo in alcuni esigui frammenti, ma da questi si deduce che quella offerta da Szymanowski a Kochno non fu una traduzione fedele, bensì una sorta di variante dell'originale. I passi qui riportati si basano sulla traduzione polacca del manoscritto in russo (Cf. Szymanowski, *Pisma literackie*, cit., pp. 110-111).

⁷⁸ J. Błóński, *Przedmowa*, in K. Szymanowski, *Efebos*, cit., p. 12.

quanto ne stava preparando l'edizione critica prima che andasse perduto, Łowicki è l'autore nella sua giovinezza, incerto ed in fase di apprendimento, in cerca dell'amore "vero"; Korab è invece Szymanowski come lui stesso avrebbe voluto essere in futuro: ricco e famoso, sicuro del suo valore artistico e circondato d'amore.⁷⁹ Tornando alla scena del convivio, il dialogo di Szymanowski, nota la Komorowska,⁸⁰ può essere inteso come uno schizzo preparatorio per *Re Ruggero*, o viceversa (in ogni caso, la parola "szkic" appare un po' riduttiva per indicare due lavori di tale portata). La discussione in *Uczta* verte inizialmente su quale sia il tipo di amore più degno. De Villiers giunge ad affermare che l'amore "anormale" è il vero amore, quello che, non avendo per scopo la procreazione, fa nascere l'idea, l'atto eroico: "Nie rodząc dzieci, rodzi ona [miłość] ideę – rodzi bohaterski czyn! Czy nie jest to najwznioślejsze słowo, jakie można powiedzieć w obronie miłości bez względu na to, jaka ona jest i jak ją potępia pospólstwo?".⁸¹ Si arriva poi ad un passo cruciale, non solo del romanzo, ma di tutto un periodo della vita di Szymanowski, espresso per mezzo di queste parole di Korab il quale, partendo da un ricordo della sua infanzia, quando si era trovato in una chiesa di Cracovia in periodo di quaresima, dice:

Ricordo le profonde volte gotiche, nella penombra, rosso-oro, le fiammelle luccicanti sugli altari e davanti alle immagini sacre. Così l'immagine di questa chiesa mi si è fissata per sempre nella memoria. E sotto la volta alta che separa il grande altare pende il crocifisso [...]. Un'enorme croce di legno e su di essa un Cristo di grandezza soprannaturale, che sembra essere appena spirato tra orribili patimenti, tanto bello e sofferente era il suo volto. [...] Amavo soltanto il Cristo crocifisso, morto nell'angoscia, per redimere i miei gravi peccati, che dall'altezza irraggiungibile della volta volgeva a me il suo sguardo sofferente. E non capivo una cosa: perché proprio Lui, così povero e tenero, vicino e caro, pretendeva dalle persone ciò che a me sembrava irrealizzabile. E quell'amore e quello stupore mi rimasero dentro per sempre, 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

⁷⁹ J. Iwaszkiewicz, *Spotkania z Szymanowskim*, cit., p. 72.

⁸⁰ M. Komorowska, *Szymanowski w teatrze*, cit., p. 149.

⁸¹ K. Szymanowski, *Efebos*, cit. p. 162. Commenta Błoński: "Mądrości zbyt interesowne, aby je poważnie dyskutować...".

discosta dagli altri, unica rappresentazione fedele dell'immagine di Cristo! Soltanto allora, osservando col cuore che tremava l'incarnazione di Leonardo Da Vinci di quel dolore sovrumano, infinito, improvvisamente sentii che nessuno lo aveva capito! Compresi come nella stretta cerchia a Lui più vicina di discepoli e fedeli, persone semplici, grossolane ed ingenue, la Parola Sua era stata interpretata in modo servile, piatto, falso! Solo allora compresi chi era Lui in realtà – Lui – Cristo: Eros!

[...] capì d'improvviso di essere qui 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.

Ed amava il prossimo con il segreto, ardente, fervore dell'esistenza, il desiderio non sazio di unione con l'eterna essenza creatrice del mondo, che splendeva di luce ultraterrena negli occhi del Dio Lidio dai riccioli color rame, adornati da edera e rose, con in mano il tirso avvolto da fiori...⁸²

Credo che queste parole siano le più appropriate per chiudere il cerchio di quanto discusso finora: vi troviamo riunite le riflessioni di Szymanowski sulla religione e sull'amore e sulla loro possibilità di sintesi, il tributo a Dioniso, mito onnipresente nell'arte e nella letteratura di quegli anni, i riferimenti all'amata Italia e all'arte di Leonardo Da Vinci, alle cui giovani figure il compositore associava, nella sua immaginazione, il Pastore della sua opera.⁸³

La pagina di Szymanowski appena citata sarebbe una manna per uno psicanalista, o forse un caso troppo banale; in questa sede *Efebos* serve a leggere più consapevolmente il *Re Ruggero*. “Un inno in onore dell'amore”, definisce quest'opera Opalski;⁸⁴ la lettura di Prokopiuk,⁸⁵ che invece la definisce “inno in onore di Dioniso”, è riduttiva, in quanto condotta soltanto sulla traccia della *Nascita della tragedia* che, come spero di aver chiarito, fu per Szymanowski il punto di partenza e non quello di arrivo. È quindi l'amore, “gorąca passja”, il

⁸² *Ibidem*, pp. 166-167.

⁸³ Per quanto riguarda il dipinto di Brera citato in *Efebos*, che era stato per Korab un'illuminazione, difficile capire con esattezza a cosa Szymanowski si riferisse: nella pinacoteca milanese mi risulta che non ci siano mai state opere di Leonardo. Korab pare descrivere piuttosto il Cenacolo di S. Maria delle Grazie.

⁸⁴ J. Opalski, *Król Roger czyli miłość wszechogarniaca*, cit.

⁸⁵ J. Prokopiuk, *Hymn na cześć Dionizosa*, in K. Szymanowski, *Król Roger*, programma 2000, pp. 45-47.

trait d'union delle esperienze di Szymanowski, la potenza carnale che, anche in un altro capitolo di *Efebos* intitolato *Opowieść o cudzie świętego młodzieniaszka Ikona Porfirego-Ikonografa* (un racconto nel romanzo, definito da Iwaszkiewicz un ritorno alle tematiche del Re Ruggero),⁸⁶ è la chiave d'accesso ai segreti dell'amore divino e alla realizzazione dell'opera creatrice. L'erotismo, cercato dai poeti della *Młoda Polska* come via di fuga dalla decadenza, non trova in Szymanowski una realizzazione solare e serena, bensì assume caratteristiche cupe e morbose. Con queste parole di De Villiers si chiude il *Sympozjon*: "O splendido Eros, amico nostro! Ecco, ti abbiamo offerto secondo le nostre forze e capacità ciò che ti è dovuto: cantammo in tuo onore il miglior canto sacrificale! È giunto il momento di porre fine al nostro convivio, tanto più che, in questa notte incantata, abbiamo tracciato il magico cerchio che ci ha ricondotti nuovamente al Dio con in mano il tirso...".⁸⁷ Ma le evocazioni di Dioniso finiscono per essere velleitarie e cerebrali, e il passo appena citato suona quasi come un requiem per il dio greco, il cui revival andava esaurendosi proprio in quegli anni. Iwaszkiewicz, nel terzo atto di *Pasterz*, era riuscito sicuramente meglio di Szymanowski a dare uno sfogo liberatorio alle pulsioni dionisiache del cugino; ma quando le vide realizzate su carta, probabilmente solo allora, e dall'osservatorio distante di un altro continente, Szymanowski si rese conto che non avrebbe risolto il suo conflitto interiore semplicemente schierandosi dalla parte di un dio anziché di un altro. Per questo *Re Ruggero* non è un inno a Dioniso ed il suo finale è al tempo stesso la fine di un periodo di tutta la letteratura polacca, "likwidacja młodopolszczyzny".⁸⁸ La letteratura degli anni successivi non dimenticherà l'eredità dionisiaca, che si manifesterà ancora, per citare solo due autori, nei versi di Tuwim e di Iwaszkiewicz; anche in Szymanowski riapparirà, ma sotto una nuova forma, quella del vitalismo insito nella tradizione polacca dei monti Tatra. "Niewątpliwie Szymanowski posiadał własną religię miłości", scrive Iwaszkiewicz.⁸⁹ Saranno quindi buon viatico a queste pagine le parole del compositore: "Jednego w życiu nie żałuję, że dużo kochałem...".⁹⁰

⁸⁶ J. Iwaszkiewicz, *Spotkania z Szymanowskim*, cit., p. 75.

⁸⁷ K. Szymanowski, *Efebos*, cit., p. 167.

⁸⁸ J. Iwaszkiewicz, *Książka o Sycylii*, cit., p. 68.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 23.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 63.

