

Leonardo Masi

Facoltà di Scienze Umanistiche, Istituto di Filologia Classica e Studi culturali
dell' Università Cardinale Stefan Wyszyński di Varsavia

Le influenze italiane in Karol Szymanowski

“Se non esistesse l’Italia non potrei esistere neanche io”. Così scriveva nel 1910 il ventottenne Karol Szymanowski (1882-1937) in una lettera al musicologo Zdzisław Jachimecki [Szymanowski 1982: 245]. Certo il *pathos* di queste parole può sembrare esagerato, considerando che la musica del compositore polacco non sembra affatto vicina all’idea sonora che qualsiasi ascoltatore può avere rispetto all’Italia. Da un lato abbiamo dichiarazioni sull’importanza di questo paese per la propria formazione artistica, e abbiamo anche alcune composizioni i cui titoli sono di evidente ispirazione italiana, ma dall’altro sembra che tutto ciò resti nell’ambito degli elementi extra-musicali, senza mai andare a toccare i suoni veri e propri. In questo articolo esporrò brevemente in primo luogo le poche tracce “italiane” reperibili nella musica del compositore polacco, e in secondo luogo le dichiarazioni sull’Italia, in particolare sulla sua musica, negli scritti di Szymanowski, cercando di mettere questi elementi in relazione fra loro per vedere quale immagine della cultura del Belpaese ne scaturisce¹.

1 La musicologia italiana si è interessata a Szymanowski in maniera sporadica, ma vale la pena menzionare gli eccellenti contributi di Gian Andrea Gavazzeni [1937],

Dei viaggi di Szymanowski in Italia, quello che ha dato la svolta definitiva alla sua carriera, forse anche alla sua vita, è stato quello con Stefan Spiess nel 1911. In particolare il soggiorno in Sicilia fra l'aprile e il maggio fu per il compositore il momento della presa di coscienza della propria sessualità². Artur Rubenstein, amico fraterno del compositore, racconta nelle sue memorie che Karol era tornato molto diverso e aveva raccontato dei giovani bagnanti che aveva visto proprio a Taormina (“non potevo togliergli gli occhi di dosso” [Rubenstein 1973: 111]).

Al di là di questo “privato *coming out*” [Dąbrowski 2009: 133], la Sicilia è per Szymanowski il paradigma del sincretismo, l'incontro fra Oriente, Occidente, ma anche fra Sud e Nord: ne abbiamo l'esempio più evidente nell'opera – concepita nel 1918 – *Re Ruggero* (il protagonista è un re normanno con un consigliere arabo, al cui cospetto giunge un Pastore venuto da Oriente) e nella sua contro parte letteraria, il romanzo *Efebos*. In entrambi troviamo anche altri sincretismi caratteristici per la poetica di Szymanowski: le figure del Cristo-Dioniso e quella dell'androgino.

Il *Re Ruggero* è il punto d'arrivo del secondo periodo artistico di Szymanowski, che convenzionalmente viene talora definita “impressionista”, suggerendo un'influenza di Debussy. Certo, col francese Szymanowski condivide molte intuizioni che anticipano la musica degli anni a venire³, ma lui e Debussy restano due mondi

Paolo Emilio Carapezza [1980] e le pagine che Paolo Isotta dedica al compositore polacco in un'ampia monografia [2015]. Sul *Re Ruggero* esistono anche un mio articolo che ne ripercorre la genesi e le tematiche [Masi 2001] e un libro di Alessandro Martinisi [2009] che ne presenta un'originale analisi. Da segnalare anche il libro del pianista Aldo Dotto [2014] che è una biografia del compositore seguita da un'analisi delle *Masques* op. 34. Manca in italiano una monografia paragonabile a quella di Samson in inglese [1980] o di Van Moere in francese [2008], così come sarebbe da auspicare una traduzione di almeno parte degli scritti di Szymanowski, come recentemente è avvenuto in Francia [Szymanowski 2018].

- 2 Taormina era all'epoca un famoso luogo d'incontro di omosessuali da tutta l'Europa. Non sappiamo se Szymanowski nella cittadina siciliana ebbe modo di visitare l'atelier del barone Wilhelm von Gloeden (1856-1931), fotografo noto per i nudi di ragazzi siciliani in contesti ispirati all'antica Grecia. Probabilmente il compositore si ispirò a lui per il personaggio di von Rellov nel suo romanzo *Efebos* [cfr. Dąbrowski 2009: 131].
- 3 Non stupisce che Pierre Boulez, che vede la musica di Debussy come un'anticipazione dell'avanguardia weberniana, abbia una grande ammirazione per le

molto diversi e in questa seconda fase si può dire, un po' provocatoriamente, che c'è più Italia che Francia. In effetti l'Italia è alle fondamenta di questo nuovo linguaggio musicale, che è del tutto szzymanowskiano. Ce lo dicono i titoli delle opere, che rimandano a quei luoghi che per Szymanowski significarono la scoperta di un nuovo io: le Metope di Selinunte, la Fonte Aretusa a Siracusa, la Tarantella di Taormina, l'anfiteatro di Segesta e la Cattedrale di Palermo nel *Re Ruggero*. Tuttavia è vero anche che se andiamo ad analizzare i singoli elementi della grammatica musicale di Szymanowski (ritmo, melodia, armonia, timbro), o se cerchiamo la fonte letteraria delle composizioni di questo periodo, ecco che l'Italia quasi non si vede più.

Il primo esempio in questo senso può essere il ciclo pianistico *Metope* op. 29 del 1915, a detta di Stefan Spiess ispirato dai bassorilievi di Selinunte conservati al museo di Palermo. Ma la tematica delle scene è in realtà presa dall'*Odissea*, come è facile evincere dai titoli dei tre brani che compongono il ciclo: *L'isola delle sirene*, *Nausicaa* e *Calypso*. Le metope di Selinunte infatti rappresentano tutt'altre scene.

Apparentemente ispirato dal viaggio in Sicilia è anche il ciclo per violino e pianoforte *Mity* op. 30 (1915), che si apre col celebre brano *Źródło Aretuzy* (La fonte Aretusa). Ovviamente Szymanowski vide la fonte a Siracusa, ma nella sua monumentale monografia Teresa Chylińska ha notato che l'ispirazione per i tre "poemi" di questo trittico (*La fonte Aretusa*, *Narciso* e *Driadi e Pan*) viene dalle *Metamorfosi* di Ovidio⁴ [Chylińska 2008: 334].

E ancora la *Tarantella* per violino e pianoforte, seconda parte del dittico *Notturmo e Tarantella* op. 28. Anche questo brano nacque nel 1915, quando in primavera Szymanowski e il violinista Paweł Kochoński erano ospiti del mecenate Józef Jaroszyński nella tenuta di Zarudzie. A quanto dice Spiess, durante il loro viaggio del 1911

musiche di questa fase, mentre non ce l'abbia per quelle dagli anni Venti in poi, quello della fase neoclassica. Cfr. l'intervista allegata al CD *Karol Szymanowski, Symphony No. 3, "Song of the Night" / Violin Concerto No. 1*, C. Tetzlaff, P. Boulez, Wiener Philharmoniker, Deutsche Grammophon 2010.

4 Naturalmente Ovidio non è l'unica fonte letteraria di questi miti antichi, tuttavia, anche alla luce del precedente studio di Stephen Downes sul secondo brano del trittico, la tesi appare plausibile [Downes 1996; Lisecka 2018].

lui e Szymanowski avevano assistito ad una tarantella danzata da ragazzi e ragazze a Taormina, il cui ricordo riappare nella composizione di quattro anni dopo [Smoter 1974: 61]. Questa pagina virtuosistica nacque, scrive il dedicatario dell'opera August Iwański, in una serata di buon umore, dopo che gli ospiti di Zarudzie erano riusciti ad attingere ad una delle preziose bottiglie di liquore gelosamente custodite dal padrone di casa [Smoter 1974: 69]. Certo, il ritmo di quella che è probabilmente l'opera più allegra nel catalogo del compositore è quello della danza tipica dell'Italia meridionale. Ma, a parte il ritmo, non troviamo altri elementi italiani in questa composizione. La tarantella era uno dei pezzi caratteristici di tanta musica ottocentesca: a parte quelle famose di Rossini e di Wieniawski (lo *Scherzo-tarantella* op. 16 al quale Szymanowski si ispira direttamente) ne troviamo nel catalogo di compositori di area germanica – e tra l'altro verso la fine del brano pare di sentire anche una citazione del famoso tema di Haydn che oggi è l'inno della Germania.

Fra le partiture di Szymanowski un'altra potenziale presenza italiana è la musica di scena per *Mandragora* op. 43 (1920), un balletto-pantomima in stile commedia dell'arte. Il brano non ha niente a che fare con la commedia di Machiavelli, bensì doveva essere messo a conclusione dell'allestimento che Leon Schiller e Ryszard Bolesławski stavano preparando a Varsavia del *Bourgeois gentilhomme* di Molière. In questi venti minuti di musica troviamo anche un'aria nello stile di Bellini o Donizetti, una sorta di canzonetta napoletana. Trattasi però di parodia, piuttosto che di omaggio. In quanto ai riferimenti alla commedia dell'arte, essi sono senz'altro nello spirito neoclassico del tempo [Van Moere 2008: 293], che reinterpreta le maschere italiane in lavori come *Pulcinella* di Stravinskij, *Arlecchino* di Busoni, *L'amore delle tre melarance* di Prokof'ev.

Infine si può citare un altro episodio occasionale come l'armonizzazione di tre capricci di Paganini (op. 40) effettuata per arricchire il repertorio di alcuni concerti che il compositore tenne in duo con il violinista Wiktor Goldfeld all'inizio del 1918.

C'è dunque molta Italia *intorno alla* musica di Szymanowski. Ma l'Italia esiste anche *nella* musica di Szymanowski? Non ci por-

terebbe lontano la ricerca di spie, del tipo di quelle che Philip Tagg chiama “sineddoci di genere” [Tagg 2013: 524], ossia il riutilizzo in un contesto differente di strutture ritenute caratteristiche di un dato genere, in questo caso i vari elementi che si potrebbero associare alla musica italiana. A parte il citato ritmo di tarantella e le armonie “napoletane” della *Mandragora* non viene in mente altro: le opere maggiori non hanno sonorità associabili all’Italia, a parte una curiosa eccezione di cui diremo più avanti. Neppure la tradizione più colta della musica italiana interessa Szymanowski, il quale anzi non ritiene che in Italia ci sia stata nell’Ottocento una musica degna di questo nome. Nel 1909 scriveva a Chybyński: “I miei ricordi musicali più remoti sono Chopin, Bach e soprattutto Beethoven. Questo spiega come io non abbia mai avuto, non abbia e non avrò mai nessuna deviazione omosessuale [sic!] verso la musica dei vari Puccini, Massenet o Mascagni” [Szymanowski 1982: 175]. Ancora nel 1922 Szymanowski definiva le “canzoni a manovella dei Puccini, dei Leoncavalli e *tutti quanti* [in italiano nel testo]” come cose che “non hanno niente a che fare con l’arte” [Szymanowski 1984: 60] e auspicava in Italia, nell’opera dei contemporanei Malipiero, Pizzetti, Respighi, Casella, ai quali guardava con fiducia, un’evoluzione simile a quella che c’era stata in Spagna con De Falla. “Sarebbe una vera fortuna, poiché l’Italia si è compromessa per troppo tempo con il piatto cosmopolitismo degli operisti del periodo verista che al nostro pubblico piacciono tanto” [Szymanowski 1984: 61].

Queste parole ci dicono alcune cose molto importanti, anche se appartengono a due momenti piuttosto lontani fra loro: nel 1909 Szymanowski era ancora un giovane artista, legato ai modelli illustri del Romanticismo tedesco; nel 1922 si era lasciato alle spalle non solo la prima fase, ma anche la seconda, aveva già composto numerosi capolavori e aveva imboccato la strada di una musica “nazionale”. Per questo non è strano che, nel momento in cui si sforzava di dare alla Polonia una nuova musica che ne rispecchiasse i tratti etnici, stigmatizzasse il cosmopolitismo degli operisti italiani e sottolineasse la propria appartenenza ad una “comunità” di compositori europei che, sulla scia di Stravinskij e Ravel, stavano rinnovando il linguaggio musicale nei rispettivi paesi. Pare invece un po’ più strano che ancora nel 1922 Szymanowski si spingesse

al punto di indossare la maschera del compositore d'avanguardia, sposando in sostanza l'assioma di Schönberg, secondo il quale un'opera popolare non può essere un'opera d'arte. L'identificazione di Puccini e dei più famosi operisti italiani, in particolare quelli legati al verismo, con una musica di facile consumo è un *leitmotiv* che percorre tutto il Novecento. Ne è vittima anche Verdi, sul quale la Generazione dell'80 (Casella e Malipiero in particolare) era stata tutt'altro che riverente [Salveti 2013]. Nei suoi giudizi sui "Puccini, Leoncavalli e *tutti quanti*" Szymanowski era dunque in linea con i suoi colleghi contemporanei italiani, ma anche con i polacchi, per i quali già dalla metà dell'Ottocento Verdi era una figura trattata in maniera ambivalente⁵. Lo sarà ancora per alcuni decenni: Bronisław Horowicz nel suo fortunato libro *Teatr operowy*, pubblicato in Francia nel 1946 e in Polonia nel 1963, liquida tutto il teatro musicale italiano dopo Rossini e prima di Busoni con un disprezzo dal quale si salvano solo *Otello* e *Falstaff*, le due ultime opere verdiane. Evidentemente per Szymanowski era implicita l'opposizione fra la musica italiana e la musica tedesca, Verdi contro Wagner, sulla cui scia era avvenuta la sua formazione: forse per questo segue con attenzione Richard Strauss liquidando al contempo un compositore come Puccini, che certo non era più tradizionalista del tedesco. In quanto a Verdi, pur esprimendo ammirazione per il maestro italiano, in un'intervista del 1933 Szymanowski torna a parlare della sua primissima formazione: "Da ragazzino avevo un incredibile disprezzo per la musica operistica. Buffo. Oggi ho molta considerazione per Verdi. Ma all'epoca *Rigoletto* e *Traviata* mi mandavano in bestia. [...] Rivedo con gli occhi dell'anima l'oscuro salone di uno *dwór* polacco dei *kresy* e una signorina ben educata del vicinato che strimpella su un pianoforte un po' scordato l'aria *La donna è mobile*... [...] Non era colpa di nessuno. Semplicemente questo era quello che sentivo. Soltanto quando sentii Wagner per la prima volta ebbi un'impressione incredibile, tremendamente forte" [Szymanowski 1984: 436].

5 Sulla ricezione di Verdi in Polonia nell'Ottocento si vedano almeno: Chodkowski 1994; Borkowska-Rychlewska, Nowicka 2016.

C'è però nelle parole di Szymanowski a Chybyński anche un altro elemento interessante da analizzare: un accostamento invero bizzarro fra la musica di Puccini, Massenet, Mascagni e l'omosessualità. Forse Szymanowski si riferisce al fatto che nelle arie delle eroine di questi compositori si trovano con frequenza cadenze musicali femminili (cioè in levare), che si rispecchiano nella predilezione per figure di donne sfortunate, deboli o disposte al sacrificio?⁶ Ma – di nuovo – lo stesso avviene in Richard Strauss. È forse allora lo stereotipo di una sensibilità italiana che, vista dal “barbaro” mondo slavo può essere percepita come effeminata?⁷ Ci si deve a tal proposito soffermare su un passaggio molto particolare della musica di Szymanowski. Si tratta della melodia *Es gibtein Herz* di Hagith nell'opera omonima (1913) che, come ha notato Paolo Emilio Carapezza, è praticamente una trascrizione della famosissima aria di Cavaradossi *E lucean le stelle* nella *Tosca* di Puccini. Come scrive il musicologo italiano, la citazione pucciniana è talmente precisa da far sospettare che sia involontaria, o perfino inconsapevole. Inoltre è difficile trovare citazioni altrettanto lunghe in Szymanowski, tanto più di compositori che egli ammirava. Deve dunque trattarsi del “ritorno di qualcosa di represso” [Carapezza 1984: 130-131]. In effetti, mentre componeva *Hagith*, Szymanowski scriveva a Grzegorz Fitelberg: “Purtroppo la musica è piuttosto lontana dall'essere popolare, ma in questo tipo di testo è davvero impossibile fare qualsivoglia concessione al pubblico, a meno che non ci si diverta a fare il Puccini” [Szymanowski 1982: 351].

Dunque, se Szymanowski accetta lo stereotipo che si è cristallizzato nell'Ottocento con Wagner, per il quale – naturalmente sto semplificando – in area germanica si fa musica per l'arte e in Italia musica per l'intrattenimento, allora cosa può offrirgli la cultura italiana? Torniamo alla citazione iniziale e vediamo il seguito:

- 6 Al riguardo si possono leggere le tesi di dottorato di Cheng Ya-Hui 2008 e Yoshida Shinobu 2012, nonché lo studio più datato di Clément Catherine 1979, che nell'edizione inglese (1988) vanta una prefazione di Susan McClary.
- 7 Si veda la didascalia all'inizio del secondo atto di *Re Ruggero*, ambientato nel palazzo del re. Si legge di “mollezza orientale” ed “eleganza quasi effeminata dei policromi arabeschi sinuosi”, ma anche della “mano ferrea dei potenti conquistatori del Settentrione” (traduzione di M. Bristiger, P.E. Carapezza).

“Se non esistesse l’Italia non potrei esistere neanche io. Non sono pittore, né scultore, ma quando attraverso le sale dei musei, le chiese, e infine le strade, quando vedo queste elevate, fiere opere d’arte con quell’eterno sorriso di indulgenza, di disprezzo nei confronti di tutto ciò che è stupido, basso e senz’anima, quando mi rendo conto di quelle intere generazioni di persone bellissime e geniali, sento che vale la pena vivere e lavorare”. Nel parlare di arte italiana, Szymanowski si riferisce sempre al Rinascimento, non fa mai riferimenti a Bernini, Piranesi, Canova o a Leopardi. Si sofferma più volte su alcune figure, come Benvenuto Cellini, che doveva essere il protagonista di un’opera che progettava di scrivere con Jarosław Iwazkiewicz. Per Szymanowski, in Cellini “i tratti essenziali dell’intelligenza, del carattere, del temperamento si armonizzano in modo così perfetto che egli stesso sembra l’opera d’arte di un artista eminente” [Szymanowski 1989: 369]. E ancora, nel romanzo *Efebos*, nel punto culminante del monologo di Korab, personaggio che è l’*alter ego* di Szymanowski, appare il volto di Cristo dipinto da Leonardo:

Osservai finalmente il Suo Volto, che mi guardava con tristezza, tra le pietose crepe di colore sulla parete rovinata, consumata dall’umidità e dal tempo: era il Suo vero Volto giovinetto, così come Leonardo lo aveva veduto, forse in un sogno profetico, tanto quel volto si discosta dagli altri, unica rappresentazione fedele dell’immagine di Cristo! [...] Solo allora compresi chi era Lui in realtà – Lui, Cristo, Eros! [...] Egli aveva improvvisamente capito di essere un estraneo, che sarebbe stato consegnato alla plebaglia! E questo fu il suo dolore più grande, il dolore di chi amava Dio: non Geova, non il severo Adonai, il giudice implacabile delle sue azioni, ma l’amore nato dalla libertà infinita, dall’insaziabile e profondo desiderio d’Eternità [Szymanowski 1989: 156-157].

È quindi il Rinascimento italiano che interessa a Szymanowski, come momento nel quale rivive il mondo antico, in un’atmosfera di libertà. Il compositore ne ricerca le tracce nel presente, vedendo in Oscar Wilde – secondo le parole di un personaggio di *Efebos* – una creatura che Dio ha modellato sull’esempio del

“divino Benvenuto” [Szymanowski 1989: 150]. Gli pare di vederle anche nel romanzo di D’Annunzio *Il fuoco*, che legge a Roma nel 1911, trovandovi le proprie “visioni, deliri e sogni sul bello eterno” [Szymanowski 1982: 157] inserite nel quadro di un paesaggio italiano che “unisce il vitalismo della natura con la perfezione delle forme marmuree” [Dąbrowski 2009: 128]. Ma al di là di questa momentanea passione per il romanzo di D’Annunzio (del quale lesse anche *Forse che sì, forse che no* restandone invece annoiato e irritato) [Szymanowski 1982: 222], l’amore di Szymanowski per la cultura italiana si ferma al sedicesimo secolo. È nel Rinascimento che si trovano “i più grandi adoratori della vita nelle sue forme indubbiamente plastiche” e l’artefice di questa rivoluzione è il popolo:

Esso ha fatto sì che l’arte non si nascondesse unicamente all’interno dei minacciosi palazzi dei potenti, a loro uso esclusivo, né fosse soltanto espressione di ascese religiose rinchiuso in splendide chiese. Ha fatto sì che uscisse per le strade, alla rivitalizzante aria aperta, richiamata dalla potente sensibilità delle masse per la bellezza delle forme, della necessità di godere del bello [Szymanowski: 275].

Successivamente, anche se la letteratura, l’arte, la musica dell’Italia si presentano come fenomeni periferici nel contesto europeo che, per quanto riguarda il canone della cultura più alta, dal Romanticismo in poi è germanocentrico, tuttavia l’Italia resta al contempo una sorta di catalizzatore energetico, la cui funzione è legata al *genius loci*, “non soltanto per la bellezza esteriore, ma anche per il significato profondo e intimo, per tutte quelle meraviglie fantomatiche che in quei luoghi ancora evaporano” [Szymanowski 1982: 556]. A molti artisti è sembrato che in questo paese la perduta unità fra uomo, arte e natura fosse ancora a portata di mano.

Bibliografia

Borkowska-Rychlewska Alina, Nowicka Elżbieta (2016), *Opery Verdiego w polskich XIX-wiecznych przekładach*, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań.

- Carapezza Paolo Emilio (1980), *Re Ruggero tra Dioniso e Apollo*, "Storia dell'arte", n. 38/40, pp. 471-479.
- Carapezza Paolo Emilio (1984), "Hagith" between *Tosca* and *Salomé*, in: *Karol Szymanowski in seiner Zeit*, herausgegeben von Michael Bristiger, Roger Scruton, Petra Weber-Bockholdt, Wilhelm Fink Verlag, Munchen, pp. 127-135.
- Cheng Ya-Hui (2008), *The Harmonic Representation of the Feminine in Puccini*, Florida State University.
- Chodkowski Andrzej (1994), *Verdi na scenie warszawskiej*, in: *Recepcja wzorów włoskich w polskiej kulturze muzycznej: romantyzm*, a cura di Piotr Maculewicz, Instytut Muzykologii UW, Warszawa.
- Chylińska Teresa (2008), *Karol Szymanowski i jego epoka*, vol. 1, PWM, Kraków.
- Clément Catherine (1979), *L'opéra, ou, la défaite des femmes*, Grasset&Fasquelle, Paris [ed. ingl., 1988, *Opera, or the Undoing of Women*, Minnesota, University of Minnesota Press].
- Dąbrowski Bartosz (2009), *Szymanowski. Muzyka jako autobiografia, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk.
- Dotto Aldo (2014), *Le "Maschere" di Karol Szymanowski*, ETS, Pisa.
- Downes Stephen (1996), *Szymanowski and Narcissism*, "Journal of the Royal Musical Association", n. 1 (121), pp. 58-81.
- Gavazzeni Gian Andrea (1937), *Karol Szymanowski e il "Re Ruggero"*, "Rassegna musicale", X, n. 12, pp. 409-415.
- Horowicz Bronisław (1963), *Teatr operowy*, PIW, Warszawa.
- Isotta Paolo (2015), *Altricanti di Marte*, Marsilio, Venezia.
- Lisecka Małgorzata (2018), *Narcyż Szymanowskiego – reinterpretacja mitu w muzycznej narracji*, "Litteraria Coperinacana", n. 4 (28), pp. 79-95.
- Martinisi Alessandro (2009), *Il sogno sognato di Karol Szymanowski. Re Ruggero tra luce e ombra*, pref. di Alberto Cesare Ambesi, Quintessenza Editrice, Gallarate.
- Masi Leonardo, *Il "Re Ruggero" di Szymanowski-Iwazskiewicz: la genesi e le tematiche*, "Europa Orientalis", n. 20/2, pp. 111-147.
- Rubinstein Arthur (1973), *My young years*, Alfred A. Knopf, New York.
- Salveti Guido (2013), «*Ho detto male di... Verdi*». *Saggio di ricezione negativa*, "Rivista Italiana di Musicologia", n. 48, pp. 105-141.
- Samson Jim (1980), *The Music of Szymanowski*, Kahn & Averill, London.
- Smoter Jerzy Maria (1974), *Karol Szymanowski we wspomnieniach*, PWM, Kraków.
- Szymanowski Karol (1982), *Korespondencja*, vol. 1 (1903-1919), PWM, Kraków.
- Szymanowski Karol (1984), *Pisma*, vol. 1: pisma muzyczne, red. Kornel Michałowski, PWM, Kraków.

- Szymanowski Karol (1989), *Pisma*, vol. 2: pisma literackie, zebrała i opracowała Teresa Chylińska, PWM, Kraków.
- Szymanowski Karol (2018), *Écrits sur la musique*, a cura di Christophe Jerewski e Claude-Henry du Bord, Symétrie, Lyon.
- Tagg Philip (2013), *Music's Meanings*, The Mass Media Music Scholars' Press, New York&Huddersfield.
- Van Moere Didier (2008), *Karol Szymanowski*, Fayard, Paris.
- Yoshida Shinobu (2012), *Modeling Heroines from Giacomo Puccini's Operas*, University of Michigan, Michigan.

Leonardo Masi

Italian Influences in Karol Szymanowski's Work

Like many other artists, Szymanowski was hugely attracted to Italy. In this article, I will briefly expose, firstly, the "Italian" tracks that can be found in the Polish composer's music, and, secondly, the declarations on Italy in Szymanowski's writings, in particular on his art and music, trying to relate these elements between them to see what image of Italian culture emerges. I will show how Szymanowski's cultural environment remains German-based nevertheless looking for the lost unity between man, art and nature in the heritage of the Italian Renaissance.

Keywords: Szymanowski; Italy; Sicily; Renaissance; homosexuality; reception of Italian opera in Poland.

Leonardo Masi – ha studiato lingue e letterature straniere all'Università di Firenze. Si è addottorato all'Università di Milano con una tesi sui cabaret studenteschi in Polonia negli anni del Disgelo. Si è inoltre laureato in chitarra classica al Conservatorio di Firenze. Già docente presso l'Università di Firenze, dal 2008 insegna all'Università Wyszyński di Varsavia, dove dal 2015 al 2020 è stato direttore del Dipartimento di Italianistica. Le sue pubblicazioni si concentrano principalmente sui legami fra musica e letteratura, sui rapporti culturali italo-polacchi e sulla pratica della traduzione. Ha tradotto e curato le traduzioni di alcuni dei più significativi poeti polacchi contemporanei in Italia: Tomasz Różycki, Krzysztof Karasek, Wojciech Bonowicz, Krysztyna Dąbrowska. Ha tradotto anche prosa (Krzysztof Varga), saggi (Stanisław Brzozowski) e reportage (Witold Szablowski). Nel 2013 ha ricevuto il premio Achille Marazza per la traduzione poetica.

