

Loggia di Ricerca Musicale Santa Cecilia n.180

anno 2024

Ventennale



Gran Loggia Regolare d'Italia

È severamente vietata ogni tipo di riproduzione, integrale o parziale del presente volume, sia essa in forma cartacea oppure in quella digitale.

La Loggia Santa Cecilia n.180 e la Gran Loggia Regolare d'Italia, declinano ogni tipo di responsabilità sulla proprietà intellettuale dei testi riprodotti nel presente libro, se i terzi che li hanno forniti non hanno rispettato i termini della Legge 633/1941 che disciplina le libere utilizzazioni agli art. 65-71 e nel rispetto della Direttiva Europea 2019/790.

Gran Loggia Regolare d'Italia

**Loggia di Ricerca Musicale
Santa Cecilia n.180**

anno 2024

Ventennale

INDICE

- Prefazione	pag.	3
- Elenco Maestri Venerabili	pag.	5
- Elenco delle Riunioni e Tavole	pag.	6
- Tavola n.1 : But how Strange the Change from Major to Minor	pag.	11
- Tavola n.2 : Il Canto dell'Apprendista.....	pag.	22
- Tavola n.3 : Liszt e Sibelius e il loro coinvolgimento con la Libera Muratoria	pag.	29
- Tavola n.4 : I Compositori italiani e la Libera Muratoria: spunti di ricerca e approfondimento	pag.	43
- Tavola n.5 : Musica e Massoneria, Gaspare Spontini, storia di un sogno	pag.	52
- Tavola n.6 : Masonic Musicians.....	pag.	68
- Tavola n.7 : Felice Giardini, compositore e massone italiano, a 300 anni dalla nascita	pag.	78
- Tavola n.8 : Ricerca su Angelo Anelli	pag.	90
- Tavola n.9 : L'iniziazione di Mustafà	pag.	96
- Tavola n.10 : Il Rituale ed il Teatro Musicale.....	pag.	100
- Tavola n.11 : Fratelli committenti Haydn e la sua produzione musicale fra Londra e Parigi	pag.	105
- Tavola n.12 : Leopold Mozart, padre e fratello....	pag.	115
- Tavola n.13 : Esoterismo e simbolismo nelle opere di Giacomo Puccini	pag.	123

Prefazione

La Loggia *Santa Cecilia n. 180* è stata consacrata il 3 luglio del 2004, siamo quindi oggi riuniti per festeggiare il suo *Ventennale* della sua fondazione.

La Loggia è una delle quattro Logge di Ricerca della Gran Loggia Regolare d'Italia, insieme alla Loggia *Pico della Mirandola n. 33*, la Loggia *Quatuor Coronati n. 112* e la Loggia *Antonello da Messina n. 289*.

Ho fortemente voluto queste quattro Logge, e ne ho seguito personalmente l'attività; da quanto mi risulta, nessuna Istituzione liberomuratoria al mondo vanta quattro Logge di Ricerca, a dimostrazione della connotazione integralmente iniziatica ed esoterica della nostra Gran Loggia.

Le vicende che hanno portato alla nascita della Loggia Santa Cecilia mi stanno particolarmente a cuore. Il progetto si sviluppò grazie all'interesse di alcuni Fratelli musicisti della nostra Istituzione e grazie alla collaborazione e ai consigli di un Fratello inglese, John Wade, mio caro amico e membro della Loggia *Mozart* di Sheffield nella quale si svolgono ricerche musicali. John Wade è anche un noto studioso di storia della Libera Muratoria, membro della famosa Loggia di Ricerca *Quatuor Coronati di Londra* della quale anch'io mi onoro di essere a piedilista e nella quale ho pubblicato alcuni saggi.

John accettò di essere tra i fondatori della Loggia e ne fu anche uno dei Maestri Venerabili, un suo interessante saggio su *'Mozart e la Libera Muratoria'* venne discusso in Loggia nel 2007. Tra i vari relatori, in una riunione del 2011 abbiamo avuto l'onore di avere anche il 'Grande Organista' della *United Grand Lodge of England*, Simon Lindley.

PREFAZIONE

Grande impulso alla Loggia è avvenuto con l'affiliazione nel 2009 del Fr. Giorgio Bottiglione, Grande Organista della GLRI; Giorgio non ha soltanto rivestito più volte la carica di Maestro Venerabile della Loggia, ma ha soprattutto costantemente dato nuovi input di ricerca, che si sono concretizzati anche con la pubblicazione di prestigiosi CD su opere e autori discussi nelle riunioni di Loggia.

Per comprendere il livello degli studi prodotti dalla Loggia è sufficiente leggere i titoli dei lavori proposti in questi venti anni. Studi sui compositori stranieri come Liszt, Haendel, Sibelius, studi fondamentali del Fr. Giorgio Bottiglioni sui compositori italiani, e in particolare su Felice Gardini e Luigi Borghi, studi di altri Fratelli su Paganini, Spontini, Puccini, Salieri, Cherubini e molto, molto altro.

La Loggia Santa Cecilia n.180 è un meraviglioso 'fiore all'occhiello' della Gran Loggia Regolare d'Italia, quindi, come concludere...

'Ad Maiora' Loggia Santa Cecilia! E buon Ventennale!

Il Gran Maestro
Fabio Venzi



Ven. Fr. Andrea Certa
*Maestro Venerabile della Loggia di Ricerca Musicale
Santa Cecilia n.180*

Elenco dei Maestri Venerabili

2004 - 2006	Ven.Fr. I.C.
2007 - 2010	Ven.Fr. P.I.
2010 - 2014	Ven. Fr. John Wade
2014 - 2017	Ven. Fr. Giorgio Bottiglioni
2017 - 2019	Ven. Fr. A.C.
2019 - 2022	Ven. Fr. Marco Filippo Romano
2022 -	Ven. Fr. Andrea Certa

Elenco delle Riunioni e Tavole

- 03-07-2004 Riunione di Consacrazione.
- 03-09-2005 Riunione Ordinaria.
- 15-10-2005 La geometria musicale.
Una Ipotesi interpretativa e massonica della
relazione Homo-ambiente.
- 23-09-2026 Musica come conoscenza affettiva dell'universo.
- 24-02-2007 Wolfgang Amadeus Mozart e il suo contributo
alla Massoneria.
- 07-07-2007 Dal Simbolo alla musica - l'influenza Massonica
nell'opera di Mozart.
- 17-11-2007 Dal Simbolo alla musica - l'influenza Massonica
nell'opera di Mozart.
- 14-02-2009 Franz Liszt e la Massoneria:
incontro occasionale o percorso di vita?
- 25-09-2009 Riunione Ordinaria.
- 26-03-2011 George Frederich Haendel:
Massone, non Massone.
- 25-06-2011 But how strange the change from major
to minor.
- 24-09-2011 Vincent Novello and Company.
- 24-03-2012 Gli studi di virtuosità e trascendenza di
A. Gilardino come supporto del lavoro
di crescita interiore.

- 23-06-2012 L'Atalanta fugiens di Michael Maier - Alchimista e Rosacruciano.
- 22-09-2012 Il Canto Dell'Apprendista.
- 23-03-2013 Il Canto del Compagno di Mestiere.
- 22-06-2013 Liszt and Sibelius and their involvement with Freemasonry.
- 28-09-2013 I compositori Italiani e la Libera Muratoria: spunti di ricerca e approfondimento.
- 30-11-2013 Riunione Ordinaria.
- 15-02-2014 Riunione Ordinaria.
- 24-05-2014 Riunione Ordinaria.
- 27-09-2014 L'Immaginario latomistico nell'opera di Piccinini dal Roland all'Hymne funèbre.
- 22-11-2014 Gaspare Spontini: dalle Marche alle grandi Corti europee e ritorno.
- 28-02-2015 Niccolò Paganini: l'archetto e il massone.
- 23-05-2015 Niccolò Paganini: l'archetto e il massone.
- 27-06-2015 Riunione Congiunta con Loggia Ver Sacrum 271.
- 28-11-2015 Masonic Musicians.
- 27-02-2016 Antonio Salieri: massone ma non troppo.
- 28-05-2016 Felice Giardini: compositore massone a 300 anni della sua nascita.

- 24-09-2016 Luigi Borghi, il violinista bolognese che fondò una loggia a Londra.
- 25-02-2017 Luigi Borghi, il violinista bolognese fondatore della The Nine Muses Lodge of London.
- 06-06-2017 Le arti liberali e la musurgia universalis di Athanasius Kircher.
- 23-09-2017 Cherubini e il mito di Anfione, un cantata massonica.
- 02-12-2017 Riunione Ordinaria.
- 24-02-2018 Orfeo e il cimento, la storia di un cantore tracio che divenne massone.
- 26-05-2018 Riflessioni su: Libertinismo, Libero pensiero e Libera muratoria nel XVIII secolo.
- 22-09-2018 La chiesa di Sant'Agostino tra musica e architettura.
- 24-11-2018 Il simbolo nella tonalità.
- 22-02-2019 I Musicanti di Brema.
- 24-05-2019 L'arduo cimenti di Jefte: uno shibboleth fra musica e massoneria.
- 28-09-2019 Riflessioni su:
Appunti, spunti e contrappunti sul giuramento.
- 16-11-2019 Riflessioni su:
Appunti, spunti e contrappunti sul giuramento.

- 006-5-2020* Il Canto Dell'Apprendista.
- 29-06-2020* La Musica e la Massoneria,
La Musica e il rituale Emulation.
- 26-09-2020 Ricerca su Angelo Anelli.
- 26-09-2020 Liniziazione di Mustafà.
- 15-12-2020* Arrigo Boito.
- 19-02-2021* - Malinconia e musica;
- La malinconia nel periodo Elisabettiano;
- La Melancholia n.1 di Albrecht Durer.
- 30-10-2021 Gianni Schicchi, unMaestro finito all'inferno.
- 27-11-2021 Il Rituale ed il Teatro Musicale, analogie
e differenze.
- 19-02-2022 Jean Sibelius ed il suo percorso iniziatico
attraverso le note della celebre composizione
Musique Religieuse op.113.
- 11-06-2022 Jean Sibelius ed il suo percorso iniziatico
attraverso le note della celebre composizione
Musique Religieuse op.113.
- 10-12-2022 Polimnia la musa del Canto Sacro e
della Geometria.
- 11-03-2023 Franz Liszt tra bacchetta e maglietto.
- 10-06-2023 O Isis und Osiris.
- 30-09-2023 Fratelli committenti: Haydn e la sua
produzione musicale fra Londra e Parigi.

RIUNIONI E TAVOLE

02-03-2024 Leopold Mozart: padre e fratello.

22-06-2024 Leopold Mozart: padre e fratello.

21-09-2024 L'esoterismo nelle opere di Giacomo Puccini.

14-12-2024 Riunione in cui si commemora il Ventennale della Loggia.

* riunione virtuale a solo carattere amministrativo e non rituale, tenuta in teleconferenza.

Tavola n.1

But how Strange the Change from Major to Minor

Come musicista capita spesso di esser ritenuto un esperto di tutto lo scibile musicale.

Di fatto la musica di per sé è un argomento così vasto che una persona o anche un gruppo di studio non possono far altro che focalizzare la propria attenzione su un unico tema.

Tuttavia la gente continua a chiedere, né smette di meravigliarsi quando le dici di non avere una risposta.

Essere un Massone è più o meno la stessa cosa.

Si crede che dobbiamo avere un'opinione o la totale conoscenza di Mozart, della Massoneria e del Flauto magico.

Personalmente non sono ancora giunto a questo livello, ma ci sto lavorando! Ho letto diverse tavole sul fatto se il ritmo dei colpi, gli accordi maggiori o minori e altro simbolismo abbiano giocato un ruolo rilevante nella scrittura dell'opera mozartiana, ma credo che considerare solo questi elementi sia un'esagerata semplificazione per uno studio di un qualche interesse sull'arte compositiva di un tale genio.

Mozart avrebbe davvero semplicemente inserito degli echi sonori del rituale massonico o avrebbe bensì ricercato più in profondità nel pozzo della conoscenza, dell'esoterismo ed altri misteri nascosti?

Questo è il mio primo passo in un percorso di studi che intendo seguire nei prossimi anni. Avanzando nella ricerca, condividerò con voi ogni nuovo aspetto, ma per il momento vi sottopongo questo primo discorso quale introduzione al mio studio dei misteri nascosti della natura e della scienza.

Motivi Musicali . . .

Prima di proseguire, forse dovremmo considerare alcuni fattori che governano il comporre, costruire e modellare un brano musicale.

Per secoli la musica è stata una forma d'arte caratterizzata da una lenta evoluzione, basandosi sul concepimento di una semplice linea musicale cantata o suonata e raramente scritta in una forma grafica. In una precisa fase storica, analogamente alle altre arti, la musica si è trasformata diventando più complessa. Fu sviluppata una vasta serie di tecniche di notazione musicale dagli antichi codici ai più moderni pentagrammi e i Reali Europei investirono ingenti somme di denaro nella ricerca di nuovi metodi ed invenzioni relative alla pratica musicale: è stato così che la musica ha iniziato ad evolversi.

Nella musica occidentale è diventato presto evidente che la matematica rivestiva un ruolo centrale, cominciando dalle frazioni quale modo di comprendere il tempo nel movimento e come dividerlo, fino ai suoni armonici quale sistema di accordatura (intonazione) per l'individuazione dei toni vicini e dei toni lontani e della struttura armonica in generale.

Il sistema musicale che abbiamo oggi fu codificato verso la fine del 1300. E' da qui che la musica legò inestricabilmente se stessa alla scienza e la religione.

La suddivisione del tempo è sempre un argomento molto spinoso da spiegare alla gente ma forse il modo più facile è immaginare una nota come uno di quei mattoni che si vedono sulle facciate delle tipiche case inglesi. Quando lo guardi puoi vederlo come un pezzo intero: un musicista lo comprende guardandolo da sinistra a destra considerandolo all'interno del fluire del tempo.

Come qualsiasi mattone di una casa, può essere congiunto da un altro (legato) o diviso in pezzi più piccoli così da creare strutture più complesse.

A parte questo, il lato più interessante e più facile da comprendere della musica è il concetto di armonia. L'armonia è un gruppo di note suonate nello stesso istante, nel migliore dei casi con frequenze sintoniche (armonici) in modo da risuonare fra di loro per creare suoni vivaci e piacevoli.

Questo ci porta a considerare il tema delle frequenze,

argomento da cui ho deciso di far partire la mia ricerca. La musica, come la luce, è una lunghezza d'onda pura. Questo concetto viene però spesso dimenticato. Forse l'idea che, se ne acceleri la velocità, il suono diventa luce è un po' come dire alla gente che se ci lanciamo in alto dalla terra in una linea dritta (se ciò fosse possibile) prima o poi torneremo indietro¹. Talvolta la fisica risulta un po' difficile da comprendere, anche se ne riconosciamo indiscutibilmente la veridicità.

Quando pensiamo al suono e come funziona, abbiamo bisogno di definire un parametro di misura. Questo varia dall'Europa Continentale all'Inghilterra e agli USA, ma per il momento noi consideriamo quello britannico.

Il Do Centrale oltre ad essere la nota centrale sul pianoforte, è soprattutto la nota dove le voci maschili e femminili si incontrano. In Inghilterra esso ha una frequenza di 261,626 Hz. Da qui definiamo le ottave tramite il rapporto di frequenza di 2:1 e la divisione di queste distanze in 12 parti uguali: ne deriva la nostra ottava cromatica naturale e, conseguentemente, tutti concetti musicali dell'Occidente.

Non c'è voluto molto perché questo sistema si alterasse leggermente in modo da poter sviluppare una tecnica che rendesse più agevole l'esecuzione sugli strumenti a tastiera. Ha fatto così la sua apparizione il sistema ben noto di 8 tasti bianchi e 5 neri. Scale o, per dirla in altro modo, sistemi di successioni numeriche furono sviluppati e le diverse tonalità furono costruite a partire da questi.

Se consideriamo la scala maggiore, essa scorre tramite una semplice successione di toni (T) e semitoni (S). Ogni tono corrisponde a due semitoni.

Scala Maggiore: T T S T T T S

Dal 6° grado della Scala Maggiore si costruisce quella Minore definita Naturale per differenziarla dalle altre due (Armonica e Melodica) create artificialmente per esigenze di agogica

musicale, ben intuibili con il loro ascolto (*ndt*).

Scala Minore Naturale: T S T T S T T

Scala Minore Armonica: T S T T S T $\frac{1}{2}$ S

Scala Minore Melodica: T S T T T T S

Da qui è usuale per i musicisti costruire accordi prendendo il 1°, 3° e 5° grado di una scala - maggiore o minore che sia - e suonandoli insieme.

Essi possono essere costruiti ponendo al basso il 1° grado e da questo prendono il nome, oppure ponendo al basso uno degli altri gradi e in questo caso sono chiamati Rivolti.

Comunque, ciò che finora abbiamo escluso da questa semplice ma precisa forma di matematica è la considerazione di quelle cose che si trovano al di fuori dal pensiero comune di molti musicisti.

Essi sono:

- Temperamento Equabile;
- Accordatura;
- Inarmonicità;
- Pseudo-Ottave;
- Armonici;
- Ipertoni.

Sulla base di questi dobbiamo poi considerare:

- Tritoni;
- Frequenze Fondamentali;
- Diffrazione.

Ne prendiamo 1 o 2 come esempio.

Si può definire Inarmonicità la struttura armonica di una frequenza (diciamo tra il Do e il Do superiore) che non si pone perfettamente in un rapporto 2:1. Di fatto generalmente questo rapporto non viene rispettato su un pianoforte o su altri strumenti a percussione. Quando un martelletto colpisce una corda, l'effetto percussivo aggiunge una forma alla

frequenza deformandola leggermente e facendola andare un po' fuori posto. Un bravo accordatore non utilizza mai un accordatore elettronico poiché questo non è in grado di percepire l'inarmonicità e accordando elettronicamente i suoni al di sopra o al di sotto delle 2 ottave centrali si rischia di fissare delle note che poi, alla riprova dell'orecchio, risultano stonate.

Altrettanto vero è il fatto, che i violinisti ben comprendono, che il Do diesis è una nota diversa da Re bemolle sui loro strumenti, mentre su un pianoforte è condensato nello stesso tasto a seguito del cosiddetto Temperamento Equabile di cui già sopra si è discusso.

Anche gli Iper-toni giocano una parte rilevante su come le frequenze lavorano insieme.

Gli Iper-toni consonanti (detti Suoni Armonici) si sviluppano in una frequenza in diminuzione di 16, 8, 5, 3, 2, 1 . .

Da questo deriva che una Tromba Naturale, quale ancora si vede nelle parate militari britanniche, essendo priva di pistoni e "tagliata" in una determinata tonalità, potrà suonare solo alcune note, mentre su un Pianoforte quando certe note vengono suonate, insieme a queste ne suonano altre.

Esempio 1

Questo è il Do Centrale sul Pianoforte

Se premo il tasto del Sol immediatamente superiore senza far suonare la corda e suono il Do Centrale ancora una volta cosa potete udire di diverso?

Ancora, se premo il tasto del Do immediatamente sopra il Do Centrale sempre senza far suonare la corda e suona nuovamente il Do Centrale, cosa potete udire?

Questo è un perfetto esempio di come suonano gli Armonici. Chi ha lavorato in un Coro, se la gestione degli Armonici gli è stata insegnata in maniera corretta, si è facilmente reso conto che essi possono rendere l'ambiente sonoro o rumoroso a

seconda del posizionamento delle singole voci. Anche le Big Band usano questo metodo per sistemare le loro note nei punti giusti con i loro accordi jazz così da rendere i suoni non semplicemente forti ma anche ampi e ricchi. Personalmente credo che troppe bande ultimamente non riescono a fare ciò e va a finire che esprimono un suono fine e aspro.

Anche la variabilità climatica gioca una parte importante nel funzionamento del suono.

Se la stanza è umida o secca, calda o fredda ecc. cambia il rapporto di frequenza fra una nota e l'altra, per cui un Pianoforte appena accordato può scordarsi molto velocemente se è cambiata intorno a lui la condizione climatica.

Tornando di nuovo all'armonia però, è interessante far riferimento alla tensione musicale e quali siano i suoi effetti. I musicisti sanno bene quali sono le frequenze che per natura, se sovrapposte, suonano bene fra di loro.

Esempio 2

Questo è un accordo di Do con la Quarta. Il 4° grado della scala ha rimpiazzato il 3° creando così un suono non compiuto. Questo finché consentiamo che la Quarta lasci il posto alla Terza.

Tensione e rilassamento. Tutti questi principi hanno dei corrispondenti nella matematica e nelle religioni esoteriche. Li vediamo apparire dappertutto! Tanto per iniziare, l'idea che 3 note formino un accordo è ripetuta in matematica nella classica figura del triangolo.

Il triangolo equilatero può essere replicato e costruito in ogni altra forma se considerato elemento unitario base. L'accordo consonante è il mattone dal quale possiamo estendere sia verticalmente che orizzontalmente (per es. attraverso tritoni) una serie infinita di elementi musicali appartenenti a quello che potremmo definire un solido sonoro. Come le 3 note

dell'accordo (definite comunemente Tonica, Mediante e Dominante) sono unite per creare una solida unità, così le 3 colonne del Maestro Venerabile e dei suoi Sorveglianti sono unite per creare armonia.

Le colonne Dorica, Corinzia e Ionica hanno una tale forza che possono essere rintracciate nell'interpretazione cabalistica della fede giudaico-cristiana nell'albero della vita. La colonna della Severità, la colonna della Pietà e quella della Mitezza rappresentano l'unità dell'uomo con Dio e indicano come l'uomo potrebbe godere della propria esistenza percorrendo il sentiero tracciato dal suo Dio.

Forse avevano in mente questo i costruttori della cappella Rosslyn quando costruirono le tre colonne, non per riprodurre una chiesa massonica, ma per creare un riferimento o un ponte fra la Terra e Dio. È da qui che la differenza fra il pensiero puramente esoterico e quello dell'esoterismo massonico diventa difficile da individuare. Se vi fa piacere far luce su questo argomento vi suggerisco una tavola pubblicata sul sito Pietre-Stones² dal Fr. William Steve Burke della Loggia "Scioto" n° 6 di Chillicothe (Ohio, USA) e intitolata "The Broken Column and its Deeper meaning".

La Kabbalah è spesso trascurata (giustamente o ingiustamente) dalla gente, considerata come una strana credenza in base alla quale le star di Hollywood avrebbero prenotato i loro posti su una navicella spaziale che partirà all'arrivo della fine del mondo. La Kabbalah è, fra le altre cose, il sistema ebraico per trasformare le parole e i suoni in numeri. Da essa prendono spunto i Tarocchi, i Solidi Platonici e via dicendo.

Nell'antichità ebraica non vi era distinzione fra le parole e i numeri. Risultavano essere la stessa cosa. Non vi siete mai chiesti da dove viene il numero del Diavolo? Esso non è 666 come comunemente si crede, ma 639 quando veniva correttamente desunto dalla Kabbalah. Comunque, è con questo in mente che i primi musicisti cercarono non solo di catturare Dio sulla Terra attraverso i numeri, ma anche di ascoltarlo, parlargli e invocarlo.

Una particolare scuola di pensiero si sviluppò nell'Alchimia, la comprensione di trasformare una materia in un'altra attraverso mezzi particolari, incantesimi e rituali. Vi furono poi artisti che tentarono di trasfondere nei loro dipinti la "Matematica di Dio".

La Massoneria offre la sua personale quota di lavoro presentando il numero 5 ripetuto su certe tavole di tracciamento che spiegano la parola (o il nome) di Dio. Infatti la Tavola di Tracciamento, sempre presente durante i lavori, conferisce ad una Loggia Massonica una gran bella serie di elementi cabalistici, dai solidi alle forme geometriche fino alle allegorie delle altri grandi luci della Kabbalah.

Nei rituali regolari della Gran Loggia Unita d'Inghilterra un bel po' del nostro passato massonico è stato cancellato per paura di essere additati quale nuova religione. È solo quando vai a vedere i vecchi testi e a visitare altre obbedienze che ti rendi conto di quanto sia andato perduto. Per esempio, quanti sanno che i Cattolici Scozzesi scendono sempre col piede sinistro come per calpestare il diavolo? Non credo molti!

Comunque, tornando a dove eravamo partiti, credo che Mozart fosse un uomo dotato di facile apprendimento, veloce comprensione e stupefacente illuminazione. Credo, anche se non ne ho ancora trovato le prove, che egli sapesse tutte queste cose e le trascrisse nella sua musica in una forma appropriata. Le sue strutture accordali erano di gran lunga superiori a quelle di qualunque altro compositore, fatto questo che non mutò finché un Beethoven profondamente sordo scatenò il suo orecchio interno alcuni anni dopo.

Un piccolo esempio di ciò si trova all'inizio dell'"Aria della Regina della Notte", dove la musica esordisce con un accordo minore di tonica allo stato fondamentale, passa alla dominante in secondo rivolto e risolve nuovamente sulla tonica in primo rivolto. Un modo geniale, ma efficace di scrivere 6,3,9 per rappresentare il diavolo.

Ritengo anche che Mozart abbia utilizzato al momento giusto nella sua musica il "Numero Magico" o "Sezione Aurea". La Sezione Aurea è onnipresente nella natura, nella scienza,

nella religione, nell'arte e nella musica. E finanche ovviamente nella massoneria:

Riporto qui di seguito un estratto da un lavoro del Fr. James C. Stewart:

La Sezione Aurea divide una linea ad un punto tale per cui la parte più piccola è in relazione alla più grande come la più grande all'intero: il rapporto fra le due parti è uguale a quello fra la somma delle due e la parte più grande.

$$\begin{aligned}
 a/b &= b/a+b \\
 &= a+b/a+2b \\
 &= a+2b/2a+3b \\
 &= 2a+3b/3a+5b \\
 &= \dots
 \end{aligned}$$

Lo stesso grande programma della vita – la molecola del DNA – contiene la Sezione Aurea. Una “rivoluzione” della doppia elica misura 34 angstrom, mentre la larghezza è di 21 angstrom. Il rapporto 34/21 coincide con Φ (simbolo della Sezione Aurea), 34 diviso 21 fa 1,619... molto vicino al valore approssimativo di Φ che è 1,618.

La Natura esprime ampiamente la Sezione Aurea attraverso una serie molto semplice di numeri interi.

La straordinaria Sequenza di Fibonacci (così chiamata dal matematico del XIII secolo che introdusse il concetto alla cultura occidentale):

0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233, 377...

Ogni numero è la somma dei due numeri precedenti e se moltiplicato per il valore della Sezione Aurea si approssima al numero successivo.

Il rapporto diventa più preciso mano a mano che il numero aumenta, fino al limite divino.

La Sezione Aurea abbonda nel Sistema Solare.

Si consideri la relazione fra la Terra e i nostri vicini. Venere disegna una bella rosetta intorno a noi ogni 8 anni. 8 anni sulla Terra sono 13 su Venere, ecco i numeri di Fibonacci 13, 8 e 5 che connettono lo spazio e il tempo.

Anche i due pianeti più grandi, Giove e Saturno, producono una perfetta Sezione Aurea dalla Terra.

Tirando una linea immaginaria fra questi tre pianeti e il Sole, si constaterà che un anno dopo la Terra sarà nello stesso punto dove era partita.

Saturno non avrà fatto molta strada e 12,85 giorni dopo la Terra è esattamente fra saturno e il Sole. 20,79 giorni dopo la terra si trova fra il Sole e Giove.

Queste misure esistono realmente nello spazio e nel tempo avvicinandosi al 99.99% della precisione matematica.

Un altro grande tesoro che ha rivelato Keplero è certamente ben noto ai Massoni: il Triangolo di Keplero illustra sia il Teorema di Pitagora sia la Sezione Aurea.

La 47esima Proposizione di Euclide, nota anche come Teorema di Pitagora recita: "In ogni triangolo rettangolo la somma dei quadrati costruiti sui cateti è uguale al quadrato costruito sull'ipotenusa."

Dove si può ritrovare tutto questo nella musica?

Ci sono stati molti tentativi di utilizzare la Sezione Aurea in una composizione musicale. Alcuni dei più famosi musicisti ad aver scritto musica tenendo in mente la Sezione Aurea devono essere stati Chopin (in un buon numero dei suoi primi Studi), Bartok ("Musica per Archi, Celesta e Percussioni"), Erik Satie ("Sonneries de la Rose Croix") ed anche Marco Lo Muscio ("The Mystic and Progressive Organ").

Forse Mozart aveva in mente la Sezione Aurea quando scrisse il Flauto Magico, ma per il momento, nessuno l'ha trovata se non nei suoi cambi fra l'uso di motivi maggiori e minori. Come Cole Porter scrisse meravigliosamente anni dopo, "Com'è strano il passaggio da Maggiore a Minore, ogni volta diciamo ciao!", e questo è tutto per il momento...

Fr. Andy Booth, *LRSM, CTABRSM*

note:

¹ Vedi le teorie dell'astrofisico Dr. Stephen Hawking.

² <http://www.freemasons-freemasonry.com/broken-column.html>

Tavola n.2

Il Canto dell'Apprendista

Subito dopo la fondazione della Gran Loggia di Londra nel 1717, vi fu la necessità di dotarla di un corpo di diritto. Il compito fu affidato a due pastori protestanti: James Anderson e Theofilo Desaguliers. L'incarico aveva lo scopo di ordinare, sulla base di antichi documenti, un progetto di costituzione che riassume il contenuto delle antiche disposizioni, tenendo però conto delle circostanze attuali. La bozza iniziale venne completata in soli tre mesi, verso la fine del 1721, e fu presentata al Comitato di Gran Loggia con il titolo di "*Storia, doveri, organizzazione e poesie*".

Il 17 gennaio 1723 venne data comunicazione alle allora venti logge affiliate alla Gran Loggia di Londra dell'approvazione delle "*Costitutions of the Free Masons*".

Le Costituzioni sono considerate il principale documento e la base legale della Società massonica, avendo avuto, fin dall'inizio, le prerogative istituzionali che sempre conserveranno.

Il lavoro di Anderson è diviso in quattro parti:

- Storia della Massoneria o più esattamente dell'arte della costruzione;
- Doveri del Massone;
- Regolamenti generali;
- Quattro canti massonici.

In quest'ultima parte vengono riportati per intero i testi in lingua inglese preceduti da un titolo e da un'indicazione sul momento più conveniente per l'esecuzione; seguono le partiture musicali di soli tre canti.

Questo l'elenco dei canti:

- *L'inno del Maestro o la Storia della Massoneria;*
- *Canto del Sorvegliante o un'altra Storia della Massoneria;*
- *L'inno del Compagno;*
- *L'inno dell'Apprendista Ammesso.*

Anche se alcuni autori vorrebbero far comparire la cosiddetta musica massonica nelle logge dei tempi antichi, è proprio con le Costituzioni di Anderson che essa acquista vigore e specificità definendo un rapporto che, per la stessa natura dei due termini, musica e massoneria, sarà sempre inscindibile. A partire dal mondo antico, la musica ha sempre avuto un ruolo importante nelle società iniziatiche, basti pensare ai numerosi studi di Pitagora in campo acustico.

La musica è di fatto "rappresentazione di tutto ciò che è trascendente, superiore"¹ ed è quindi essenziale in loggia. È normale che la Libera Muratoria, ordine di carattere iniziatico, si sia da tempo interessata alla musica: attraverso di essa si può percepire l'inesprimibile, rendere comprensibile il simbolismo, arricchire la percezione del sacro.

Già nel 1737 usciva a Parigi, dove si trovavano appena quattro logge, il primo canzoniere massonico ad opera del flautista Jacques-Christophe Naudot. Esso contava solo 9 canti ai quali però se ne aggiunsero ben presto altri 24.

Dalla metà del XVIII secolo e in numerosi Paesi furono composte migliaia di canti d'ispirazione massonica, non solamente per rallegrare la convivialità delle tavolate, ma anche per accompagnare le cerimonie in loggia. Di questi molti sono rimasti manoscritti, al massimo pubblicati privatamente dalle logge che li utilizzavano. Taluni, i più apprezzati, furono riuniti in raccolte, delle quali la più nota fu la *Lire maçonne*, stampata in Olanda, vero *best-seller* di oltre 500 pagine, che conobbe numerose edizioni fra il 1763 e il 1787.

"Dal punto di vista letterario – afferma Jean-Pierre Bouyer -,

la qualità di questi canti è molto differente”² rispetto alle opere dei grandi compositori che scrissero musica per essere cantata e suonata in loggia (Mozart e Sibelius per fare i due nomi più conosciuti). “Ma – continua Bouyer – come scrive nel 1782 André Honoré sul frontespizio della sua raccolta, *Ce sont les vers de nos amis / Auprès de nous, qu'ils ont de prix!* L'indulgenza è la virtù preferita dai Massoni, bisogna dunque accettare che la poesia non sia molto ispirata, che i versi siano talvolta claudicanti e le musiche alquanto sempliciotte.”³

A metà del Settecento compare sui documenti scritti anche la cosiddetta “Colonna d’Armonia”. È difficile definire tanto la sua natura quanto la sua evoluzione. Di sicuro questa piccola formazione di strumentisti comparve in Francia verso la fine del regno di Luigi XV. La sua missione era quella di accompagnare la ritualità della loggia. Non si trattava di una vera e propria orchestra, ma di un piccolo gruppo che doveva adattarsi alle conoscenze e pratiche musicali dei fratelli, nonché agli spazi limitati dei luoghi di riunione delle logge. Al suo nascere essa era generalmente costituita da sei o sette strumentisti: due clarinetti, due corni, due fagotti e le percussioni. Nel tempo questa formazione subì numerose trasformazioni. In una prima fase si aggiunse il coro o alcune voci, successivamente entrarono alcuni strumenti ad arco, *in primis* il violoncello per la sua particolare timbrica che lo rende vicino alla voce umana. In tempi più recenti l’intera formazione è stata soppiantata da un’organo, da un pianoforte e, per arrivare ai nostri giorni, da un riproduttore di CD.

Linno dell’Apprendista Ammesso (*The Entered Apprentice’s Song*) fu scritto, come indicato fin dalla prima edizione delle Costituzioni, dal Fr. Matthew Birkhead, già deceduto al momento della pubblicazione. Anche la musica, di cui viene riprodotta solo la linea melodica, fu composta dal Fr. Birkhead.

Successivamente fu pubblicata un’armonizzazione di un tal W. Tattersall, compositore di canti luterani, organista e direttore di coro.

Anderson ci dice che tale canto è “da cantarsi quando il serio

lavoro è terminato e con il permesso del Venerabile”. Evidentemente dopo la fine dei Lavori anche gli Apprendisti, cui viene imposto il silenzio, potevano esprimersi con questo inno. Anzi, molto probabilmente, questo canto aveva la funzione precipua di sciogliere il silenzio stesso degli Apprendisti nella maniera più idonea.

Riporto di seguito il testo integrale con relativa traduzione: In questa tavola non ritengo opportuno proporre un’analisi linguistica del testo evitando quindi di riportare una serie di varianti che nelle diverse pubblicazioni delle Costituzioni sono state proposte.

The Entered Apprentice's Song

I

Come, let us prepare, We Brothers that are
Here met on this happy occasion:
We'll quaff and we'll sing: Our wine has a
spring.
Here's a health to an Accepted Mason.

II

The world tries in vain Our secrets to gain,
And still let them wonder and guess on;
They ne'er can divine A word or a sign
Of a Free and an Accepted Mason.

III

'Tis this and 'tis that, They cannot tell
what,
Why the great men of every Nation,
Should aprons put on, And make
themselves one
With a Free and an Accepted Mason.

IV

Great Kings, Dukes, and Lords Have laid
by their swords
Our Myst'ries to put a good grace on;
And have not been ashamed To hear
themselves named
As a Free and an Accepted Mason.

V

Antiquity's pride We have on our side,
And we keep up our old reputation:
There's nought but what's good To be
understood
By a Free and an Accepted Mason.

(All rise and join hands)

L'Inno dell'Apprendista Ammesso

I

Andiamo a prepararci Noi Fratelli che siamo
Riuniti in una felice occasione;
lasciate bere, ridere, cantare: il nostro vino
viene da una fonte
Questo è un saluto a un Massone Accettato.

II

Il mondo si affanna per conoscere i nostri
segreti
E lasciamoli ancora fantasticare e cercarli,
essi non potranno mai divinare la Parola e il
Segno
di un Massone Libero e Accettato.

III

È questo, è quello, non possono dire che
cosa,
perché tanti grandi uomini della nazione
indossino i grembiuli per diventare tutt'uno
con un Massone Libero e Accettato.

IV

Grandi Re, Duchi, Signori hanno *deposto le*
loro spade
per onorare i nostri misteri
E non si sono mai vergognati di sentirsi
chiamare
Come Massoni Liberi e Accettati.

V

L'orgoglio dell'antico abbiamo al nostro
fianco,
e noi portiamo avanti la nostra antica
reputazione:
nient'altro che ciò che è bene deve essere
appreso
da una Massone Libero e Accettato.

(Tutti si alzano e si prendono per mano)

VI

Then join hand in hand, To each other firm
stand

Let's be merry and put a bright face on:
What mortal can boast So noble a toast
As a Free and an Accepted Mason?

VI

Perciò diamoci la mano stando saldi l'un con
l'altro

Siamo felici e sorridiamo:
Quale mortale può vantare un così nobile
brindisi
Come un Massone Libero e Accettato?

Mi pare più interessante utilizzare questo testo, nella redazione meno problematica, per avviare una serie di riflessioni che possano essere di spunto per tutti i Fratelli.

La **prima stanza** fa chiaramente riferimento alla consueta **Agape rituale** che seguiva i Lavori di Loggia. Molto si potrebbe dire della sua storia e di come veniva praticata, ma qui mi preme sottolineare il tono particolarmente festoso dei versi cantati dai Fratelli: tutto rimanda a un'occasione particolare di festa dove è possibile bere, ridere e cantare, in cui il vino ha una parte non trascurabile.

L'agape viene presentata come un momento in cui è possibile sfogare, pur sempre nei limiti indicati nei regolamenti, tutta l'energia compressa durante i Lavori.

È come se ad una fase di massima concentrazione ne seguisse naturalmente una in cui è possibile liberare quanto precedentemente incamerato. Si tratta senza dubbio di un buon insegnamento che mira a far comprendere all'Apprendista l'importanza della capacità di veicolare al punto giusto le proprie diverse energie.

Nella **seconda stanza** si fa riferimento ai **segreti della Massoneria**, in particolare alla Parola e al Segno dell'A.A. Si tratta dei primi segreti che un Apprendista è tenuto a non rivelare mai.

Lessere a conoscenza di qualcosa di ignoto ai più mette l'A.A. nella condizione di riconoscersi come iniziato, processo fondamentale per avviare uno studio profondo di sé.

La consapevolezza di trovarsi su una via iniziatica è condizione necessaria per diventare un Massone Libero e Accettato.

La **terza stanza** è strettamente legata alla precedente e prende in considerazione **l'aura misteriosa** che ricopre la Massoneria agli occhi dei profani: anche se forse ancora gli Apprendisti non lo conoscono, tuttavia già hanno coscienza del fatto che esiste un mistero particolare che sottende la Muratoria, mistero che viene ricercato affannosamente dall'esterno, ma che non è conoscibile da nessuno che non sia Massone.

La stanza successiva (**la quarta**) ricorda l'aiuto e la modestia che **i nobili** da sempre hanno dimostrato all'interno della Massoneria. Sappiamo quanto fossero ordinate e chiuse le classi sociali nel 1700, eppure la Massoneria andava a proporre un modello di società in cui si annullavano tutte le differenze di casta o sangue. Perciò era richiesto un abito scuro uguale per tutti e le cariche non venivano concesse in base all'età o al ceto, ma solo ed unicamente in base al merito. Il valore della Massoneria era considerato talmente grande che per un Re non poteva essere motivo di vergogna partecipare a Lavori insieme a uomini che nella vita profana non erano suoi pari. Possiamo immaginare lo stupore del candidato non particolarmente abbiente nel momento in cui, tolta la benda, si trovava di fronte personaggi importanti, fino a quel momento inarrivabili.

Nella **quinta stanza** si affronta il tema della **tradizione**. Le Costituzioni di Anderson si aprono proprio con una parte intera dedicata alla Storia della Massoneria per fornire a ciascun iniziato una base solida per comprendere il valore della società cui è stato affiliato.

Per un Apprendista essere a conoscenza dell'antichità della Massoneria è senza dubbio garanzia della bontà della sua recente scelta.

Nell'**ultima stanza** (in un'edizione successiva ne sarà aggiunta una ulteriore fra la quinta e la sesta) si accenna al tema della **fratellanza**. L'indicazione precisa di costruire una catena dandosi la mano l'un l'altro precede non a caso questi

ultimi versi. Già dai suoi primi passi l'Apprendista comprende la grande forza di sentirsi fratello con gli altri Massoni. Siamo qui solo all'inizio di un percorso allo stesso tempo personale e di gruppo che porterà l'iniziato alla vera Luce.

Ven.Fr. Giorgio Bottiglioni

note:

¹ Pierre-François Pinaud, *Colonne d'Harmonie, Musique de Tenue* in "La Chaîne d'union" n° 47, Parigi 2009.

² Jean-Pierre Bouyer, *Trois siècles de chanson maçonnique* in "La Chaîne d'union" n° 47, Parigi 2009.

³ *ibidem*

Tavola n.3

Liszt e Sibelius e il loro coinvolgimento con la Libera

Franz Liszt (1811-1886).

Nel settembre del 1836, quando era un ragazzo esuberante, divenuto famoso nel mondo musicale nei 12 anni precedenti, Franz Liszt si registrò in un hotel di Chamonix nel modo seguente: Luogo di nascita - *Parnasso*. Professione - *Musicista/Filosofo*. Provenienza - *il Dubbio*. Destinazione - *la Verità*.

Nel tono divertente e spiritoso di Liszt c'è anche un'orgogliosa autoconsapevolezza e serietà: egli era un musicista, ma non un semplice intrattenitore. Era un artista profondo e serio - un *Musicista/Filosofo* appunto - con l'ambizione di ispirare ed elevare il pubblico attraverso il suo elettrizzante modo di suonare e la sua grande personalità.

Franz Liszt fu un artista orgoglioso e consapevole di sé, ma al tempo stesso una persona molto umile e disponibile - un vero filantropo - non solo a parole ma anche nei fatti, come testimoniano i concerti di raccolta fondi per gli ospedali, le vittime di guerra e di inondazioni, ma anche i piccoli gesti come il seguente: nel bel mezzo di un concerto trionfale a Cassel, taluni parlarono a Liszt di una vecchia signora che amava la musica. Ora costei era divenuta povera, malata e sola e si trovava impossibilitata ad andare ai suoi concerti. Liszt andò a casa della donna, e dopo una bella chiacchierata, le offrì un magnifico concerto sul suo piccolo modesto pianoforte.

L'aneddoto che segue ci disegna Liszt come un uomo divertente. Passò molto tempo a Roma e per un periodo visse in un appartamento in Vaticano, ospite del suo amico, il Papa Pio IX. Un amico gli fece visita e Liszt prese a fumare il sigaro sbuffando contro le statue della Vergine Maria e di Gesù che erano collocati in due angoli della stanza; l'amico, dopo alcuni minuti, chiese a Liszt se non pensava che quel fumo di sigaro

disturbasse “queste due elevate personalità”. Liszt sorrise con grazia e rispose: “Al contrario. Dopo un’eternità di incenso il fumo del mio sigaro sarà un cambiamento ben voluto”.

Liszt fu un uomo meraviglioso. Sempre perdonò e mai parlò male di qualcuno - neppure dei suoi nemici. In questo fu senza dubbio un buon Cristiano e un vero fratello Massone! Franz Liszt nacque in un modesto paese nella parte germanofona dell’Ungheria, non lontano da Vienna. Doveva diventare un europeo cosmopolita, ma considerò sempre se stesso un patriota ungherese, sebbene non avesse mai imparato a parlare l’ungherese. Amava la sua patria e l’Ungheria amava lui. Nel 1840 la nazione ungherese lo accolse come un eroe nazionale nel Teatro Nazionale di Budapest, dove i nobili ungheresi in costumi popolari gli rivolsero discorsi esaltanti e gli offrirono una grande spada decorata di rubini. Nel 1875 l’Accademia Musicale di Budapest prese il nome di *Franz Liszt Academy*. Nel 1936 - 50 anni dopo la morte di Liszt - il parlamento ungherese investì il suo ultimo dibattito cercando di ottenere le spoglie di Liszt. Nel 2011 l’Aeroporto Internazionale di Budapest cambiò il suo nome in *Aeroporto Internazionale di Budapest Ferenc Liszt*.

Liszt fu un bambino prodigio. Quando aveva sei anni, capitò che una mattina il padre suonasse un Concerto per Pianoforte di un allievo di Beethoven, Ferdinand Ries, e a cena il bambino cantò grandi sezioni di questa composizione. Suo padre capì immediatamente che il figlio aveva un talento musicale e in breve tempo Liszt si trovò a studiare a Vienna con Carl Czerny, un altro allievo di Beethoven. Questi studi, che durarono un solo anno, furono gli unici studi formali che Liszt ebbe - a parte la scuola elementare nel suo paese.

All’età di 12 anni divenne famoso in tutta Europa grazie ad un concerto incredibile tenuto a Parigi. Così scrisse un giornale parigino il giorno dopo il concerto: “Gli esperti professori d’orchestra furono così presi dal modo di suonare di Liszt che rimasero a bocca aperta dimenticando di attaccare, e una volta che egli ebbe smesso di suonare

gridarono fino a diventare rauchi. “*Le petit Liszt* è il più grande pianista d’Europa”. Il ritratto di Liszt fu messo in mostra nelle vetrine dei negozi di Parigi e si diffusero le voci più incredibili riguardo al suo talento.

Il padre di Liszt si prese cura della carriera del figlio proprio come fece il padre di Mozart, ma nel 1827, quando Liszt aveva 16 anni, il padre morì, e Liszt cadde in un periodo di depressione che lo tenne lontano dalla musica per 3 anni. Nel 1828 i giornali riportarono addirittura la notizia, ovviamente infondata, della sua morte. Comunque, nel 1830 la rivoluzione arrivò a Parigi. “Le pistole lo hanno risvegliato!” disse la madre di Liszt; un anno dopo - miei cari italiani - il grande virtuoso del violino Paganini si esibì a Parigi. Questo di fatto spinse Liszt a tornare alla sua musica. Ben presto fu coinvolto in una frenetica vita artistica - lo studio del pianoforte, la lettura, i numerosi concerti e gli incontri con molte persone.

Sul suo letto di morte il padre di Liszt aveva messo in guardia il figlio sulle donne. “A quel tempo - scrisse Liszt più tardi - non sapevo cosa fosse una donna”. Solo pochi mesi dopo la morte del padre imparò bene cosa sia una donna. Conobbe infatti il suo primo amore e talvolta penso che la diciassettenne contessina Caroline de Saint-Criq fu l’unico amore nella vita di Liszt, e che sarebbero stati felici se il padre di lei non fosse intervenuto. Le due donne con cui in seguito ebbe lunghe relazioni gli causarono molto dolore e le altre storie di breve durata non gli offrirono nulla di più di un piacere occasionale. Caroline e Liszt non si dimenticarono mai e Liszt la ricordò anche nel suo testamento - ma quando fu aperto lei era già morta.

Nel 1838 Liszt intraprese un tour lungo 9 anni che lo portò ad esibirsi in più di mille concerti in 260 città di tutta Europa - da Gibilterra a Londra, da Copenhagen a Mosca. Viaggiò in barca, su carri trainati da cavalli, su slitte trainate da cani nell’inverno russo coperto da una pelle d’orso studiando su un pianoforte muto di legno.

Lo straordinario modo di suonare di Liszt provocò numerose

reazioni. Basti dire che, dopo aver suonato un solo concerto in una capitale, fu immediatamente insignito della più alta onorificenza di quel Paese - ciò accadde a Copenhagen nel 1841. Nella sua vita ricevette non meno di 48 titoli, dall'essere nominato Membro Onorario della *Società Accademica dei Figli di Apollo* a Parigi quando aveva 13 anni, fino a quando la *Royal Academy of Music* di Londra lo fece membro onorario giusto pochi mesi prima della sua morte nel 1886. Dopo un concerto a Mosca lo Zar rimase così impressionato che si presentò a Liszt con un regalo stravagante: due orsi ammaestrati! A Budapest fu anche eletto membro onorario della *Factory Worker's Society* - anche la gente comune amava Liszt.

Le reazioni al pianismo di Liszt furono anche puramente fisiche, come quando due graziose signorine ungheresi si contesero i guanti di Liszt strappandosi i capelli; una donna ordinò al suo valletto di tagliare un pezzo della stoffa che ricopriva la sedia su cui Liszt era seduto, lo fece incorniciare e appendere al muro; quando a Liszt si ruppe una corda del pianoforte durante un concerto, una signora la recuperò e ne fece un bracciale.

Il pianismo di Liszt era tecnicamente incredibile e musicalmente raggiunse una ricchezza espressiva tale da stimolare i sentimenti degli ascoltatori quasi a livello di un'intossicazione. Di seguito riporto alcuni esempi di ciò che il suo modo di suonare portò la gente a scrivere:

“Il suono enorme che viene da una grande orchestra è nulla in confronto al pianoforte di Liszt. Quando suona Liszt infuria la tempesta e rimbomba il tuono, e nel momento successivo sussurra amore, desiderio, felicità nella maniera più bella.” Queste parole apparvero in un quotidiano francese. Il pianista e compositore norvegese Thomas Tellefsen scrisse ai suoi genitori: “Ho sentito Liszt! Mi sono seduto accanto a lui e ho urlato. Quando suona la sua Fantasia *Robert le Diable* ti viene da guardarti dietro le spalle credendo che i diavoli stiano danzando attorno a te, e ha suonato la sua Fantasia sul *Don Giovanni* di Mozart con tanta leggerezza e bellezza che la gente gridava “*C'est charmant*”.

L'autore danese di fiabe, Hans Christian Andersen, ascoltò Liszt e scrisse nel suo libro *A Poet's Bazaar*: "Quando ha improvvisato sulla *Marsigliese* ha fatto un tale scalpore che sembrava possibile che anche gli uomini delle famiglie più tranquille potessero imbracciare le armi e lasciare la casa per andare a combattere per un'ideale. Ero così preso che ho sentito il mio cuore battere forte!" La stampa pubblicò caricature di Liszt come un centauro della mitologia greca, un piano-centauro - metà uomo e metà pianoforte. Del suo pianismo Liszt stesso ebbe a dire: "Il pianoforte sta a me come la nave sta al marinaio, il cavallo all'Arabo" - per Liszt era naturale suonare il pianoforte come per l'uccello volare.

Dopo 9 anni e un migliaio di concerti, Liszt si stancò di andare in giro per il mondo come virtuoso del pianoforte. Stabilì la sua dimora nella piccola città tedesca di Weimar per concentrarsi sulla composizione, e durante i 13 anni passati là dal 1848 diventò indubbiamente un grande compositore. La maggior parte delle opere che oggi conosciamo furono composte là, ed iniziò anche a comporre musica per orchestra, cosa che non aveva mai fatto prima - grandi sinfonie ispirate a Dante e Faust, 12 poemi sinfonici e lavori da chiesa come messe ed oratori.

Dopo Weimar passò 8 anni a Roma. Per 2 anni soggiornò nel monastero della *Madonna del Rosario* a Monte Mario. Soffriva di un grande dolore e cercava l'isolamento dal mondo: due dei suoi tre figli erano morti giovani e non poteva sposare la donna con la quale aveva vissuto. Il suo progetto di Weimar quale centro europeo della musica era fallito ed era diventato bersaglio di attacchi ironici della stampa.

Dopo 8 anni di isolamento Liszt tornò nuovamente alla vita normale. Nei suoi ultimi 17 anni di vita viaggiò moltissimo e passò diversi mesi all'anno a Weimar, Budapest e Roma, insegnando il pianoforte a studenti provenienti da tutto il mondo, componendo, incontrando gli amici e partecipando a concerti dove veniva suonata la sua musica. Nel luglio 1886 morì di polmonite nella città bavarese di Bayreuth e fu sepolto lì. Per tutta la sua vita Liszt fu allo stesso tempo un animo

indagatore e un devoto cattolico, lettore di filosofia e poesia, fermamente credente in Dio. All'età di 16 anni aveva deciso di lasciare la musica per diventare prete, ma il padre non glielo lasciò fare. Nel 1858 a Budapest si unì alla Fratellanza Francescana diventando *Confratello*, e nel 1865 a Roma diventò *Abate*. Liszt prese sul serio i suoi due nuovi ruoli di confratello e abate. Vestì sempre una tunica e visse con uno stile povero: per esempio viaggiava sempre in seconda classe sui treni, lasciando che il suo valletto andasse in prima. Nel settembre del 1841, quando era ancora un giovane uomo, Liszt volse la sua mente indagatrice in un'altra direzione. Divenne Libero Muratore. Durante un concerto a Francoforte rivelò ad un amico, che era massone in quella città, il suo desiderio di entrare nella fratellanza massonica. Fu immediatamente deciso che Liszt sarebbe stato tegolato la settimana seguente, ed egli dovette rispondere per iscritto a queste tre domande:

1) *Qual è lo scopo di un uomo nella vita?* Liszt rispose: “Lo scopo di un uomo è quello di puntare ad ogni possibile perfezione nella Verità, nella Virtù e nella Bellezza; in tal modo - per quanto i suoi limiti lo concedano - cercando l'unione con il suo Creatore.”

2) *Cosa vi aspettate dalla Libera Muratoria per la vostra anima, il vostro cuore e la vostra felicità materiale?* Liszt: “Credo e spero di entrare in un gruppo di uomini buoni e giusti, uniti per il raggiungimento di questi obiettivi. Credo e spero che la mia mente troverò nutrimento e che le mani dei fratelli mi daranno supporto nei pericoli e nelle avversità.”

3) *Che cosa può aspettarsi da voi la Libera Muratoria?* Liszt: “L'Ordine mi troverà sempre pronto a prender parte a tutte le sue buone cause con parole e azioni, e a partecipare alle riunioni meritevoli. L'Ordine, nella cui profonda saggezza io credo, troverà in me, in tutto ciò che concorda con le mie idee religiose e politiche, in tutto ciò che non è contrario al mio

onore e alla mia coscienza, un neofita volenteroso e un membro obbediente.”

Queste risposte rivelano chiaramente la retta personalità di Liszt e i suoi ideali neo-umanistici. Per un idealista amante della Bellezza e della Verità le tre domande dovettero risultare perfettamente consonanti a Liszt. Cinque mesi dopo, a Berlino nel febbraio del 1842, Liszt fu passato al secondo grado diventando un Compagno di Mestiere, e successivamente al terzo grado diventando un Maestro Muratore.

Liszt fu un fratello molto stimato e spesso suonò il pianoforte per i suoi fratelli negli incontri di loggia in diverse parti d'Europa. Probabilmente il fatto che di sua spontanea volontà suonò in diversi concerti di beneficenza spinse quattro logge in Germania e in Svizzera a decidere di renderlo membro onorario. Quando la loggia *Modestia cum Libertate* di Zurigo tenne una cerimonia in suo onore nel luglio del 1845, l'Oratore tenne un discorso di grande apprezzamento, dicendo fra le altre cose: “Avendo guadagnato l'ammirazione nelle alte sfere così come l'acclamazione del pubblico, il nostro molto onorabile fratello entra nel nostro tranquillo e modesto tempio. Che abbia correttamente inteso il lavoro dei massoni è chiaro dalle numerose buone azioni che ha compiuto per l'umanità sofferente. Lo sforzo artistico è molto vicino alla Libera Muratoria, poiché entrambi tendono alla rifinitura della natura umana. La Musica in particolare offre all'opera massonica la sua giusta santità. Riconosciamo il nobile valore e il significato dell'Arte, e crediamo nella sua origine divina. Siamo felici di ricevere nei nostri consessi un uomo che esercita l'Arte della Musica in maniera così magistrale.”

Liszt scrisse un certo numero di canti per diverse formazioni per i suoi fratelli massoni - lavori per coro maschile, brani per voce e pianoforte, un vero e proprio melodramma drammatico. Inoltre suonò a concerti di beneficenza organizzati dai suoi fratelli, come quello di Solingen nel 1843.

L'annuncio sul giornale diceva: “Il grande artista e filantropo,

Fratello Massone Franz Liszt, tiene un concerto a favore dei poveri e dei bisognosi.”

Durante i suoi anni a Roma Liszt non ebbe alcun contatto con l'Obbedienza, poichè la Chiesa Cattolica non approvava la Libera Muratoria, ma non tagliò mai i suoi contatti con essa - neppure dopo che fu coinvolto formalmente nella Chiesa Cattolica essendo diventato confratello e abate. Ma dopo la sua dipartita da Roma nel 1868, durante i suoi ultimi 17 anni di vita, ristabilì i contatti con i fratelli massoni, anche visitando alcune logge in Ungheria.

Quando Liszt morì, i suoi fratelli fecero grandi discorsi in suo onore, e in numerosi periodici massonici apparvero necrologi sulla sua vita e sulla sua carriera, come questo: “Uno degli artisti e degli esseri umani più dotati di questo secolo è tornato all'Oriente Eterno, un uomo che fu un degno membro della nostra comunità mondiale. Sulla tomba di Franz Liszt noi poniamo un rametto d'acacia. Grazia e serenità sulla sua anima, e gloria per sempre sulla sua memoria terrena.”

Jean Sibelius (1865-1957).

La Finlandia è una nazione giovane. Per 600 anni - dal XIII secolo fino all'inizio del XIX - la Finlandia costituiva la parte orientale della Svezia, e la lingua e la cultura svedesi erano parte naturale delle classi colte della società finnica. Gli uomini finlandesi servivano nell'esercito svedese, a Turku gli Svedesi fondarono un'università - ed oggi esiste ancora - la capitale della Finlandia era Stoccolma, non Helsinki o Turku. Come risultato delle Guerre Napoleoniche, la Finlandia e le Isole Åland furono perse nella guerra con la Russia negli anni 1808-09. La Finlandia divenne così una parte della Russia degli Zar, ma le fu permesso di mantenere le proprie tradizioni. Tuttavia verso la fine del XIX secolo fu imposta un'operazione di russificazione sulla cultura finnica che ebbe come risultato una serie di proteste.

Durante il XIX secolo l'Europa intera ha vissuto una fase di risveglio nazionale, e il sogno di una nazione indipendente con

la sua lingua, la sua letteratura e le sue tradizioni - dove anche il folklore assunse un ruolo importante quale indicatore della cultura nazionale - aleggiò sull'Europa. Naturalmente questo fenomeno coinvolse anche grandi compositori quali Dvorak in Cecoslovacchia e Grieg in Norvegia. Un compositore ricoprì un ruolo importantissimo nella lotta del suo paese per l'indipendenza e la libertà, si chiamava Jean Sibelius.

Quando si diplomò presso il *Music Institute* di Helsinki nel 1889, l'istituto scrisse le seguenti parole sul suo certificato d'esame - parole che posero grosse aspettative sulle sue spalle: "Siamo certi che il sig. Sibelius raggiungerà presto una maturità artistica pari alle sue ricche doti e che un giorno occuperà un ruolo di spicco nella vita musicale del nostro paese."

Soltanto tre anni dopo ottenne il suo primo trionfo come compositore con *Kullervo*, un gigantesco lavoro in 5 movimenti per orchestra, coro maschile, soprano e baritono solisti, con un testo tratto dall'epopea nazionale finlandese *Kalevala*. Quest'opera è solenne, possente, profonda e di grande bellezza; in essa Sibelius trovò il suo stile maturo, con essa la Finlandia trovò un compositore di caratura internazionale. La sua musica è unica: inconfondibilmente Sibelius e inconfondibilmente finlandese. Fin dalla prima esecuzione di *Kullervo* nel 1892 la musica e la persona di Sibelius hanno giocato un ruolo importante nell'identità nazionale della Finlandia.

Pochi anni dopo la prima di *Kullervo* - nel periodo in cui la Finlandia cercava di ottenere la propria indipendenza - il suo nuovo poema musicale *Finlandia* divenne più importante in quanto simbolo di libertà. E la libertà alla fine arrivò, quando la Russia degli Zar collassò durante la rivoluzione comunista nel 1917. La Finlandia dovette combattere nuovamente per la libertà 22 anni dopo contro l'Unione Sovietica, ma i finlandesi si difesero così strenuamente che, anche se alla fine avevano perso la guerra, la loro nazione non soffrì lo stesso destino dei tre Paesi Baltici - la Finlandia non fu mai più occupata. La loro libertà fu comunque sempre ristretta fino alla caduta

dell'Unione Sovietica nel 1991: dovevano sempre stare attenti a non provocare i Sovietici.

Sibelius nacque nel 1865 in una famiglia di lingua svedese. Sua padre era un medico, ma morì quando Sibelius aveva solo due anni. Il nome di battesimo di Sibelius può rivelarci qualcosa di interessante. Perché mai Jean, un nome francese? Il motivo è che il vero nome di Sibelius era Johan, e suo zio aveva lo stesso nome, ma era chiamato "Jean" secondo la moda del tempo - e così Sibelius fece la stessa cosa, anche se per gli amici era "Janne".

Sebbene Sibelius avesse iniziato a suonare il pianoforte da giovanissimo - dopo però passò al violino - non fu un bambino prodigio come Liszt. Sognava di diventare un grande virtuoso del violino, ma la sua tecnica limitata lo costrinse ad abbandonare il sogno. Tuttavia il suo desiderio prese corpo in un meraviglioso concerto per violino di grande valore artistico. La sua famiglia volle che Sibelius studiasse legge ed egli iniziò a frequentare l'Università di Helsinki, ma abbandonò gli studi ed iniziò la sua carriera musicale. Dopo quattro anni all'istituto musicale di Helsinki continuò i suoi studi a Vienna e Berlino per due anni.

Ancora all'età di 32 anni Sibelius otteneva una piccola borsa di studio, ma questa riusciva a coprire le sue spese, soprattutto perché amava vivera in maniera stravagante - per esempio vestiva sempre secondo un grande stile alla moda. Così fu costretto a prendere in prestito denaro ed ebbe problemi finanziari fino ai 60 anni

Prese dimora in una casa a 30 km a nord di Helsinki, dove visse per il resto della sua vita. Sibelius visse a lungo: morì nel 1957 all'età di 92 anni e il suo funerale fu un importante affare di Stato in cui, fra gli altri, il presidente della Finlandia fece un discorso in suo onore.

Come Grieg di Norvegia, Sibelius è stato sepolto nel giardino della sua casa.

Compose 7 sinfonie, poemi sinfonici, lavori per coro, solisti e orchestra, musica da camera, più di 100 canti, musica per pianoforte e il concerto per violino già ricordato.

La musica di Sibelius ebbe grande successo in Inghilterra, Germania e negli Stati Uniti, ottenne la laurea *honoris causa* presso le Università di Oxford, Heidelberg e Yale - e naturalmente presso quella di Helsinki. Il 26 dicembre del 1915 fu nominato *Accademico Onorario* della *Regia accademia di Santa Cecilia* a Roma. Sibelius diresse le sue composizioni molte volte in Finlandia e all'estero e partecipò a numerosi festival in differenti Paesi. I suoi lavori furono suonati anche a Roma, sotto la direzione sia di Toscanini sia di Sibelius stesso.

Una cosa triste di Sibelius è il fatto che dopo il 1926 non compose più nulla - a parte qualche piccolo brano per pianoforte. Dopo la settima sinfonia nel 1924 il mondo musicale aspettava l'ottava, ma questa non arrivò mai. Lottò per anni per comporla e la gente spesso ne chiedeva conto. Alla fine, negli anni '40 bruciò il manoscritto dell'ottava sinfonia. Una volta fu intervistato da un giornalista che lo interrogava sulla nuova sinfonia e Sibelius iniziò a parlare in modo evasivo. Poi la moglie intervenne dicendo: "Janne, perché non dici la verità? Non ci sarà mai un'ottava sinfonia." Sono stati posti numerosi interrogativi sul perché di ciò. Una cosa è certa. Sibelius era molto sensibile alle critiche - per esempio, un critico musicale mise in discussione alcune parti del Concerto per Violino su un giornale di Helsinki, e ciò portò Sibelius a ritirare il concerto.

Due anni dopo pubblicò una seconda versione in cui un buon numero dei passaggi che il critico aveva segnalato erano stati cambiati o cancellati.

Forse bisogna addurre come causa il fatto che lo stile musicale di Sibelius non era modernista e probabilmente non osò - nell'Europa moderna - pubblicare musica che apparteneva al tempo antecedente la Prima Guerra Mondiale. "Il fatto che nei nostri tempi moderni io abbia continuato a scrivere sinfonie quando la maggior parte dei compositori cerca altre vie, mi ha fatto molto soffrire - diversi critici considerano la mia inclinazione per la sinfonia ormai datata," egli disse.

Ma il fatto che gli ultimi 30 anni di Sibelius furono

artisticamente sterili non potrebbe sollevare la questione che i suoi poteri creativi fossero esauriti?

Sibelius fu felicemente sposato con Aino, che ben lo comprese e sostenne nel suo lavoro artistico. Ebbero sei figlie, di cui una morì durante l'infanzia. Sebbene spendesse molto tempo da solo a comporre, fu una persona molto socievole con diversi amici, e gli piaceva sedere in uno dei suoi ristoranti preferiti, *Kämp*, *König* or *Kappelli* a Helsinki insieme a loro per parlare, mangiare, fumare sigari - e bere! Amava a tal punto la compagnia degli amici che una volta quando disse a sua moglie che stava andando al *Kämp* per incontrare gli amici, ella gli chiese quando sarebbe rincasato. "Che ne so io? Mica sono un indovino!" Un tipico duro commento finlandese! In realtà amò moltissimo sua moglie. Addirittura intitolò la sua amata casa *Ainola*, in onore della moglie Aino.

La musica di Sibelius - le sinfonie quanto i poemi - fu molto apprezzata non solo dalle istituzioni musicali e dai circoli colti della società finlandese, ma anche dal pubblico, e questo ancora oggi. Essa viene considerata una manifestazione dell'anima del popolo finlandese: forte, testardo, eroico, senza paura. E questo senza utilizzare la musica popolare. Ha avuto la fortuna e la capacità di trovare l'espressione giusta, semplicemente utilizzando un linguaggio molto personale espressione di un'enorme forza di volontà e di un profondo atteggiamento positivo nei confronti della vita.

Il nome di Sibelius è stato conferito al *Music Institute* di Helsinki dove egli studiò in gioventù: oggi si chiama *Sibelius Academy*. Inoltre ogni 5 anni si svolge a Helsinki un importante concorso internazionale per violinisti intitolato a Sibelius.

Un buon numero dei più grandi violinisti dei nostri giorni è stato vincitore di questa competizione; anche il *Sibelius Prize* per compositori è un grande evento culturale in Finlandia. Fra i vincitori si trovano Paul Hindemith, Dmitri Schostakovich, Igor Stravinsky e Benjamin Britten.

Oggi la Finlandia ha un posto di rilievo nell'ambito musicale internazionale, annoverando cantanti, pianisti, violinisti,

violoncellisti, direttori e compositori - tuttavia Sibelius rimane sempre il più grande.

Nell'impero russo la Libera Muratoria fu messa fuori legge dal 1822. Ma non appena la Finlandia ottenne l'indipendenza nel 1917, essa tornò per la seconda volta - era stata infatti importata per la prima volta dalla Svezia nel 1756. A causa di alcuni problemi formali l'Ordine Svedese con i suoi 10 gradi non potè essere introdotto se non con un certo ritardo, e così fu istituito l'Ordine Americano con 33 gradi, e Sibelius fu accettato come Muratore il 18 Agosto 1922. In questa occasione gli fu dato il compito di comporre una musica rituale indipendente e puramente finlandese: da qui nacque l'ultimo grande lavoro di Sibelius, la *Musique Réligieuse / Masonic Ritual Music* per coro maschile, baritono e organo op. 113, composta nel 1926, della durata di circa 35 minuti.

La *Musique Réligieuse / Masonic Ritual Music* consta di 12 movimenti con testi del poeta romantico svedese Viktor Rydberg, di Goethe (che fu Massone a Weimar nella stessa loggia in cui fu iniziato Liszt), del poeta cinese Bao Zhao, e di alcuni poeti finlandesi. L'opera nel suo complesso è seria e solenne, e tutti i movimenti sono tempi lenti, ma i testi sono chiaramente ottimistici, come gli esempi che seguono:

“Anche se le giovani foglie all'alba sono verdi / spesso muoiono alla fine del giorno. Eppure, un uomo deve giungere a conquistare questi pensieri! / Confidi nel suo cuore come guida! / Dov'è, o Morte, il tuo pungiglione?...” (Bao Zhao).

“Chiunque abbia nel profondo del suo cuore amore per la giustizia / possiede nella sua anima il seme della felicità. / Egli è vincitore nell'ultima buona battaglia. / La luce propria di Dio gli mostrerà la via. / Benché la strada sia aspra, buia e irta di ostacoli / i pericoli non lo devono scoraggiare. / Gloriosamente raggiungerà il termine del suo viaggio. / Poi, ah!, finalmente troverà riposo dalle acque del Giordano...” (Viktor Rydberg).

“Bello e piacevole, o fratelli, questo vivere assieme in unità. / Prezioso è l'amore fraterno / Ci rende liberi dalla macchia della calunnia / dal soffio avvelenato della ripicca / dal non

dire mai parole di gentilezza / parole dolci di verità e di luce...
(Samuli Sario).

Nel 1938, come ultimo movimento, Sibelius appose a *Finlandia* parole massoniche scritte dal Fratello Wäinö Sola. Quest'ultimo movimento viene cantato quando si forma la Catena di Fratellanza alla fine della tornata di loggia, e il testo parla del desiderio di pace per la Finlandia:

“O Signore, portatore di grazia, / benedici la nostra terra
nata / e libera le nostre casa dalla mano implacabile della
guerra. / La tua mano rende la nostra gente forte e libera / la
nostra onesta fatica e lo zelo ci porteranno gioia. / A costoro
vadano le tue benedizioni, / i tuoi doni preziosi.”

Tuttavia la guerra arrivò appena un anno dopo. Ma come ho detto prima - sebbene alla fine la Finlandia abbia perso la guerra, di fatto essi non persero la libertà.

Sibelius fu molto attivo come Massone durante i primi 5 anni, ma dopo il 1927 non partecipò spesso agli incontri di loggia. Tuttavia fu il Grande Organista della Gran Loggia di Finlandia fino alla sua morte, e come Liszt non sciolse mai i legami con la Libera Muratoria. In occasione del suo settantesimo compleanno l'*American Lodge of Research* lo fece membro, e per i suoi 85 anni la Gran Loggia di Finlandia gli offrì un gioiello d'oro fatto appositamente per lui.

Sibelius espresse la sua filosofia nel modo seguente, parole che echeggiano gli ideali della Muratoria e di ogni uomo che desideri vivere: “Ho sempre considerato la vita come un blocco massiccio di granito. Con la forza di volontà come scalpello, puoi modellare il granito nella forma che hai in mente. Noi tutti abbiamo le stesse possibilità di plasmare la nostra vita.”

Fr. Anders Gabriel Sundström

Åland Islands, Finlandia
VII grado Ordine Svedese
Pianista e Storico della Musica

Tavola n.4

**I Compositori italiani e la Libera Muratoria:
spunti di ricerca e approfondimento**

Nel secolo che va dalla costituzione della Gran Loggia d'Inghilterra (1717) alla Restaurazione (Congresso di Vienna, 1814) ben più di una ventina di compositori italiani aderirono alla Libera Muratoria. Di questi quasi tutti vissero e operarono lontano dalla terra d'origine tanto che le loro biografie fanno spesso confusione sulla reale nazionalità di appartenenza: Parigi, Londra e Vienna, ma anche Berlino e Mosca, furono le grandi capitali europee che accolsero questi grandi artisti.

La maggior parte di loro, oltre che nella composizione, aveva sviluppato una tecnica eccezionale nella pratica strumentale del Violino, del Pianoforte, del Flauto e trovò nella Libera Muratoria dell'epoca un grande stimolo per la propria attività: pressoché contemporaneamente a Londra e a Parigi nasce in seno alla Fratellanza un progetto di promozione della Musica da Camera, vista in contrapposizione all'Opera, per i costi altissimi legata inevitabilmente al potere monarchico, e alla Musica Religiosa, appannaggio esclusivo della Chiesa. Per di più è nelle forme del duo, del trio, del quartetto e del quintetto che si trovavano espressi al meglio quei valori di bellezza e perfezione propugnati dalla Libera Muratoria, per non parlare del rapporto quasi simbiotico che si instaura all'interno di un piccolo gruppo da camera che giustamente può essere paragonato al sentimento di fratellanza che si vive all'interno della Loggia. Il 18 febbraio 1725 i fratelli della Loggia londinese *Queen's Head* fondano la *Philomusicae et architecturae societas Apollinis* con sede in Hollis Street, dalle parti di Oxford Square. La carica di *perpetual dictator* viene assunta da Francesco Xaverio Geminiani (Lucca 1687 - Dublino 1762), violinista e compositore toscano giunto a Londra nel 1714 e primo italiano ad essere iniziato in Massoneria il 1° febbraio 1725 nella già citata Loggia *Queen's Head*. Sotto la protezione di Apollo si riunivano così i moderni

costruttori di armonie che mantenevano un saldo legame con gli antichi costruttori di cattedrali. La Società proponeva concerti di Musica da Camera offrendoli nella nuova formula dell'*abbonamento* che ottenne tanta fortuna da risultare ancora oggi la principale fonte di introiti delle sale da concerto e dei teatri d'opera. Della loggia *Philomusicae* si conserva il libro dei verbali che va dalla fondazione fino al 23 marzo 1727 e un articolo apparso sulla rivista *Early Music* nel 2010 analizza nel dettaglio l'attività e le sorti di questo sodalizio¹. Geminiani fu violinista assai stimato e le sue Sonate e i suoi Concerti fanno parte ancora oggi del repertorio violinistico. Nel 1732 troviamo il lucchese a Parigi dove suona in ben 16 concerti per il *Concert Spirituel*, una società di concerti nata all'interno del mondo massonico francese che promuoveva l'attività musicale nel periodo della Quaresima e delle Festività religiose quando l'*Opéra* e gli altri teatri del melodramma erano chiusi. Nel 1754 si esibisce al *Concert Spirituel* un altro violinista italiano, Gaetano Pugnani (Torino 1731 - Torino 1798), allievo del più famoso Giuseppe Tartini e giunto a Parigi per una *tournée* da virtuoso. I suoi rapporti con la Libera Muratoria sono certi, in quanto citato nel 1768 e nel 1771 nei registri della Loggia torinese *Saint Jean de la Mysterieuse*, fondata nel 1765 dalla Loggia savoiarda *Saint Jean des trois Mortiers* con sede a Chambéry. Dal 1767 al 1770 Pugnani si reca più volte a Londra dove entra in contatto con il più noto dei figli di Bach, Johann Christian, e con Felice Giardini (Torino 1716 - Mosca 1796) entrambi legati alla Massoneria londinese. A parte questi importanti viaggi Pugnani restò sempre legato alla città di Torino dove ricoprì dapprima la carica di Primo Violino presso la Cappella del Re e successivamente quella di Direttore Musicale nella medesima istituzione. La composizione che più di tutte dimostra il saldo legame fra Pugnani e la Libera Muratoria è senza dubbio il melologo in due parti intitolato *Werther*, creduto scomparso fino agli anni '80 del secolo scorso², ma fortunatamente ritrovato negli archivi della *Gesellschaft der Musikfreunde* di Vienna. L'opera mette in musica due episodi

tratti dal celebre romanzo del fratello Johann Wolfgang Goethe, *I dolori del giovane Werther*. La fama odierna del compositore torinese si deve però a una trascrizione che un altro grande violinista, l'austriaco Fritz Kreisler (1875-1962) fece con il celebre "Preludio e Allegro nello stile di Pugnani" per Violino e Pianoforte. Del già citato Felice Giardini si trova il nome in qualità di candidato all'Iniziazione nel verbale datato 12 marzo 1778 della Loggia londinese *The Nine Muses*, fondata nel 1777 probabilmente ad emulazione di quella parigina *Les Neuf Soeurs* costituita l'anno precedente. Giardini fu violinista e compositore molto apprezzato nei 30 anni che passò a Londra, ma sorte ben diversa lo accolse in Russia dove morì in estrema povertà. Proprio nella loggia *Les Neuf Soeurs* viene iniziato nel 1777 Nicolò Piccinni (Bari 1728 - Parigi 1800). Anche questa loggia, fondata nel 1776 dall'astronomo Jérôme de Lalande, aveva fra i suoi intenti la promozione della Musica da Camera e molta parte ebbe nelle vicende della Guerra d'Indipendenza Americana, annoverando fra i suoi Maestri Venerabili il ben noto Benjamin Franklin. Piccinni fu un operista famosissimo e viene ricordato nella Storia della Musica in contrapposizione a Gluck, cui si ascrive la riforma del melodramma moderno. Amatissimo dalla regina Maria Antonietta fu per anni Direttore della Compagnia Italiana presso l'*Opéra* di Parigi e giustamente viene considerato uno dei più grandi operisti italiani del Settecento. Nella capitale francese un'altra loggia, l'*Olympique de la Parfaite Estime*, si occupava di promuovere l'attività concertistica costituendo nel 1781 la *Société Olympique*, che già nel 1786 annoverava 438 membri e addirittura un'orchestra di 52 strumentisti. E' questa istituzione che fa conoscere al pubblico francese un altro grandissimo violinista italiano, allievo di Pugnani e anch'egli piemontese, il vercellese Giovan Battista Viotti (Fontanetto Po 1755 - Londra 1824). Violinista presso la Cappella Reale di Torino, gira l'Europa seguendo il suo insegnante, ma quando questi rientra in Piemonte, Viotti decide di passare a Parigi e successivamente a Londra dove si rifugia nel periodo della

Rivoluzione Francese. Nel 1783 risulta fra i membri della loggia parigina *Saint Jean d'Ecosse du Contrat Social*, fondata nel 1766; nel 1786 Viotti viene registrato nella loggia *Olympique de la Parfaite Estime*. Di Viotti si ricordano soprattutto i 29 Concerti per Violino e Orchestra, in cui dimostra una sapiente gestione delle capacità timbriche dei vari strumenti oltre che del virtuosismo e del lirismo dello strumento solista. A Londra s'intensifica il suo rapporto con il mondo della Libera Muratoria fino a fondare nel 1813, insieme a un altro musicista e massone italiano, Muzio Clementi, la *London Philharmonic Society*. Si tratta anche in questo caso di una società di promozione musicale, dotata di un'orchestra e destinata a diventare una delle principali istituzioni culturali del Regno Unito sotto il nuovo nome di *Royal Philharmonic Society*. Il primo concerto organizzato da questa società si tenne l'8 marzo 1813 con Muzio Clementi al pianoforte e Nicolas Mori al violino: furono eseguite musiche di Haydn e Beethoven. Nel tempo hanno collaborato con la *Royal Philharmonic Society* compositori e direttori d'orchestra di altissimo profilo quali Beethoven, Mendelssohn, Spohr, Wagner, Berlioz, Tchaikovsky fino ai contemporanei Solti, Abbado e Barenboim. Muzio Clementi (Roma 1752 - Evesham 1832) lascia l'Italia giovanissimo nel 1766 quando viene portato nel Dorset da un ricco uomo inglese, sir Peter Beckford che gli assicura gli studi chiedendogli in cambio di allietare alle tastiere le sue serate mondane. Libero dall'impegno con Beckford va a Londra nel 1774 dove vede crescere di anno in anno la sua fama grazie alla pubblicazione di numerose Sonate per Pianoforte, ancora oggi passaggio obbligato degli studi pianistici. Del 1781 è il celebre episodio che vede contrapposto Clementi a Mozart in un "duello" musicale indetto alla corte di Vienna dall'Imperatore Giuseppe II. Ben noto è anche il giudizio che Mozart riservò al pianista romano in una lettera pubblicata postuma, in cui descrive lo stile di Clementi eccessivamente tecnico e lo bolla come un virtuoso degli arpeggi! In realtà Mozart dovette nutrire una qualche ammirazione per il romano se nell'Ouverture del

Flauto Magico - guarda caso l'opera massonica per eccellenza - cita esplicitamente un tema della Sonata op. 24 n° 2 in Si bemolle di Clementi. Nel 1785 arriva a Parigi l'ennesimo musicista italiano, questa volta fiorentino, Luigi Cherubini (Firenze 1760 - Parigi 1842). Divenuto ben presto coinquilino di Viotti viene da questo promosso nei principali circoli musicali della città. Nel 1786 Viotti commissiona a Cherubini la cantata *L'Alliance de la Musique à la Maçonnerie. Cantate. Amphion, élevant les Murs de Thèbes au son de la lyre* che doveva essere prodotta nel programma della loggia *Olympique*. In realtà per problemi non ancora accertati la prima assoluta dell' *Amphion* è stata solo il 9 settembre 2012 in occasione della Sagra Musicale Umbra di Perugia. Ci sono due ipotesi su perché venne accantonata: secondo una, la partitura era troppo complessa per il modesto complesso strumentale della loggia; secondo altri, la cantata prevede un coro con voci femminili e la massoneria francese dell'epoca non ammetteva donne. *Amphion*, tratta dalla mitologia greca, è una cantata gioiosa sul valore della musica; anticipa, per molti aspetti, l'opera *Démophon*, sempre di Cherubini, rappresentata con successo una ventina di anni fa a Roma. Richiede un tenore lirico che sappia, in certi momenti, "spingere", un'orchestra molto abile nei fiati e negli ottoni, e un coro piccolo ma tale da sembrare vastissimo. Nel 1789 ritroviamo il nome di Cherubini fra i compositori promossi dalla *Société Olympique* che mette nel suo cartellone la cantata *Circé*, probabilmente anche stavolta grazie all'intercessione di Viotti. Parigi è meta nel 1803 dell'operista marchigiano Gaspare Spontini (Maiolati 1774 - Maiolati 1851). Molto stimato anche in qualità di direttore d'orchestra Spontini trova grande consenso presso Napoleone e soprattutto presso l'imperatrice Josephine. Nei primi dieci anni di vita della già citata *London Philharmonic Society* la musica di Spontini non manca una sola volta. Dal 1820 al 1841 è a Berlino con l'incarico di *Primo Maestro di Cappella* alla corte di Federico Guglielmo III di Prussia. Di questi anni è una fitta corrispondenza fra l'operista marchigiano, la moglie Céleste Erard e Constanze Mozart, già

vedova in seconde nozze di Nissen il primo biografo del salisburghese. Anziano rientra nel paese d'origine nel 1850 dove muore l'anno seguente lasciando tutti i suoi averi alla Casa di riposo per Anziani, la Casa delle Fanciulle, il Monte di Pietà per i poveri di Jesi e Maiolati. Se dei musicisti fin qui trattati è accertata da documenti ufficiali o da indizi certi l'adesione alla Libera Muratoria, più complesso è il caso del compositore ufficiale della corte asburgica dal 1774 al 1824: Antonio Salieri (Legnago 1750 - Vienna 1825). La filmografia ha fatto passare ormai Salieri per il grande avversario di Mozart, proponendo anche una sua possibile compromissione nell'assassino del giovane estroso compositore. In realtà su volere dell'imperatore Giuseppe II i due lavorarono spalla a spalla in numerose occasioni e non ci sarebbe da meravigliarsi se avessero anche condiviso ideali più profondi. Salieri lavorò ininterrottamente per 50 anni al servizio degli Asburgo e seguì sempre con zelo la volontà politica dell'imperatore filomassonico Giuseppe II. Non abbiamo la certezza che il compositore veneto sia stato iniziato, di sicuro conosceva bene le argomentazioni e i progetti dei pensatori massonici del suo tempo. Un episodio fra i tanti appare illuminante: nel 1786 Salieri si reca a Parigi su ordine dell'imperatore dove inizia a collaborare con il letterato massone Beaumerchais; ne esce un'opera dal titolo *Tarare* in cui viene promossa la cancellazione della naturale diseguaglianza fra gli individui e la possibilità, anche per un popolano, di diventare monarca. I timori prodotti in tutta Europa dalla Rivoluzione Francese spingono diversi Stati a mettere al bando le organizzazioni segrete e, fra queste, anche la Libera Muratoria. Negli Stati italiani ricompaiono le logge dopo circa 20 anni grazie alla presenza dei soldati napoleonici. Dapprima si costituiscono le cosiddette logge castrensi, legate cioè ai manipoli militari di stanziamento in una o nell'altra città, successivamente nascono vere e proprie logge e, di fatto, anche il Grande Oriente d'Italia, la cui costituzione ufficiale sarebbe avvenuta nel 1805. Il 27 dicembre del 1808, nella fase di organizzazione generale della nuova istituzione viene ufficialmente

formalizzato il legame fra il Grande Oriente di Francia e il Grande Oriente d'Italia in una riunione che si tenne a Milano in cui il fratello Niccolò Paganini (Genova 1782 - Nizza 1840) diresse la "colonna d'armonia" con un suo inno massonico su testo di F. Lancetti, di cui, sfortunatamente, non ci è giunto lo spartito musicale. L'estro e il virtuosismo violinistico di Paganini sono ancora oggi considerati eccezionali e molte delle sue composizioni per Violino possono essere eseguite solo da pochi per l'arditissima difficoltà tecnica. Il suo nome viene comunemente legato ad un improbabile "patto col diavolo", accusa che non gli permise di essere sepolto in terra consacrata quando lo colse la morte a Nizza dopo una lunga malattia alla gola. Il figlio Achille, avuto in maniera illegittima dalla cantante comasca Antonia Bianchi, ha conservato con passione le opere e la memoria del grande violinista. La forza d'animo che contraddistinse Paganini negli ultimi anni della sua vita, vittima di una incurabile laringite tubercolare, è senza dubbio un argomento ancora tutto da studiare per comprendere fino a che punto la Massoneria influì nella sua esistenza terrena. Concludono questo lavoro due coppie di compositori, la cui fama è e resterà indissolubilmente legata: Verdi e Boito, Puccini e Alfano. Nonostante uno stuolo pressoché infinito di studi, dell'affiliazione massonica di Giuseppe Verdi (Roncole di Busseto 1813 - Milano 1901) si sa ancora poco o niente. Di recente è però uscito un piccolo saggio molto significativo che va ad analizzare un episodio musicale dell'ultima parte del *Falstaff*³. Il protagonista, un uomo vecchio, pelato e panciuto che aveva tentato di abbordare due gentili signore, viene da queste tratto in un tranello per punirne l'inopportuno comportamento: invitato a mezzanotte a presentarsi nel bosco per un possibile incontro amoroso trova ben altra accoglienza da parte di invitati travestiti da spiriti silvani. Il prof. Tessadrelli propone una lettura profonda delle 13 battute musicali nelle quali si sviluppa l'episodio del suono delle campane di mezzanotte: si evidenzia dapprima una stretta somiglianza con l'introduzione del cosiddetto "*Quartetto delle dissonanze*" che Mozart

compose in occasione dell'iniziazione dell'amico Haydn, in secondo luogo lo svolgimento dei rintocchi su 13 anziché su 12 battute viene letto come un superamento del momento fatidico: "i dodici rintocchi annunciano un passaggio iniziatico che simbolicamente ci parla del sacrificio che di continuo è operato dalle forze della vita e della morte".

Librettista del *Falstaff*, come di moltissime altre opere, e compositore lui stesso, fu Arrigo Boito (Padova 1842 - Milano 1918). Dalla critica letteraria è considerato un autore molto discutibile e si alternano differenti opinioni sulla sua opera. Il 13 settembre 1863 è lo stesso Boito, dalle pagine del periodico milanese "Perseveranze", a dare pubblico annuncio del suo passaggio al grado di Compagno di Mestiere. Sebbene nella sua opera *Re Orso* tenga a precisare "Né savio motto, né aforisma dotto, né sermo o perno di mondo eterno niuno cerchi da me", tutta la produzione boitiana è intrisa del pensiero massonico oltre che alchemico e gnostico: Simon Mago, l'Ouroboros, il Demiurgo, Lucifero, le Sefiroth sono solo alcuni dei temi che compaiono a più riprese nei suoi racconti, nei suoi libretti e, non da ultimo, nella sua produzione musicale. I suoi primi biografi legarono l'appartenenza massonica unicamente alle cospirazioni anti austriache degli anni 1850/60 e alle società segrete all'epoca ispirate alla Massoneria. Recentemente l'Associazione "Amici di Arrigo Boito" sta cercando di promuovere e rivalutare l'immagine di questo grande uomo di cultura, ma mi ha molto sorpreso l'atteggiamento stizzoso a fronte della mia proposta di collaborazione per un futuro studio approfondito sui reali rapporti fra Boito e la Massoneria: non resta che indagare!

In Cina, ossia in Oriente, è ambientata l'ultima opera di Giacomo Puccini (Lucca 1858 - Bruxelles 1924): *Turandot*, la bella figlia dell'imperatore, diventerà sposa solo del principe che riuscirà a risolvere tre difficili enigmi da lei proposti. Chi fallirà sarà condannato a morte. Nell'opera tutto può essere visto come un vero e proprio percorso iniziatico quasi alla pari del Flauto Magico di Mozart. Calaf, il pretendente, deve passare una serie di prove e solo grazie all'ingiusta morte della

bella schiava Liù raggiunge Turandot che, sul finale, quasi si trasfigura mutando i caratteri malefici in amoroze sembianze. La terribile malattia che colpì Puccini non gli permise di completare l'opera che venne portata a termine dal napoletano Franco Alfano (Napoli 1876 - Sanremo 1954). Certa è l'adesione di quest'ultimo ad una loggia napoletana del Grande Oriente d'Italia così come il fatto che raggiunse il 33° grado del Rito Scozzese Antico ed Accettato. Etichettato dalla critica come compositore "verista" per talune sue opere giovanili che ebbero grande successo, Alfano sviluppò col tempo il suo linguaggio e i lavori più recenti attendono ancora di essere studiati e considerati nel loro giusto contesto.

Molti altri musicisti italiani avrebbero potuto essere inseriti in questo lavoro, ma non è stato ritenuto necessario farlo o perché poco più che dilettanti, o perché poco si sa e probabilmente ormai è difficile sapere della loro vita e dei contatti con la Massoneria.

Nel 2012 è uscito un pregevole CD⁴ in cui vengono presentate opere di Spontini, Berlioz, Puccini e Sibelius accostandole a quelle di compositori contemporanei, evidentemente vicini alla Massoneria. Si tratta senza dubbio di un esperimento ben riuscito che accosta musiche di generi, epoche e stili diversi e che va a dimostrare fino a che punto i valori del nostro Ordine riescano a far convergere fratelli lontani nello spazio e nel tempo verso il comune obiettivo della Pura Bellezza.

Ven.Fr. Giorgio Bottiglioni

note:

¹A. Pink, "A music club for freemasons: Philomusicae et architecturae societas Apollinis, London, 1725-1727" in *Early Music*, n° 38, 2010.

²A. Basso, "Musicisti massoni in Piemonte nell'età napoleonica", in *Libertà e modernizzazione. Massoni in Italia nell'età napoleonica*, Roma 1996

³L. Tessadrelli, "I dodici rintocchi della mezzanotte nel Falstaff di Giuseppe Verdi", in *"Sarà un progresso"... tornando a Verdi*, a cura di Teresa Camellini, 2010

⁴Misterio - Ritual music for an uncertain age, Brilliant Classic, 2012

Tavola n.5

**Musica e Massoneria, Gaspare Spontini,
storia di un sogno**

Mallarmé: «Ogni cosa Sacra e che vuole rimanere Sacra si avvolge nel mistero. La musica ci offre un esempio: apriamo una pagina di Mozart, Beethoven, Spontini o Wagner e, subito, siamo presi da un religioso stupore....»

Nella seconda metà del settecento, anni in cui visse gli anni giovanili Gaspare Spontini, si diffuse in tutta l'Europa, lacerata ed impoverita dalle guerre di religione e dal dispotismo, un movimento culturale denominato Illuminismo (da lume = luce). Gli illuministi intendevano «illuminare» gli uomini con la luce della ragione e della scienza, in contrapposizione ai dettami della Chiesa la quale, al contrario, proponeva di credere nel Mistero e nella Fede. Obiettivo fondamentale dell'Illuminismo era quindi il risveglio della coscienza dell'Uomo, affinché egli tendesse a raggiungere la Felicità ed a migliorare la sua condizione attraverso l'informazione, la conoscenza, il progresso tecnologico e scientifico. Pur avendo dato vita a correnti molto diverse tra loro, gli Illuministi erano tutti uniti nel desiderio di dare battaglia a tutto ciò che era arretrato nella cultura, nella società e nella politica, e si rivolgevano soprattutto alla borghesia la quale era particolarmente critica nei confronti di una società fondata sui privilegi piuttosto che sulla legge. Essi dichiararono pertanto sconfitto (riformato) il dispotismo, in quanto significava essenzialmente un illimitato potere di re ed imperatori.

L'impegno massonico di Spontini.

La musica è stata un elemento insostituibile della vita massonica. Grandi compositori hanno scritto opere ispirate

alla Massoneria e le stesse furono suonate nelle Logge. Ma anche oggi la musica rimane un fattore indispensabile per i nostri lavori in Tempio: essa tocca i nostri cuori ed arricchisce l'essenza dei nostri Rituali. Tanti musicisti, in maniera più o meno palese, hanno abbracciato il nostro Ordine ed hanno creato opere destinate ai vari eventi della vita massonica, fra i quali vorrei almeno citarne alcuni: Johann Christian Bach, figlio di J. S., J. Haydn, Franz Liszt, Jan Sibelius, Hummel, Spohr e, nel nostro secolo, Gershwin, Duke Ellington, Berlin. Ma il musicista che ha composto la musica più significativa e nella quale la Massoneria meglio si identifica è W. A. Mozart, ammirato da Spontini che poi condivise e sostenne la famiglia dopo la morte di Amadeus. Lo stesso Spontini presentò le opere di Mozart a Parigi e organizzò una raccolta di fondi per la pubblicazione della prima biografia su Mozart. Ha contribuito economicamente alla pubblicazione di biografie e libri su sollecitazione della moglie di Mozart Costanza von Nissen.

Abbiamo voluto focalizzare questo lavoro sul compositore marchigiano il quale, durante tutta la sua vita ha abbracciato gli ideali massonici. Benché iniziato in età matura, i rapporti Gaspare Spontini con l'ordine massonico ebbero avvio in giovane età forse prima del suo arrivo in Francia nel 1803 egli intrecciò infatti contatti privilegiati con importanti personaggi dell'epoca, molti dei quali erano Massoni. Ciò gli permise di esibirsi e di farsi conoscere della nobiltà dell'epoca in sale e salotti; lo testimoniano importanti opere dedicate alla famiglia tale, al conte o barone talaltro e così via.

Possibile che la sua iniziazione sia avvenuta nel periodo Francese, grazie al suocero Giovanni Battista Erard il più grande costruttore di arpe fortepiano. pianforti.

Periodo napoletano.

Nel gennaio 1793 Gaspare Spontini fu ammesso a frequentare uno dei quattro conservatori musicali allora operanti a Napoli, il Conservatorio della Pietà dei Turchini. A Napoli in quel

periodo vivevano musicisti tra i più famosi come Paisiello e Cimarosa.

Nel 1795 probabilmente insofferente all'insegnamento, decise di abbandonare Napoli per iniziare a girare in diverse sedi italiane: da Roma ancora a Napoli, da Palermo a Firenze e a Venezia. Il suo talento fu colto da un impresario romano, tal Sigismondi o Sismondi, che gli affidò l'incarico di comporre un'opera, *Li puntigli delle donne*, eseguita per la prima volta a Roma, nel Teatro della Pallacorda in Piazza Firenze nel Carnevale del 1796. Il libretto, forse di Francesco Cerlone, è incentrato su una tradizionale vicenda comica. La partitura autografa è conservata nella Biblioteca del Conservatorio di S. Pietro a Majella di Napoli. Il debutto risultò assai positivo: Spontini infatti rientrò nel Conservatorio napoletano, ottenne la stima di Cimarosa e di Piccinni e soprattutto conquistò nuove commissioni artistiche: *L'eroismo ridicolo* nel 1798 (Napoli, Teatro Nuovo, su libretto di Domenico Piccinni, fratello del più noto compositore Niccolò), rimaneggiata l'anno successivo come *La finta filosofa*.

Spontini alla corte di Napoleone

Giunto nel 1803 a Parigi, Gaspare Spontini riuscì in meno di quattro anni ad entrare dapprima nella corte del Conte di Rémusat, amico della futura imperatrice Giuseppina e di sua figlia Ortensia, entrambe appassionate di canto, in particolare di romanze, allora di gran moda a Parigi; di seguito nell'Académie Impériale de Musique (Opéra de Paris), grazie all'appoggio dell'imperatore Bonaparte. Il 31 dicembre 1803 avviene il debutto al Theatre-Italien de Paris; l'11 febbraio 1804 va in scena nello stesso teatro, riscuotendo enorme successo, l'opera buffa *La finta filosofa*, già rappresentata a Napoli nel 1799. Il 12 maggio del 1804 Spontini esegue anche all'opera comique *La petite maison*, la cui partitura non è stata ritrovata ma di cui Berlioz parla in termini elogiativi, anche se un grande insuccesso; il 27 novembre dello stesso anno l'artista esegue il *Milton* nel Teatro Feydeau, con dedica

all'imperatrice Giuseppina, un'opera ricca di evocazioni mozartiane, di giochi timbrici e di momenti liederistici, con la quale inaugura la collaborazione letteraria con Victor-Joseph-Etienne de Jouy. Grazie a queste affermazioni delle *opéras comiques* in lingua francese, Spontini riuscì ad accedere all'Académie Impériale de Musique: nel 1805 è nominato infatti *compositeur particulier de la chambre de S.M l'imperatrice*.

Il trionfo de La Vestale.

Risalente al 1805, l'opera fu rappresentata a Parigi per la prima volta il 15 dicembre 1807 al Théâtre de L'Académie Impériale de Musique alla presenza dell'Imperatrice Giuseppina. Giulia, la Vestale, fu interpretata dalla grande cantante Caroline Branchu, affiancata dall'autorevole Etienne Lainez nella parte di Licinio.

Arricchita da eccezionali corpi di ballo e da strumentisti straordinari come il cornista Frédéric Duvernoy, cui Spontini aveva affidato "il solo" dell'aria di Giulia nel secondo atto, *La Vestale* ottenne un successo strepitoso e fu replicata ben duecento volte.

Certe linee vocali, la fusione degli italianismi nella sensualità della lingua francese, la scenografia antica, ricca di templi, aquile imperiali, le iconografie dell'antica Roma costituivano infatti dei riferimenti storici e ideologici in cui Napoleone e la corte imperiale, si riconoscevano perfettamente.

Il divorzio di Napoleone dalla moglie Giuseppina allontanò Spontini dalla sua protettrice ma non dall'Imperatore, che gli riservò sempre fiducia e protezione, come dimostrano i seguenti onori e cariche riservate al musicista marchigiano: nel 1809 gli viene commissionata, su suggerimento nel 1808 dello stesso Napoleone, un'opera di carattere storico-celebrativo, il *Fernand Cortez*; nel 1810 *La Vestale* ricevette il premio come migliore opera rappresentata nel decennio precedente; nello stesso anno Spontini venne nominato direttore d'orchestra del Théâtre-Italien de Paris, carica che

manterrà fino al 1812, e del Teatro dell'Imperatrice; nel 1813 venne anche nominato membro della giuria incaricata di esaminare i nuovi libretti presentati all'Opera.

Il *Fernand Cortez*.

In seguito al trionfo che accolse *La Vestale*, a Gaspare Spontini viene commissionata un'opera di carattere storico-celebrativo, il *Fernand Cortez*, composta ancora da De Jouy. E' lo stesso Napoleone che nel 1808 suggerisce al musicista il soggetto della nuova opera che come la precedente, era in perfetta sintonia con la politica imperiale: si trattava infatti di un'opera intesa come efficace strumento politico per l'impresa dell'imperatore in Spagna, destinata ad esaltare il contrasto fra i sentimenti liberali e umanitari di Cortez e il fanatismo religioso dei messicani, stabilendo un'ideale relazione e trasposizione storica tra la conquista spagnola del Messico e l'occupazione napoleonica della Spagna. L'opera andò in scena il 28 novembre 1809: ricca e sfarzosa in costumi, scenografie e messa in scena (il preventivo di spese era stato calcolato sulla base di 180 mila franchi), designò il trionfo di Gaspare Spontini in Francia e costituisce per questo motivo l'opera chiave della musica francese dell'Impero. Fu eseguita nel Teatro dell'Accademia Imperiale della Musica alla presenza dell'imperatore e dei re di Sassonia e Westfalia: tra i cantanti figuravano anche alcuni interpreti de *La Vestale*, come la celebre soprano Branchu. L'opera aprì definitivamente la strada al passaggio dall'opera barocca di soggetto mitologico alla *grand opéra* del periodo romantico, di cui Gaspare Spontini è considerato uno dei più brillanti precursori: gli elementi eroici guerreschi proposti dal *Cortez* diventeranno infatti parte costitutiva del melodramma francese dell'800 nei venti anni successivi, come dimostrano i successi di Meyerbeer con gli *Huguenots*, di Auber con *La muette de Portici* e di Berlioz con *Troyens*. Nella redazione del libretto i compositori vollero rendere fede alla storia della conquista e alla rappresentazione dei costumi messicani, come condizione

fondamentale e necessaria per passare dal campo della tragedia e del mito, tipici dell'opera settecentesca, a quello dell'epopea. Come *La vestale*, anche il Cortez rimase a lungo nel repertorio dell'Opéra. A Berlino fu rappresentato per la prima volta il 15 ottobre 1814 divenendo ben presto popolare; in Italia la prima esecuzione risale al febbraio 1820, presso il Teatro S. Carlo di Napoli, ma ebbe scarso successo. L'opera fu rimaneggiata da Spontini nel 1817.

Il matrimonio con Celeste Erard.

Il 3 agosto 1811 Spontini, che allora aveva trentasette anni, sposa Maria Caterina Celeste Erard. Nata a Parigi il 10 luglio 1790, era figlia di Giovanni Battista e nipote di Sebastiano Erard, noti costruttori di arpe e pianoforti.

Il matrimonio fu particolarmente gradito all'imperatrice Giuseppina, tanto è vero che l'atto notarile che regolava i rapporti economici tra i due sposi, fu firmato da "Joséphine". Pur rimanendo nella sua ombra, Celeste ebbe un ruolo importante nella vita artistica del musicista, tanto che lui gli dedicò la sua più grande opera, *Agnes von Hohenstaufen*.

I coniugi Spontini non ebbero figli, ma questo non incrinò mai i loro rapporti d'affetto e d'armonia; portò invece come conseguenza l'istituzione di molte opere benefiche a favore di Jesi e Maiolati.

Alla morte di Spontini, Celeste continuò l'amministrazione delle Opere Pie, rivelando la sensibilità e l'amore che nutriva per il suo amato consorte e per il piccolo paese che accoglieva la sua tomba.

Lei, che era abituata alla vita lussuosa e raffinata delle corti europee, ebbe sempre nel cuore il desiderio di vivere a Maiolati, in questo piccolo paese in mezzo alla gente umile, ma sincera.

Questa frase testimonia questo sentimento: "*L'immensa città di Londra è... meravigliosa... Ora se io n'avessi la scelta, prenderei più volentieri la mia casuccia di Majolati, che un palazzo in questa prima capitale del mondo*".

L'Olimpie.

Dal 1815 Spontini aveva iniziato a lavorare sull'*Olimpie*, il cui libretto, tratto dalla tragedia di Voltaire, era stato redatto da Dielafoi e Brifaut. Il compositore era molto legato alla nuova opera: andata in scena il 22 dicembre 1819 al Teatro dell'Accademia Reale di Musica, protagonista ancora una volta la soprano Branchu, dopo poche recite l'opera fu sospesa a causa dell'assassinio del Duca du Berry (1820), nipote di Luigi XVIII. Spontini non si perse d'animo: approfittò dell'interruzione per revisionare l'opera e eliminare ciò che il pubblico aveva gradito di meno, ovvero la doppia catastrofe. *L'Olimpie*, con il lieto fine, fu dedicata a Federico Guglielmo III di Prussia e apparve nel maggio 1821 sulle scene di Berlino, dove Spontini si era trasferito, ottenendo un grande successo. *L'Olimpie*, terza delle opere eroiche spontiniane, è strutturata sul succedersi di imponenti scene-chiave con processioni, baccanali e battaglie, dove Spontini tratteggia musicalmente situazioni di estrema concentrazione emotiva e gestuale. Fin dall'*ouverture* iniziale, si avverte il senso di venustà, imponenza, cordialità e immediatezza espressiva, già notate nelle due precedenti eroiche *ouvertures* de *La Vestale* e del *Cortez*. Tra i personaggi, spicca il carattere di Statira, degna eroina di Alessandro Magno, forte come la Medea di Cherubini o l'Armida di Gluck. Altrettanto va sottolineato per Olimpia, figura leggiadra e trasparente, simbolo dell'amore.

Spontini a Berlino.

Spontini prese in esame le offerte di Federico Guglielmo III di Prussia, che già nel 1814 aveva assistito all'Opéra alle rappresentazioni de *La Vestale* e del *Cortez*, e nel 1820 si reca presso la sua corte a Berlino. Qui l'*Olimpie* tradotta in tedesco da Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, fu rappresentata nella definitiva veste di misto tra *grand-opéra* francese e di lirismo drammatico tedesco, che ne fa quell'opera di confine (Lorenzo Tozzi), troppo spesso dimenticata per la comprensione di tanta

musica europea. Al maestro marchigiano fu affidato l'ufficio di primo maestro di cappella e la soprintendenza generale della musica col titolo di direttore generale della musica (General-Musik-Direktor) e col permesso di fregiarsi, fuori dalla Prussia del titolo di Soprintendente generale della musica del re. La prima nuova opera composta da Spontini a Berlino fu un *Festpiel*, *Lalla Rookh* (1821). L'anno successivo provvide al rifacimento di *Lalla Rookh* per creare il dramma lirico in due parti: *Nurmahal oder das Rosenfest von Kaschmir*. Spontini trascorse il resto dell'anno, il 1822, in congedo e nel mese di luglio giunse in Italia. Si recò nei luoghi della fanciullezza e in occasione del ritorno il Comune di Jesi decretò l'aggregazione del compositore al patriziato jesino. Di nuovo a corte, il musicista si mise all'opera per la creazione di una nuova grande opera richiesta dal sovrano: l'*Alcidor*, una *Zauberoper* gradita ai gusti della corte e dell'aristocrazia, strutturata in tre parti e rappresentata per la prima volta al *Konigliches Opernhaus* di Berlino il 23 maggio 1825. Ambientata in un paese immaginario dell'Asia meridionale, *Alcidor* rappresenta la congiunzione tra l'opera di carattere esoterico-fiabesco sulla scia del *Flauto magico* mozartiano e immagini della cultura nordica.

Agnes von Hohenstaufen.

Il 12 giugno 1829 su libretto di Ernst Raupach presso il *Konigliches Theater* di Berlino viene rappresentata l'*Agnes von Hohenstaufen*. L'*Agnes*, una vera e propria *Grosse historisch-romantische Oper*, riapparve poi definitiva il 6 dicembre 1837, sempre a Berlino, articolata in tre atti in seguito alla rielaborazione apportata dal barone Karl August von Lichtenstein, ottenendo un clamoroso successo. L'*Agnes von Hohenstaufen*, considerata dal musicista il suo capolavoro, offrì a Wagner un assoluto modello di riferimento per il *Rienzi* (terminata nel 1840), *Tannhauser* (prima versione detta "di Dresda" 1843-1845) e *Lohengrin* (1845-1848); l'opera spontiniana aprì inoltre la strada al melodramma italiano e

europeo. Parte della critica ha infatti sottolineato come l'*Agnes* precorra l'aura dei maggiori drammi storici di Giuseppe Verdi come *Don Carlo* e *Simon Boccanegra*.

Spontini e Wagner.

Nel 1840 moriva Federico Guglielmo III, il principale sostegno a Berlino di Gaspare Spontini. Nel 1841, dopo continue dispute con il nuovo sovrintendente al Teatro von Redern, Gaspare Spontini fu addirittura accusato di lesa maestà e condannato, in luglio, a nove mesi di prigione. Nel 1842, rimosso dall'impiego, Federico Guglielmo IV gli assegna una pensione. Il musicista è costretto anche a subire l'umiliazione di vedere il suo incarico affidato all'acerrimo nemico Meyerbeer. In Germania, in questi anni di cocenti delusioni, sarà Dresda che gli tributerà un grande onore: *La Vestale* prodotta a Dresda nel 1844 viene infatti accolta in maniera entusiastica. In questa occasione avviene l'incontro e la collaborazione con Richard Wagner. Nello stesso anno Spontini è insignito del titolo papale di Sant'Andrea. "*La fama così ampiamente estesa dei compositori d'opera italiani, come Cherubini e Spontini, non poteva nascere dall'operetta tedesca, essa doveva sorgere in Italia... da essa hanno appreso molto Auber, Boieldieu ed infine anch'io*" (Richard Wagner, Vita, Torino, 1953). Nel novembre 1844, dopo il trionfo de *La Vestale* a Copenaghen, Spontini era a Dresda dove, Wagner, Direttore del Teatro di Corte, era stato incaricato di preparare l'allestimento della grandiosa opera spontiniana. Richard Wagner rimase impressionato e folgorato dalla richiesta da parte di Gaspare Spontini di poter utilizzare non una bacchetta leggera, come avveniva di consueto, bensì nera, d'ebano, con terminazioni bianche: il musicista marchigiano inoltre si distinse agli occhi di Wagner per la forza con cui strinse la bacchetta a metà dell'impugnatura, e per la veemenza, degna di un maresciallo, con cui intese comandare più che dirigere l'orchestra. L'autobiografia di Richard Wagner è ricca di ricordi dedicati a Gaspare Spontini; ricordi

eccezionali e illuminanti con cui il musicista tedesco riesce a penetrare e fissare per sempre la statura morale e musicale del maestro marchigiano. Wagner fotografa l'angoscia di Gaspare Spontini quando si rende conto di non poter più, dopo l'*Agnese*, cimentarsi con l'orchestrazione di un'altra opera che potesse superare il capolavoro da lui tanto amato e vive fino in fondo la constatazione dell'autore che dopo *La Vestale* non ci fosse stata opera di teatro che non avesse preso dalle sue partiture (una per tutte il *Barbiere di Siviglia*, che contiene sedici battute simili all'opera spontiniana). Altra pagina sorprendente è quella in cui emerge la convinzione di R. Wagner che senza la sesta eccedente de *La vestale* non esisterebbe affatto tutta la melodia moderna; o l'altra, che contiene l'amara affermazione di G. Spontini nei confronti di quella nazione, la Germania, più attenta a valorizzare F. J. Mendelssohn Bartholdy e F. Liszt alla corte del Re di Prussia a Berlino, che a diventare un luogo di rinnovamento della musica europea.

Gli ultimi anni.

Nell'estate 1838 durante il lungo periodo di congedo concesso dal re di Prussia, Spontini si recò in Inghilterra dove fu accolto con grande onore a corte dalla Regina Vittoria, per la quale scrisse alcune cantate. Passò poi a Parigi e infine in Italia. Il 30 ottobre giunse a Jesi e vi sostò quaranta giorni dando avvio alla costituzione di un Monte di Pietà in favore dei poveri di Jesi e Maiolati con l'elargizione di trentamila franchi. Nei giorni di permanenza a Jesi Spontini ebbe dei colloqui con il Cardinale Ostini, arcivescovo di Jesi, a seguito dei quali il Porporato emanò l'Editto "*contro l'abuso delle musiche teatrali introdotte nelle chiese* " (27 novembre 1838). Spontini approfondì l'argomento fino a redigere un vasto e organico piano di riforma della musica da chiesa che culminò nel *Rapporto intorno alla Riforma della musica sacra* (1839). Gaspare Spontini teneva moltissimo a questa sua opera teorica e, instancabilmente, non mancò di promuoverla e di

rammaricarsi quando Pio IX nel 1847 decise di incaricare altre persone per la riforma della profanata musica religiosa e di chiesa . Nel 1847 conclude la sua attività artistica con la direzione dell'*Olimpie* al Festival musicale del Basso Reno nella città di Colonia. Spontini, insieme alla sua consorte, giunse a Jesi nel 1850, accolto con onori e festeggiamenti di grande respiro; da Jesi si recò a Maiolati, per non lasciarla più. Il 24 gennaio del 1851, ormai anziano, per complicazioni polmonari, Gaspare Spontini moriva tra le braccia di Celeste Erard, all'età di 76 anni. Il suo corpo, vestito della divisa invernale di Accademico di Francia, fu deposto nella chiesa di Santo Stefano di Maiolati, in attesa di essere traslato nel sepolcro voluto dal Maestro, nella Chiesa di S. Giovanni.

Ma com'era la Massoneria al tempo di Spontini?

Il fervore intellettuale ed innovativo dell'Illuminismo che ha caratterizzato la Storia del nostro Ordine, ma anche dell'Europa tutta, è chiaramente riconoscibile nell'opera di W. A. Mozart. Un periodo storico di grandi cambiamenti dove, congiuntamente alla filosofia ed al progresso del pensiero scientifico, il campo dell'arte ha svolto un ruolo di fondamentale importanza, contribuendo a scardinare abitudini e usi rivelatisi insufficienti a sostenere quella che doveva costituire una svolta del nuovo mondo.

Non è un segreto che il grande musicista aderì all'Ordine iniziatico con passione e grande convinzione, filtrando nelle sue armonie gli insegnamenti e gli ideali che questo veicolava. Spesso, infatti, quando si pensa o si fa riferimento alla musica massonica, il nostro pensiero corre spontaneamente alla monumentale opera di W. A. Mozart e, in particolare, al Flauto Magico. Al di là del fatto che gli intenti massonici di quest'opera sono chiari ed espliciti, è fuori dubbio che l'arte e la genialità mozartiana hanno saputo edificare armonie che, ancora oggi, permettono all'ascoltatore di elevare il suo spirito e di accedere alla sfera della meditazione e della trascendenza. Va però detto che anche molti altri compositori, non tutti

necessariamente Massoni, da Gaspare Spontini a L. v. Beethoven, da Verdi a Bach e Bartok, hanno costruito armonie che, investigando l'Universo dei suoni e producendo nell'ascoltatore sensazioni profonde, avvolte dalla poesia e dalla bellezza, agiscono su di lui incidendo sui suoi stati d'animo. Ancor prima che nel 1717 venisse edificata la prima Gran Loggia d'Inghilterra, é impensabile solo supporre che non vi sia stato essere umano alcuno dotato di qualità profonde capaci di investigare l'Universo del suono, con l'intento di elevare gli animi e nutrire la gente di saggezza e spiritualità.

Amiamo considerare la musica «massonica» come prodotto della Massoneria, riferendoci alla Storia accertata di questo importante Ordine che é stato all'origine di tanti cambiamenti sociali, culturali ed artistici; ci dimentichiamo però, fin troppo spesso, che la Massoneria è soprattutto un ideale di vita e un corpo di insegnamenti fra i più belli e sensati, un'ambizione verso cui tendere; l'ambizione che consiste nel creare le condizioni per il Bene della gente, per il perfezionamento di se stessi e per l'influsso che l'Ordine può avere sui cambiamenti reali della società ma, ancor prima, dell'Uomo e della sua stessa interiorità.

Non é un caso se, fin dall'alba dei tempi, i Rituali e, in genere, i momenti di aggregazione sociale tra gli uomini, venissero sottolineati dall'elemento musicale.

«Ogni cosa Sacra e che vuole rimanere Sacra – scriveva il poeta Mallarmé - si avvolge nel mistero. La musica ci offre un esempio: apriamo una pagina di Mozart, Beethoven, Wagner o Spontini e, subito, siamo presi da un religioso stupore....»

La Musica é fundamentalmente suono e, proprio per questo motivo, é spostamento d'aria, ed é, quindi, vita. Amano dire gli Indù: «Se il filo d'erba si muove, significa che esso emette un suono: sta in noi percepirlo».

Si potrebbe anche aggiungere che se non lo percepiamo, ciò significa che il nostro stato di consapevolezza non é ancora sufficientemente elevato per far vivere dentro di noi ciò che, solo apparentemente, vive senza di noi.

Sorge spontanea la domanda se la musica sia massonica perché sono stati dei compositori Massoni a concepirla, oppure se, indipendentemente dall'appartenenza o meno al nostro Ordine, essa possa essere definita tale sia per gli effetti che produce sia per il grado di elevazione a cui essa permette di accedere.

Prima di affrontare il tema della musica, vorrei fare qualche considerazione sull'universo a cui essa appartiene: quello dell'Arte.

Come si può definire l'Arte? Per Plotino l'arte si distingue dalla Scienza sulla base del rapporto che entrambe intrattengono con la Natura; secondo il filosofo, esistono talune arti, come la medicina e l'agricoltura, che hanno il compito di aiutare la Natura; altre, come l'architettura, che hanno lo scopo di fabbricare degli oggetti, ed altre ancora, come la musica e la filosofia, che mirano ad agire sugli uomini rendendoli migliori o peggiori. Vista dalla parte dello spettatore e considerando lo stupore che essa produce in lui, l'arte consiste allora nella ricezione di un messaggio che entra nel profondo dell'Essere e lo fa vibrare, mettendolo in comunicazione con l'artista. L'arte è, quindi, comunicazione diretta, ovvero una forma di mediazione che unisce ed aggrega gli uomini. L'artista, da parte sua, è un'entità che, nel corso della sua creazione, introduce e sviluppa, seppur a sua insaputa, qualcosa di nuovo, anche se, volente o nolente, egli è inconsciamente depositario di cose già note. L'origine della sua azione, ovvero ciò che lo spinge a creare, non risiede però in qualcosa di meditato, di studiato o di razionale, bensì nella presenza di un Demone - nel senso greco di daimon o divino furore - che non è paragonabile a nessun altro, proprio perché è dell'artista e suo immaginario interlocutore; l'artista obbedisce, spesso dolorosamente, alle ingiunzioni che l'opera che sta per nascere gli impone dal più profondo del suo essere, spesso senza nemmeno poter descrivere il senso della sua operazione. Il prodotto artistico, in realtà, si spiega da sé, poiché suscettibile di mettere direttamente in contatto lo spettatore con l'artista e, per il tramite dell'intuizione,

addirittura con la Divinità che ne ha costituito l'origine. Colui il quale assiste ad uno spettacolo artistico, in verità stabilisce sin dall'inizio un rapporto, non mediato dalla ragione, tra l'opera, l'artista ed il luogo illuminante da cui essa proviene, in un rapporto che si ascrive, più che alla critica, alla catarsi e allo svelamento. Il mistero, insomma, palpita nell'animo dell'artista, il cui segreto consiste nel saper compiere il miracolo della Rivelazione e di essere in grado di esprimerlo, grazie alla tecnica, alla luce dei sensi. Ancora: l'artista compie un'operazione che mira a far leggere i simboli, così come essi si presentano, senza necessariamente richiedere l'uso della ragione o della dottrina.

Tra le tante grandi definizioni della musica, quella che interessa maggiormente in ambito massonico é forse questa: musica come lo svelamento all'uomo di una realtà privilegiata e divina. Questa concezione vede nell'armonia una caratteristica divina dell'Universo, ciò che permette di collocare la musica nell'ambito delle arti supreme. I caratteri dell'Armonia – già per i pitagorici – sono infatti gli stessi dell'armonia cosmica, considerando di conseguenza che la musica è il mezzo diretto per elevarsi alla conoscenza di quest'ultima.

Già Plotino ritiene che la musica è uno fra i mezzi più utili per ascendere a Dio:

«Dopo la sonorità, i ritmi e le figure percepibili dai sensi, il musicista deve prescindere dalla materia nella quale si realizzano gli accordi e le proporzioni e attingere la bellezza di essi in se stessi. Deve apprendere che le cose che lo esaltavano sono entità intelligibili: tale è infatti l'armonia: la bellezza che è in essa è la bellezza assoluta, non quella particolare. Per questo, egli deve servirsi di ragionamenti filosofici che lo conducono a credere a cose che aveva in se stesso senza saperlo». (Enneadi, I,3,1)

La musica e la produzione artistica in genere, rappresenta una diretta emanazione del Divino, a cui l'Essere può tendere per il suo tramite. Ma vi è di più: non solo la musica unisce l'essere al divino, ma ha, come l'arte, l'obiettivo principale di

unire ed aggregare gli uomini tra di loro, in quanto è in grado di cogliere i sentimenti e le passioni dell'essere umano, al di là del bene e del male.

Otto Karoly: «La musica è l'arte dei suoni, attraverso la quale tutti i popoli della terra hanno sempre manifestato, sin dalla notte dei tempi sensazioni, passioni, stati d'animo, emozioni, superando peraltro, la confusione delle lingue. Quindi possiamo affermare che la musica è l'espressione universale al di sopra dei popoli, è arte compresa e sentita dai più semplici ai più eletti spiriti».

La musica è quindi un linguaggio universale che, al di là della conoscenza tecnica, permette a tutti gli uomini che sanno stupirsi e che coltivano la loro sensibilità di entrare in un rapporto aggregante senza la necessità di fare ricorso all'uso della parola e, in genere, della lingua. Il suono, forse ancora più delle immagini, colpisce direttamente l'ascoltatore, il quale è quasi corporalmente pervaso dalle vibrazioni che esso emana. Ma che cos'è, allora, un suono? O. Karoly ci illumina a tale proposito richiamando il mistero della creazione:

«In principio, è lecito supporre, era il silenzio. Era silenzio perché non c'era moto alcuno e di conseguenza nessuna vibrazione poteva mettere l'aria in movimento, fenomeno questo di importanza fondamentale per la produzione del suono. La creazione del mondo, in qualunque modo sia avvenuta, deve essere stata accompagnata dal moto e pertanto dal suono. Forse è questa la ragione per cui la musica, presso i popoli primitivi, ha tale magica importanza da essere spesso connessa ai significati di vita e di morte. Proprio la sua storia, in ogni varia forma, insegna che la musica ha serbato il suo significato trascendentale».

Riflettendo su questa affermazione, ci rendiamo subito conto di quanto l'«elemento musicale», forse più di altre espressioni artistiche, avvolge lo spettatore nel mistero della creazione, in quanto esso è voce dell'Infinito e linguaggio dell'Universo. La musica, infatti, mette in moto il meccanismo dell'intuizione e ciò permette all'anima collettiva di sentire i simboli nella loro interezza, così come essi si manifestano. In ciò risiede,

probabilmente, la forza e l'intensità dei sentimenti che tutti noi Fratelli proviamo in occasione dei nostri lavori di Loggia. Questa forza che sottolinea i rituali non ci è necessariamente data da musiche composte o create ad hoc da Fratelli Massoni, bensì da tutte quelle opere che «mirano ad agire sugli uomini rendendoli migliori», e che ci aiutano a percepire le Armonie e le Bellezze della Creazione che già in sé sono ordinate e perfette.

In questo senso può essere definita massonica quella musica che può aiutare tutti noi Fratelli ad elevarci spiritualmente, indicandoci la via dell'assoluto e della trascendenza, stimolandoci alla continua ricerca interiore ed alla costruzione della Fratellanza. Esistono quindi Fratelli Massoni che hanno composto musica massonica ma, considerando quanto detto sopra, è altrettanto legittimo affermare che esiste musica la quale, in virtù del suo valore unificante e della sua forza trascendente, può essere definita massonica sia in quanto essa apre le porte alla riflessione profonda ed alla sacralità sia in quanto composta da Uomini sensibili che mediano la bellezza e la forza della Creazione.

Tavola n.6

Masonic Musicians

Slide 1 (Title Slide)

W.M., [MW Grand Master] Brethren all, thank you very much for inviting me to give you a talk on Masonic Music. I have to say that I am not an academic musician nor indeed am I a particularly proficient player or singer, but I do have a love of both music and Freemasonry, and I would like perhaps to communicate a little of that enjoyment to you this evening.

What do we mean by Masonic music? There are three possibilities here. First it is music composed by Freemasons for use in the lodge, either in the form of tunes for opening and closing odes, perambulations and other incidental music used during Masonic ceremonies.

Secondly, it is music of a non-masonic nature written by composers who happened also to be Freemasons. Thirdly it is music which is inspired by Masonic symbolism in its form and meaning.

The talk this evening is really a quick survey of some of the music that has been specifically composed for Masonic occasions, whether during a ceremony or at the festive board, and some of those musicians, mainly English for the purpose of tonight's paper, who were also Masons. The third category will be touched upon but not in any great depth.

Slide 2 (Entered Apprentice Song 1719–31)

In his survey of Music and Freemasonry of 1893, entitled *Masonic Musicians*, Bro. William Alexander Barrett, Past Grand Organist, notes that although there exists a large number of Masonic songs which relate to all the degrees in the Craft, except perhaps to the Rose Croix 18th degree, one of the oldest is the "Entered Apprentices Song" which was printed in

full in the 3rd volume of *Watts' Musical Miscellany*, 1739.

The first verse had appeared in the *Gentleman's Magazine* for 1731 and the tune was an already well-known melody, having appeared in the 2nd volume of *Pills to purge melancholy* in 1719.

Barrett is scathing about the “Entered Apprentices Song” and its bad rhymes and poverty of imagery, going as far as to suggest that it is “...suggestive of sentiments inconsistent with the dignity of Masonry”.

Slide 3 (18th Century–London, showing St Paul's Cathedral)

He goes on to lament the fact that contemporary musicians who were also Masons, such as Dr Maurice Greene, the organist of St. Paul's Cathedral, produced music which required a certain amount of skill to perform and were therefore rarely heard, and then not often in connection with Masonic occasions.

Slide 4 (William Boyce + extract of the Largo from Symphony No. 6 in F)

One of Maurice Greene's outstanding pupils was Dr William Boyce. Boyce was a chorister at St. Paul's and organist at the Oxford Chapel, Vere Street, later becoming composer to the Chapel Royal and organist at St. Michael's Cornhill.

He wrote a serenata *Solomon* with words by his friend and fellow Mason, Edward Moore. Barrett has no more on Boyce, but I have a note from the Assistant Librarian at Grand Lodge in 1975 adding that Boyce in 1765 wrote the music for *The Mystic Bower*, a song for 3 voices in defence of Freemasonry, a piece which I have been able to locate with the help of Dr Andrew Pink, and did perform with three tenor soloists, but we do not have such resources today.

As an illustration of Boyce's music, I shall play a short extract from his Symphony No. 6, which has the name ‘Solomon’ – I would like to think this had some connection with his Freemasonry, but I have no idea whether that is the case!

Slide 5 (Johann Christian Bach and Wolfgang Amadeus Mozart)

Johann Christian Bach was one of the four sons of the composer Johann Sebastian Bach. After his father's death in 1750 he moved to Italy, becoming the Cathedral organist in Milan in 1760. He then moved to London in 1762 where he lived until his death in 1782. During this time Johann Christian met young Wolfgang Amadeus Mozart, 21 years his junior, but the two became colleagues and friends. Bach, a composer himself of operas, cantatas, chamber music, symphonies and overtures, was initiated into Freemasonry in the Lodge of the Nine Muses, No. 235, in London on 15 June 1778.

Slide 6 (Wolfgang and Leopold Mozart + Opening Ode)

It is well known that Wolfgang Mozart was initiated into the Craft on 14 December 1784 in Vienna and his father Leopold Mozart was initiated into the same lodge as his son in April of the next year. I am going to say relatively little about Mozart's music and Freemasonry tonight, as this forms a completely separate lecture, but I shall play four pieces of his Masonic music. *For the Opening of the Lodge*, K. 483 was composed just over a year after Mozart's initiation for the inaugural meeting of a new Lodge called 'Newly Crowned Hope', which was an amalgamation of three Viennese Lodges, following an imperial decree that there should be no more than three Lodges in each of the principal cities in Austria. The piece is set for a tenor soloist, chorus and organ and is sung on this 1969 recording by Verner Krenn and the Edinburgh Festival Chorus with Georges Fischer on the organ.

Slide 7 (The Magic Flute + Chorus of Priests)

Around the start of May 1791 Mozart was concentrating all his efforts into writing the music for *The Magic Flute*, K.620, his last opera, which received its first performance on 30 September 1791. *The Magic Flute* is of course very well known to the popular world as being of especial Masonic

significance, although this traditional assumption has been challenged very recently by Bro. Jans Morgens Reimer, who concludes that '*The Magic Flute* might have been meant to be a joke, a satire, or a way of exposing the stultification of the ignorant bourgeois. It might have been meant to be a populist form of entertainment, as well as a way to expose the superstitious side of the epoch of New Romanticism, and last but not least, a very effective way for a peripheral theatre to sell tickets and earn good money, all the while the play continued to run'.

The words were by Emanuel Shikaneder, a member of the 'Charles to the Three Keys' Lodge in Regensburg. One could spend a whole talk on this work alone. Today we shall hear one item from the opera, the chorus 'To Isis and Osiris', which is a thanksgiving to the gods, sung by the Edinburgh Festival Chorus, conducted by Kertesz. Darkness is in retreat before the brightness of the sun. Tamino is coming into possession of a new life; soon (the word is sung in solemn three-fold repetition) he will be an initiate.

Slide 8 (Shikaneder and Gieseke + Chorus from K623)

Our third illustration of Mozart's Masonic writing is a chorus composed for 'A Little Masonic Cantata', K.623, the last work which Mozart himself completed, which was finished on 15 November, 1791, only three weeks before he died. It was at one time thought that the text was by Schikaneder, the librettist of *The Magic Flute*, but it seems likely that it was written by Karl Ludwig Gieseke, a member of *New Crowned Hope Lodge*, for the consecration of whose new temple on 17 November the cantata was composed.

Slide 9 (Joseph Haydn + 'The Heavens are telling')

Two months before Leopold Mozart's initiation had been the same ceremony for Josef Haydn, the great Austrian composer, regarded as the master of the symphony and the quartet. He sang in the Cathedral choir of St. Stephens in Vienna from 1740-1749. Haydn was initiated into "True Concord Lodge"

on 11 February 1785 at the age of 53. Haydn does not appear to have composed any music for the Craft, although Chailley considered that there was evidence of Masonic symbolism in *The Creation*.

Bro. John Webb in a paper in the Transactions of Quatuor Coronati Lodge for 1981 refers to Robbins Landon's five points about *The Creation* in *Haydn: Chronicle and Works*:

1. In masonic circles *The Creation* was long ago held to contain strongly masonic elements.
2. The masonic message of *The Creation* may be established at several levels. On the most general, its appeal to the brotherhood of man, the propagation of humanity in God's image, are clearly designed in the words of the old masonic Charter, "to unite in friendship men who would otherwise have remained strangers."
3. *The Creation* both in its music and its libretto, is of the same stuff as *Die Zauberflöte* and *Fidelio*, both by masonic composers; representatives of a great humanitarian era in Central Europe, a golden age of freedom, cultivation of intellect and true sophistication, which were soon to disappear for ever.
4. The oratorio is in three parts, the usual being two, and further there are three soloists.
5. The whole work presents the Great Architect of the Universe as being the instigator of a Workman who created the world in a particular way, and this is particularly masonic in thinking.

When *The Creation* was first performed in Sweden in 1840, Webb goes on to say, it was given for and on behalf of distressed freemasons. We shall now hear the great chorus

from *The Creation* 'The Heavens are telling' performed by the Rundfunkchor with the Rundfund Sinfonie Orchester, Berlin, conducted by Helmut Koch.

Slide 10 (Charles Dibdin)

Charles Dibdin was an English actor and composer who was known particularly for his sea songs. He was born in Southampton, became a chorister at Winchester Cathedral and then came to London as a harpsichord tuner. Subsequently he took up a theatrical career as a baritone in the chorus in the Covent Garden Theatre. Dibdin composed several operas and over 1,500 songs, including 'Tom Bowling.' He was the author/composer of the pantomime *Harlequin Freemason* which was first performed at the Covent Garden Theatre on 29 December 1780 and ran for 63 performances before being taken out of the repertory in December 1781. Other than his Masonic pantomime there is no record of any connection with the Craft, although his grandson apparently stated that he was a Freemason.

Slide 11 (Video extract showing Dibdin's 'Tom Bowling' as a cello solo)

We shall now hear the melody of 'Tom Bowling' played by the cellist John Tomlinson in Sir Henry Wood's *Fantasia on British Sea Songs* at the Last Night of the Proms. There is a typical reception of this tear-jerking song by the Promenaders.

Slide 12 (Thomas Attwood)

Thomas Attwood was a pupil of Mozart and became organist at St. Paul's Cathedral in London. On the title page of his Glee for the Festival of St. John in December 1813 at which the union of the two Grand Lodges was effected he claims Masonic affiliation, but his name has not been traced in the Grand Lodge registers. He did, however, compose the music for several Masonic odes and songs, e.g. *In Masons' hearts let joy abound*. It is always possible that he became a Mason during his travels on the continent.

Slide 13 (Samuel Wesley)

An almost exact contemporary of Thomas Attwood, Samuel Wesley was the son of Charles Wesley, the well-known hymn writer and he, along with his brother Charles, were the most remarkable English musicians of their generation. Both were, according to Bro. Peter Fox in his article in *AQC*, infant prodigies worthy of comparison with Mozart. The abilities of these two boys brought to the Wesley household some of the leading musicians of the day - Arnold, Arne, Boyce and many others. Samuel produced an oratorio *Ruth* at the age of eight, the manuscript of which is in the Manuscript Room of the British Museum. A series of subscription concerts between 1778 and 1785 by the brothers earned great acclamation and introduction to the greatest circles and in 1786 Samuel played before King George III.

The following year Wesley suffered a serious accident when he fell into an unmarked excavation trench for the foundations of a new building; he was to feel the effects of the injuries sustained from this for the rest of his life. In 1788, the year of his father's death, Samuel Wesley was initiated into the Lodge of Antiquity at the age of 22. He was a frequent visitor to the Somerset House Lodge and in due course he was recommended by the Grand Chaplain to the Duke of Sussex for the new office of Grand Organist in 1812, which post he held until 1817. Only three weeks before Wesley's death in 1837 he had delighted Felix Mendelssohn, who was in England on a visit, by playing Bach and Wesley to him on the organ at Christ Church, Newgate Street. I have not been able to find a recording of Samuel's music,

Slide 14 (Samuel Sebastian Wesley + 'Lead me Lord')

but we shall now hear one of the best known short anthems by his son, Samuel Sebastian Wesley, *Lead me, Lord*, which gives some idea of the family's talent and style, sung by the boy soprano Christopher Muhley with David Wigram on the organ.

Slide 15 (Johann Nepomuk Hummell + extract from his Trumpet Concerto)

Johann Nepomuk Hummell was a German composer and piano virtuoso who was born in 1778 in Pressburg, Hungary. He was a member of the Lodge Arnalia at Weimar and a pupil of Mozart. He wrote sonatas, concertos, chamber music and nine operas. His Lodge published a music book in 1820 which contained two of his songs. He died at Weimar in 1837. A brief illustration of the quality of his music is to be found in the *Rondo* from his Trumpet Concerto in D played here by Rolf Smedvig & Scottish Chamber Orchestra.

Slide 16 (Meyerbeer, Liszt & Sullivan)

Other composers during the 19th Century who were Masons include Giacomo Meyerbeer, Franz von Liszt and Sir Arthur Sullivan. Sullivan was initiated into the Lodge of Harmony No. 255 in 1865.

Their records show that Sullivan did not hold office in the lodge, although he was perfected into the Bayard Rose Croix Chapter No. 71 in 1876 and exalted into the Friends in Council Chapter No.1383 in 1877.

In that year he was also appointed Grand Organist. The possibilities for illustrating Sullivan's music are endless, but I have chosen *The Lost Chord*, which featured in the film about Gilbert & Sullivan, *Topsy Turvey*, and will be sung on this historic recording by the distinguished bass from the last century, Peter Dawson.

Slide 17 (Sousa and Sibelius)

More recent masonic composers include **John Philip Sousa**, the composer of many well-known marches, and **Jean Sibelius**, who, having been initiated, passed and raised on one day in 1922 following the consecration of Suomi Lodge, Finland, by the Grand Master of the Grand Lodge of the State of New York - thus re-establishing Freemasonry in Finland after a lapse of almost 100 years - ultimately became Grand Organist, a post he held for many years. Sibelius merits a

separate lecture, as we have quite a corpus of his Masonic music known as the *Musique Religieuse* which was heard in the Suomi Lodge for the first time in 1927. His setting of his *Finlandia* music to a Masonic poem by Bro. Waino Sola to whom the ritual music is dedicated is performed here by the Associazione Incontrocoro Coro of Finland conducted by Georgio Guiot.

Slide 18 (Romberg & Berlin)

Sigmund Romberg was a slightly younger contemporary of Sibelius, born in Hungary in 1887 and dying in 1951. He was educated in the elementary and high schools of Zeged, Hungary, and at the University of Vienna.

He described himself as a 'middle-brow' composer, 'too low for a symphony conductor, and too high-brow for a jazz conductor.' He wrote some of the outstanding hits of the 1900s, including *Maytime*, *Student Prince*, *New Moon*, etc.

He was a member of Perfect Ashlar Lodge, No. 604, New York City.

Slide 19 (Irving Berlin)

Brethren, our final composer of the evening is Irving Berlin, who was born in Russia in 1888 and was brought by his parents to the United States in 1893. His only education was two years in the public schools of New York City.

He served in World War I as an infantry sergeant. Among Irving Berlin's most famous compositions are the songs *Alexander's Ragtime Band*, *God Bless America*, *Easter Parade*, *Blue Skies* and the musicals *Annie Get Your Gun* and *Call Me Madam*.

Irving Berlin was initiated into Freemasonry in Munn Lodge, No. 190, New York City in 1910.

He became an honorary member of the Lodge in 1935 and died in 1989 at the age of 101.

We shall now hear a song composed by Irving Berlin called *When I leave the world behind* sung on this recording by Eddie Fisher.

Slide 20 (Title Slide)

W.M., [MW, Grand Master], Brethren, that concludes this somewhat perfunctory survey of Masonic musicians spanning two centuries, a considerable area of Europe and also across to the United States.

I hope this goes some way to illustrating the great variety of music represented by those musicians who have been Masons over this large period of time. There is still much research to be done and I am sure that there are many interesting pieces of information yet to emerge about Freemasonry and Music.

Ven.Fr. John Wade

Tavola n.7

**Felice Gardini, compositore e massone italiano, a 300
anni dalla nascita**

Il 12 aprile del 1716 nasceva a Torino Felice Gardini. Oggi questo nome compare in quasi tutti i volumi di Storia della Musica Occidentale, ma sempre inserito in un mero elenco di compositori e strumentisti italiani che intorno alla metà del '700 trovarono fortuna in Inghilterra. Ad oggi ancora nessuna biografia di Felice Gardini è stata scritta e le informazioni sulla sua vita e le sue opere si devono desumere da alcune voci presenti nelle enciclopedie o andando a studiare le vite di quanti ebbero a che fare con lui a diverso titolo. È questo il caso di Giuseppe Baretti, critico letterario e linguista, di Sir William Hamilton, diplomatico e antiquario, dei musicisti tedeschi Johann Christian Bach e Carl Friedrich Abel, dello storico della musica Charles Burney, di Henry Frederick, duca di Cumberland e Gran Maestro della Prima Gran Loggia d'Inghilterra dal 1782 al 1790.

Riconosciuto dalla famiglia il talento musicale, il giovane Felice lasciò Torino all'età di 9 anni e rimase a Milano per almeno 3 anni lavorando in qualità di voce bianca presso il Duomo e studiando canto, clavicembalo e composizione con Giuseppe Palladino, maestro di cappella a San Sempliciano. Rientrato a Torino iniziò a studiare violino con Giovan Battista Somis, allievo di Arcangelo Corelli e fondatore della scuola violinistica torinese, che annoverò, oltre al nostro Gardini, Gaetano Pugnani e Giovan Battista Viotti, altri due illustri musicisti e massoni.

Alcuni studiosi citano Gardini come violinista al teatro San Carlo di Napoli, ma recentemente è stato scoperto che si tratterebbe di un caso di omonimia.

Per avere notizie certe bisogna arrivare al periodo 1748-1750 in cui compì una serie di viaggi che lo portarono dapprima in Germania, quindi in Francia e infine a Londra decise di porre la sua dimora fino al 1784. Nel gennaio del 1751 arrivò a

Londra Giuseppe Baretti, un trentaduenne torinese, grande conoscitore di lingua e letteratura italiana, che diventò in breve tempo coinquilino e amico fraterno di Giardini. Dello stesso anno è la prima data certa di una pubblicazione musicale del nostro compositore: si tratta delle Sei Sonate “di Cembalo con Violino o Flauto Traverso” op. 3. Si tratta di Sonate in cui il Clavicembalo ha una parte obbligata e non esegue solamente il Basso Continuo: la partitura è così costituita da una serie di tre righe musicali e non due come avveniva solitamente in questo genere di brani strumentali. L'editore è John Cox che, alla morte di John Simpson avvenuta nel 1747, ne avrebbe rilevato la stamperia nei pressi del Royal Exchange di Cornhill, Londra¹. In una delle prime pagine compare il privilegio e la licenza accordati dal Re Giorgio II per la stampa di ben 9 raccolte di brani sia vocali che strumentali di Felice Giardini²: è quindi molto probabile che nel 1751 fossero già state composte tutte queste opere e che il nostro musicista avesse trovato l'occasione di stamparle e pubblicarle nei suoi primi mesi di soggiorno londinese. Dello stesso editore sono infatti le edizioni prime, purtroppo senza data, delle Sei Sonate per Violino e Basso op. 1 e dei Sei Duetti per due Violini op. 2. Quest'ultima riporta la dedica a “Sua Altezza Reale il Principe Enrico di Prussia” (1762-1802) che fu fratello del re di Prussia Federico II, abilissimo flautista, compositore, amico di Johann Sebastian Bach, nonché, come il fratello, massone, iniziato a Brunswick nel 1738. La dedica che compare nell'op. 1 è rivolta ad un certo “Sig. Conte di Turpin, Brigadiere dell'Armata di Sua Maestà Cristianissima e Colonnello d'un Reggimento d'Ussari”. Riferendosi generalmente l'appellativo di Sua Maestà Cristianissima al Re di Francia, è presumibile che si tratti di un militare francese. La seconda edizione dell'op. 1 uscì a Parigi nel 1756 e la nuova dedica fu rivolta al “Re di Polonia e Duca di Bar”, Stanislao I Leszczyński (1677-1766), amante delle arti e raffinato “gourmet” – durante un periodo di esilio in Turchia avrebbe inventato il babà al rhum! – nonché, dal 1725, suocero di Re Luigi XV. Delle altre opere citate nell'edizione

del 1751 dell'op. 3, le 12 Sonate per Violino dovrebbero essere le stesse dell'edizione, probabilmente seconda o terza, del londinese Welcker priva di data – ma sappiamo che senza dubbi questi iniziò a pubblicare nel 1769 - e dedicata al Principe Ereditario di Brunswick e Luneburgo, che altri non fu che Re Giorgio III al potere dal 1760 al 1820.

Le raccolte che portano i numeri di opera dal 4 all'8 sono ancora Sonate per Violino e Basso. Dell'op. 5 si conosce la dedica a Isabella, Contessa di Carlisle, moglie di Henry Howard, Conte di Carlisle, deputato del Parlamento di Gran Bretagna dal 1715 al 1738 e quindi alla Camera dei Lords fino alla morte avvenuta nel 1758. Isabella discendeva dai baroni Byron e risultò essere la prozia del noto Lord Byron.

Nei primi anni di soggiorno londinese Giardini riesce quindi a ben inserirsi nell'ambiente aristocratico e, oltre i nomi illustri già citati, fu sostenuto da altri fra cui Lady Bingley, nobildonna molto attiva nella promozione culturale citata nelle memorie di Horace Walpole (1717-1797), ministro del governo inglese sotto Giorgio I e Giorgio II, nonché autore de *Il castello di Otranto* (1764), primo romanzo gotico propriamente detto. Grazie a queste frequentazioni e alle sue abilità di violinista negli anni 1751 e 1752 tenne la serie principale di concerti alla Great Room, al numero 21 di Dean Street, dietro Soho Square. Nel 1753 e 1755 Giardini curò la direzione artistica della stessa sala. Questa era stata inaugurata nella stagione 1749/1750 nei locali della vecchia cappella dell'ambasciatore della Serenissima Repubblica di Venezia. L'ultimo concerto di cui è stata registrata memoria si tenne qui il 4 febbraio del 1763. Attualmente, dopo diverse ricostruzioni, al numero 21 di Dean Street ha sede una sinagoga e la Ben Uri Art Society.

A partire dal 1752 e fino al 1780 Giardini promosse le esecuzioni musicali a beneficio del Lock Hospital, un ospedale specializzato nella cura delle malattie veneree, fondato nel 1747 in Grosvenor Place, vicino Hyde Park Corner.

Nel 1753 sposò la cantante fiorentina Maria Caterina Violante Vestris. Non si conosce la data di nascita della Vestris, ma nel

1742 il suo nome già compare nel cast di un'opera comica al teatro di Napoli. Qui ottenne l'ammirazione del Re Carlo III, il primo di una serie di ricchi e potenti uomini con cui elle ebbe relazioni. Da uno studio di Gaston Capon in circa 20 anni godette della protezione di almeno 14 uomini. Dopo Carlo III fu la volta dell'Imperatore d'Austria Francesco I a cadere fra le braccia della cantante, ma l'Imperatrice Maria Teresa riuscì a salvare il matrimonio ordinandone l'esilio che la portò dapprima a Torino e poi a Milano dove divenne l'amante del governatore generale Gian Luca Pallavicini. Grazie a queste frequentazioni e alle sue abilità di cantante continuò ad esibirsi in numerose opere, seppure quasi sempre ricoprendo ruoli secondari. Nel 1751 la Vestris parte nuovamente e raggiunge la corte francese davanti alla quale si esibisce il 9 novembre interpretando diverse ariette italiane. Il successo fu tale che il 15 agosto del 1752 debutto al famoso Concert Spirituel sotto il nome di Violantina de Vestris, cantando due arie italiane. Nel 1753 visitò Londra dove ottenne altrettanto successo e l'appellativo di virtuosa. Nel giro di pochi mesi sposò il nostro Felice Giardini, ma la Vestris era una vera artista e il ruolo di moglie non le si addiceva tanto che nel 1755 ritornò a Parigi dove partecipò regolarmente al Concert Spirituel fino al 1758 quando si esibì nello Stabat Mater di Pergolesi. Intorno al 1750 l'incisore Marcantonio Dal Re (1697-1766) fece un ritratto di Violante Vestris sulle scene di un teatro attualmente conservato a Milano presso la Civica Raccolta delle Stampe al Castello Sforzesco. John A. Rice, storico della musica americano, in un suo scritto, intitolato *Mid-Eighteenth-Century Opera Seria Evoked in a Print by Marc'Antonio dal Re*, così definisce la moglie del Giardini: "di sicuro non è stata una cantante straordinaria, ma fu senza dubbio una delle donne più accattivanti di metà Settecento". Nel 1754 e 1755 Giardini, in qualità di Primo Violino, rivitalizzò l'orchestra dell'Opera Italiana al Teatro Reale, dove stava lavorando, come librettista d'intermezzi, anche il suo amico e coinquilino Giuseppe Baretta, di cui ci rimangono il *Don Chisciotte in Venezia* e *La Filippa trionfante*. Giardini

rimase sempre legato all'ambiente dell'Opera Italiana e negli anni 1756 e 1757 ne fu impresario senza però ottenere grandi risultati. Proprio nel 1757 mise in scena *Rosmina*, un'opera seria su libretto di Silvio Stampiglia, purtroppo andata perduta.

In questi primi anni londinesi Giardini fu Maestro di Violino di Sir William Hamilton (1730-1803) finché questi non lasciò l'Inghilterra a seguito dell'incarico di ambasciatore presso la corte borbonica di Napoli, dove regnavano Ferdinando IV e la consorte Maria Carolina d'Asburgo-Lorena, sorella della Regina di Francia Maria Antonietta. Il nome di Hamilton è ben noto nella storia della musica per aver accolto a Napoli la famiglia Mozart, ma risulta altrettanto famoso per i suoi studi di antiquaria e vulcanologia relativi alla città di Pompei.

Con gli anni '60 del Settecento iniziò per Giardini una nuova importante e artisticamente stimolante relazione con due grandi musicisti tedeschi, Johann Christian Bach (1735-1782) e Carl Friedrich Abel (1723-1787), che si stabilirono a Londra rispettivamente nel 1762 e nel 1759. Il primo era l'undicesimo figlio del celeberrimo Johann Sebastian che però morì quando il figlio era appena quindicenne non potendo così completarne la formazione musicale cui comunque contribuirono illustri maestri italiani del calibro di Padre Martini e Giovanni Battista Sammartini. Giunto a Londra ottenne immediatamente grande successo con l'opera *Orione* o *Diana Vendicata* (1763) nella cui orchestrazione comparvero per la prima volta in Inghilterra i clarinetti. Nel giro di poco tempo ottenne il titolo di musicista della regina e in seguito maestro di cappella. Carl Friedrich Abel era figlio di Christian Ferdinand, il principale gambista e violoncellista nell'orchestra di corte di Johann Sebastian Bach. Studiò dieci anni a Dresda con Hasse e quindi raggiunse Londra dove divenne musicista da camera della Regina Carlotta. Nel 1764 i due iniziarono una strettissima collaborazione che li vide protagonisti nei cosiddetti Bach-Abel Concerts che si tennero fino al 1783 e che videro la partecipazione di grandissimi musicisti dell'epoca fra cui il grande Joseph Haydn, oltre,

ovviamente al nostro Felice Giardini. Per dieci anni i concerti furono organizzati da Teresa Cornelys, una cantante d'opera veneziana a riposo, proprietaria di una sala concerti a Carlisle House, presso Soho Square, che poi sarebbe divenuta teatro di eventi di moda.

Il legame di amicizia fra Bach, Abel e Giardini fu molto forte e, come vedremo, sarà testimoniato non solo dalla collaborazione artistica di questi anni.

Nel 1764 e 1765 Giardini mise in scena due opere serie al Her Majesty's Theatre di Londra: Enea e Lavinia su libretto di Gaetano Sertor e Il re pastore su libretto di Pietro Metastasio, purtroppo perduta.

Nel 1766 l'altro amico, Giuseppe Baretti, ritorna a Londra dopo un'assenza di circa 6 anni nei quali aveva fondato a Venezia una rivista di grandissimo successo denominata La frusta letteraria, che il Baretti fu costretto a chiudere nel 1765 su invito del governo veneziano a seguito di un suo violento scritto contro Pietro Bembo. Oltre a Baretti, in questi anni la casa di Giardini fu frequentata da un altro violinista torinese, Gaetano Pugnani (1731-1798), di cui di recente è uscita una ricca biografia,³ che fa luce anche sui suoi rapporti con la Libera Muratoria dell'epoca. Non si conoscono purtroppo data e luogo dell'iniziazione di Pugnani, tuttavia, come riporta A. Basso⁴, "il suo nome figura in due liste, rispettivamente del 1768 e del 1771, relative alla Loggia La Mystérieuse di Torino, creata il 27 dicembre 1765 con patenti rilasciate dalla Loggia Aux trois mortiers di Chambéry." Molto probabile quindi che l'adesione di Pugnani fosse recente - e potremmo pensare anche ricca di entusiasmo - quando ebbe l'occasione di frequentare a più riprese la casa di Giardini. Proprio durante uno dei soggiorni di Pugnani a Londra accadde un episodio che sconvolse momentaneamente la vita del nostro gruppo di artisti. La sera del 6 ottobre 1769 Giuseppe Baretti si trovava a passeggiare nei pressi di Hay-market, in un vicolo abitualmente frequentato da prostitute. Coinvolto in una rissa da un gruppo di inglesi, fu costretto a difendersi causando la morte di uno dei suoi assalitori. Perciò venne tratto in prigione

e processato. Grazie all'intervento degli amici, Giardini e Pugnani in primis, fu scarcerato dietro pagamento di cauzione e in seguito prosciolto dall'accusa grazie alle testimonianze portate a suo favore.

In questi stessi anni aderirono alla Massoneria diversi membri della Famiglia Reale inglese, in particolare 3 fratelli di Re Giorgio III. Edward August, Duca di York (1739-1767), fu iniziato a Berlino nel 1765 nella Lodge of Friendship, divenuta in seguito la Royal York Lodge of Friendship. William Henry, Duca di Gloucester (1743-1805), fu invece iniziato il 16 febbraio 1766 nella New Horn Lodge di Londra, in seguito denominata Royal Lodge e, dopo la fusione con la Alpha Lodge nel 1824, Royal Alpha Lodge. Entrambi furono eletti Past Grand Master della Prima Gran Loggia d'Inghilterra il 15 aprile 1767. Henry Frederick, Duca di Cumberland (1745-1790), fu iniziato il 9 febbraio 1767 in una loggia formata per l'occasione presso la Thatched House Tavern di St. James' St. e, appena due mesi dopo, fu installato Maestro Venerabile della New Horn Lodge. Vedremo più avanti quanto queste adesioni influenzarono benevolmente la vita e la carriera di Giardini.

Il 7 giugno del 1770 Charles Burney, organista e compositore inglese, parte per un viaggio in Italia che fu alla base della sua *History of Music*, una prima pionieristica storia della musica occidentale. Burney si accinse a questo viaggio non senza averlo prima preparato minuziosamente per rendere più rapide e fruttuose le sue ricerche. In particolare si avvale della grande fama che Felice Giardini aveva raggiunto in quegli anni sia come violinista che come impresario, facendosi scrivere alcune lettere di presentazione di cui ci offre esplicita testimonianza nel suo resoconto di viaggio pubblicato sotto il titolo di *The present state of Music in France and Italy* (Viaggio musicale in Italia) nel 1771. Grazie a Giardini, Burney fu accolto a Torino dai fratelli Besozzi, abili suonatori di oboe e fagotto, a Milano dall'organista Giovan Battista Sammartini (1698-1775) e a Napoli dal grande operista Niccolò Piccinni (1728-1800) che nel 1776 sarebbe diventato

uno dei membri della loggia parigina Les Neufs Soeurs. Il 5 novembre 1770 Burney visitò il Conservatorio di S. Onofrio a Napoli e così scrive nel suo resoconto di viaggio: “In una stanza privata due ragazzi suonavano, l’uno un a solo di Giardini sul violino, l’altro un pezzo di sua composizione per il basso [...]. Ho notato che in tutta Italia gli a solo di Giardini e le ouvertures di Bach e di Abel godono di larga fama; e tale fama è giustificata poiché non mi è accaduto di ascoltare nel mio viaggio sul continente musica dello stesso genere che possa uguagliarla.”⁵

Nel luglio del 1772 Burney si rimise in viaggio, questa volta in Germania. Il 1° ottobre, dopo un soggiorno a Berlino, raggiunse Potsdam dove incontrò František Benda (1709-1786), violinista e compositore boemo, cui si presentò con una lettera di Giardini. Così Burney descrive la reazione di Benda di fronte alla missiva del violinista italiano: “il signor Benda fu assai grato di essere stato da lui ricordato dopo più di vent’anni che non lo vedeva; e aggiunse di non aver mai dimenticato il suo bel suono così chiaro, pieno, dolce e che aveva ancora preciso nel ricordo il suo stile pieno di grazia, la sua fantasia nell’invenzione delle cadenze e la sua facilità nell’eseguire qualsiasi musica sul violino.”⁶

Dal 1770 al 1776 Felice Giardini fu membro dell’orchestra del Three Choirs Festival, un festival musicale creato nel 1715 e tuttora esistente promosso annualmente dalle corali delle città di Gloucester, Worcester e Hereford.

Il 27 gennaio del 1772 fu inaugurato a Londra, nell’area sud di Oxford Street, The Pantheon, un edificio per il cui progetto l’architetto neogotico James Wyatt si ispirò all’omonimo monumento romano. La sala principale, di forma circolare, fu una delle più grandi stanze mai costruite in Inghilterra fino a quel momento e fu originariamente destinata ad ospitare assemblies, ossia incontri informali delle classi agiate londinesi. Ben presto però s’iniziò ad organizzare balli in maschera e stagioni concertistiche di cui Giardini fu direttore d’orchestra e violino solista dal 1774 al 1779. Furono questi anni di attività intensissima per Giardini che troviamo anche

alla guida del King's Theatre negli anni 1776 e 1777.

Nonostante i numerosi impegni di violinista e direttore, Giardini riuscì in questi anni anche a portare avanti i suoi progetti compositivi. In questo periodo furono pubblicate le sue opere 17 e 18, raccolte di trii di diverse formazioni: violino, viola e violoncello; chitarra, violino e fortepiano; clavicembalo, violino e violoncello.

Intorno al 1775 arrivò a Londra un altro grande compositore italiano, il romano Muzio Clementi, che viveva in Inghilterra già da diversi anni presso una ricca famiglia del Dorset.

Il 23 gennaio 1777 fu fondata a Londra la Lodge of The Nine Muses 330 – tutt'oggi esistente col numero 235 - e fra i suoi fondatori compare il violinista e compositore bolognese Luigi Borghi (1745-post 1806), già allievo del citato Gaetano Pugnani. Questa loggia, che accolse, fin dalla sua fondazione, un grandissimo numero di artisti, soprattutto italiani, tentò probabilmente di emulare la loggia parigina Les Neuf Soeurs costituita nel luglio del 1776. Come ci segnala Basso “sede di quell'officina prestigiosa era la Thatched House Tavern in St. James' Street, dove le riunioni si tenevano al secondo venerdì del mese. La fondazione era avvenuta essenzialmente per iniziativa del chirurgo Bartolomeo Ruspini (1730-1813), iniziato a Bristol nel 1762 e Grand Steward della Grand Lodge of England nel 1771.”⁷

L'anno seguente la fondazione nel giro di 5 mesi furono iniziati in questa loggia i tre musicisti e amici Abel, Giardini e Bach, rispettivamente il 13 febbraio, il 12 marzo e il 15 giugno. Proprio nel 1778 Giardini lavorò all'opera lirica Sappho, purtroppo perduta, e alle sue opere 21 e 22, raccolte di quartetti di diverse formazioni; iniziò a fregiarsi del titolo di Music Master dei Duchi di Gloucester e Cumberland, ossia William Henry e Henry Frederick, fratelli di Re Giorgio III, di cui si è detto sopra relativamente alla loro affiliazione massonica. I 6 quartetti dell'op. 21 – 3 per cembalo, violino, viola e violoncello e 3 per cembalo, 2 violini e violoncello – furono da Giardini dedicati a Georgiana Spencer Cavendish, Duchessa del Devonshire (1757-1806). Primogenita dei conti

Spencer – la stessa famiglia di Lady Diana – aveva sposato nel 1774 William Cavendish, V Duca del Devonshire. Dotata di grande carisma e fascino, dettò per diversi anni la moda nei principali salotti londinesi e accolse intorno a sé numerosi letterati e politici. Divenne famosa per il *ménage a trois* che lei stessa aveva accettato insieme al marito e all'amica "Bess", al secolo Lady Elizabeth Foster. I suoi numerosi viaggi la condussero a Parigi dove diventò grande amica della Regina di Francia Maria Antonietta e della sua dama di compagnia, la Duchessa de Polignac. Il legame di Giardini con i Duchi del Devonshire fu molto forte se nel 1781 compose un *Devonshire Minuet* per fortepiano e violino, nel 1783 dedicò a William Cavendish la sua op. 25, nuova raccolta di 6 quartetti, 3 per violino, flauto o oboe, viola e violoncello e 3 per 2 violini, viola e violoncello e ancora nel 1790 dedicò alla Contessa 6 trio sonate per 2 violini e basso, op. 30.

Nel 1782 e nel 1783 Giardini fu direttore del King's Theatre. Nel 1784 Giardini lasciò Londra per un viaggio al seguito dei suoi protettori. Passando per Siena e Roma, giunse a Napoli verso la fine del 1786 dove rimase per tutta la stagione di carnevale frequentando l'ambasciata britannica ancora retta dal suo vecchio allievo sir William Hamilton. Grazie a costui l'ambasciata britannica a Napoli era diventata un polo cultural-mondano unico nel suo genere, con un rilevante peso storico per la circolazione delle idee del tempo. Hamilton divenne il punto di riferimento per tutti quei forestieri che facevano tappa a Napoli durante il loro Grand Tour. Fra gli altri, l'ambasciatore accolse i Mozart, il Burney e finanche il famoso libertino Casanova. In questi anni governava a Napoli Ferdinando IV che aveva sposato nel 1768 Maria Carolina d'Asburgo-Lorena, tredicesima figlia dell'Imperatore d'Austria Francesco I. Maria Carolina promosse numerose riforme, in particolare la revoca del divieto di associazione massonica e lei stessa fu molto incuriosita dalle pratiche e dalle tradizioni libero-muratorie. Nel 1789 la Rivoluzione Francese fece cambiare l'aria anche a Napoli perché la regina, scossa dall'uccisione della sorella Maria Antonietta e istigata dalle

numerose voci che volevano i massoni fra i principali promotori della rivoluzione, mutò la sua politica di dispotismo illuminato a quella conservatrice e antimassonica.

A Napoli Giardini riuscì ad ottenere talune lettere di presentazione per realizzare un suo progetto di viaggio in Spagna e Portogallo, che pare abbia effettivamente raggiunto verso la metà del 1787. Rientrato a Londra nel 1790, ritentò la carriera di impresario teatrale curando all'Hay-Market l'allestimento della Ninetta di Cimarosa, ma purtroppo con esiti negativi.

Nel gennaio del 1791 l'impresario Salomon riuscì a portare a Londra il grande Haydn, la cui musica riscosse subito un enorme successo nella capitale inglese. Stando a una certa ricostruzione storica, pare che Giardini si fosse posto fra gli "avversari" dell'austriaco, che pure era un fratello massone, iniziato a Vienna nel 1785. Nel Morning Chronicle del 31 gennaio 1792 furono pubblicati due trii - il primo "in stile tedesco" per 2 violini e cello, il secondo "in stile italiano" per violino, viola e cello - evidentemente di carattere satirico e caricaturale a testimoniare l'artificiosità e la difficoltà del primo stile a confronto della semplicità e naturalezza del secondo. L'immagine del frontespizio esplicita chiaramente l'idea dell'anonimo compositore che si definisce "Amateur": a una banda di suonatori a fiato sulla sinistra si contrappone un gruppo di putti ignudi e gentili con archi, liuto e traversiere. Sopra questa scena bucolica si staglia una grande bilancia a due piatti che esce dalle nuvole; è chiaramente la bilancia del giudizio divino che pesa da una parte innumerevoli note piene di accidenti e dall'altra una semibreve, una minima e una semiminima. Il piatto più pesante è quello delle tre semplici note, a significare il favore divino per la semplicità musicale. Allo stesso modo sono composte le due trio sonate: nella prima, in stile tedesco - poco importa che Haydn fosse austriaco! - si notano lunghe e prolisse indicazioni di tempo e tonalità fino a 6 diesis; nella seconda, in stile italiano, tutto il contrario, nella più semplice naturalezza di linguaggio musicale. Fu lo stesso giornale a

ipotizzare che dietro l'anonimo compositore si celi il buon Felice Giardini.

Nello stesso 1792 Giardini, ormai quasi ottantenne, compì l'ultimo azzardo della sua vita partendo alla volta di San Pietroburgo con una compagnia di opera buffa di cui facevano parte alcuni suoi allievi.

Non è certo se nella capitale russa abbia trovato accoglienza presso i fratelli della Nine Muses 466 fondata ben 3 anni prima dell'omonima londinese. Di sicuro l'avventura non portò i frutti sperati se Giardini morì a Mosca, indigente, l'8 giugno del 1796.

Ven.Fr. Giorgio Bottiglioni

note:

¹ F. Kidson, Music Publishers, Printers and Engravers, Londra 1900.

² 6 Sonate per Violino e Basso (op. 1?), 6 Duetti per 2 Violini (op. 2?), 6 Sonate per Cembalo e Violino (op. 3), 6 Ouvertures in 4 parti [2vl, fag, basso] (op. ?), 6 Cantate o Arie (op. 4?), 6 Concerti per Violino (op. ?), 12 Sonate per Violino (op. 6?), 6 Trii per 2 Flauti e Basso (op. ?), 6 Soli per Flauto Traverso

³ G.E. Cavallo, A. Gunetti, Gaetano Pugnani e i musicisti della corte sabauda nel XVIII secolo, Torino 2015

⁴ A. Basso, L'invenzione della gioia, musica e massoneria nell'età dei Lumi, 1994

⁵ C. Burney, Viaggio musicale in Italia, Torino 2013, p. 307.

⁶ C. Burney, Viaggio musicale in Germania e Paesi Bassi, Torino 2011, p. 182.

⁷ Basso, cit., p. 72.

Tavola n.8

Ricerca su Angelo Anelli**Premessa**

Questo lavoro nasce da una curiosità: l'appartenenza o meno di Gioacchino Rossini alla Libera Muratoria. Molti studiosi hanno eseguito ricerche in tal senso, ma da quello che possiamo conoscere nessuno ha mai dato parere positivo o negativo sulla questione, limitandosi a supposizioni. Bisognava allora trovare un appiglio, una qualche sua composizione che potesse farci, in qualche modo, pensare alla Massoneria. Entra così in gioco l'opera *"Italiana in Algeri"*, dove nel Finale e precisamente nella scena XIV c'è un rito di iniziazione, infatti Mustafà viene iniziato al "grado eletto di Pappataci". Come potevano Rossini ed il suo librettista Angelo Anelli conoscere un rituale di iniziazione, e quindi prenderne spunto? Così siamo venuti a conoscenza dell'appartenenza alla Libera Muratoria di Angelo Anelli. Il focus allora si è spostato su questo importantissimo letterato e librettista, che aveva un profilo molto particolare e che nelle sue composizioni si trovano spesso elementi scherzosi e dissacratori. I due lavori che seguiranno sono articolati in questo modo: il primo è una tesi sull'appartenenza di Anelli agli *"Illuminati di Baviera"*, che sposta l'analisi su un piano "antimassonico", il secondo è un lavoro sull'analisi musicale e su una *"caccia all'indizio"* che vuole dimostrare l'appartenenza di Rossini alla Libera Muratoria, partendo dallo stesso giudizio canzonatorio del testo ma letto come un messaggio che solo i "fratelli" avrebbero potuto comprendere.

Anelli: un (Anti)massone "Illuminato"?

Angelo Anelli (Desenzano del Garda, 1° novembre 1761 – Pavia, 9 aprile 1820) conosciuto come librettista.

Deve la fama ai suoi tempi, soprattutto, per essere stato librettista della Scala, mentre oggi è dovuta in particolare modo per le sue collaborazioni con Gioacchino Rossini.

Massonicamente è una scena dell'Italiana in Algeri di Rossini a mettere in discussione la rilevanza massonica della sua opera, nella scena quattordicesima del secondo atto.

Da una prima analisi della stessa è già evidente che essa non sia rilevante dal punto di vista del contenuto massonico, ma al contrario piuttosto canzonatorio nei confronti della massoneria. Anche la sua stretta vicinanza con ambienti "illuminati" fanno infatti presupporre ben altro, ma questa tesi necessita, per avvalorarla di una spiegazione apparentemente "fuori campo", sulla storia di alcune organizzazioni anti iniziatiche che in quel tempo convivevano con la nostra istituzione, in uno strano equilibrio; nel dettaglio, parliamo dell'amicizia che l'Anelli aveva con Giovanni Simone Mayr compositore che nacque ad Ingolstadt, città natale anche del cosiddetto ordine degli *"Illuminati di Baviera"* e le connessioni che lo portano ad essere vicini agli *"Illuminati di Baviera"*.

E' ben nota difatti l'estrema vicinanza del fr. Mayr al fr. Barone De Bassus, che era niente di meno che il braccio destro di Weishaupt. La loro frequenza era intensa e assidua così come intenso ed assiduo era l'apporto che Mayr profondeva per l'organizzazione. Tuttavia il Mayr è riuscito a rimanere un ottimo massone amato da tutti i fratelli.

Gli Illuminati di Baviera nascono quindi a Ingolstadt, su fondazione di Johann Adam Weishaupt (1748-1830), professore di giurisprudenza all'Università di Ingolstadt. Weishaupt voleva crearsi uno spazio, dapprima come alternativa alla massoneria basando la propria campagna di reclutamento sulla sola parte metallica (quella parte metallica che nelle nostre logge deve rimanere fuori), e successivamente decise che bastava, anzi era auspicabile, una interazione/integrazione con le logge massoniche, allo scopo di poter reclutare adepti, indebolendo dall'interno l'immagine della massoneria.

Non tutti i membri degli “illuminati”, Weishaupt in primis, erano stati regolarmente iniziati in massoneria e soprattutto non tutti erano al corrente degli scopi, strani, instabili, e paranoici del Weishaupt, che ne era “padre e padrone” con il titolo di Areopago e/o Maestà, una figura che scopiazzava concettualmente la gran maestranze della massoneria. D'altronde il Weishaupt era solito deturpare e plasmare a suo profitto, ogni simbologia massonica. Questa organizzazione era senza dubbio anti massonica, se non altro perché denigrava il credo in un essere superiore a prescindere dalla fede religiosa ma non è l'unico elemento darlo da pensare.

Non mi soffermerò sui riti di passaggio degli “Illuminati di Baviera” perché sarebbe un fuori tema totale e ingiustificato, anzi addirittura contro tema, ma mi limiterò a sintetizzare gli scopi di detta organizzazione (o meglio dire del Weishaupt stesso) di cui facevano parte, fra i molti, musicisti come Mozart, Beethoven e Mayr. Alcuni, come Mozart, marginalmente, altri come Mayr, più in profondità.

Il “vizietto” inconfondibile degli illuminati di Baviera era quello di incoraggiare (con più o meno successo) la presa in giro nella letteratura, arte, e musica, verso quell'istituzione che, in quel momento, irritava particolarmente il Weishaupt, e cioè, (sempre le stesse ma alternate), massoneria e vaticano, adoperando spesso messaggi subliminali.

L'attività italiana degli Illuminati di Baviera abbracciava quasi esclusivamente le province di Sondrio, Brescia, e Bergamo (in ordine di attività) e la cosa preoccupava molto la polizia, in quanto i servizi di intelligence erano dell'opinione che questi fomentassero eversioni e contrabbandi (la Svizzera era vicina) e che fossero addirittura stati la causa nientedimeno che della rivoluzione francese (che sia vero o no non ho i mezzi per verificarlo ma è comunque influente per la nostra ricerca). Proprio Anelli vive in uno dei distretti interessati del “fermento illuminato”; e dato che dove c'era loggia importante, arrivavano gli illuminati, ecco che la loggia di Anelli (una delle più importanti della zona Bresciana) era in se molto appetibile per gli illuminati.

De Bassus e Mayr si recano più volte alla loggia di Brescia Amalia Augusta, come risulta da lettere di De Bassus e da vecchi verbali di pedinamento della polizia della provincia di Sondrio che sono riuscito riservatamente a consultare.

Gli adepti dell'ordine degli "Illuminati di Baviera" si lasciavano andare a orge integrati con fastosi pranzi ed era loro convinzione che le donne fossero solo lo strumento di piacere degli uomini.

Con questa visione, collocare il libretto di Anelli viene più semplice, considerando che il giuramento che Mustafà si assume sembra non dare adito a dubbi, egli infatti giura:

*“Di veder e non veder, di sentir e non sentir,
per mangiare e per goder di lasciare
e fare e dir io qui giuro
e poi scongiuro Pappataci Mustafà.”*

Lo stile canzonatorio degli "Illuminati di Baviera" verso quelle istituzioni e/o autorità varie che potevano in qualche modo competere con lo "Areopago/Maestà" Weishaupt, veniva praticato per mezzo di messaggi subliminali somministrati alle menti soprattutto con la musica.

Ritengo quindi di poter ipotizzare che difficilmente l'intenzione dell'Anelli fosse quella di rappresentare un rituale di iniziazione massonica, ma piuttosto di imbastire una canzonatura della massoneria nello stile che contraddistingue gli "Illuminati di Baviera".

Ma gli indizi sullo "illuminatismo" Anelliano non finiscono qui. Per esempio prendiamo in esame il titolo di "gran kaimakan" (riferito a Mustafà) che si evoca durante tutta l'opera.

Il titolo Turco originale sarebbe Kaymakam che sarebbe una specie di "conte" in turco, mentre il termine modificato dall'Anelli è Gran Kaimakan.

Si può notare che c'è il prefisso "Gran" seguito da Kaymacan, dove egli sostituisce la lettera M con la lettera N, sortendo l'effetto di una parola che unisce Caimano e Cane in un "Gran Caimacane". Questo sembra un tipico accrocchio linguistico

canzonatorio nonché subliminale in perfetto stile “Illuminato di Baviera”. In questo caso la figura attaccata è quella del Gran Maestro che ne viene fuori come un Gran Caima(no)can(e), Gran Maestro che era probabilmente colpevole di offuscare la figura dello “Uomo re” Weishaupt.

Purtroppo conosco molto poco il Turco ma invece col Moldavo, anche arcaico me la cavo alquanto bene e anche il termine “căimăcămie” (sempre con il medesimo significato di nobile proprietario), in lingua Moldava-Valacchiana-arcaica è tipico delle sole zone che hanno subito l’invasione turca, e conferma che l’origine del termine turco non comprendeva la consonante N al suo interno.

L’ipotesi dell’errore di Anelli considerando la sua serietà e preparazione professionale sembra assai improbabile, tanto più che mediamente la cultura dell’esoterismo e la capacità di lettura dei messaggi occulti, era molto più sviluppata all’epoca che ad oggi. E’ bene precisare anche che questi messaggi subliminali volevano essere rivolti ai fratelli massoni, le quali energie dovevano essere dirottate verso le logge “illuminate”. Qualcuno potrebbe allora chiedersi il perché Rossini non ha esercitato opposizione alcuna; la risposta che mi sono dato è che il messaggio canzonatorio è subliminale e non “in chiaro”, e quindi non direttamente comprensibile, inoltre per Rossini il termine “gran maestro” stava a significare probabilmente solo un eccelso compositore. Anche se c’è chi avanza l’ipotesi che Rossini sia stato iniziato (senza avere elementi a riprova di ciò), io non ho mai rilevato in una sola composizione Rossiniana elemento alcuno che richiami una qualsivoglia simbologia massonica (come invece ne sono presenti palesemente per Mozart e Beethoven).

Rossini sembra infatti che fosse assolutamente estraneo alla massoneria. Non crediate però che io dica ciò essendo inconsapevole del fatto che per un musicista dell’epoca l’appartenenza massonica fosse una *conditio sine qua non*, ma con tutta probabilità l’affiliazione massonica più che certa del Barbaja (il suo impresario) era più che sufficiente per procurargli gli ingaggi.

Ricordo inoltre che la massoneria (soprattutto quella di quel tempo) non avrebbe mai permesso, ad una donna, nessun tipo di coinvolgimento e/o partecipazione anche marginale ad un rituale massonico. Quindi ciò che invece avviene nella scena sopracitata è l'ulteriore prova che la scena quattordicesima del secondo atto del libretto di Anelli, non poteva essere in alcun modo qualcosa di serio riferito alla massoneria, ma al contrario mi sentirei di affermare che avesse connotazioni antimassoniche.

Concludo dicendo che, al di là di qualsiasi considerazione, la musica di Rossini e il libretto di Anelli sono fatti l'una per l'altro, e producono un risultato ineguagliabile in particolar modo nella vocalità di insieme, dove la gestione di complicati intrecci delle parti vocali, esalta le qualità di Rossini e appassiona noi esecutori, e che, ancora una volta, l'essere massoni e musicisti ci permette di capire cose che i profani non potrebbero capire, anche se si tratta di anti massoneria.

Fr. Roberto Luparelli

Tavola n.9

L'Iniziazione di Mustafà

“essere o non essere (Rossini un Massone) questo è il dilemma”...

Numerosi studiosi si sono posti questa domanda, io ho provato a dare una mia risposta partendo dall'analisi di una sua opera, l'Italia in Algeri, cercando un indizio che potesse avallare la mia tesi. Va anche detto che alcuni studiosi ritengono che lo stesso Rossini volle inserire questa scena, dove avviene una iniziazione, per prendere in giro quel mondo misterioso, cioè quello della Massoneria, tanto caro al suo librettista Angelo Anelli.

Certamente Angelo Anelli lo era, infatti apparteneva ad una delle più importanti Logge Italiane del periodo “risorgimentale”, sto parlando della Loggia “Amalia Augusta” di Brescia.

Vorrei un attimo soffermarmi su questa loggia: fu fondata nel 1806, prese il nome dalla moglie del viceré Eugenio di Beauharnais, che fu primo Gran Maestro del Grande Oriente d'Italia (frequentatore lui stesso di questa loggia) e figlia del Re Massimiliano I di Baviera. Numerosi furono gli appartenenti a questa loggia, un nome fra tutti Ugo Foscolo, che fu anche nemico di Anelli perché riteneva quest'ultimo responsabile di avergli usurpato una cattedra universitaria.

Tornando all'Italiana in Algeri, composta da Rossini nel 1813, essa rappresenta un esempio tangibile di opera lirica con riferimenti alla Libera Muratoria ed agli ideali risorgimentali. Basti pensare al Rondò finale di Isabella per comprendere quanto gli ideali risorgimentali della loggia Amalia Augusta abbiano influito sulla stesura dell'opera. Di seguito il testo del Rondò:

Isabella:

*Amici, in ogni evento M'affido a voi;
 Ma già fra poco io spero Senza rischio e contesa
 Di trarre a fin la meditata impresa.
 Ah! se pietà ti desta il mio periglio,
 Il mio tenero amor,
 Se parlano al tuo core Patria, dovere e onore,
 Dagli altri apprendi a mostrarti Italiano;
 E alle vicende della volubil sorte.
 Una donna t'insegni ad esser forte. Pensa alla patria,
 E intrepido il tuo dover adempi: Vedi per tutta Italia
 Rinascere gli esempi
 D'ardire di valor,
 Qual piacer! Fra pochi istanti
 Rivedrem le patrie arene.*

Coro:

*Andiam di noi ti fida Dove ti par ci guida L'ardir trionferà
 Quanto vaglia gli italiani, Al cimento si vedrà*

Possiamo immaginare la nostra eroina Isabella che dal centro del palcoscenico intona questo canto verso una platea di soldati appartenenti quasi sempre ad un esercito di invasori, infatti era consuetudine allora che l'esercito e gli ufficiali assistessero agli spettacoli in platea. Questo causò in alcuni casi la censura di questo bellissimo brano, come quello di Napoli dove l'aria venne tagliata e Roma dove "Pensa alla Patria" divenne "Pensa alla Sposa".

Avendo fatto le dovute premesse, possiamo passare al vero e proprio gioco della "caccia all'indizio massonico".

Analizzeremo quindi le pagine che riguardano la Scena XIV dove avviene questo "rito di iniziazione". Proveremo a confrontarlo con quello che è l'iniziazione nel Rituale Emulation, trovando così similitudini che ci faranno ben sperare che Rossini stesso, oltre il suo librettista Abelli, fosse

a conoscenza di quelle che sono le caratteristiche principali di un rituale di Iniziazione alla Libera Muratoria.

Già dall'inizio ci troviamo davanti ad una figura ritmica, che già altri compositori appartenenti alla muratoria avevano utilizzato cioè i tre colpi di maglietta.

Altro elemento sempre all'inizio sta nel testo che recita Isabella: *non sei tu che il grado eletto brami aver di Pappataci*. Che potremmo confrontare con: *vi offrite quale Candidato ai Misteri e privilegi della Libera Muratoria?*

Di seguito viene chiesto di giurare al candidato il quale risponde in maniera affermativa

Passiamo adesso ad un altro punto del rito di iniziazione e cioè quando al candidato viene detto:

“Dite il vostro nome per esteso e ripetete dopo di me..”

Segue un momento dove il personaggio di Taddeo legge il giuramento ed il candidato Mustafà lo ripete.

Troviamo fin da subito delle assonanze con il nostro rituale, ma oltre al testo Rossini inserisce anche un gioco musicale che può, all'attento massone, far pensare alla Scala di Giacobbe.

Infatti nel momento in cui il candidato ripete il testo del giuramento in orchestra gli strumenti eseguono una scala ascendente.

Di vedere e non veder Di sentire e non sentir

Potrebbero diventare:

...giuro di tacere, celare e giammai rivelare alcuna parte o parti..

Un altro momento del giuramento che ci preme analizzare è quello riferito al segno di pena, qui nascosto dal Rossini ed Anelli in un testo scherzoso ma che nasconde la pena del Primo Grado, ecco trasformato in musica:

“E se manco al giuramento più non abbia un bel sul mento”, proviamo ad immaginare il gesto della rasatura della barba e così troviamo la corrispondenza con il segno di pena.

Non bastava forse ai due inserire qui e lì brani che potessero richiamare al rituale? Nel finale del giuramento, quasi a suggellare ciò che i due cantano, viene richiesto ai cantanti uno sforzo dal punto di vista canoro. Perché Rossini a due Bassi chiede di cantare una nota acuta in un canto che fino ad allora aveva caratteristiche monodiche e sillabiche?

La risposta sta appunto nella nota che essi cantano un SOL acuto, un SOL che nella notazione Anglosassone è rappresentato con la lettera G, lettera molto nota tra i Liberi Muratori per il suo valore simbolico.

Il coro presente sulla scena, che possiamo paragonare a i fratelli riuniti durante la cerimonia, termina questo rituale intonando apparentemente un ritornello alquanto semplice ma che nasconde una ritmica già esposta da Rossini all'inizio della scena e cioè i tre colpi di AA che terminano la cerimonia. Poteva forse finire una cerimonia senza l'Agape?

Rossini ed Anelli infatti inseriscono al termine di questa scena un banchetto. Riportandolo in didascalica come: *<si porta un tavolino con vivande e bottiglie>* e facendo cantare al personaggio di Lindoro che da Maestro di Cerimonie o Direttore dice:

“Qua la mensa, ad essa siedano Kaimakan e Pappataci”

Concludo questo lavoro, che mi ha molto divertito, potendo rispondere alla domanda iniziale con quella che è una mia forte convinzione e speranza:

Si, Rossini era un Libero Muratore.

Ven. Fr. Marco Filippo Romano

Tavola n.10

**Il Rituale ed il Teatro Musicale
(analogie e differenze)**

PREMESSA

Il Teatro è Rito, una cerimonia laica, a cui tutti partecipano a prescindere dal loro credo religioso.

I gesti che si ripetono insieme alle parole compongono una sacra ritualità. Questo rito diventa una prassi abitudinaria, quindi un'azione che si ripete nel Tempo e nello Spazio, uguale a se stessa, pur non potendo essere mai la stessa. L'approccio ad una rappresentazione rituale deve essere il medesimo che ad una teatrale, perché nella nostra ritualità confermiamo la nostra identità, siamo sia attori che spettatori.

L'oralità è un primo modo di porsi in modo teatrale: la narrazione si svolge attraverso i ritmi, la voce, i gesti, la corporeità di chi racconta, così che la parola si fa segno vivente attraverso l'umanità di chi la dice. Inoltre il rito si fa dramma quando l'azione si articola secondo un sistema complesso di segni e di eventi carichi di significati esemplari, non solo raccontati ma agiti. Inoltre il rito si fa figura o illustrazione più ampia quando si dispiega attraverso la rappresentazione iconica offerta alla devozione dei fedeli. E infine il rito diventa gioco, quando si apre al mondo del significato trasformando energie e attitudini del gruppo. Il sistema mitico-rituale e il sistema teatrale operano, all'origine, in modo unitario, attraverso una coalescenza di elementi variamente riconoscibili.

Dalla mia formazione e da ciò che nella mia vita convive con il mio essere c'è appunto la pratica teatrale e nello specifico prevalentemente quella legata all'opera buffa del 700 ed 800. La nascita di questo genere musicale deriva da quelle rozze e popolari espressioni che si rifanno a quei riti-spettacoli in

particolare le opere di Plauto, cioè che si rifanno all'origine ad una forma di commedia. Nel meridione d'Italia nasce un genere molto particolare la *tubba e catubba* più comunemente conosciuta come *tammuriata*, sarà questo l'embrione dell'opera buffa. Formata da un ritmo giambico, che evoca divinità arcaiche domestiche come i lari e i penati latini. Un elemento che troveremo nel tardo barocco con intenzioni evocative e misteriche. Sul piano musicale ciò che caratterizza questa specifica accezione è l'uso delle terzine e del tempo ternario che sono i cosiddetti "*ritmi della bussata*", impiegati in molte composizioni anche dello stesso Mozart o da altri compositori che abbiamo trattato in passato nei lavori di questa loggia. Non è solo il ritmo ma anche la tonalità e nello specifico quella di *mi minore* che suggerisce un elemento di riferibilità esoterica, scelta appunto per le opere che recano significati occulti.

Un esempio si ha in un opera di Pergolesi, nello specifico un intermezzo buffo: "La Serva padrona" che si posizionava fra il primo ed il secondo tempo della tragedia del "Prigionier superbo", in un momento dove gli "uomini insensibili" erano distratti ed incapaci di cogliere messaggi subliminali.

Non è un caso forse che la vita di Pergolesi si incrocerà con quella di uno fra i più noti rosacrociati del Regno di Napoli, infatti nel 1734 gli venne commissionata una serenata per le nozze di Raimondo de Sangro principe di San Severo, un pagina piena di spirito rosacrociano ma che non fu mai portata a termine a causa della morte del compositore.

STRUTTURE A CONFRONTO

L'opera lirica, come qualsiasi altra opera teatrale, è divisa in sezioni dette atti o quadri. Ci sono opere composte da uno, due e perfino cinque atti. Ogni atto è a sua volta suddiviso in scene. La scena è la più piccola parte del melodramma, composta di solito da un'azione, e da un momento lirico che rappresenta l'espressione dei sentimenti dei personaggi. Una scena è generalmente composta dal recitativo, dall'arioso e dall'aria.

In un'opera lirica spesso compare il preludio o ouverture. Non è altro che un piccolo brano introduttivo di forte impatto che richiama un tema più conosciuto all'interno dell'opera.

Già da questi pochi elementi possiamo provare anche noi a suddividere il nostro rituale in Atti: Primo, Secondo e Terzo Grado. Le nostre scene saranno quindi Apertura e Chiusura e le Cerimonie.

All'interno di queste scene naturalmente vi sono le arie e duetti, ecco che il dialogo fra il Maestro Venerabile ed i suoi Sorveglianti lo potremmo definire un terzetto, l'esortazione una grande aria.

Il momento corale sta nei gesti e movimenti che i fratelli eseguono insieme.

Va naturalmente precisato che la grande differenza con il teatro musicale sta nella quasi assenza di forme cantate e per questo che parlerò genericamente di forma teatrale.

ANALISI

Da questo, spero utile, preambolo nasce una mia analisi tecnica di quello che è il nostro rituale e di come potrebbe essere elaborato appunto in chiave teatrale.

Per renderlo tale ha necessità di essere recitato a memoria, almeno in quelle parti che hanno una loro azione fisica, naturalmente non potrò entrare nello specifico di ogni grado, e neppure analizzare quello che è il rituale del Marchio o dell'Arco reale che hanno nella loro forza una importante teatralità. Farò degli esempi pratici, sull'apertura del primo grado e sul rito di iniziazione.

L'apertura della Loggia in Primo grado necessita di "attori", nel senso di interpreti di una azione drammatica. Sia essi fermi o in movimento, come i diaconi, tutti compiono una "azione rituale". In questi il gesto deve essere sicuro, la parola ben scandita e nella giusta tonalità, affinché abbia un azione emotiva in chi l'ascolta, ed i movimenti all'interno dello spazio devono essere fluidi. I colpi di maglietta devono essere, secchi, sonori, ritmicamente in tempo, evitando la distrazione che

può provocare sincopi che destabilizzano l'attenzione. Ricordando sempre che il carattere ritmico ternario ha una sua funzione esoterica.

Le domande che il Maestro Venerabile pone ai suoi Sorveglianti devono essere chiare, specialmente le risposte devono sottolineare l'importanza dei ruoli, una ripetizione ritmicamente chiara ha in chi ascolta una assimilazione più veloce. Va detto che il nostro rituale nella sua traduzione italiana, ma credo anche nella versione inglese, non ha una metrica che si presta a questo, sta a noi quindi crearne una. Una rappresentazione Teatrale necessita di un luogo: il nostro Tempio. Di un costume: il nostro abbigliamento ed i nostri paramenti, e nel caso del candidato di un abbigliamento particolare carico di significati simbolici. Noi non siamo solo gli attori ma anche la scenografia in cui avviene questa rappresentazione, non bisogna cadere nell'errore di pensare che tale spettacolo non abbia una funzione più alta, tutt'altro nobilita quelle azioni caricandole di forza. Lo stimolo nel creare una macchina teatrale perfetta porterà sicuramente noi tutti a vivere il Rito in maniera più profonda, creando una connessione che altrimenti non ci sarebbe, perché alla base di tutto ci sarà una concentrazione "mistica".

L'aspetto musicale all'interno di questo Rituale ne può sicuramente amplificare la forza, può indurre lo spettatore/attore ad un maggior coinvolgimento dei sensi. Deve quindi essere dosata, studiata nella sua collocazione temporale della cerimonia. Non deve prevedere musiche con testi cantati altrimenti ci sarebbe un conflitto fra il contenuto del rituale e il significato stesso del testo del canto. Fondamentali devono essere anche le pause ed il silenzio. Mozart diceva che nella pausa risiedeva il suono più forte. A parer mio lo stesso coinvolgimento può avvenire anche da un uso appropriato delle luci. L'allestimento di questo spazio "scenico" deve migliorarne la qualità e non può certo sottrarsi ad un uso della tecnologia moderna, come un esempio è la diffusione del suono, parimenti si potrebbe studiare una illuminazione ad hoc per ogni momento della Cerimonia. Dal

punto di vista tecnico è un errore pensare ad una illuminazione con candele, perché pur rifacendosi alle origini dello stesso rituale, non troverebbe un legame con gli abiti contemporanei o con musiche provenienti da riproduttori digitali. L'uso delle candele quindi deve assumere una valenza prettamente simbolica.

RIFLESSIONE CONCLUSIVA

Quindi il Rituale si deve fare interamente a memoria? Credo di no, perché quelle che sono le parti più lunghe come le esortazioni, come il solenne impegno, raramente potrebbero essere recitate nella giusta forma a memoria. Quanti attori negli anni si sono scontrati sul problema della lettura di un testo teatrale a memoria o no. Si potrebbe quindi permettere il momento di lettura, questo può anzi migliorare il flusso sonoro della voce rendendolo più intellegibile e facilmente assimilabile. Una critica potrebbe nascere sulla divisione del lungo brano in più attori. Certo dal punto di vista della memoria agevolerebbe, ma questo, secondo il mio parere, va fatto solo in una fase di studio, durante una Cerimonia ci sono dei ruoli ed è la sua posizione all'interno dello Spazio o il suo ruolo a definire la funzionalità. Nel rituale, in alcuni momenti, viene scritto fra parentesi che potrebbe essere letto anche da un Ex Maestro, ma il continuo interrompere e il continuo cambio di ritmi porta inevitabilmente ad una distrazione.

Concludo suggerendo che dal mondo del teatro dobbiamo prendere il metodo di studio, che si riassume in tre fasi: la lettura condivisa del testo, lo studio e la ripetizione, e la percezione del proprio corpo all'interno dello spazio.

Ven. Fr. Marco Filippo Romano

Tavola n. 11

**Fratelli committenti Haydn e la sua produzione
musicale fra Londra e Parigi**

“Il vostro spirito è penetrato nel regno della saggezza divina, siete andato a prendere il fuoco del cielo per riscaldare e illuminare i cuori degli umani e guidarli verso l’infinito.

Ciò che ci resta da fare è ringraziare e lodare Iddio che Vi ha inviato qui, per farci riconoscere i miracoli che grazie a Voi ha realizzato nell’arte.”

Carl Friederich Zelter a Joseph Hhaydn
16 marzo 1804

Franz Joseph Haydn Compositore austriaco nasce a Rorhau nel 1732. La sua musica è presente in tutti i teatri e sale da concerto di tutto il mondo. È un compositore “innovativo” e avremo modo di sentire durante la tavola la sua “modernità”. Inoltre è un compositore oltremodo prolifico. Ha scritto oltre 100 sinfonie, quartetti, concerti per solista e orchestra, sonate per pianoforte, opere liriche.

La sua attività si articola in tre grandi periodi: per circa un trentennio alla corte dei principi ungheresi Estherázy, dal 1791 al 1795 a Londra e alla fine della sua carriera fino alla morte a Vienna.

Il primo periodo di attività di compositore lo vede impegnato alla corte dei principi ungheresi Estherázy fin dal 1761.

Dal 1766, Haydn diventa Kappelmeister, seguendo gli Esterházy nelle loro varie residenze. Tra le sue mansioni: scrivere nuove composizioni, dirigere l’orchestra di corte, suonare musica da camera per e con i suoi protettori e allestire rappresentazioni liriche. In ogni caso, nonostante l’impegno notevole, Haydn è un compositore fortunato in quanto i principi Paul Anton e Nikolaus I, che erano raffinati intenditori di musica, gli permettono di esprimere al meglio il suo talento.

Nikolaus, eccentrica figura di nobile promotore tanto della più effimera quanto di una tra le più alte espressioni culturali del suo tempo, consegnerà il suo casato alla grande storia del XVIII secolo. La sua grande intelligenza musicale permetterà a Haydn di sfidare quella del pubblico aristocratico con brani complessi e rivoluzionari che determineranno gli sviluppi dello stile classico europeo, inaugurando, forse prima di Mozart e Beethoven, quell'immagine di compositore borghese che ottiene riconoscimento e autonomia con il valore della propria arte.

Dedito alla composizione ed ai quotidiani impegni organizzativi, Haydn non svolge probabilmente una vita piena di eventi personali. La sua corrispondenza nel periodo di Esterháza è molto asettica e testimonia un carattere molto riservato. Intorno alla fine del 1700 l'imperatore Giuseppe II concede la libertà di stampa, Vienna è invasa da innumerevoli pamphlet che criticano qualsiasi cosa: costumi, preconetti e perfino la figura stessa del Papa. Altrettanto effervescente è la vita musicale.

Oltre alle piccole società di concerti sono attive a Vienna ben 5 orchestre; la presenza di Haydn a Vienna, seppur saltuaria, è bene accolta dal crescente numero di ammiratori fra l'alta borghesia e la piccola nobiltà. Egli dunque può introdursi agevolmente in circoli e ambienti nei quali si respira l'aria della nuova cultura, cercando di colmare un vuoto prodotto dal lungo isolamento di Esterháza.

A motivo di questo bisogno di conoscenze e di carriera, a questo periodo risale la sua affiliazione alla Massoneria, rifiorita in Austria durante gli anni '80 grazie al legame tra le logge e la borghesia che, assieme all'aristocrazia liberale, sostiene le riforme giuseppine. Proprio nel 1785 Giuseppe II decide di appoggiare la Massoneria ma di controllarla strettamente grazie a una Gran Loggia centrale, all'eliminazione di ogni segretezza e all'affiliazione di numerosi funzionari di governo.

Haydn stringe amicizia con Wolfgang Amadeus Mozart. Quest'ultimo, ancora giovane, era stato molto influenzato dal

collega più anziano, e gli dedica sei quartetti per archi, pratica molto insolita in un'epoca in cui i dedicatari erano degli aristocratici.

“Un Padre, avendo risolto di mandare i suoi figli nel gran mondo, stimò doverli affidare alla protezione e condotta di un Uomo molto celebre di allora, il quale per buona sorte, era il suo migliore amico – Eccoti dunque del pari, Uom celebre, ed amico mio carissimo i sei i miei figli - essi sono, è vero il frutto di una lunga, e laboriosa fatica, pur la speranza fattami dà più Amici di vederla almeno in parte compensata, m'incoraggisce e mi lusinga, che questi parti siano per essermi un giorno di qualche consolazione.

Tu stesso amico mio carissimo, nell'ultimo tuo soggiorno in questa capitale, me ne dimostrasti la soddisfazione.

Questo tuo suffragio mi anima soprattutto, perché io te li raccomandi, e mi fa sperare, che non ti sembreranno del tutto indegni del tuo favore.

Piacciati dunque accogliergli benignamente, ed esser loro padre, guida, ed amico!

Da questo momento, io ti cedo i miei diritti sopra di essi: ti supplico però, di guardare con indulgenza i difetti, che l'occhio parziale di padre mi può aver celati,

e di continuar loro malgrado, la generosa tua amicizia a chi tanto l'apprezza, mentre sono di tutto cuore.

Il tuo sincerissimo amico”

Wolfgang Amadeus Mozart

Vienna 1° settembre 1785

Mozart viene iniziato il 14 dicembre 1784 nella piccola Loggia “La Beneficenza”. Dieci giorni dopo visita la più famosa Loggia “Alla Vera Armonia”. È lui, probabilmente, che persuade l'amico e Maestro Haydn ad entrare nella massoneria.

Alla fine del 1785 Vienna ha quasi ottocento massoni suddivisi in 8 officine. La più numerosa e, al contempo, la più giovane è “Alla Vera Armonia” con 200 membri. Conta diversi poeti, filosofi e scienziati. La musica è tenuta in buon conto all'interno della Loggia, disponendo anche di un organo; tuttavia non viene praticata allo stesso livello di un'altra, la Loggia “Alla Speranza Coronata”.

È dunque per ragioni intellettuali e non artistiche che Haydn sceglie la Loggia “alla Vera Armonia”. La sua candidatura è accettata dalla Loggia il 10 gennaio 1785. La cerimonia fissata per il 28 dello stesso mese. Per avverse ragioni meteorologiche che hanno ritardato il recapito della lettera di convocazione, la sua iniziazione è spostata all’11 febbraio. Intanto dalla sua dimora ungherese Haydn attende impaziente.

*“Oh se fosse già oggi quel venerdì,
per godere della gioia impagabile di essere
fra una cerchia di uomini si rispettabili!”*

Joseph Haydn ad Anton Appony
2 Febbraio, 1785

Finalmente il giorno 11 febbraio viene iniziato, alla presenza di 53 fratelli. L’Officina decide di dispensare Haydn dal pagamento delle “tasse”, la quota fissa per l’iniziazione e gli altri aumenti di salario. È anche dispensato dal pagamento della capitazione mensile prevista per ciascun fratello. Questa dispensa era accordata a tutti i “fratelli serventi” e ai musicisti, in cambio della preziosa prestazione professionale che la loggia si attendeva da loro.

L’anno successivo la Société Olympique di Parigi per i suoi concerti commissiona a Haydn sei sinfonie: non si sa se ci fosse un reale legame fra le Logge di Parigi e quelle di Vienna, di certo si diffonde tra i membri delle officine parigine la notizia che Joseph Haydn fosse un loro fratello dell’Ordine. Peraltro la sua musica era già stata eseguita a Parigi, a tal motivo la Société gli commissiona le sinfonie. La Société Olympique era stata costituita nel 1782 in luogo dei Concert des amateurs chiusi dopo due anni per problemi economici.

“L’origine e la natura essenziale della Loggia e Société Olympique è assolutamente massonica.

Il suo titolo, gli è stato accordato dal Grande Oriente di Francia, sotto il nome di rispettabile Loggia di San Giovanni, costituita a Parigi, sotto il titolo distintivo della Parfet Estim e Société Olampich.

L'interesse e il suo oggetto principale per il maggior numero di massoni che si sono riuniti per formarla, e quelli che si sono associati dopo, è istituire a Parigi dei concerti che possano sotto alcuni aspetti sostituire la perdita dei Concert des amaters”.

Lista dei membri componenti la Société Olympique, 1786,
conservata alla Biblioteca storica della città di Parigi
e alla Biblioteca Nazionale, Parigi

Per diventare membro della loggia e Société Olympique si doveva, prima di tutto essere affiliati ad un'altra loggia massonica, un po' come le nostre logge di ricerca. L'officina era aperta anche alle signore grazie alle Logge di adozione. In totale era composta da 200 uomini e 102 donne tra personaggi illustri della società parigina.

L'orchestra contava sessantacinque membri nell'elenco del 1786 e ottanta in quello del 1788, numerosi musicisti appartenevano a logge parigine e anche precedentemente all'orchestra dei Concert des amateurs, in ogni caso gli artisti di professione rappresentavano più di due terzi dell'intera formazione. Le sinfonie parigine di Haydn vengono pertanto create nelle migliori condizioni e il loro successo garantito da un pubblico fra i migliori della capitale francese, tant'è che appena eseguite suscitano subito l'interesse nel mondo profano e della critica:

“Queste sinfonie, della più bella qualità e fattura straordinaria, non mancheranno di essere richieste, con la più gran premura, da coloro che hanno avuto la fortuna di poterle udire, e anche da coloro che ancora non le conoscono.

Il nome di Hhaydn risponde del loro straordinario merito”.

Merchiur de Frans, 26 gennaio 1788

La sinfonia numero 88 in sol maggiore presenta diversi aspetti che possono ricondurre al suo rinnovato spirito massonico. Il carattere quasi religioso del tema del Largo, in cui ogni sezione termina con la “batteria francese”. In più le numerose

meraviglie dello stesso movimento, anche nella misura ternaria, con i suoi tremoli, i suoi sforzando, i suoi disegni cromatici, le sue armonie esotiche, ed ancora la parte estrema del finale, con la batteria scozzese proposta nell'acuto, così aperto, con i flauti e gli oboi, la ripresa nel finale della piccola cellula dell'allegro iniziale e la conclusione con tutti su un triplice accordo di sol maggiore in forma di "batteria scozzese". Ascoltiamone dunque l'adagio nella trascrizione per viola e pianoforte.

Alla morte del principe Nikolaus von Esterházy (1790), il figlio Anton licenzia l'orchestra della corte, lasciando tuttavia a Haydn il titolo e il salario, seppur notevolmente ridotto: il compositore può così accettare l'invito del violinista e impresario teatrale Johann Peter Salomon (Bonn, 1745 – Londra, 1815) per un lungo soggiorno nella capitale inglese. Salomon era arrivato a Londra nel 1780, un anno dopo la fondazione della Pilgrim Lodge n. 238, a tutt'oggi l'unica loggia inglese in lingua tedesca, di cui ben presto entra a far parte. Nel 1790 dirige i concerti alla Freemason's Hall ed è quindi ben radicato nel consesso massonico all'arrivo del viennese. Haydn giunge a Londra nel gennaio del 1791 annunciato in pompa magna da un articolo sul Morning Chronicle commissionato dallo stesso Salomon.

Per Haydn si tratta della prima volta in Inghilterra – durante il viaggio scopre finalmente il mare! – ma in realtà è conosciutissimo perché la sua fama, o meglio la sua musica, l'ha preceduto.

L'11 marzo inizia la prima serie di Concerti Salomon presso le Hanover Square Rooms. Il giorno successivo il Morning Chronicle scrive: "... never was there a richer musical treat... Haydn should be an object of homage and even idolatry... His new Grand Overture was pronounced... to be a most wonderful composition". Non tutti gli storici concordano a quale brano il giornale faccia qui riferimento, probabilmente si tratta della Sinfonia n. 92, già composta nel 1789 e pubblicata a Parigi nel 1790.

Seguono altri 11 concerti in cui vengono eseguiti diversi brani cameristici e sinfonici di Haydn, il più delle volte in sua presenza quale direttore o esecutore al clavicembalo o al pianoforte.

I concerti alle Hanover Square Rooms erano iniziati nel 1764 grazie a un'iniziativa di Johann Christian Bach (Lipsia, 1735 – Londra 1782), l'ultimo dei figli del grande Johann Sebastian, e dell'amico Karl Friedrich Abel (Köthen, 1723 – Londra 1787), entrambi iniziati nella loggia The Nine Muses n. 235 nel 1778.

Per quattro giorni, fra la fine di maggio e l'inizio di giugno del 1791, Haydn assiste agli Handel Memorial Concerts, un evento annuale inaugurato nel 1784 in occasione dei 25 anni dalla morte di Handel. Per quell'anno si parla del coinvolgimento di oltre 1000 musicisti, di cui moltissimi affiliati alla massoneria, non ultimo il violinista italiano Luigi Borghi, il cui nome compare fra gli ospiti presenti alla cerimonia di consacrazione della già citata loggia The Nine Muses n. 235 nel 1777.

Amico comune di Haydn e Borghi è William Shield (Swalwell, 1748 – Londra, 1829), per 20 anni prima viola al King's Theatre – oggi His Majesty's Theatre – a Haymarket. Originario dell'hinterland di Newcastle, Shield è membro della loggia Phoenix n. 94 di Sunderland e, dal 1792 della Palatine n. 97 sempre a Sunderland, entrambe appartenenti alla Premier Grand Lodge (i Moderns) e tuttora attive. Nel suo libro *An Introduction to Harmony* (1800) Shield descrive la faccia di Haydn durante i concerti in onore di Handel con l'espressione rapturous astonishment e riporta le sue parole a commento del coro The Nations Tremble at the dreadful sound dell'oratorio Joshua: *"I have long been acquainted with music, but never knew half its powers before I heard [this]."*

A luglio Haydn è a Oxford per il conferimento della laurea honoris causa, fortemente sostenuta dal dr. Philip Hayes (Oxford, 1738 – Londra, 1797), organista e compositore, al pari del padre William, di brani liturgici e di destinazione o ispirazione massonica.

Nel frattempo Haydn scrive le sinfonie commissionategli da Salomon che saranno eseguite l'anno seguente alle Hanover Square Rooms: si tratta delle prime 6 di un gruppo di 12 sinfonie chiamate Londinesi o Salomon Symphonies, di fatto le ultime composte dal nostro autore.

I concerti, sempre promossi da Salomon, iniziano il 17 febbraio 1792 e si tengono ogni venerdì, salvo il Venerdì Santo, sino al 18 maggio. Nello stesso periodo – ma di mercoledì - e nelle stesse sale si tiene un'altra stagione, The Professional Concerts, diretta da Wilhelm Cramer (Mannheim, 1745 – Londra 1799), anch'egli membro della loggia The Nine Muses n. 235. Quell'anno la competizione promette fuoco e fiamme visto che Cramer ha fatto venire da Strasburgo il migliore allievo di Haydn, Ignaz Pleyel (Rupperstahl, 1757 – Parigi, 1831), ovviamente un altro massone, membro della loggia Zum goldenen Rad presso il Castello d'Eberau-Estherazy.

Haydn vuole troppo bene a Pleyel per acconsentire allo scontro “armonico” tanto voluto dai loro impresari e dalla stampa londinese.

Si tratta della pazza Londra così ben descritta nelle vignette di Hogarth, una città di un milione di abitanti che aveva accolto immigrati di ogni provenienza, prima soprattutto italiani, ma negli ultimissimi anni anche francesi. Haydn passa così le serate in compagnia del suo vecchio allievo e in una lettera a un'amica scrive fiducioso “Sapete come andrà a finire? Ciascuno avrà la sua fetta di gloria e tornerà a casa contento”. Salomon però non ci sta, pretende che il suo protetto sfidi l'allievo nel campo a lui più congeniale, la sinfonia concertante ed ecco che Haydn accetta di scrivere la Sinfonia concertante Hob. I n. 105 per violino, violoncello, oboe, fagotto e orchestra, che viene eseguita il venerdì 9 marzo: un trionfo!

Il 1792 è anche l'anno in cui esce la nuova pubblicazione (Jeffreys & Co.) del Paradise Lost di Milton con le bellissime tavole incise da Francesco Bartolozzi (Firenze 1727 – Lisbona 1815), Engraver to the King George III, fratello massone della

loggia The Nine Muses n. 235 nonché collaboratore di Bach e Abel per cui incidere i biglietti dei concerti alle Hanover Square Rooms.

Sempre in questo anno arriva a Londra Giovanni Battista Viotti (Fontanetto Po 1755 - Londra 1824), violinista di Maria Antonietta, fuggito dalla Parigi rivoluzionaria. Parte, invece, Felice Giardini (Torino, 1716 - Mosca, 1796), altro grandissimo violinista e fratello massone della loggia The Nine Muses n. 235, che lascia Londra per un viaggio in terra russa da cui non farà mai più ritorno.

Nel 1793 Haydn è di nuovo a Vienna, richiamato dal principe Anton, il suo caro amico Mozart è morto, ma sulla scena si sta affacciando un altro grande nome che cambierà le sorti della musica occidentale: Ludwig van Beethoven. Convinto di ritornare a Londra, scrive nuove sinfonie da presentare a Salomon. Nella stagione del 1794 alle Hanover Square Rooms si eseguono le Sinfonie n. 99, 100 e 101. Viotti aveva debuttato nella stagione precedente con i suoi straordinari concerti per violino raggiungendo un grandissimo successo, tanto da ottenere il prestigioso incarico di acting manager del King's Theatre. Viotti era stato registrato a Parigi nel 1783 nella loggia Saint-Jean d'Écosse du Contrat Social e nel 1786 nella loggia Olympique de la Parfaite Estime e aveva diretto alcuni concerti della Loge Olympique. Con Haydn il cerchio si chiude nuovamente nella primavera del 1795 quando i due collaborano alle esecuzioni delle tre ultime sinfonie "londinesi" (102-104) presso la nuova Concert hall del King's Theatre.

Si conclude così la ricchissima esperienza londinese di Haydn, qui descritta, non senza difficoltà, cercando di ricreare l'ambiente massonico col quale entrò in certamente in contatto. Sono questi gli anni difficili degli scontri fra Moderns e Ancients, ma anche quelli entusiasmanti dei primi numeri del Freemason's Magazine.

Al suo ritorno a Vienna Haydn lavora a una nuova sfida, la composizione di un grande oratorio su libretto di Gottfried van Swieten, con tema la creazione del mondo come viene

raccontata nei libri della Genesi, dei Salmi e nel poema Paradiso perduto di John Milton, a una particolare ripubblicazione del quale si è accennato poco sopra.

Ovviamente anche van Swieten era un massone, ma non c'è il tempo per parlarne adesso! Vi facciamo ascoltare l'aria e l'introduzione orchestrale di questo immenso capolavoro non prima di aver sentito un sonetto di Giuseppe Carpàni scritto per l'occasione:

“All’immortale Haydn per la sua Creazione del Mondo”

*A un muover sol di sue possenti ciglia
tirar dal nulla i viventi e l'Universo
e spinger soli per cammin diverso,
e immensa intorno a lor d'astri famiglia;
e Natura sì ordir, che di sè figlia,
si rinnovi ogni istante, e il dente avverso
le avventi invan lo struggitor perverso,
se Dio lo volle, e il fè, qual meraviglia?
Ma ch'uom l'opra di Dio stupenda e rara
eguagliar tenti con pittrici note,
e la renda al pensier presente e chiara,
non possibil cimento a ognun pareo.
Hhaydn, tu il festi.
In te chi tutto puote,
tanto versò di sua divina idea.*

Ven.Fr. Andrea Certa

Tavola n.12

Leopold Mozart, padre e fratello
(Augusta, 1719 - Salisburgo, 1787)

Rapporto sullo stato presente della musica di Sua Grazia principesca l'arcivescovo di Salisburgo, anno 1757

[...] Leopold Mozart, della città imperiale di Augusta. È violinista e guida dell'orchestra. Compone musiche da chiesa e da camera. È nato il 14 novembre 1719 ed è entrato al servizio dell'arcivescovo nel 1743, subito dopo aver terminato gli studi di filosofia e di diritto. Si è fatto conoscere in tutti i generi della composizione, ma non ha fatto stampare alcuna musica e ha solamente inciso sulle lamine di rame 6 sonate a 3 nel 1740, perlopiù per esercitarsi nell'arte dell'incisione. Nel luglio del 1756 ha pubblicato la Scuola del violino. Fra le composizioni manoscritte di Mozart che hanno ottenuto qualche notorietà bisogna segnalare principalmente numerosi brani contrappuntisti e altre cose sacre; più una grande quantità di sinfonie, alcune solo a 4 parti, altre per tutti gli strumenti solitamente utilizzati; analogamente più di 30 grandi serenate, che contengono dei soli per diversi strumenti; inoltre 12 Oratori, una moltitudine di pezzi teatrali, e pure delle Pantomime; si segnalano particolarmente taluni pezzi di circostanza come: una musica militare con trombe, timpani, tamburi e pifferi, oltre ai soliti strumenti; una musica turca; una musica con un clavicembalo montato in acciaio; infine una musica da viaggio in slitta, con 5 campanelli da slitta; senza parlare delle marce, dei Notturmi, di molte centinaia di Minuetti, di danze d'opera e altri pezzi simili.

Al momento della stesura di questo resoconto ufficiale, che includeva tutte le figure professionali legate alla camera musicale dell'arcivescovo di Salisburgo, probabilmente a mano dello stesso Leopold, queste festeggiava già 10 anni di matrimonio con l'amata Anna Maria Pertl, da cui aveva avuto due figli - alcuni altri erano morte prematuramente - Maria Anna, detta Nannerl (1751), e Wolfgang Amadeus (1756). Di lì a poco la tranquilla vita di Leopold, violinista e compositore di corte, doveva cambiare, se è vero che Wolfgang a tre anni batteva i tasti del clavicembalo, a quattro suonava

brevi pezzi, e a cinque era già autore di alcune composizioni. Fra l'altro la figlia Nannerl non era poi così tanto da meno di Wolfgang e il padre Leopold decise di investire sui suoi due giovani talenti dapprima in alcune corte tedesche e austriache e poi in un lungo viaggio nel Nord Europa che li condusse fino a Londra, dove rimasero dall'aprile 1764 al luglio dell'anno successivo¹.

A Londra i Mozart ebbero l'occasione di incontrare **Johann Christian Bach**, ultimo figlio del famoso Johann Sebastian, e probabilmente anche il suo fedelissimo amico **Friedrich Abel**, col quale proprio nel 1764 iniziava l'avventura dei Bach&Abel Concerts, una stagione musicale a sottoscrizione che si teneva presso una sala ad Hanover Square e che sarebbe durata fino al 1783.

In quegli stessi mesi l'italiano **Felice Giardini** metteva in scena due sue opere serie (*Enea e Lavinia* e *Il re pastore*) presso l'*His Majesty's Theatre*, lo stesso teatro dove Leopold riuscì ad organizzare un concerto pianistico del figlio.

Bach, Abel e Giardini sono solo 3 dei tanti personaggi con cui Leopold entrò in contatto a Londra in diversi modi. Sarà forse un caso, ma tutti e tre saranno iniziati nel 1778 nella *Nine Muses Lodge* di Londra.

Se taluni incontri possono considerarsi interessanti dal punto di vista aneddotico e utili a comprendere l'ambiente culturale frequentato dai Mozart in questi anni, è ancora più utile concentrarsi sulle relazioni spesso profonde che Leopold e la sua famiglia instaurarono con taluni personaggi dell'élite culturale europea del tempo per andare a scovare quanto le idee della massoneria fossero entrate non solo in Wolfgang, ma anche nel padre.

Nel 1766 Leopold, sulla via di ritorno dal lungo viaggio in Nord Europa, passando dai Paesi Bassi a Parigi, si recò a Cambrai per visitare "la tomba del grande Fénélon"².

François de Fénélon (1651-1715), arcivescovo di Cambrai, era divenuto famoso in tutta Europa per il romanzo educativo di avventure e di viaggi *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse* (1694-1696): Telemaco viaggia insieme al precettore

Mentore in diversi paesi dell'Antichità, incontrando però guerre, carestie e molte altre disgrazie simili a quelle della Francia contemporanea all'autore. Fénelon ipotizza utopisticamente l'avvento di una nuova era grazie a una pacifica convivenza con i paesi confinanti, a riforme economiche, allo sviluppo dell'agricoltura e alla fine della produzione degli articoli di lusso. La visione mistica di Fénelon, che fu celebrato dagli illuministi come il primo apostolo della tolleranza, presuppone la vittoria dell'amore puro e disinteressato.

Una copia del *Télémaque* arrivò nelle mani di Wolfgang a Bologna nel 1770 e non può sorprendere che le idee pacifiste di Fénelon siano poi confluite con centralità assoluta nell'*Idomeneo, re di Creta* (1780).

Al ritorno dal lungo viaggio in Nord Europa, Wolfgang lavorò alla sua prima opera, *Bastien und Bastienne*, di fatto un *singspiel*, ossia una composizione in lingua tedesca caratterizzata dall'alternanza di parti cantate e parti recitate. La prima esecuzione avvenne nell'ottobre del 1768 nella casetta da giardino del dott. **Franz Anton Mesmer** a Vienna. Il dott. Mesmer era conosciuto come "magnetizzatore"; aveva infatti scoperto talune capacità terapeutiche dei magneti, nonché dei flussi del cosiddetto "magnetismo animale", di cui pareva essere particolarmente dotato. Questi flussi potevano essere incrementati mediante il suono, per cui, per rendere più efficaci le sue terapie, suonava spesso la glassarmonica³ in mezzo ai malati. Lo stesso Wolfgang chiese di farsi curare un fastidioso dolore al collo, che effettivamente passò. All'epoca gridò al miracolo, per poi prendere in giro il dottore nel finale del primo atto di *Così fan tutte* (1790), quando Despina, travestita da medico, tocca con una calamita, definita "pietra mesmerica", la testa di due finti infermi.

Aldilà delle battute scherzose e di quanto si possa oggi pensare delle sue teorie, Mesmer fu uno studioso geniale, "un uomo dalle idee politiche radicali, che non solo credeva nell'uguaglianza [e nella necessità, quindi, di estendere le cure mediche a tutta la popolazione], ma ne applicava personalmente

i principi. [...] Annoverato tra i pionieri della moderna psicologia, spesso avvicinato a Rousseau, si ribellò in particolare a quel razionalismo deterministico che avrebbe portato le tensioni riformistiche dell'epoca rivoluzionaria a codificarsi e a smentirsi⁴.”

Nell'estate del 1773 i Mozart furono nuovamente ospitati dal dott. Mesmer e Leopold lo nominò spessissimo nelle missive alla moglie, tanto da far intendere una profonda confidenza fra le due famiglie.

Fuggito da Vienna a seguito di un'accusa di promiscuità con una sua paziente⁵, Mesmer si rifugiò a Parigi nel 1778, anno della sua iniziazione massonica a Narbonne, nella *Loge des Philadelphes*.

Poco dopo l'esperienza di *Bastien und Bastienne*, Leopold decise di organizzare un altro viaggio per il figlio che lo avrebbe portato, questa volta, in Italia. Di tutte le tappe, occorre soffermarci su quella partenopea, raggiunta il 14 maggio 1770. I Mozart resteranno a Napoli sei settimane entrando in contatto, fin dal loro arrivo, con l'ambasciatore britannico, **Sir William Hamilton**, grande appassionato di antichità e musica, già allievo di violino di Felice Giardini a Londra, quando i Mozart ebbero l'occasione di incontrarlo per la prima volta.

La sera del 18 maggio i Mozart furono ricevuti a Palazzo Sessa, dimora di Hamilton, e qui incontrarono il musicofilo **Lord Fortrose**, il quale li invitò nel suo appartamento per un altro *rendez-vous* insieme a Hamilton e al violinista compositore **Gaetano Pugnani**. L'incontro fu immortalato dal pittore Pietro Fabris, ospite al seguito dell'ambasciatore, nel dipinto dal titolo “Concerto in casa di Kenneth MacKanzie, Lord Fortrose”: Wolfgang vi è rappresentato al clavicembalo, Leopold alla spinetta “ottavina” triangolare, sullo sfondo Lord Fortrose, raffigurato in piedi, il violinista Pugnani a destra e Lord Hamilton a sinistra, anch'egli concentrato al violino.

Pugnani è citato nel 1768 e nel 1771 nei registri della Loggia torinese *Saint Jean de la Mysterieuse*, fondata nel 1765 dalla Loggia savoiarda *Saint Jean des trois Mortiers* con sede a Chambery.

Lord Fortrose, dal canto suo, aveva fondato nel 1766 la *Rosicrucian Society of England*.

Proprio il rosacrocianesimo è un altro dei temi che ci rimandano a Leopold Mozart.

Questi trascrisse per pianoforte l'aria di Bastien *Meiner Liebsten schöne Wangen* su un nuovo testo, *Daphne deine Rosenwagen*, nel quale ricorrono i motivi della gioia, del trasporto sensuale e della rosa:

Dafne, rivedrò domani / le tue guance di rosa. / Tu sei il mio solo desiderio: / avendo te disprezzo l'oro. / Sfarzo! Ricchezze! Nessun desiderio suscite in me! / Solo Dafne può appagarmi; / solo con lei sono felice. / Sarei invidiato dai principi / se conoscessero la mia felicità. / La mia conquista dà gioie più alte / che la corona d'alloro agli eroi. / L'amarci eternamente, per sempre / sia il nostro impegno più dolce. / Con dei propositi così ardenti e puri / non può mancarci la felicità.

Il legame col rosacrocianesimo diventa ancora più evidente se si va a considerare un altro personaggio della filia mozartiana, lo scrittore e filosofo Christoph Martin Wieland, considerato il primo scrittore tedesco di una moderata satira politica critica del potere politico della Germania del suo tempo.

I suoi legami col rosacrocianesimo sono chiari sia dai temi delle sue opere, sia dai forti legami con Johann Wolfgang Goethe⁶, che lo fece iniziare nel 1809 presso la sua loggia *Amalia zu den drei Rosen* di Weimar

È dalle numerose citazioni nelle lettere di Leopold che si comprende l'interesse per le opere di Wieland, da un racconto fantastico del quale Wolfgang avrebbe poi preso la storia del *Flauto magico* (1791).

Una delle opere di Wieland più citate da Leopold è la *Storia degli Abderiti* (1774).

Nel libro si narra un processo assurdo che fu tenuto nell'antica città greca di Abdera per l'ombra di un asino, per il quale poco mancò che nella città ne nascesse una furiosa guerra intestina.

Ispirandosi all'opera di Wieland, sulla piazza centrale di Biberach an Der Riß, sua città natale, è stato innalzato un monumento alla stupidità umana rappresentata dalla statua di un asino composto da corpi umani.

La Fratellanza dei musicisti londinesi, il pacifismo di Fénélon, i principi di uguaglianza di Messmer, l'antiquaria di Hamilton, la spinta umanistica neoplatonica del Rosacrocianesimo, la critica politica di Wieland sono solo alcuni degli stimoli culturali che travolsero la vita dei Mozart. Se Wolfgang seppe tradurli in musica fu probabilmente grazie al padre che ne condivise i valori e seppe trasmetterne al figlio l'interesse.

La figura di un Leopold austero, cattolico devoto, rigido precettore, passata alla storia fra leggende e parziali ricostruzioni storiche, di fatto svanisce di fronte a questi accenni che sono solo una parte delle sue molto più numerose frequentazioni, tutte ben attestate grazie all'epistolario.

Nell'agosto del 1784 Johann Georg Adam Foster, scienziato e rosacrociario, visitò Vienna e questo è uno stralcio del suo resoconto di viaggio: "La Massoneria è qui in gran voga.

Tutto è Maçon. Tutte le Logge imperiali sono unificate sotto un comune capo, il conte [Joseph] v. Dietrichstein come Gran Maestro Nazionale. Il conte deve essere un Rosacroce, ma non dispone di particolare autorità [...].

Al contrario è l'Illuminismo ad influenzare l'intera massoneria, al punto che i massoni avrebbero abolito i monasteri [...]. La loggia *Zur wahren Eintracht* ("Alla vera unità") è quella dove l'influenza dell'illuminismo è più forte. [...] Ne sono membri le migliori teste di Vienna tra gli scienziati e i maggiori poeti⁷.

Siamo nel 1784, ma Leopold si dichiara amico del citato von Dietrichstein già in una lettera del 1768!

È quindi nel contesto culturale descritto da Foster che il 14 dicembre dello stesso 1784 Wolfgang fu iniziato nella loggia *Zur Wohltätigkeit*, per ricevere poi il Passaggio il 7 gennaio e l'Elevazione il 13 dello stesso mese nella sopracitata *Zur wahren Eintracht*, sotto la maestranza di Ignaz von Born⁸, noto mineralogista.

Evidentemente entusiasta della sua scelta, Wolfgang propose prima l'ingresso nell'obbedienza per l'amico Joseph Haydn e, subito dopo, per il padre Leopold, che venne iniziato il 6 aprile 1785 nella stessa loggia dell'iniziazione del figlio, per essere passato il 16 ed elevato il 22 dello stesso mese nella medesima loggia.

Il 26 marzo Wolfgang scrisse - probabilmente per la prossima cerimonia di passaggio del padre - il *Lied zur Gesellenreise* ("Il viaggio dei compagni") KV468 per voce e organo su testo del fr. Franz Joseph von Ratschky, della loggia *Zur wahren Eintracht*:

Ora che vi avvicinate / ad un nuovo grado di conoscenza, / e camminate imperturbabili sul vostro sentiero, / sappiate che esso è il cammino della saggezza. / Solo l'uomo solerte / è capace di avvicinarsi alla fonte della luce. / Prendete con voi, oh pellegrini, come compagna / la benedizione dei vostri fratelli! / La prudenza vi sia sempre a fianco; / la brama del sapere guidi i vostri passi! / Istruitevi, per non esser mai soggetti / all'errore della pigra cecità (dell'intelletto). / Certamente aspro è il cammino della vita, / ma dolce è anche il premio / che attende il viandante che saggiamente / sfrutta la sua corsa. / Felice chi un giorno potrà dire: / c'è luce sulla mia strada!

Il 20 aprile Wolfgang terminò la cantata *Die Maurerfreude* ("La gioia muratoria") KV471, per tenore, coro maschile e orchestra, composta in onore del MV Ignaz von Born ed eseguita 4 giorni dopo per la cerimonia in suo onore, organizzata dai fratelli per la nomina a Cavaliere dell'Impero per i suoi studi scientifici.

Si trattò di una *Tafelloge*, ossia di una cerimonia con sontuoso banchetto a seguire, e vi partecipò anche Leopold, appena elevato Maestro Muratore.

Fu questa l'ultima volta che Wolfgang vide il padre. Leopold rientrò, infatti, a Salisburgo, dove morì il 28 maggio del 1787. Secondo alcuni Leopold lasciò tutte le sue sostanze alla figlia

Nannerl, diseredando di fatto il figlio, a causa di taluni conflitti che si erano creati fra i due, non ultima la scarsa considerazione per Costanze, moglie di Wolfgang. Tuttavia non ci è giunta alcuna traccia del suo testamento.

Fr. Giorgio Bottiglioni

note:

¹ È questo il periodo dei forti contrasti fra Antients e Moderns all'interno dell'ambiente massonico inglese.

² Lettera di Leopold Mozart a L. Hagenauer del 16 maggio 1766, da Parigi

³ Si tratta di uno strumento costituito da una serie di bicchieri di vetro che vengono messi in vibrazione dalle mani dell'esecutore. Wolfgang scrisse l'Adagio e rondò in do minore per glassarmonica, flauto, oboe, viola e violoncello KV617 (1791).

⁴ Lidia Bramani, *Mozart massone e rivoluzionario*, Mondadori 2005, pag. 9.

⁵ Si tratta della pianista non vedente Maria Theresia von Paradis, amica di Wolfgang, che le dedicò il Concerto per pianoforte KV456

⁶ Goethe fu iniziato alla massoneria nella loggia «Amalia» il 23 giugno 1780. Un anno dopo, il 23 giugno 1781, diventò «Compagno», «Maestro» il 2 marzo 1782.

⁷ L. Bramani, *ivi*, p. 33

⁸ Non si esclude che von Born abbia collaborato alla stesura del testo del *Flauto Magico*, che pure non vide mai messo in scena. Probabile che sia stato lui a suggerire a Wolfgang la lettura del *Sethos* di Terrasson, la cui storia è la principale fonte ispiratrice della già citata opera mozartiana.

Tavola n.13

Esoterismo e simbolismo nelle opere di Giacomo Puccini**Introduzione**

Se parliamo di simboli ed esoterismo nel teatro musicale, certamente dobbiamo convenire che il primo autore a saltarci alla mente non sarà Giacomo Puccini. Questo è dovuto non tanto al fatto che non sia sicura la sua appartenenza alla Massoneria, ma piuttosto, la ragione per la quale non viene considerato istintivamente legato al mondo esoterico risiede nelle tematiche di fondo che vengono affrontate nelle Sue opere. Nella drammaturgia della maggior parte delle opere pucciniane il protagonista indiscusso è il lato umano e terreno della vita: storie d'amore, gelosia e morte come in Tosca, di amicizia, amore e gioventù infranta in Boheme, di sensualità e dissoluzione in Manon Lescaut. Vi è poi una caratteristica principale che ricorre ossessivamente: la sovrabbondante presenza del femminile. Cresciuto con la madre e cinque sorelle, il Maestro sembra aver riflesso la propria vita nella sua produzione artistica, infatti quasi tutti suoi titoli hanno per protagonista delle donne. Tuttavia possiamo affermare con certezza che diversi legami con liberi muratori hanno attraversato la sua parabola. Tra i librettisti basti ricordare Luigi Illica, storico collaboratore dei più fulgidi successi (Boheme, Tosca, Butterfly e Manon Lescaut), e Giovacchino Forzano, che nel Trittico si occupò della drammaturgia dello Schicchi e di Suor Angelica. Tra i musicisti Arturo Toscanini, suo direttore prediletto, che tenne a battesimo diverse sue prime esecuzioni, tra cui Boheme e Turandot. Spulciando nell'epistolario del Maestro lucchese, ci si può imbattere talvolta in qualche riferimento che lascia intuire una certa familiarità con il linguaggio massonico: ad esempio, in una lettera appella il compositore Jules Massenet "insigne confratello", e viene da questi ricambiato con un "Mon illustre e cher confrere". A volte questi riferimenti si tingono di

goliardia, come quando, scrivendo alla sorella Ramelde, apostrofa: “accidenti a Guido Monaco col suo Ut resonare. . . nel culo a Lui e al suo predecessore magnano vile Tubalcain”. Detto ciò, dobbiamo poi considerare, che la Toscana di Puccini in quegli anni è una terra particolarmente viva dal punto di vista massonico, in particolare dal 1866, quando la sede del Grande Oriente d’Italia viene trasferita dal Piemonte alla Toscana. Insomma, se la affiliazione del Maestro è probabile quantunque non provata, certa è la sua confidenza con ambienti esoterici e fraterni.

Turandot

Nella produzione operistica del Maestro, Turandot, la sua ultima e incompiuta Opera, rappresenta un Unicum. Certamente è quella che più esplicitamente fa uso del simbolismo esoterico.

L’idea di quest’opera viene a Puccini da un incontro con i due librettisti, Adami e Simoni, nel 1920. Il soggetto ha origini antiche e difficili da definire con certezza. La prima versione europea è contenuta nella raccolta “*I mille e un giorno*” di François Petits de la Croix, e in Italia la fiaba viene resa famosa dalla commedia di Carlo Gozzi nel 1762. Nel 1917 Ferruccio Busoni la aveva già messa in musica, ma la versione pucciniana apporta notevoli modifiche alla trama e ai personaggi. Puccini era abituato a far modificare i soggetti delle sue opere per adattarli alla propria sensibilità poetica, e in questo caso sembra che lo svolgersi dell’azione e i contorni dei personaggi e dei luoghi vengano modellati in chiave altamente simbolica.

Tutta la vicenda viene anzitutto percorsa da un dualismo evidente tra Tenebra e Luce. Il velario si apre su una scena che rappresenta Pechino, “*al tempo delle favole*”. È il tramonto, e una folla disperata brulica fuori dalle mura della città imperiale, cui si accede da TRE gigantesche porte. La scena è desolata: palafitte con teste mozze appese in cima, e un mandarino che grida l’editto di Turandot, la figlia

dell'imperatore Altoum. Chi, di sangue regio, voglia sposare la figlia del cielo deve affrontare TRE enigmi, ma il fallimento comporta il taglio della testa.

La folla, che potrebbe rappresentare il mondo profano nella sua codardia e spietatezza, invoca il boia perché venga giustiziato l'ennesimo candidato che ha fallito, il principe di Persia.

Soggiungono Timur, Re Tartaro spodestato, sorretto dalla sua schiava Liù, che è un personaggio creato da Puccini (adattandolo da un altro personaggio della fiaba di Gozzi), e i due si incontrano con il Principe Ignoto (Calaf), il cui nome si saprà solo alla fine dell'opera .

La musica di Puccini riflette fino a qui la cupezza e l'asprezza crudele della scena, con un'unica eccezione nel momento in cui canta Liù, la cui sonorità diafana rappresenta la sua purezza. Dopo una sabbatica e macabra invocazione di morte da parte della folla arriva il primo momento di Luce: l'epifania della Luna, magistralmente sorretta dallo scoppio del Re maggiore in orchestra.

La apparizione della Luna coincide con la sortita della principessa di gelo, Turandot, che nega la grazia al Principe di Persia. Torna l'oscurità, ma Calaf si è innamorato di Turandot, e la vuole conquistare a costo della vita. Il padre e Liù tentano invano di convincerlo a rinunciare, e proprio mentre Calaf si appresta a suonare il Gong, per TRE volte, per lanciare la sfida, compaiono le TRE Maschere, Ping, Pong e Pang.

Interessante notare che nella fiaba di Gozzi le maschere sarebbero state quattro, ma Puccini le riduce a TRE: rispettivamente Gran Cancelliere, Gran Provveditore, Gran Cuciniere, queste le loro cariche presso l'imperatore Altoum. I Tre cerimonieri cercano di convincere il principe a desistere, per TRE volte. Dapprima minimizzando le qualità femminee di Turandot (*"lascia le donne, o prendi cento spose..."*), interrotti dalle ancelle della principessa che invocano il silenzio per farla dormire cantando a tre voci. Poi gli descrivono la difficoltà insormontabile della prova (*"Notte senza lumicino, gola nera d'un camino son più chiare degli enigmi di Turandot"*), e vengono nuovamente interrotti, questa

volta dagli spiriti dei morti per Turandot, che la invocano di notte. Infine cercano di distoglierlo con affermazioni nichiliste (*“Turandot non esiste, non esiste che il niente nel quale ti annulli”*). Calaf non si fa convincere, invoca il Trionfo e l'Amore, nemmeno Liù riesce ad impietosirlo, e dopo aver gridato TRE volte il nome della Principessa, batte TRE volte il Gong che sancisce il lancio della sfida mortale; la coda a piena orchestra e coro riprende, in Re maggiore, il tema del coro delle voci bianche, la melodia popolare cinese Mo Li Hua.

Il Secondo atto si apre con un terzetto di Ping Pong e Pang. I tre lamentano la condizione pietosa in cui versa il regno a causa di questa donna incontaminata che fa uccidere tutti i suoi pretendenti, e in realtà sperano che il principe straniero possa trionfare e riportare la pace.

La Scena seguente è il momento della sfida degli enigmi, e si configura come una vera e propria cerimonia. Si apre la Reggia, è il secondo grande momento di Luce, la musica è pomposa, quasi sacra (Puccini utilizza anche l'organo, infatti), la folla composta, c'è una processione di stendardi, mandarini vestiti di azzurro, lanterne, otto sapienti enormi che si muovono all'unisono lentamente e custodiscono le pergamene con gli enigmi. Infine, in cima a una scala a TRE ripiani, compare su un trono d'avorio Altoum, l'imperatore, definito tutto bianco, antico, venerabile, ieratico. Anche l'imperatore cerca di far desistere il principe dalla prova, per TRE volte, e per TRE volte egli risponde: *“Figlio del cielo, io chiedo di affrontare la prova”*.

Prima che cominci la sfida, Turandot parla al principe ignoto (è la prima volta che canta nell'opera). Nell'aria, *“In questa reggia”*, ella spiega che l'odio che prova verso gli uomini risale all'omicidio di una sua ava, la principessa Louling, ma è interessante notare che anche alla fine di questa aria ricorre il numero TRE: la stessa frase musicale infatti viene ripetuta prima dalla principessa (*“Gli enigmi sono tre, la morte è una”*), indi dal principe straniero (*“Gli enigmi sono tre, una è la vita”*), ed infine da entrambi. È il momento degli enigmi, il primo parla ancora di oscurità: *“Nella cupa notte vola un fantasma*

iridescente... ogni notte nasce ed ogni giorno muore”: *La Speranza*. *Li Secondo* ha il “vivido baglior” del tramonto: *Il Sangue*. E il terzo è “Gelo che ti dà fuoco”: *Turandot*”. Si possono dunque distinguere i TRE elementi: aria, liquido, fuoco.

Il principe vince la sfida, ma sapendo che *Turandot* non si concederebbe di sua volontà, propone un’altra sfida alla principessa: se lei scoprirà il suo nome prima dell’alba, egli morirà, in caso contrario, lei sarà definitivamente sua. Qui nasce il tema che poi egli canterà nel *Nessun Dorma*, sulle parole “*Dimmi il mio nome prima dell’alba, e all’alba morirò*”.

Il terzo atto si riapre nell’oscurità della notte. Una notte insonne a Pechino in cui la folla codarda si affanna per scoprire il nome del principe ignoto. Gli araldi di *Turandot* gridano “*nessun dorma in Pechino questa notte*”, per TRE volte, e *Calaf* riprende le loro parole, che diventano l’incipit della sua famosissima aria.

Ma lo aspetta un’altra triplice prova: le TRE maschere cercano di convincerlo a fuggire, temendo l’ira vendicativa di *Turandot*. Dapprima gli offrono bellissime donne, poi ricchezza sconfinata, ed infine la folla, esasperata dai suoi rifiuti, decide di ucciderlo, ma sopraggiungono delle guardie che hanno catturato *Timur* e *Liù*, che conoscono il suo nome. Arriva *Turandot*, e decide di far torturare *Liù* perché parli.

Questo sviluppo è tutto pucciniano: qui avviene il sacrificio di *Liù*, che pur di non parlare si toglie la vita. Puccini ha composto e orchestrato sino alla morte di *Liù*, poi ha scritto solo abbozzi e appunti, ma è morto prima di poter finire.

Il finale è stato in seguito musicato da *Alfano*, *Massone* lui con certezza, sulla base degli schizzi lasciati dal Maestro. Dopo la morte di *Liù*, *Calaf* e *Turandot* rimangono soli. *Calaf* bacia con la forza la principessa, e questo sarebbe stato, nell’idea di Puccini, il culmine di tutta l’opera. Dopo averla baciata, e aver capito che ormai è sua, decide di svelarle il suo nome, pronto ad andare incontro alla morte, non essendo ancora l’alba, ma *Turandot*, con un colpo di scena, decide di invocare l’Amore davanti all’imperatore e a tutta la reggia, facendo trionfare la Luce sfolgorante dell’alba che nasce. L’opera si chiude con un

inno al Sole, che Puccini trasfigura nell'Amore: *“Amor! O sole! Vita! Eternità! Luce del mondo è Amore, ride e canta nel Sole l'infinita nostra Felicità! Gloria a Te!”*.

Ci sono parecchi dubbi sul finale mancato di quest'opera, soprattutto perché Puccini avrebbe avuto tempo per completarlo, se consideriamo che la morte di Liù è stata terminata del 22' e lui è morto nel 24'.

Ad ogni modo, il finale ideale per il Maestro sarebbe stato questo scoppio di Luce finale, anche se era molto indeciso su come operare la trasformazione repentina di Turandot. La Luce è il logico termine per il cammino iniziatico di Calaf, che passa attraverso le triplici prove dell'oscurità, e sarebbe stato anche il logico fine per il sacrificio d'amore di Liù.

Tuttavia bisogna considerare anche che il coro della morte di Liù, con quelle parole tanto conclusive (*“Liù bontà, Liù poesia”*), è un finale talmente convincente da risultare difficilmente proseguibile. Non a caso, nella prima esecuzione assoluta, Toscanini, amico fraterno di Puccini, decise di fermarsi dove si era fermato il Maestro.

Il coro si chiude con una coda orchestrale che culmina nel massimo contrasto orchestrale possibile: i contrabbassi vibrano la loro nota più grave, uno scurissimo mi bemolle, e sei ottave più in alto l'ottavino scintilla il mi bemolle più diafano. *“La notte che non ha mattino”*, come definisce Timur il regno della morte, viene rappresentata da questo dualismo che attraversa l'ultimo capolavoro di Puccini, a testamento immortale.

Fr. Lorenzo Orlandi

