

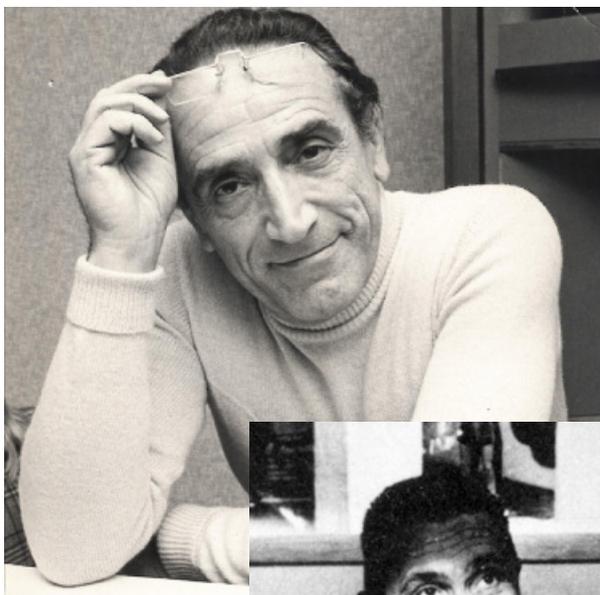


MASSONICAmente

ISSN 2384-9312

n.2 Gen.-Apr. 2015

Laboratorio di storia del Grande Oriente d'Italia



Rassegna quadrimestrale online



Laboratorio di storia del Grande Oriente d'Italia

n.2 Gen.-Apr. 2014

Direttore responsabile
Stefano Bisi

Direzione
Santi Fedele
Giovanni Greco

Redazione
Idimo Corte
Marco Cuzzi
Santi Fedele
Bernardino Fioravanti
Giovanni Greco
Giuseppe Lombardo
Marco Novarino

Art Director
Gianmichele Galassi

Editore
Società Erasmo s.r.l.
via San Pancrazio 8, 00152 Roma

Direzione e Redazione
MASSONICAMENTE,
Grande Oriente d'Italia,
via San Pancrazio 8, 00152 Roma

Rassegna Quadrimestrale edita su
www.grandeoriente.it

Le opinioni degli autori, impegnano soltanto questi ultimi e non configurano, necessariamente, l'orientamento di pensiero della rivista MASSONICAMENTE o di Società Erasmo Srl.

La riproduzione totale o parziale dei testi contenuti nella pubblicazione è vietata sotto qualsiasi forma, senza espressa autorizzazione scritta, secondo le norme vigenti in materia.

Tutti i diritti riservati. Vietata la riproduzione anche parziale se non autorizzata. Manoscritti e illustrazioni, anche se non pubblicati, non si restituiscono.

Sommario

Saggi

Liberi Muratori sulla scena: artisti e attori tra musica, teatro, cinema

Da Belli a Totò: artisti e poeti romani e napoletani.....3
di Giovanni Greco

Frammenti di un discorso incompiuto.....7
di Marco Veglia

Ab omnibus unum. L'organo come strumento della loggia9
di Andrea Macinanti

Frammenti di musica e massoneria.....13
di Paolo Calzoni

Aida, ovvero la rinascita attraverso la morte16
di Antonino Fogliani

Gino Cervi, attore nazional-popolare20
di Maurizia Cotti

Ideali massonici in due figure simbolo dell'immaginario hollywoodiano: Buffalo Bill e John Wayne.....25
di Pietro Piro

Signore e signori... Alighiero Noschese29
di Gabriele Duma

Arnoldo Foà: cavaliere del libero pensiero.....33
di Lorenzo Bellei

Fotografi d'Italia: Aldo Fabrizi e Paolo Stoppa.....35
di Monica Campagnoli

Il riordino della memoria

12 gennaio 1930: il Grande Oriente d'Italia risorge in esilio38
di Santi Fedele

Tra gli scaffali

Segnalazioni editoriali.....42
a cura di Bernardino Fioravanti

La Massoneria Inglese e la Prima Guerra Mondiale. Una mostra a Londra45



DA BELLI A TOTÒ: ARTISTI E POETI ROMANI E NAPOLETANI

di Giovanni Greco



Totò

Sei brevi profili di artisti e poeti romani e napoletani. Il primo, relativo a Giuseppe Gioacchino Belli (1791-1863), appare profondamente ispirato da un pessimismo radicale circa le “magnifiche sorti” di una società che percepisce drammaticamente statica. Egli manifesta comunque una straordinaria, commossa attenzione verso le esigenze più vere e i bisogni più urgenti di quegli umili spesso dimenticati e, a volte, calpestati, che conosce perfettamente. La miseria, la fame, la malattia e la morte sono i temi ricorrenti nei suoi sonetti, ove i poveri vivono accumulati da una sorta di disperazione sommersa. Il quadro delineato ne *La bbona famijja*, per esempio, vibra di un’umanità che mai scade nel sentimentalismo lacrimoso. Dopo aver mangiato “due fronne d’inzalata” e una frittata “appena visto er fondo ar bucaletto, ‘na pisciatina, ‘na sarvereggina, e, in zanta pace, sce n’annamo a letto”. Fra gli

umili protagonisti di una società ignorante e degradata come quella romana del suo tempo, il Belli non trascura certo le prostitute, che anzi rappresentano lo straordinario oggetto di tante sue analisi pioneristiche e spregiudicate, che si segnalano, fra l’altro, per la lucida penetrazione psicologica. Ad un ipotetico interlocutore/cliente, *La puttana sincera* ribadisce “Senta, nun fò ppe dillo, ma un testone lei nu l’impiega male, nu l’impiega, e ppò rringrazzià Cristo in ginocchioni”. Non manca il personaggio del ruffiano ne *La ppiù mejj’arte*, che ha trovato così la sua piena realizzazione sociale, oltre ad una evidente gratificazione personale. Un tempo ortolano e poi “libbraro” senza poter tirare avanti bene, si decide a fare il ruffiano e così “Io servo monzignori, io padr’abbati, io maritate, io vedove, io zitelle...e ll’ho tutti ognisempre contentati ... l’ommini mii so ricchi e intitolati, e le mi’ donne pulitucce e belle”. Nel suo “controcanzoniere” non manca la figura del popolano che dà voce a pensieri contro le nuove idee di libertà di coscienza: “Chiameli allibberali o fframmassoni, o ccarbonari, è sempre una pappina: è sempre canajjaccia ggiacubina da levàssela for de li cojjoni”. In realtà qui prevale l’autoironia, lo sberleffo a se stessi, a ciò che si è voluti diventare, senza dimenticare perciò la vulgata popolare e i luoghi comuni.

Nei suoi oltre duemila sonetti non manca di mettere costantemente alla berlina l’ipocrisia tipica della società romana del suo periodo, i suoi vizi, le sue ridicolaggini in maniera che, ogni sia pur breve componimento poetico, traccia un piccolo aneddoto, un affresco della vita di ogni giorno, uno schizzo con un finale a volte umoristico o ironico o moralistico. Il dia-



letto romanesco è stato la chiave essenziale con la quale ha affrontato le vicende della vita anche se una raccolta pressoché completa dei *Sonetti romaneschi* vide la luce oltre vent'anni dopo la sua morte e ci volle quasi un secolo – 1952 - per poter gustare l'edizione completa delle sue liriche. A volte i suoi personaggi si manifestano con caratteristiche assai diverse rispetto alla sua stessa concezione della vita in un miscuglio esasperato e coinvolgente di prostitute, preti e carogne d'ogni tipo.

La Roma delle osterie, del gioco del lotto e dei piccoli fatti di cronaca è, parimenti, al centro della produzione poetica di Trilussa, pseudonimo di Carlo Alberto Salustri (1871-1950), che la contempla attraverso il filtro della sua bonaria, inconfondibile ironia e del suo scetticismo malizioso e conciliante. E' una Roma che, al di là delle forme dialettali, rispecchia i problemi e le angustie dell'intera società italiana del tempo. Nei sonetti di *Parla Maria, la serva...*, per esempio, la condizione della protagonista è rappresentata attraverso le lagnanze sulla tirchieria dei padroni: "Pe' cento lire ar mese che me d'anno io je lavo, je stiro, je cucino, e scopo, e spiccio, e sporvero, e strufino che quando ch'è la sera ciò l'affanno". Anche il tema della donna disonorata è caro al poeta (*La tradita*) laddove notevole è lo stupore dell'io poetante che una sera riconosce in un relitto umano un'allegria, spensierata ragazza che, un tempo, faceva la stiratrice: "Povera Rosa! Me pare jeri quanno faceva la stiratrice; rivedo sempre quell'occhi neri framezzo ar bianco de le camice, quanno cantava tutta contenta: fiorin de lilla, fiorin de menta!". Trilussa iniziato dalla massoneria a Roma, dedicò all'istituzione massonica almeno due poesie, *Li frammassoni di ieri*, tesa a ricordare i meriti latomistici ai fini dell'unità d'Italia e un'altra *Li frammassoni di oggi*, nell'incerta e amara realtà vissuta nel periodo fascista dopo la chiusura forzata delle logge. Anche l'argomento della massoneria viene quindi trattato con la consueta levità in

modo che dell'antica società segreta esce un quadro simpatico e caricaturale: "Che credi tu? Ch'a le rivoluzioni fussero carbonari per davvero, còr sacco su le spalle e er grugno nero? Ma che! E' lo stesso de li frammassoni. So' muratori, sì, ma mica è vero che te vengheno a mette li mattoni! Loro so' muratori d'opinioni, cianno la pozzolana ner pensiero: Tutta la mano d'opera se basa ner demolì li preti, cor progetto de fabbricaje sopra un'antra casa". Ma i tempi cambiano e quando anche i massoni vengono presi di mira dal fascismo allora alcuni di coloro che frequentavano la loggia sembrano quasi non riconoscersi più nei valori di fratellanza universale: "Perché la fratellanza universale che ce riuniva tutti in una fede finì co' la chiusura der locale". Assai diffuso nella poetica di Trilussa la presenza degli animali, cani, gatti, scimmie, leoni, topi, maiali attraverso i quali mette in berlina i vizi e i difetti dell'umanità. Trilussa fece poi registrare una splendida collaborazione col noto attore e fantasista Ettore Petrolini, i cui rapporti si cementarono anche all'interno delle officine massoniche.

Ad Ettore Petrolini (1884-1936) – nome d'arte Ettore Loris, figura di surreale, rivoluzionaria e anarchica genialità a cui tanti protagonisti dello spettacolo debbono moltissimo - è legata la macchietta di *Giggi er bullo* "Si nomini Giggetto, pe' l'urione la gente ha da tremà. Ce n'ho mandati tanti all'ospedale. Ma tanti, che nun se sa". Attraverso il registro dell'apparentemente becero e del non-senso, ironizza e infilza ogni tipo di regime descrivendo personaggi quali Fortunello, Sor Capanna, Mustafa. E' un umorista raffinato, uno dei grandi campioni dell'avanspettacolo e del varietà. Figlio di un fabbro, dopo piccole malefatte, la famiglia lo manda in riformatorio, uscito dal quale comincia a frequentare teatrini e caffè-concerto, creando così via via i personaggi di maggior successo, Nerone, Pulcinella, Chicchignola. Poi all'estero e al cinema, grandi successi sino al 1932 quando compone una delle can-



zoni romane di maggior successo, ripresa anche da Gigi Proietti, da Gabriella Ferri e da Nino Manfredi, “Tanto pe’ canta”. Impareggiabile il beffardo Gastone: “ho le donne a profusione e ne faccio collezione. Sono sempre ricercato perché sono ben calzato, perché porto bene il fracche, con la riga al pantalone. Tante mi ripetono: sei elegante. Bello, non ho niente nel cervello. Raro, io mi faccio pagar caro. Gastone, con un guanto a pendolone, vado sempre a peccorone. Bice, solo io la fo felice. Gemma, ama solo la mia flemma. Rina, lei per me la cocaina...”. Le sue battute fanno sbellicare dal ridere il pubblico degli anni del fascismo: “bisogna prendere il denaro dai poveri, ne hanno poco, ma sono in tanti” oppure ad uno spettatore che lo fischia: “io nun ce l’ho cò te, ma cò quelli che te stanno vicino e nun t’hanno buttato de sotto”. Raccolte le sue “sciocchezze” in alcune raccolte fra cui memorabile “Ti ha piaciato?” 1921.

All’interno dello scenario massonico frequenta soprattutto Trilussa che scrive per lui numerosi pezzi spassosi e beffardi. Si sostiene che, in punto di morte, vedendo entrare in camera sua un sacerdote con l’olio santo per l’estrema unzione, esclamasse: “Mò sì che sono fritto”. Il registro del becero e del “basso” è la sua forza, è la sua chiave sarcastica e pungente per cogliere gli aspetti più ipocriti della società del suo tempo. Raramente si assiste ad una comicità meno immaginata a tavolino come quella di Petrolini, portato diretto delle istanze e degli umori della strada e della vita di tutti i giorni: “Sono un uomo dei più cretini, sò Petrolini”. Petrolini, per Alessandro Blasetti, è prepotente, geniale e popolare, e l’arte sua è la satira politico-clericale, agguerrita e pungente, con una grande capacità di deformare la realtà.

Dopo i tre romani, tre napoletani e il primo è Ferdinando Russo (1866-1927) che rappresenta un mondo complesso e violento tendente ad un realismo disingannato e cinico, ma assai convincente. Il suo è uno

scenario in cui non vi è nessuna speranza di cambiamento o di riscatto. In *Belli tempi* un malvivente e lenone raccontava il suo passato, allorquando in carcere “pe emme nce penzava ‘a Surrentina: sempe ‘o tabacco, ‘a carne e ‘o ppane frisco!”. Non manca nel sonetto *Pascale ‘e bello* il basso continuo di rapporti fra malviventi e alcuni politici locali corrotti o corruttibili: “E quando ha da sagli nu riputato, Pascale ‘e bello se sceta a matina, e va a fa ‘e patte ncopp’ ‘o comitato”. Anche gli zingari sono oggetto della sua amara attenzione e sinanco un benestante rovinato da un fisco inesorabile che l’ha “fiscato sano sano”. Quando nasce Ferdinando Russo Napoli era una grande e bellissima città di circa 600.000 abitanti, ricca di giardini, palazzi e marine magnifiche e ammalianti. Il clima e il paesaggio l’avevano resa meta, sin dai secoli precedenti, di tanti viaggiatori d’Europa, che ne avevano via via costruito un autentico mito, fatto essenzialmente di colori forti e musiche dolci, di profumi soavi e di sapori intensi, di un mare e di un sole incomparabili: il luogo d’elezione, in una parola, di molte delle più desiderabili passioni umane. Sappiamo bene che, peraltro, col passare del tempo e delle generazioni, siffatto topos splendido e seducente è stato spesso indebitamente trasformato in rappresentazioni oleografiche di vario genere, spesso tutt’altro che edificanti. Da Russo, da Viviani, da Totò veniva sempre auspicato un ritorno a un glorioso passato, vivificato dalla pittura e dalla civiltà letteraria del Seicento, la musica e il teatro e, in generale, tutta la vita culturale e civile del Settecento: due secoli in cui Napoli s’era apprestata a divenire una grande capitale europea, assieme a Parigi, Vienna e Londra, sino al tragico epilogo della Repubblica Partenopea.

Autore di testi teatrali, poeta, attore e macchietista, Raffaele Viviani (1888-1950) riprende in uno stile schiettamente realistico – efficace soprattutto quando dipinge situazioni e figure “estreme” tragiche e grottesche insieme – e in tono popolaresco alcune



tematiche caratteristiche della grande poesia dialettale napoletana. Il cuore dolente degli *Emigranti*, costretti a lasciare la patria, la casa e la mamma per cercare fortuna in America, trova un barlume di consolazione nella speranza di un domani migliore, ma rimane il fatto che “io lasso ‘a casa mia, lasso ‘o paese”. Oltre all’immagine squalida ed inquietante degli zingari, ricorrono frequenti le descrizioni delle varie tipologie di poveri: “Ce sta ‘o pezzente ru ‘vico, chillo ‘e chiazza, ‘o povero ‘e città, chillo ‘e paese; chi va cu bastunciello, chi cu ‘a mazza. E’ n’arte comme a n’ata”.

Al grande Petrolini deve molto anche Antonio De Curtis (1898-1967), che è stato forse l’ultimo vero protagonista della commedia dell’arte, e il principe dei comici del secondo dopoguerra, capace com’era di recitare magistralmente anche senza smorfie “con la semplice penetrante forza della sua umanità”, come osserva con acutezza Antonio Ghirelli. Ma la figura di Totò travolgente e complessa, merita attenzione anche per la sua produzione poetica. Attentissimo ai bisogni e al dolore della gente comune, egli mostra nei suoi versi una vena accorata e malinconica. In *‘A vita* esprime una fulminante sintesi della sua visione della vita: “‘A vita è bella, è stato un dono, un dono che ti ha fatto la natura. Ma quando po’ sta vita è ‘na sciagura, vuie mm’ ‘o chiammate dono chisto ccà? E nun parlo pe’ me ca, stuorto o muorto, riesco a mm’abbuscà ‘na mille lire. Tengo ‘a salute, e, non faccio per dire, sòngo uno ‘e chille ca se fire ‘e fa. Ma quante n’aggio visto ‘e disgraziate: cecate, ciunche, scieme, sordomute. Gente can nun ha visto e maie avuto ‘nu poco ‘e bbene ‘a chesta umanità”. Le sue poesie sono eleganti e suadenti, misurate e profonde soprattutto in relazione alle storie di emarginazione, talora tragiche e finanche macabre.

Totò venne iniziato a Napoli nel 1944

presso la loggia *Palingenesi*. Successivamente diventò il Maestro Venerabile della “sua bella officina” la *Fulgor et artis* di Roma, all’obbedienza della federazione massonica universale del rito scozzese antico e accettato e poi n. 47 all’obbedienza di piazza del Gesù. Arrivò al trentesimo grado del rito. Nel film “Letto a tre piazze” Totò fece chiaramente capire la sua appartenenza alla massoneria: Totò e Peppino stanno compiendo una scalata e De Filippo invitò Totò ad aggrapparsi ad una mano e Totò rispose di stare tranquillo che lì c’era un massone di cui ci si poteva fidare. Pubblicò poi *‘A livella*, in latino bilancia, nel 1964, una delle poesie massoniche più celebri, dove tutti gli elementi sono tipici del simbolismo massonico, la morte legata alla terra, vissuta come rito di passaggio, e dove sono presenti le due anime di Totò, il principe e il povero, il marchese signore di Rovigo e di Belluno e il povero “scopatore” napoletano, Gennaro Esposito. In effetti Totò proprio grazie alla massoneria riuscì ad affrancarsi dal suo personaggio, coltivando il sentimento della solidarietà: comico, buffone, marionetta disarticolata da un lato, gentiluomo generosissimo, libero muratore dall’altro. Un Totò ancora vivissimo nell’immaginario contemporaneo non solo un impareggiabile burattino disarticolato e “meccanico”, ma anche un ingegno ora arguto, ora aggressivo, ora commovente, talvolta galvanizzante e sempre sorprendente e coinvolgente.

Questi sei straordinari personaggi, ognuno a modo suo, hanno magistralmente rappresentato vite spezzate, casi d’inopinata violenza e miseria, in uno scenario spesso tragico dove pullulano i bambini poveri e dimenticati, le prostitute, le sfregiate, il popolo dei vicoli, senza dimenticare l’indifferenza e l’incomunicabilità che regnano sovrani nei “quartieri nuovi” e non solo.



FRAMMENTI DI UN DISCORSO INCOMPIUTO

di Marco Veglia

Giovanni Pascoli



Nello studio dei rapporti fra massoneria e letteratura è agevole scivolare, da un lato, nella bulimia commemorativa, che ascrive alla prima uno scrittore che abbia toccato o svolto temi declinati anche dall'esperienza latomistica, o, dall'altro, nel difetto opposto, che rifiuta persino di riconoscere temi, nell'arco dell'operosità di uno scrittore, che abbiano una precisa e documentata pertinenza liberomuratoria. Nell'uno e nell'altro caso, si contano numerose occasioni perdute di fare chiarezza sul profilo, sugli intendimenti, talvolta ancora sulle strategie letterarie di autori di primaria grandezza. Si pensi a quanto abbia pesato la versione di Maria Pascoli sulla negazione della militanza massonica del fratello Giovanni, poi clamorosamente smentita dal testamento acquisito dal GOI. Tra le opere di Carducci della seconda metà degli anni Sessanta difficilmente si studia il libello che egli scrisse indirizzato ai Fratelli Liberi Muratori e che gli costò l'espulsione decretata dal Gran Maestro Frapolli, prima di rientrare ai

tempi e con la guida di Adriano Lemmi, quasi vent'anni più tardi.

Poiché un primo problema storiografico è senz'altro da porre: quali e quanti scrittori furono documentariamente massoni dal Settecento al Novecento; quali, pur senza carte che ne accertino l'affiliazione, sono stati vicini a determinati ambienti e si sono a tal punto riconosciuti in certe prospettive ideali che il Grande Oriente stesso s'è voluto riconoscere in loro (come, ad esempio, nel caso di De Amicis). E ancora possiamo e dobbiamo chiederci se vi siano generi letterari prediletti da scrittori massoni e se quella predilezione sia il frutto di una sensibilità educata nel quadro valoriale latomistico o se sia l'esito invece di una sperimentazione letteraria da ricondurre in autonomia al profilo culturale dell'autore, senza altri reconditi significati. Di certo, poiché essa s'inquadra nel pronunciamento pubblico del GOI in tema di educazione popolare, ha un particolare rilievo, in questa prospettiva, la letteratura per l'infanzia, che può annoverare "persone prime" come Pascoli, Collodi, Vamba, senza dimenticare, pur con le cautele indicate, la morale laica di De Amicis. Il problema storiografico dovrebbe in questo caso estendersi a personaggi che si sono politicamente impegnati nel mondo della scuola, Francesco De Sanctis, Ferdinando Martini, Guido Baccelli, gli stessi Pascoli e Carducci nella loro veste di professori, Augusto Murri.

Se, per il Settecento, altro è il caso di Alfieri e di Goldoni, che andrebbe ricalcato con altri "minori" e con una produzione letteraria non di rado esplicita nei propri intendimenti liberomuratori (si pensi al caso di Tommaso Crudeli, di Aurelio Bertola, e, soprattutto, aggiungerei, di Francesco Saverio Salfi, autore di un *Hiramo* e di un libello intitolato *Della utilità della Franca Massoneria*



sotto il rapporto filantropico e morale), altro è il caso di scrittori come Cuoco e Pagano, che del resto, specie il primo, ci aiutano, per affinità e per contrasto – si ricordino le pagine di Giulio Bollati su *L'Italiano* – a entrare nel mondo milanese del “Conciliatore”, dove, sia pur senza certezze, possiamo nondimeno ipotizzare che la vicinanza, se non la sovrapposizione, ad ora ad ora, con fermenti massonici fosse agevole e fosse come tale avvertita dal governo austriaco. Ma su tutto il Settecento massonico nei suoi riflessi letterari è da rimandare agli studi di Francesca Fedi, che ne è la massima esperta, e all'antologia assai preziosa che ella curò, in collaborazione con uno dei nostri principali studiosi del Sette-Ottocento, William Spaggiari: *Le Muse in Loggia* (2002). Diverso il caso dell'Ottocento, dove il Risorgimento accresce in quantità e qualità l'esposizione degli scrittori massoni, anche su temi propriamente liberomuratori (accade al Garibaldi scrittore, al Carducci tardo di *Rime e Ritmi* come pure a quello giovane che calzava la maschera di Enotrio Romano, a cominciare dall'*Inno a Satana* che pur rivelava, all'interno della stessa massoneria, orientamenti diversi, se non divergenti, sul progresso politico, come s'intuisce dalle Polemiche sataniche che opposero fraternamente ma fermamente il massone Carducci al massone Quirico Filopanti). E lo stesso potrebbe dirsi del mondo del giornalismo culturale e politico, vuoi di un Ferdinando Martini, vuoi di un Vamba. Per Pascoli – mentre per D'Annunzio occorre attendere il sincretismo utopistico del periodo fiumano – ci si può avventurare in particolare negli studi danteschi, nel *Fanciullino*, nella prefazione a *Odi e Inni*, negli incompiuti *Poemi del Risorgimento*, con l'apice rappresentato dall'epigrafe scritta per la morte dell'amico e massone Andrea Costa. Emblematico, per evidenza di orientamenti politici democratici fatti scaturire da un ambiente di formazione fortemente massonico come quello ravennate, il caso di Olindo Guerrini.

Molto diversi, di contro, nel Novecento, i casi di Salvatore Quasimodo e Piero Chiara, dove è molto difficile, se non altro, trovare rispecchiamenti letterari dell'esperienza massonica.

Radicato nella Bologna carducciana, cresciuto nell'associazionismo della *Corda fratres* di Efisio Giglio Tos (il cui inno fu scritto da Giovanni Pascoli), ricordiamo in chiusura il caso di Angelo Fortunato Formigini, che tragicamente si chiuse con le leggi razziali del 1938. Piace pensare, infine, a questa figura, alla sua *Filosofia del ridere*, alla sua impresa editoriale che sfociò, tra l'altro, nei *Classici del ridere*. Un intellettuale, un massone, uno scrittore e editore persuaso che l'intelligenza ironica, la sua capacità di smascherare le incongruenze e le mistificazioni della realtà, sia una delle massime virtù di un uomo libero, secondo quella che fu del resto la grande lezione del Settecento illuminista. *Ridendo dicere verum*. Dopo tutto, un buon promemoria.

Giosué Carducci





AB OMNIBUS UNUM L'ORGANO COME STRUMENTO DELLA LOGGIA

di Andrea Macinanti

Stampa di J. S. Bach seduto all'organo,
1725, British Museum.



Pur non espressamente prevista dagli Statuti e dai Regolamenti della Massoneria, la musica ha rivestito *ab antiquo* particolare importanza nella sua ritualità. Vi compariva - oltre che nel contesto di un repertorio originale dal quale citiamo *The Free Masons Songs with Chorus's in three & four Parts and a Bass for the Organ or Violoncello to which is added Some other Songs proper for Lodges*, Edinburgh, Bremner, 1759 ca. - con testi adattati a melodie di canzoni corporativistiche, militari o popolari, della chiesa anglicana o protestante o appartenenti al Gregoriano. Gli esempi più sublimi di tali derivazioni, sono quelli creati da Mozart: il corale luterano *Ach Gott, vom Himmel sieh derein* innestato nel canto dei due armigeri nel II Atto della *Zauberflöte* Kv 620 e il *Cantus firmus in Tonus Peregrinus* dell'*In tenebris collocavit me* che appare nella *Maurerische Trauermusik* Kv 477.

Il sostegno armonico dei canti era generalmente affidato alla *Colonna d'armonia* (*Harmonie*) - un *ensemble* di fiati di ispirazione militare composto da 2 clarinetti, 2 corni e 2 fagotti - organico che esemplarmente compare nella *Marcia dei Sacerdoti* che apre il II Atto della *Zauberflöte* mozartiana, l'*Armonia per un Tempio della notte* di Antonio Salieri e la *Marcia in Si bemolle maggiore* di Ludwig van Beethoven.

Nelle grandi Logge, specie in quelle francesi e inglesi, operavano ampi complessi orchestrali. Tra essi, certamente il più celebre fu quello della *Loge Olympique* di Parigi denominato *Concert de la Loge Olympique* diretto da Joseph-Boulogne, *Chevalier de Saint-Georges*; per tale compagine, nel 1786 Franz Joseph Haydn compose le sei Sinfonie denominate *parigine*.

Se limitato era l'uso dell'organo come strumento di accompagnamento dei canti di Loggia in area francese a motivo della sua estrazione chiesastica, più diffusa fu la sua presenza nelle Officine inglesi dove, a partire dal XIX secolo, l'organista venne insignito della carica di Ufficiale. La Gran Loggia Unita d'Inghilterra inoltre, istituì quella di *Grande Organista*, presente tuttora anche nell'ordinamento del GOI. Nelle Logge più prestigiose inoltre, furono edificati monumentali strumenti, come ad esempio quello della *Bath Lodge* di Londra risalente al 1818, mentre ampia diffusione ebbe anche l'harmonium dove mezzi economici o spazio non consentivano la presenza di un organo a canne.

Stimato da Marin Mersenne (*Harmonie Universelle*, 1636) come *il più eccellente e il più perfetto di tutti gli strumenti*, l'organo si innesta nella filosofia massonica come metafora musicale del mondo e della fratellanza poiché in esso si armonizzano - per usare le parole di Lucrezio (*De rerum*



natura) - *ab omnibus unum*, infinite parti diverse e lontane fra loro. L'organo è *Rè, et dominatore* - scriveva il bolognese Adriano Banchieri; macchina in cui il *pneuma* del divino organista spira nelle articolazioni del mondo rendendole musicalmente coese in sintonia con gli aurei versi virgiliani: *spiritus intus alit, totamque infusa per artus mens agit molem et magno se corpore miscet* (l'anima diffusa per le membra smuove tutta la mole e s'unisce al grande corpo).

Diamo di seguito un breve e non esaustivo elenco di musicisti e organisti che appartennero alla Massoneria:

ARNE Thomas (1710-1778), compositore e organista, appartenente alla *United Grand Lodge of England*

BACH Carl Philipp Emanuel (1714-1788), il maggiore dei figli di Johann Sebastian Bach. Compose canti accolti nella *Vollständiges Liederbuch der Fraymaurer mit Melodien* (1775). Ricordiamo che il sommo Johann Sebastian, dal 1747 fece parte a Lipsia di un'importante Accademia chiamata *Correspondierende Sozietät Musikalisches-Wissenschaften* (Società di corrispondenza per le scienze musicali) fondata nel 1738 da Giacomo de' Lucchesini, Lorenz Christoph Mizler von Kolof e dal *Cappelmaeister* Georg Heinrich Bümer al fine di sviluppare tradizioni cabalistiche e neo-platoniche (Kolof e Bümer ad esempio, vi parteciparono coi nomi accademici di Pitagora e Archimede) e con l'intento di mostrare i legami tra la matematica e la musica. Oltre a Bach, appartennero alla *Correspondierende Sozietät* geni come Georg Philipp Telemann, Georg Friedrich Händel e Leopold Mozart. È verosimile che i suoi membri avessero contatti o addirittura che taluni appartenessero alla potente Loggia massonica *Minerva zu drei Palmen* - voluta dall'imperatore Federico II, a sua volta iniziato nel 1738 - fondata a Lipsia nel 1743.

BACH Johann Christian (1735-1782), figlio di Johann Sebastian Bach, membro della *Lodge of Nine Muses* di Londra

BEAUVARLET-CHARPENTIER Jacques-Marie

(1766-1834), organista della chiesa della Madeleine di Parigi e dal 1801 della Loggia *Le Point parfait*

BLEWITT Jonathan (1782-1853), dal 1820 organista a Dublino della *Gran Loggia* di Irlanda

BOYCE William (1711-1779), a Londra fu *Master of the King's Musick* nel 1755 e organista della *Chapel Royal* dal 1758

CHÉNIÉ Marie-Pierre (1773-1832), organista della *Chapelle* di Luigi XVIII. Fu membro delle Logge *Saint-Téodore de la Sincérité* (1776) e *Caroline-Louise Reine de Naples* (1777). Sotto l'impero, appartenne sia alla Loggia *Isis* che a *Les Coeurs Unis*

CHERUBINI Luigi (1760-1842), importante compositore e direttore del conservatorio di Parigi, fu Maestro Venerabile della Loggia *Saint-Jeane de Palestine*. Compose una *Sonata per l'organo a cilindro situato nel Tempio della Notte nel giardino di Schönau presso Vienna* (1805) di chiara ispirazione massonica

CLERAMBAULT Louis-Nicolaus (1676-1749), organista a Parigi della *Maison Royale de Saint-Cyr*, poi nella chiesa di *Saint Sulpice* ed infine nel *Couvent des Jacobins de la rue Saint-Jacques*. Fu iniziato nella Loggia *Coustos-Villeroi* il 23 marzo 1737. Nel 1743 compose una *Cantate à voix seule et Symphonie* dal titolo *Les Francs Maçons*

CLICQUOT Claude-François (1762-1800), membro di un'illustre casata di organari francesi, fu affiliato alla Loggia *La douce union* di Parigi

COSTA Sir Andreas-Agnus-Michele (1808-1884), *Grande Organista* della *Gran Loggia d'Inghilterra*

CORRETTE Michel (1709-1795), clavicembalista e organista, trascrisse per clavicembalo la *Marche des Franc-Maçons* (II Libro de *Les Amusemens du Parnasse*), originariamente composta per flauto da Jacques-Cristophe Naudot

CUMMING William Haymann (1831-1915), organista e membro della Loggia *Orfeo* di Londra

DALLAM Robert (1602-1665), organaro della corte inglese, affiliato alla Loggia di Saint-Germain



DUVERNOY Henry Louis Charles (1820-1906), organista a Parigi della chiesa dei *Billetes*, poi del Tempio del Partenone. Fu membro della Loggia *Les Frères Unis Inséparables*

GEMINIANI Francesco Saverio (1687-1762), violinista, uno dei massimi compositori italiani del XVIII secolo. Fu iniziato alla Massoneria nel 1725 e figura tra i fondatori della Loggia londinese *Philomusicae et architecturae societas*, ospitata in una taverna denominata *Queen's Head*. Per il suo prestigio, gli fu conferito il titolo di *perpetual dictator* della sua Officina

HOMILIUS Gottfried August (1714-1785), organista e compositore allievo di Johann Sebastian Bach, compose una raccolta di sette *Gesänge für Maurer*

HORSLEY Charles Edouard (1822-1876), allievo ed amico di Felix Mendelssohn, fu *Grande Organista* della Gran Loggia d'Inghilterra

KING Charles (1687-1748), organista della basilica di Saint Paul a Londra, nel 1740 fu Maestro Venerabile della Loggia *King's Arms*

LEFÉBURE-WELY François Isaac (1756-1831), organista della chiesa di Saint-Roch a Parigi, membro della Loggia *Les Frères unis de la Saint-Henry* dal 1787. In seguito, sotto l'Impero, frequentò le Logge *Le Centre des Amis* (nel 1804) e *Elèves de la Nature* (nel 1810)

LE FROID DE MÉREAUX Jean Nicolas (1745-1797), organista della chiesa parigina di Saint-Sauveur e compositore, membro della Loggia *Saint-Charles des Amis Réunis* e poi dell'*Olympique de la Parfaite Estime*

LISZT Franz (1811-1886), iniziato alla Loggia *Zur Einigkeit* di Francoforte nel 1841, fu membro onorario di altre Logge europee. Vasta la sua produzione di musica per organo

MARRIGUES Jean Baptiste Nicolas (1757-1834), organista della chiesa di Saint-Gervaise a Parigi, dal 1788 membro della Loggia *Le Patrotisme* che aveva sede nella reggia di Versailles

MARTINI pseudonimo di Jean-Gilles

Schwarzendorf (1741-1816), organista dapprima a Fribourg-en-Brisgau poi a Nancy. Dal 1782 appartenne alla Loggia *Amis Réunis*

MIROIR Eloi-Nicolas-Marie (1746-1815), organista a Parigi in Saint-Germain-des-Près. La sua frequenza è documentata in varie Logge parigine tra il 1783 e il 1812 tra le quali *Le Patriotisme avant* (nel 1789) e *Du Point Parfait* (dal 1809)

MOZART Wolfgang Amadeus (1756-1791), iniziato il 14 dicembre 1784 nella Loggia *Zur Woltätigkeit* di Vienna

MUSTEL Alphonse (1873-1937), membro di un'illustre dinastia di organari. Appartenne alla Loggia parigina *L'Expansion française*

NONOT Joseph-Waast (1751-1840), organista membro della Loggia *L'Hereuse Réunion* di Parigi

POTEAU Joseph (1739-1823), organista a Saint-Martin-des-Champs a Parigi, membro della Loggia *Saint Théodore de la Sincérité* (1776) e della Loggia *Caroline-Louise, reine de Naples* (1777)

RIGEL Henri-Jean (1770-1852), membro di una dinastia di musicisti, fu compositore e organista e tra i primi insegnanti di César Franck. Dal 1786 appartenne alla Loggia parigina *La Société Olympique*

SCHEIBE Johann Adolf (1708-1776), allievo di Johann Sebastian Bach e membro a Lipsia della Loggia *Zorobabel*

SIBELIUS Jan (1865-1957), dal 1923 membro della Loggia finlandese *Suomi*, Officina in stretta relazione con la *Grand Lodge of Free and Accepted Masons of the State of New York*. Tra il 1926 e il 1927, compose la *Hengellistä Musikka* (Musica Massonica) op. 113, poi rivisitata nel 1947. La silloge fu stampata dalla Gran Loggia di New York nel 1935 con una ristampa nel 1950. Dieci dei dodici brani che la compongono sono per voce con accompagnamento di organo su testi di Schiller, Confucio, Goethe, Simelius, Rydberg, Sario, Korpela e Sola, mentre due (i nn. 1 e 10) sono per organo solo: *Introduzione* e *Marcia funebre* destinata alla cerimonia di Iniziazione al Grado di Maestro.



Quest'ultimo brano è caratterizzato da un ritmo di 5/4 (che richiama la «batteria» del Grado di Compagno) e dall'innesto del corale luterano *Herzlich tut' mich verlangen*

SMART Georges (1776-1867), organista della *Royal Chapel* di Londra e *Grande Organista* della Gran Loggia di Inghilterra

SULLIVAN Arthur Semyour (1842-1900), membro della Loggia di Manchester e *Grande Organista* della Gran Loggia di Inghilterra nel 1887

TASKIN Henry-Joseph (1779-1852), costruttore di clavicembali, membro di varie Logge parigine

WESLEY Samuel (1776-1837), organista e compositore inglese iniziato alla Massone-

ria nel 1788

Al termine di questo parziale *excursus*, rileviamo che quasi nulla è restato del repertorio dedicato alla ritualità e annotiamo che la partitura di Sibelius è ad esclusivo appannaggio della Gran Loggia di New York. Oltre all'accompagnamento dei canti, il compito affidato all'organo era generalmente quello di commentare *ex tempore* i vari momenti della Ritualità nell'affascinante e irripetibile gesto dell'improvvisazione. Questi suoni svaniti per sempre, consacrano ancor più l'organo a quella *musica reservata* così emblematica del percorso iniziatico.

Symposium. Il gruppo del 1894 che ritrae, da sinistra a destra, Akseli Gallen-Kallela (l'artista), il compositore Oskar Merikanto, Robert Kajanus e Sibelius





FRAMMENTI DI MUSICA E MASSONERIA

di Paolo Calzoni

Mozart



Brevi spunti di musica e massoneria non possono non partire dal silenzio primordiale, quello assoluto e pre-esistente alle forme di vita dall'uomo conosciute.

Italo Calvino, in "Palomar", sostiene che tutte le volte che la genesi del mondo è descritta con sufficiente precisione, un elemento acustico interviene nel momento decisivo dell'azione. Nell'istante in cui un dio manifesta la volontà di dare vita a se stesso o a un altro dio, di far apparire il cielo e la terra oppure l'uomo, egli emette un suono.

Si pone così il dualismo rumore/silenzio, dualità che interessa l'intera storia dell'Umanità; se il suono è vita, esso si oppone con forza al silenzio, ma è pur vero che quest'ultimo rappresenta la base su cui esso si stratifica.

Nel suo saggio dal titolo "La grammatica della musica", Otto Kàrolyi afferma che 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, feno-

meno questo di importanza decisiva 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 a significati di vita e di morte. Proprio la sua storia, in ogni varia forma, insegna che la musica ha mantenuto il suo significato trascendentale.

Le Parole di Kàrolyi, in principio era il silenzio, mi ripropongono le parole del prologo del Vangelo di Giovanni su cui si aprono i lavori di loggia. Introducendo il termine Logos, che viene tradotto come Verbo o Parola, è presentato un concetto ancora più vasto; il termine Logos è tradotto sulla scorta della tradizione illuministica come Verbo o Parola, ma nei secoli precedenti il '700 si intendeva più genericamente come "suono". Quindi parola e suono, ancora un dualismo. Così simili tra loro, entrambi suoni in ultima analisi, molto spesso integrati tra loro, ma nello stesso tempo così diversi. Daranno infatti origine a due modalità di espressione e di comunicazione entrambe straordinarie, ma solo la musica assumerà il carattere del linguaggio veramente universale, uno dei pochi capaci di parlare ai cuori e alle menti di tutti gli uomini in qualunque epoca o continente essi siano vissuti, a qualunque religione, lingua o razza essi siano appartenuti. Penso che proprio questa universalità del linguaggio musicale, sia la vera e profonda motivazione per spiegare l'importanza che da sempre la musica detiene in massoneria. Non casualmente alcuni grandi direttori d'orchestra, sostenevano che è molto più semplice suonare le note, mentre appare più difficile suonare le



pause; appunto i silenzi. E' il silenzio il vero collante dei suoni e dona ad essi il loro vero significato.

Il silenzio è parte integrante del mondo dei suoni costituendo due facce della stessa medaglia. Non di rado alcuni compositori hanno cercato di dar voce al silenzio, come nel famoso caso del "Coro a bocca chiusa" della Madama Butterfly di Giacomo Puccini o alcuni pezzi di musica da camera di Mozart. Non dimentichiamo, fra gli altri, "Cantare in silenzio" di Salvatore Sciarrino e "Le pause del silenzio" di Gian Francesco Malipiero del 1917, e per giunger fino alla canzone di Simon & Garfunkel "il suono del silenzio", canzone scritta subito dopo l'assassinio di John Kennedy, nel 1963. Inoltre Daniele Donini, artista e musicologo, ama ricordare come, sinanco nella trasposizione cinematografica del Flauto Magico, la vigile partecipata silente attenzione rappresenti una fase ben definita del percorso massonico: "Forse anche con il senso profetico e utopistico che alle inquadrature iniziali del Flauto magico diretto da Ingmar Bergman, dove l'umanità/pubblico nella sua diversità di razze, lingue e religioni, trova piena espressione simbolica nel viso di una bambina che durante la sinfonia iniziale, muta come un apprendista, si prepara quasi come in un gabinetto di riflessione ad affrontare una esperienza iniziatica."

Il lavoro compiuto dall'uomo nel corso dei secoli, è, nel campo dei suoni, una sorta di "ordo ab chao": ha cercato di sviluppare strumenti che gli permettessero di imitare i suoni che la natura gli offriva e di elaborare teorie dando ad esse valenze che variavano con le diverse culture che le esprimevano. Nel V secolo a.C. Pitagora, elaborando la sua teoria dell'armonia delle sfere, scoprì che in una scala musicale i suoni stavano tra loro in una precisa relazione matematica. I numeri definiscono quindi i canoni di proporzione e di armonia; il fine è quello di raggiungere la migliore rappresentazione dell'armonia universale, intesa come unificazione ed

equilibrio di elementi opposti. Uno stretto rapporto avvicina il suono con le sue geometrie, onde e vibrazioni, alla numerologia: la musica diviene non solo strumento di rappresentazioni simboliche, ma nella sua essenza assume una forte connotazione matematica. Col suo monocordo Pitagora dettò alcuni principi morfologici che divennero presto i principi di ogni arte. In particolare i rapporti armonici vennero usati per costruire gli edifici sacri in modo che i numeri definissero i canoni di proporzione e di armonia.

La Musica rappresenta il tramite per eccellenza tra la terra e il cielo, tra il materiale e lo spirituale; con le sue misure, le sue metriche, i ritmi, i simbolismi ci permette di percepire, più che con altri mezzi, l'essenza stessa del Grande Architetto Dell'Universo. Fin dalle origini della odierna massoneria, la musica era tenuta in gran conto. Nel 1725 a Londra venne fondata una società musicale "Philomusicae et architecturae societas apollinis" da parte della loggia Queen's Head; l'unione di musica e architettura era tra quelle che la Massoneria, nata dai costruttori di Cattedrali, indicava tra le più adatte alla sua ideologia.

La Società si proponeva di diffondere la musica da camera ed offriva i suoi concerti in abbonamento e fu questa la prima volta di una scelta che avrà grande successo e che ancor oggi è di largo impiego. Direttore artistico fu nominato Francesco Saverio Geminiani, violinista che fu pure il primo italiano iniziato alla Massoneria londinese. Questi concerti ebbero il grande merito di eseguire musica laica in contrapposizione alla musica religiosa e a quella delle corti; fino ad allora, infatti, la musica era di esclusiva pertinenza di chiese e di corti nobiliari.

Vale la pena a questo punto ricordare alcuni dei grandi musicisti di appartenenza massonica, che con le loro musiche, i simbolismi in essa contenuti, i richiami rituali e liturgici hanno nobilitato nei secoli l'Istituzione di appartenenza. Geminiani, certo, ma anche Spontini e Cherubini, Salieri,

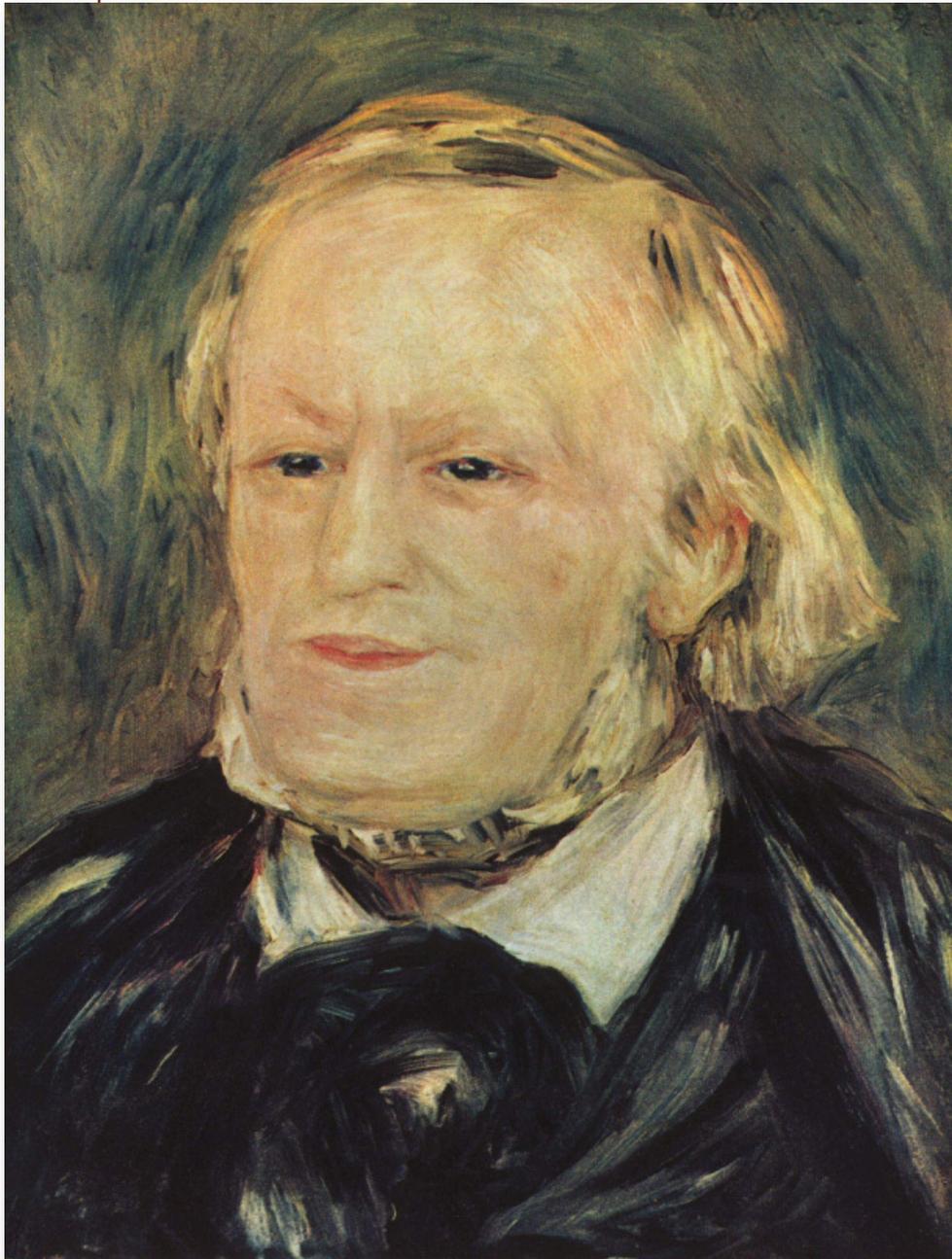


Haydn, Mozart, Viotti, Mendelssohn, Sibelius, Satie le musiche dei quali accompagnano ancor oggi i momenti salienti dei nostri incontri.

Concludo con un pensiero deferente a Richard Wagner e al suo interesse per la Massoneria principalmente teso ad acquisire informazioni sui meccanismi ermetici per entrare in possesso delle conoscenze esoteriche massoniche, della sua gerarchia, dei

segni e dei simboli, delle allegorie e delle prove simboliche di cui la Massoneria è da sempre attenta custode. Nella sua ultima fatica, il Parsifal, rappresentata in Italia per la prima volta a Bologna il primo gennaio di 1914, non si possono ignorare gli aspetti simbolici, esoterici, rituali, gerarchici, alchemici che da essa promanano e che inducono alla riflessione e al silenzio questo, in ultima analisi, il vero fine della musica.

Wagner. Ritratto di Renoir, olio su tela, 1882.

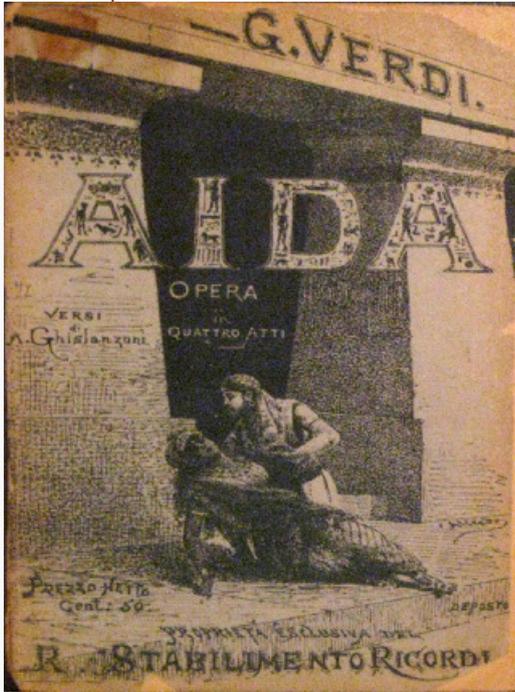




AIDA, OVVERO LA RINASCITA ATTRAVERSO LA MORTE

di Antonino Fogliani

Aida, libretto del 1890.



Tutti sappiamo dell'affiliazione di Verdi alla nostra Istituzione, e sappiamo anche che i principi massonici permeavano la cultura dell'Italia risorgimentale in maniera fondamentale. Le prime opere del Maestro di Busseto vivono di un ardore patriottico che agli occhi dei profani può essere visto come un moto di libertà da una tirannide, una voglia di ritrovare la dignità oppressa dallo straniero usurpatore. È un livello di lettura assolutamente condivisibile, forse è anche giusto affermare che la coscienza di Patria è stata più rafforzata proprio dalla nostra produzione musicale che da quella letteraria. Era più immediato e comprensibile al volgo un'opera di Verdi o Donizetti piuttosto che *Le mie prigioni* di Silvio Pellico. Le opere di Verdi sono sempre alimentate da una forza di riscatto, da un voglia dello Spirito (non della passione) ad elevarsi e sublimarsi.

Mentre la sterminata produzione di melodrammi in Italia vedeva nelle passioni il suo principio ispiratore, la musica di Verdi emerge tra tutte per una più nuova concezione di questi principi. *Aida* è un'opera di un Verdi maturo. La prima rappresentazione mondiale avvenne la sera 24 dicembre 1871 presso il Khedivial Opera House del Cairo. Verdi aveva 58 anni. Il keddive d'Egitto, Ismail Pascià, in occasione dell'apertura del Canale di Suez (1869), aveva offerto a Verdi 80.000 franchi per comporre un inno che celebrasse l'evento. Corto di cerimonie, Verdi rifiutò: non poteva usare la sua Arte per scrivere marcette occasionali. Ma la voglia di avere Verdi al Cairo era tanta per il keddive d'Egitto, uomo colto e con uno sguardo rivolto all'occidente. L'occasione si ripresenta con l'apertura del nuovo teatro. Verdi accetta la commissione di una nuova opera che avesse per ambientazione l'antico Egitto, ma la guerra franco-prussiana impedisce che scene e costumi arrivino in tempo da Parigi. Si inaugurerà sempre con un'opera di Verdi, *Rigoletto*. *L'Aida* vedrà il suo battesimo successivamente senza la presenza del compositore nella terra dei Faraoni (dirigerà Giovanni Bottesini, direttore d'orchestra e virtuoso del contrabbasso). Verdi invece curerà personalmente la prima italiana al Teatro alla Scala di Milano l'8 febbraio 1872.

Pur essendo nata come lavoro d'occasione, in questa partitura Verdi dà prova di quello che un vero iniziato deve fare. Non accontentarsi mai dei risultati ottenuti ma sperimentare continuamente, mettersi in discussione, scavare senza mai pensare di avere ottenuto la perfezione. La pietra grezza per divenire pietra cubica ha bisogno di essere lavorata. Verdi nell'arco della sua vita, lavora sul suo stile musicale costantemente. Nessuna opera è uguale alla



precedente, ma tutte sembrano crescere armonicamente verso un cammino di perfezione. Dall'*Oberto, conte di San Bonifacio* (1839) al *Falstaff* (1893), Verdi compie un cammino in ascesa che cambia le regole del melodramma italiano ed europeo. *Aida* risulta veramente un'opera nuova. I pezzi chiusi (le arie, i duetti, i concertati) vengono assorbiti in un discorso drammaturgico più evoluto, più continuo. Verdi, con l'umiltà propria dei grandi uomini, apprende la lezione di Wagner per andare verso un teatro totale, un teatro che vede nella forza propulsiva della musica un naturale connubio con il dramma rappresentato.

Dentro la partitura di *Aida*, ma non solo in questa, ci sono molti elementi che tornano costanti nella produzione musicale di compositori massoni. Come ho detto prima, il clima culturale dell'epoca era favorevole ai principi della nostra Istituzione. Tutti noi sappiamo come in Mozart alcuni elementi di sintassi musicale avessero una chiara analogia con elementi simbolici del Rito. Ci sono infatti tonalità definite massoniche e cioè *mib* maggiore con la relativa *do* minore e la maggiore con la relativa *fa* # minore. La presenza all'inizio del rigo (detta armatura) di tre bemolli o tre diesis è un chiaro rimando alla sacralità del numero 3. Così come la ripetizione di uno stesso periodo musicale per tre volte è un altro gesto mutuato dalla nostra simbologia e ritualità. *Aida* vede la presenza di queste sintassi musicali-massoniche, ma le stesse, a mio avviso, sono più un naturale aderire a certe atmosfere simboliche che una consapevole ostentazione di simbolismo esoterico.

Certo che la scena della consacrazione di Radamès alla fine del primo atto inizia e finisce in *mib* maggiore con una preghiera di tre strofe cantata separatamente dalle sacerdotesse accompagnate dalle sole arpe prima e dai sacerdoti a cappella (cioè senza accompagnamento strumentale) dopo, per poi fondersi insieme alla fine della *Danza Sacra delle Sacerdotesse* (anche questa in *mib*

e con la parte melodica principale affidata al timbro caldo di tre flauti nel registro medio-grave). Nel quarto atto, nella scena del giudizio, Radamès è interrogato per tre volte dal capo dei sacerdoti Ramfis, che pronuncia tre volte il suo nome ("Radamès, Radamés, Radamés...discolpati") e sceglierà proprio il Silenzio, strumento dell'apprendista, come risposta. Pur essendo spunti interessanti per il nostro Lavoro che meriterebbero un serio approfondimento, lascerei il discorso fenomenologico relativo alla grammatica e sintassi musicale-massonica per concentrare la mia riflessione verso un senso esoterico che questa storia scelta da Verdi comunica a noi liberi muratori. Per me la storia iniziatica di Radamès e Aida, principio maschile e femminile dell'iniziato, ha principio proprio dove l'opera finisce, nel quarto atto. La storia di questo amore contrastato, di per sé meccanismo drammatico di tutto il repertorio operistico, poco ci interessa. Ma nella tensione che si genera nei rapporti tra i personaggi si legge chiaramente il percorso tortuoso che è proprio dell'iniziato. Sia Radamès che Aida vivono le loro passioni, amorose e politiche, con un atteggiamento "profano" che li porta a commettere gravi errori. Aida è lacerata tra l'amore verso Radamès e l'amore per la sua patria lontana, l'Etiopia. Uno sembra escludere l'altro. Come può lei, schiava in Egitto e principessa in Etiopia, dare il suo cuore al generale egiziano che ha combattuto col suo popolo, provocando lutti e distruzioni? E come può Radamès pretendere questo impossibile amore dopo che il Re, in seguito alla vittoria sulle truppe etiopi, ha già destinato a lui la mano della figlia Amneris? Nel terzo atto, il più intimo e ispirato di tutta la partitura, molti nodi vengono al pettine e preludono al tragico epilogo. Ma in cosa consiste l'errore di Aida e Radamès? Entrambi vivono la loro vita spinti dalle loro passioni, come il profano vive la sua, guidato solo dal suo ego e dalla sua presunzione. Radamès pensa proprio di conciliare un amore impossibile tra una



schiava e una principessa? Aida, istigata dal padre Amonasro, re degli Etiopi, pensa veramente che l'amore puro che prova per il suo Radamès possa essere usato per ingannare il suo amato allo scopo di estorcere lui un segreto militare? Qual'è la soluzione proposta da Aida a Radamès e da lui, anche se con difficoltà, accettata come una via di scampo? Una soluzione che nel mondo profano è tra le più usate: la fuga. Sì, proprio questa "nobile" soluzione che nel mondo profano ha un successo così diffuso. Fuggire è la soluzione più vigliacca e indegna che un uomo può adottare. Troppi esempi verranno in mente a voi, carissimi Fratelli, fino alle recenti vicende di una nave da crociera alla deriva, abbandonata dal suo capitano prima che passeggeri ed equipaggio fossero messi in salvo.

Alla fine del terzo atto, Radamès, caduto nel tranello teso da Aida, rivela ascoltato in segreto dal re etiope Amonasro la via lasciata libera dall'esercito egiziano, le gole di Nàpata. A nulla serve la promessa di Aida e del padre Amonasro ad assicurare a lui una vita felice lontano dall'Egitto. La coscienza del profano Radamès si sveglia all'improvviso. Non è quella la soluzione! Scoperti da Amneris e dal sacerdote Ramfis, Amonasro e Aida fuggono. Radamès no. Affronta il giudizio dei sacerdoti ("Sacerdote, io resto a te.").

Comincia il suo percorso verso un cammino più vero. Un cammino che sa già essere indirizzato verso la morte. Ma l'iniziato aspira alla morte della sua profanità proprio per poter vivere nella luce sacra dell'iniziazione, del risveglio della coscienza. Anche Aida, che sappiamo fuggita col padre, capisce il suo errore e, con un *coup de théâtre*, torna sui suoi passi in cerca della ricongiunzione col suo amato Radamès. La ritroveremo nella tomba destinata come pena capitale all'amato generale: seppelliti vivi. Ma andiamo con ordine: accennavo prima alla maestosa scena del giudizio. Dopo un bellissimo duetto con Amneris, dove quest'ultima aggiorna Radamès sulla morte durante la fuga

di Amonasro e della sorte di Aida, che ha fatto perdere le sue tracce, il prode guerriero rinuncia alle offerte di intercessione della principessa e si appresta ad affrontare il giudizio dei sacerdoti. Radamès, che al triplice atto d'accusa di Ramfis, muto si appresta a ricevere la condanna capitale per alto tradimento ("...egli tace..."), sarà sepolto vivo in un sepolcro. Qui da un addio alla vita, reso triste dal pensiero di non poter più rivedere la sua "celeste" Aida, ma confortato dal fatto di saperla ancora viva. Nella tomba però si è nascosta proprio lei, Aida, consepevolmente intenzionata a rimediare ai suoi errori profani affrontando la morte. Questo ritorno alla terra, questo abbandono della vita tornando alla terra, non può non essere da noi liberi muratori visto come una metafora del primo viaggio che compiamo nel rito dell'iniziazione nel gabinetto di riflessione. Solo dalla profondità della terra potrà iniziare il viaggio alla ricerca di noi stessi (VITRIOL). Ricordo con forte emozione quanto provato in occasione della mia iniziazione e la felicità che il mio M.:V.: di allora, l'amato Fr.: Giovanni Greco, mi ha donato dandomi la luce dell'iniziazione insieme ai Fratelli tutti. L'elemento maschile unito a quello femminile, Radamès unito ad Aida, trova la sua integrità e morendo sotto la terra germoglia a vita nuova.

*A noi si schiude il ciel, e l'alme erranti
volano al raggio dell'eterno dí.*

Con questi endecasillabi, scritti dallo stesso Verdi che decise di sostituire i versi del librettista Ghislanzoni, arrivati a suo dire in ritardo, Aida e Radamès danno l'addio alla loro vita terrena, alla loro vita profana. Non c'è nella musica di Verdi alcun dolore, ma tanto amore, amore puro. Solo questa morte può farli rinascere verso quello che è definito il giorno eterno. Il nostro Oriente.

Quando dirigo *Aida* non posso fare a meno di pensare a questo percorso che tutti noi abbiamo fatto prima della nostra inizia-



zione. Un percorso che continua nella nostra vita massonica continuamente e che applico anche nella mia vita professionale. Ho la fortuna di fare un lavoro che mi porta a confrontarmi tutti i giorni con un materiale misterioso e affascinante come la Musica, arte intangibile ma allo stesso tempo capace di comunicare emozioni e suggestioni intellettuali di grande fascino. La Musica segreta in sè un messaggio di continua ricerca e perfezione. I capolavori di Giuseppe Verdi, grande italiano prima che grande musicista, hanno in sè il mistero delle grandi cattedrali costruite dai fratelli muratori nel Medioevo. Opere di grande sapienza per concezione e realizzazione che

permettono diversi livelli di fruizione. Il mio Maestro mi diceva che una cattedrale può essere il luogo che serve di riparo al viandante, il luogo di culto per l'uomo pio, il banco di prova per l'abile architetto... Anche i grandi capolavori musicali hanno questa complessità di fruizione e lettura. In Verdi però, più che in altri, il genio va di pari passo con l'abilità artigiana del musicista-muratore. Anzi, direi che in lui, come nei più grandi compositori, convivano le qualità progettuali di un grande architetto e l'umiltà manuale e preziosa di un bravo artigiano. Tanto basta a renderci orgogliosi di un grande italiano e un grande massone come Giuseppe Verdi.

*Verdi che dirige l'Aida a Parigi.
Illustrazione di Adrien Marie del 1881 in La Musique populaire.*





GINO CERVI, ATTORE NAZIONALE – POPOLARE

di Maurizia Cotti

Gino Cervi. *Maigret a Pigalle* (1967).

Gino Cervi (1901-1974) muore il 3 gennaio 1974, a Punta Ala. Cade quest'anno il quarantennale della sua morte.

Al suo funerale parteciparono oltre diecimila persone, forse primo esempio di funerale seguito da un'immensa folla¹. Vittorio De Sica, attore e temperamento completamente diverso, pur malato da tempo, volle essere presente, nonostante la malattia che lo portò alla morte pochi mesi dopo. Al funerale di Gino Cervi erano presenti anche le insegne della massoneria. Si parlò allora di un tributo alla persona e all'attore. In realtà Gino Cervi risultava iscritto alla loggia massonica Galvani di Bologna, dopo essere stato iniziato nel 1946 nella loggia Palingsnesi di Roma.

Oggi le celebrazioni di questo grande attore, per molti versi riservatissimo, appartengono più all'affetto della gente che a cerimonie istituzionali.

Eppure per Francesco Guccini, Gino Cervi fu il primo vero attore nazionale - popolare d'Italia; secondo Alessandro Bergonzoni, per la fama e l'affetto portatogli da tutti, gli

si dovrebbe dedicare un busto in ogni parte d'Italia come per Garibaldi. Tutti ricordano la sua voce pastosa, la sua gestualità ampia, la sua capacità di dare toni contrapposti ai personaggi, donando loro una ambiguità superficialmente rassicurante, ma che riverberava oscurità intorno.

Gli esordi

Appassionatissimo di teatro fin dall'infanzia, quando accompagnava il padre Antonio, critico teatrale, agli spettacoli da recensire per il Resto del Carlino, Gino Cervi iniziò a sperimentare, per tutto il periodo degli studi superiori, il suo talento per la recitazione, nelle filodrammatiche bolognesi del faentino Giuseppe Cantagalli, apprezzato scrittore di farse. Dopo un primo debutto nel 1919, forse per attendere agli studi universitari, forse perché aveva trovato nel nascente movimento fascista un pungolo diverso, consono al suo carattere focoso, al punto che si schierò in modo plateale partecipando alla marcia su Roma, si fermò con il teatro per alcuni anni.

Solo dopo la morte di suo padre, poco sedotto dalla sua intrapresa teatrale, riprese con la recitazione e debuttò come attore giovane nel ruolo dell'amoroso nel 1924, appena ventitreenne, come a dire che la pausa non gli aveva tolto nulla riguardo a motivazione ed energia. Nel 1925, infatti, diventò primo attore giovane nella compagnia del Teatro d'Arte di Roma, con Marta Abba, chiamato addirittura da Luigi Pirandello. I *Sei personaggi in cerca d'autore*, in cui interpretava il ruolo del figlio, rappresentarono per lui un esordio di prestigio direttamente nei maggiori teatri d'Europa, a Parigi, Londra, Basilea e Berlino.

Con simili inizi, il suo percorso artistico si presentava del tutto luminoso e in effetti la sua carriera si protrasse per quasi 50 anni



senza interruzioni, con una versatilità e una capacità di trasformazione in grado di reggere ai colpi della Storia, dell'età e della maturità.

Gino Cervi e Alessandro Blasetti

Di fatto Gino Cervi ha attraversato tutto il Novecento, sviluppandosi artisticamente con le migliori esperienze dell'epoca. Nel 1932 cominciò a lavorare con Alessandro Blasetti, sia nel teatro, sia nel cinema.

Si può affermare che crebbe alla bottega di Alessandro Blasetti, di un solo anno più vecchio di lui, uomo di grande capacità artigianale nel mettere in scena testi e copioni teatrali e cinematografici, cui applicava una cura quasi maniacale, per sfuggire alle strettoie della burocrazia fascista, della censura e del conformismo. Non era retorico Alessandro Blasetti nel suo lavoro. Infatti oggi Alessandro Blasetti viene rivalutato e considerato certamente il regista più prolifico e innovativo del ventennio fascista, ma capace di influenzare anche il dopoguerra e oltre, in quanto inventore di nuovi formati², sia in teatro sia nel cinema, precursore a volte del realismo, ma anche antagonista del realismo stesso, inteso come filone cinematografico, un maestro di tecniche e di messa in scena per tutti quanti contribuì a formare e quanti vennero dopo di lui. Egli scelse Gino Cervi per interpretare il film *Aldebaran* (1935), volutamente, apparentemente, un dramma intimista, lontano da ogni connotazione politica e di propaganda, che sviluppa o sembra sviluppare, inizialmente, la storia di una giovane coppia. Ma improvvisamente il film si trasforma in un film d'azione, con la tragedia di un affondamento di un sottomarino: il contrasto tra dramma intimistico e finale epico, la struttura complessa, ma svolta in modo asciutto e geometrico e l'interpretazione superba di Gino Cervi portarono il film un clamoroso successo.

Questo successo consentì a Gino Cervi di mettere il proprio nome in cartellone insieme a Tofano e Evi Maltagliati.

In generale, che lavorasse o no per lui, co-

munque Gino Cervi restò sempre nei pressi di Alessandro Blasetti a "giocare" con i testi, a rifinire la gestualità in scena, a cimentarsi con le invenzioni del regista. Una consuetudine e un atteggiamento che contribuirono alla sua anima e alla sua identità di artista. La filmografia finale di Gino Cervi consta di ben 119 titoli³.

Gli anni 30 e 40

Di Gino Cervi si può proprio affermare che è stato un attore completo, perché in tutta la sua vita, ha saputo incarnare il meglio che l'età gli consentiva: il giovane amoroso (per lungo periodo anche divo), l'attor giovane in compagnie di grandissimo rilievo, l'attore di teatro comico e l'attore di teatro classico. Recitò con Alda Borelli, Tofano e Evi Maltagliati, Maria Melato, Andreina Pagnani, Paolo Stoppa e Rina Morelli, Ferri e Valenti, Girotti. Nel suo ampio repertorio vi furono Sofocle, Shakespeare, Goldoni, Cechov e Dostoevskij...

Come attore shakespeariano ebbe un notevole successo: fu citata come memorabile la sua interpretazione dell'*Otello*. Laurence Olivier lo volle come sua "voce", nel doppiaggio di tutti i suoi film, per la sua voce calda e dalla dizione perfetta.

Fu primo attore del teatro Eliseo di Roma dal '35 al '42 ininterrottamente, il periodo d'oro della sua vita, e a intervalli fino al 1945. Durante la guerra e l'occupazione tedesca, fu sempre a rischio di deportazione, perché i tedeschi coltivavano il progetto di portare in Germania intere compagnie teatrali e diversi attori italiani. Gli interrogatori al comando tedesco, cui erano chiamati lui e Vittorio De Sica, erano sempre un'avventura pericolosa, non scevra di aneddoti gustosi, soprattutto in merito al diverso stile comunicativo di Gino Cervi e Vittorio De Sica nella negoziazione, più del genere "tengo famiglia e un sacco di parenti a carico" del primo e più galante e sornione quello di Gino Cervi. In una di quelle occasioni Gino Cervi riuscì a leggere il nome di Paolo Stoppa nella lista dei deportati. Paolo Stoppa, dietro soffiata di Gino Cervi,



riuscì a nascondersi e a sfuggire alla cattura.

Il periodo del teatro Eliseo, che perdurò fino al 1945, con qualche interruzione, rappresentò per Gino Cervi, un periodo decisamente gioioso, in scena tutte le sere, applauditissimo dal pubblico, osannato dalla gente, amato da altri attori e registi, in grado di fare calembour sul palcoscenico, giochi virtuosistici, scherzi e burle ai colleghi, che lo apprezzavano e si divertivano moltissimo nonostante le trappole e le difficoltà. Fu una esperienza molto ricca, di cui si hanno molte narrazioni, condotta come una versione molto particolare di casa e bottega: Gino Cervi infatti con la moglie Angela Rosa (Ninì) Gordini, sposata nel 1928, abitava sopra al teatro stesso, recitava pure con la moglie in teatro e poi concludeva a cena con amici e compagnia.

Caratterista di lusso

La chiusura dell'esperienza al teatro Eliseo, con il suo rifiuto di continuare a recitare, pur di non subire Visconti, che vi si era insediato e sperimentava il proprio teatro estetizzante, portarono Gino Cervi ad un periodo di fermo. Rifiuto o pausa di riflessione che fosse. Ma egli seppe vivere attivamente la transizione, capace, come riportano tutti i commentatori, di riplasmarsi, di adattarsi, trasformandosi da primo attore e divo in un "caratterista di lusso". La sua abilità di rifinire a tutto tondo i personaggi che gli venivano affidati, lavorando di cesello sui toni, sulle espressioni, regalando loro gesti non scontati, aggiungendo azioni di contorno che completavano l'agire del personaggio in scena, lo rese molto richiesto per personaggi di spessore, non protagonisti, ma essenziali alla struttura delle opere.

Nel 1946 Gino Cervi vinse il nastro d'argento come miglior attore non protagonista nel film di Mario Soldati "Le miserie d'Monssù Travet" (1945), da un testo teatrale di Vittorio Bersezio, a sottolineare questo passaggio, questa capacità trasformazione o, forse, capacità di incarnare abilmente un

destino.

Un secondo nastro d'argento lo vinse nel 1959 per tutta la sua carriera e per l'abilità nel costruire i personaggi.

Quando Mario Landi propose a Gino Cervi di interpretare Maigret di Simenon, forse seguì proprio un'intuizione in merito alla sua capacità attoriale di "costruire" i personaggi sul piano del "saper portare", del porgere ogni personaggio al pubblico: infatti poiché il personaggio di Maigret era già stato interpretato da diversi attori anche al cinema, occorre una caratterizzazione distintiva. Ebbene Gino Cervi divenne Maigret. Il Maigret per antonomasia.

Sotto la regia di Mario Landi fu realizzata una delle prime grandi serie televisive seguite appassionatamente dal grande pubblico, 3 serie, per un totale di 17 film.

Peppone

Compagno delle elementari di Dozza, primo sindaco di Bologna del dopoguerra, Gino Cervi gli restò sempre amico pur essendo lui borghese e democristiano. Aveva costanza nelle amicizie. E anche nel matrimonio, anche quando si separò dalla moglie, dopo quaranta anni di vita insieme, mantenne il rapporto, restando a metà strada tra l'antica e la nuova compagna. Nel 1970 si presentò in Lazio per il partito liberale. In generale si dichiarava democristiano, come se volesse pagare il dazio per il proprio estremismo giovanile, lucido quindi nel valutare i settarismi, ma anche i compromessi trasversali, e i giochi di ruolo e di potere che aveva visto nel dopoguerra, anche attraverso il filtro della sua grande competenza attoriale.

Interpretare Peppone, il personaggio di Guareschi, fu probabilmente catartico tanto per Gino Cervi, quanto per un'intera generazione di italiani, dopo un dopoguerra difficile e una politica bloccata sul doppio fronte delle divisioni internazionali e delle divisioni nazionali, in particolare fra cattolici e comunisti.

La coppia Gino Cervi e Fernandel rappresentò anche quell'elemento di sintesi anti



intellettuale che serviva al grande pubblico: un compromesso storico ante litteram fra i due personaggi a rappresentare la barriera fra Grande Storia e quotidianità, dove gli italiani, separati dall'ideologia, si ritrovavano, tra brava gente, magari burbera, a condividere sani principi.

La cifra stilistica di Gino Cervi

Più che seguire Gino Cervi in tutta la sua carriera dalle mille stupefacenti espressioni e sfaccettature – non basterebbero diversi libri – cerchiamo di individuarne, invece, il filo di continuità.

Del resto le due biografie recenti di Gino Cervi sono piuttosto approfondite e ci aiutano a comprenderne la grandezza. La prima del 2001, centenario della nascita di Gino Cervi, di Derechi e Marco Biggio *"Gino Cervi attore protagonista del '900"* è una schedatura completa, accompagnata da una analisi approfondita, di tutte le sue interpretazioni. La seconda del 2013 di Giulia Tellini *Vita e Arte di Gino Cervi*, ci restituisce la grandezza dell'attore durante una carriera lunga mezzo secolo.

In effetti Gino Cervi non si fermò quasi mai, capace come era di passare dal teatro al cinema, dalla televisione al doppiaggio, dalla pubblicità alla registrazione di dischi o programmi radiofonici.

Solo davanti alla malattia di Fernandel disse che non avrebbe proseguito, che ne avrebbe aspettato il ritorno dopo la malattia. Alla morte di Fernandel, Gino Cervi si ritirò in Toscana.

La leggerezza con cui Gino Cervi recitava ha talvolta portato al fraintendimento della sua capacità introspettiva, di approfondire, di dare spessore psicologico ai suoi personaggi. Questo giudizio invece dovrebbe essere rivisto. Gino Cervi interpretò personaggi che, quando erano benevoli, erano anche maliziosi, cinici, sornioni, e quando erano torvi contenevano elementi di complessità divergente e contrastante che completavano il personaggio anche tramite caratteri ambigui e polarizzati. Col solo gesto Gino Cervi creava l'ossimoro, la

convivenza di opposti aspetti nel medesimo personaggio.

Maigret, Peppone, il Commendatore Bellocchio, per esempio, sono personaggi costruiti con una pazienza artigianale a tutto tondo, con una presenza molto fisica e sottolineata da gesti individuati come necessari a rendere fluido il personaggio: accendere la pipa e bere la birra in Maigret, il baciamento del Commendatore Bellocchio, e così via. Ma questo è il grande risultato di una persona, un attore che sa gli effetti che vuole determinare e sa come riuscirci. Molti ne hanno sottolineato alcune caratteristiche, attribuibili all'essere bolognese ed emiliano di Gino Cervi, ma forse si tratta di un corto circuito troppo semplicistico.

Nella rappresentazione dei personaggi Gino Cervi anche quando immette accenti di bonomia, introduce quel tanto di millanteria, o di galanteria velata di insospettabile ipocrisia, nel rappresentare personaggi dotati di coraggio a parole, ma con un dichiarato cauto e dubbioso che si giustifica di ogni possibile deviazione, presentando argomenti utili per un'autoassoluzione preventiva.

Molti critici vi hanno riconosciuto l'esperienza delle filodrammatiche, del gioco con le maschere, delle recite in costume. In altre parole Gino Cervi ha lavorato sulla modulazione della farsa, sulle sfumature della ripetizione e riproduzione, sulla finezza delle sfumature, sulla variazione della serialità.

Tra l'interpretazione del Cardinal Lamberini, di Otello, di Ettore Fieramosca, di tutti film in costume e l'interpretazione nelle filodrammatiche e poi da caratterista nei film, si riconosce un tratto comune, la grande abilità di Gino Cervi di recitare con una naturalezza espressiva che era come una seconda pelle, essendo egli capace di ricercare minuziosamente e definire anche le caratteristiche più implicite, subliminali, sottotraccia dei personaggi. Si riconosce insomma la grande sapienza di un'arte praticata da grande artigiano/artista del

palcoscenico.

La famiglia Cervi in generale è stata ed è una famiglia molto riservata, per quanto tutta dedita al teatro e al cinema, il figlio Tonino, regista cinematografico e la nipote Valentina Cervi, giovane attrice moderna e apprezzata nel cinema sia in Italia sia all'estero hanno mantenuto sempre questo stile. Però sarebbero necessari una nuova ricerca, un rinnovato tributo a questo grande attore che, nella vita, se non raccontava, pure non taceva, capace, come era, di splendide ellissi per non rispondere su temi che considerava delicati. Quando gli chiesero se era vero che aveva ricevuto molte lettere d'amore, ebbe modo di dire che, se ne aveva ricevute continuava a credere che rivestivano un interesse solo per lui.

Ma l'intera vita di Gino Cervi attore è patrimonio dell'Italia e come tale dovrebbe essere rivisitata e rivalorizzata.

Note

¹ M. Goldoni, *Tutto con stile e simpatia*, Il Resto del Carlino, 4 gennaio 1974 ; C. Laurenzi, *Ebbe una platea di milioni di italiani*, Il Corriere della Sera, 4 gennaio 1974.

² Si dice che la carrellata in *Notorius* (1946) di Hitchcock sia stata ispirata dalla carrellata di 300 metri che Blasetti fece in *Aldebaran*.

³ Cfr. Andrea Derchi e Marco Biggio, *Gino Cervi attore protagonista del '900*, Genova, Erga edizioni, 2001; Giulia Tellini, *Vita e Arte di Gino Cervi*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013.

La statua di Peppone (Gino Cervi) di fronte al Municipio di Brescello.





IDEALI MASSONICI IN DUE FIGURE SIMBOLO DELL'IMMAGINARIO HOLLYWOODIANO: BUFFALO BILL E JOHN WAYNE

di Pietro Piro

John Wayne



Prima che una storiografia più attenta ai diritti negati degli indiani d'America ribaltasse l'approccio tradizionale ai temi della conquista del West, figure come quella di Buffalo Bill (pseudonimo di William Frederick Cody, 1846-1917) nutrirono per moltissimi anni l'immaginario collettivo americano ed europeo incarnando ideali di coraggio, di avventura, di civiltà.

La figura del soldato bianco e coraggioso che lotta contro i "selvaggi", ha costituito un punto di riferimento essenziale per narrazioni romanzesche, filmiche e fumettistiche.

Il mito del selvaggio West come luogo privilegiato dell'eroismo, dell'affermazione della volontà di potenza dell'uomo civilizzato, contrapposta alla "selvaggia arretratezza" dei "pellerossa" è stato costruito anche grazie allo spettacolo circense ideato e diretto da Cody il *Buffalo Bill's Wild West, American's National Entertainment* che - a ragione - può essere considerato un esempio di spettacolo di massa moderno, per la capacità di legare insieme forza delle immagini, narrazione socio-identitaria, grande mobilitazione di mezzi tecnici, messaggi pubblicitari finalizzati a identificare il pro-

dotto con uno stile di vita (eroico).

Il *Wild West Show* fu una vera e propria "industria culturale". Si pensi che per trasferire lo spettacolo da una tappa all'altra fossero necessari diciotto vagoni di treno per attori (molti indiani delle riserve furono coinvolti direttamente), tecnici, animali, attrezzature. Circa seicento persone si spostavano attraversando l'America (e in seguito anche in Europa) trasportando con sé tutto il necessario per il proprio sostentamento. Buffalo Bill incarnò molte anime contemporaneamente. Cacciatore di bisonti, soldato, esploratore, impresario teatrale, uomo di spettacolo e fine comunicatore.

Tuttavia, quello che c'interessa più da vicino fu la sua appartenenza alla Massoneria. I suoi primi contatti con la Massoneria risalgono al 1869 quando si trovava al servizio del generale Phil Sheridan con incarichi di esploratore e procacciatore di bestiame per le truppe. A Fort McPherson dove le truppe risiedevano, il capitano W.B. Brown - di cui Cody fu grande amico - organizzò nel suo alloggio la loggia N. 32 *Platte Valley Lodge* sotto la giurisdizione della Gran Loggia del Nebraska. È molto probabile che la sua prima richiesta d'affiliazione sia databile in quello stesso anno. Fu iniziato il 6 marzo del 1870 come *Entered Apprentice*. Durante quell'anno fu intensamente coinvolto nella vita militare con funzione di esploratore, guida e giudice di pace (fu scelto per la sua grande dote di equità). Il dieci gennaio del 1871, Cody è elevato al rango di *Master Mason*. Ha venticinque anni. Cody si distingue per il coraggio in battaglia, per l'affidabilità, il rispetto degli ordini impartiti, la lungimiranza nell'organizzazione personale.

Nell'aprile del 1872 per il suo coraggio in battaglia riceverà la medaglia d'onore del



3° Cavalleria. Nel 1883 fonda il *Wild West Show* e già nel 1887 è in Europa in occasione del *Victoria's Golden Jubilee*.

Col passare degli anni, la sua appartenenza alla famiglia massonica si fa sempre più intensa. Infatti, anche se si trovava in Inghilterra, sottoscrisse la petizione - grazie al servizio postale di cui fu uno dei grandi promotori - dell'*Euphrates Chapter No. 15, Royal Arch Masons of North Platte*, in Nebraska. Avanza a livello di *Mark Master*, inserito nella Cattedra Orientale e il 14 Novembre del 1888 è riconosciuto come *Most Excellent Master*. Nell'Aprile del 1889 riceve l'ordinazione all'Ordine della Croce Rossa di Malta e l'Ordine di Malta, divenendo un Cavaliere Templare. Cody divenne membro del Rito Scozzese Antico e Accettato nella *Northern Jurisdiction of New York City* nell'Aprile del 1894.

La Northern Jurisdiction in segno di massimo rispetto e ammirazione giorno 4 aprile 1894, onorò Buffalo Bill con i gradi di *Lodge of Perfection (40-140)*, *Council of Princes (150-160)*, *Chapter of Rose Croix (170-180)*, *Consistory (190-320)*.

Alla sua morte (10 gennaio 1917) Cody ricevette un funerale massonico. Dopo la sua morte fu fondato il *Buffalo Bill Historical Center* che preserva tutt'oggi la memoria di Cody e contiene numerosi reperti (fotografie, abiti, lettere) in grado di testimoniare la sua appartenenza e la sua fede massonica.

Cody in tenera età subì il trauma della morte del padre brutalmente pugnalato nel 1957 dopo aver tenuto un discorso contro lo schiavismo. Oggi sappiamo quanto le esperienze infantili e gli esempi dei genitori possano condizionare la vita adulta. Cody fu un uomo coraggioso ma non avventato, passionale ma non vittima delle passioni, fedele ma non asservito. Nonostante gran parte della sua vita sia trascorsa nella guerra e nella lotta per la sopravvivenza egli colse tutte le occasioni per esercitare un'attività di mediazione e di pace. È evidente che oggi, con una mutata sensibilità sui temi legati agli indiani d'Ame-

rica, il suo *Wild West Show* ci appare come un esempio di "imperialismo culturale". Tuttavia, va ricordato che esso ha contribuito enormemente a rinsaldare lo spirito nazionale americano e ha svolto una funzione pedagogica - che oggi appare superata - che ha permesso a una nazione frammentata e segnata dal conflitto di riconoscersi in un ideale di virtù cavalleresco improntato al coraggio e alla lealtà.

Quando Cody morì, Marion Mitchell Morrison (il nome di battesimo di John Wayne) aveva appena otto anni. Non sappiamo quanto la figura di Buffalo Bill possa aver influenzato i sogni del bambino Marion e quanto quest'ideale di uomo sia penetrato nell'intimo della sua coscienza.

Sappiamo però, che sarà proprio John Wayne (1907-1979) a raccogliere parte dell'eredità ideale di Buffalo Bill nei suoi numerosissimi film western. Wayne che raggiunse una fama planetaria, incarnava l'ideale di un eroismo schietto e diretto, un uomo coraggioso e incorruttibile dal carattere spesso spigoloso ma sempre pronto a un sacrificio generoso.

Se Buffalo Bill però fu un vero combattente, Wayne al contrario, fu prevalentemente un eroe di celluloido.

La sua vera battaglia fu combattuta in ambito culturale e comunicativo. Insieme all'amico Ward Bond - caratterista nei film western del regista John Ford - con il quale condivideva ideali conservatori e patriottici, fece parte della *Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals (MPAAI)*, anche MPA) un'associazione formata nel 1944 da membri dell'*Hollywood film industry* per difendere l'industria cinematografica e la nazione americana da infiltrazione comuniste e fasciste.

Lo scopo iniziale dell'associazione era di garantire la presenza di personaggi molto conosciuti nel mondo dello spettacolo per testimoniare davanti al Congresso in occasione di processi contro gli impiegati nell'industria cinematografica accusati di diffondere idee comuniste. Tuttavia, in seguito, consapevoli di quanto il mondo dei



media rappresentasse il più potente strumento di comunicazione di massa disponibile all'epoca, s'impegnarono a diffondere gli ideali di vita americani in tutte le produzioni cinematografiche che riuscirono a indirizzare e controllare.

Questi ideali da difendere e per cui valeva la pena "guerreggiare" erano sintetizzati nello Statuto dell'associazione: *la libertà di parlare, di pensare, di vivere, di culto, di lavorare, di governare sé stessi come individui, come uomini liberi; il diritto di avere successo o fallire come uomini liberi, secondo la misura della propria capacità e della propria forza*. Durante tutta la sua vita pubblica e privata, Wayne cercò d'incarnare l'ideale di un'America conservatrice, liberale, repubblicana e anticomunista.

Il suo film del 1968 - uno dei pochi come regista - Berretti verdi (*The Green Berets*) ambientato nella guerra del Vietnam e palesemente dalla parte dell'esercito americano - accusato, dall'ambiente di sinistra di essere guerrafondaio e reazionario - va letto e collocato in un più ampio tentativo dell'attore-regista di utilizzare il cinema come "arma" nella battaglia culturale.

Wayne a differenza di Buffalo Bill, si trova ad agire in un ambiente culturale più tecnologicamente sviluppato e più consapevole delle possibilità offerte dal mezzo cinematografico.

Se in Buffalo Bill il legame con il West era ancora profondo e vissuto, in Wayne e nella generazione degli attori del suo periodo, questo legame è molto indebolito e comunque filtrato dall'ideologia.

Nel West di Buffalo Bill c'è ancora qualcosa di selvaggio e naturale, in quello di Wayne, tutto appare già addomesticato e funzionale alla diffusione di una gerarchia di valori da diffondere.

Anche il padre di Wayne influì molto sulla vita del proprio figlio. Egli aderì alla Massoneria e anche il figlio fu iniziato nel luglio del 1970 nella Loggia Marion McDaniel, No. 56, a Tucson, in Arizona. Nel 1970 ricevette la *Legion of Honor* dall'*Order of DeMolay* (organizzazione giovanile il

cui nome deriva da Jacques de Molay, l'ultimo Gran Mestro dell'Ordine dei Templari, fondata a Kansas City, nel Missouri, nel 1919. La pedagogia dell'organizzazione si fonda su sette Virtù Cardinali, che costituiscono gli ideali di base e gli insegnamenti essenziali dell'organizzazione che sono: l'amore filiale, il rispetto per il sacro, la cortesia, la fraternità, la fedeltà, la pulizia e il patriottismo).

Nel dicembre del 1970 Wayne è iniziato al "York Rite" o "American Rite" in California e diviene uno "Shriner" nel Tempio: *Al Malaikah Shrine Temple* (ordine massonico di origini americane che adotta segni Orientali come il Fez e gli abiti-gioiello, particolarmente attivo nell'ambito della medicina e dell'assistenza dei bambini).

Nella vita private Wayne si caratterizzava per un forte legame con la propria famiglia. Fu padre di sette figli che spesso coinvolgeva come attori e come membri della produzione dei propri film.

Ammalatosi di cancro ai polmoni, fu uno dei primi a dichiarare pubblicamente la propria malattia, incurante delle conseguenze sulla sua carriera di attore. Divenne un appassionato difensore della causa dei *controlli preventivi* appoggiando pubblicamente l'azione dell'*American Cancer Society*. Appassionato della natura e degli animali, amava trascorrere molto tempo in spazi aperti e silenziosi.

L'amore profondo per la propria nazione fu anche testimoniato da un album con una poesia che ricevette anche una "Grammy nomination" dal titolo: *America Why I Love Her* (Perché amo l'America). Opera caratterizzata dall'esaltazione delle bellezze naturali del paese: *beneath God's wide, wide sky* (poste sotto il grande, grande cielo di Dio). Wayne morì all'età di 72 anni l'11 giugno 1979. Oggi la *John Wayne Cancer Foundation*, il *Team Duke* e il *John Wayne Cancer Institute* conducono ricerche per la lotta contro i tumori.

Se compariamo questi due personaggi dal punto di vista della loro aderenza agli ideali massonici, possiamo osservare come



abbiano cercato di applicare un mondo d'ideali eterni e immutabili *alle proprie circostanze* storiche.

Cody visse in un'epoca ancora caratterizzata da ideali cavallereschi, guerrieri, patriottici. Un'epoca in cui lo scontro fisico era diretto e decisivo. Un'epoca di terre immense e incontaminate, una terra ancora selvaggia e dominata dai ritmi della natura. Un'epoca in cui la virtù era vincolata alla capacità di sopravvivere in un ambiente spesso ostile. Wayne visse in un'epoca diversa, erede della precedente ma che in brevissimo tempo avrebbe trasformato radicalmente il volto dell'America e del mondo.

Un tempo segnato dall'industrializzazione e dalla *mobilizzazione totale*. La seconda Guerra Mondiale e successiva Guerra Fredda segneranno totalmente lo stile di vita americano e tutti quelli che si trovarono a ricoprire incarichi di grandi responsabilità e visibilità pubblica dovettero necessariamente intervenire e schierarsi dalla parte della nazione, oppure, subire il carcere e l'esclusione sociale.

Impegnarsi significava agire in ambito culturale e lottare per la conquista dell'egemonia americana sul resto del pianeta.

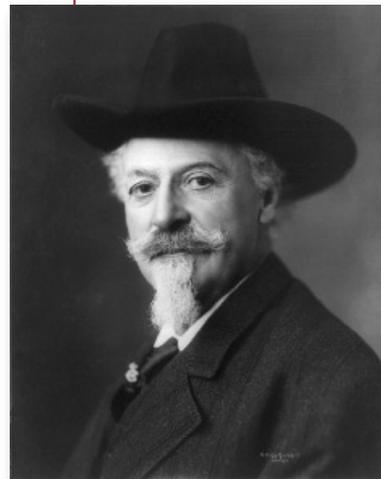
In questa prospettiva, Wayne incarnò perfettamente gli ideali dell'americano medio che si sentiva ben rappresentato e protetto da un uomo che nei suoi film lottava senza riserve contro "tutti i nemici" della nazione. Buffalo Bill e John Wayne furono due masconi impegnati nella difesa dei valori tradizionali della propria nazione. Valori che sono cambiati nel corso del tempo ma che hanno richiesto per essere sostenuti un impegno costante nella vita pubblica e privata.

Si può non essere d'accordo sui valori difesi da questi due miti americani ma, di certo, se ne ricava una lezione profonda: *i valori non camminano da soli, hanno bisogno testimoni in grado di agire coerentemente con i propri ideali.*

Bibliografia di riferimento

- Russel D., *The Lives and Legends of Buffalo Bill*, Norman, University of Oklahoma Press, 1960;
Barnes J., *The Great Plains Guide to Buffalo Bill*, Stackpole Books, Mechanicsburg (US) 2014;
Rydell R. W. – Kroes R., *Buffalo Bill show: il west selvaggio, l'Europa e l'americanizzazione del mondo*, Roma, Donzelli, 2006;
Bussoni M., *Buffalo Bill in Italia: l'epopea del Wild West Show*, Fidenza, Mattioli 1885, 2011;
Carter R. A., *Buffalo Bill Cody: the man behind the legend*, New York, Wiley & Sons, 2000;
Merati, L., *Buffalo Bill*, Bresso, Hobby & Work, 1999;
Davis W. C., *Gli uomini della frontiera: alla conquista del West 1800-1899*, Milano, IdeaLibri, 1993;
Fees, P., *Frontier America: art and treasures of the Old West from the Buffalo Bill Historical Center*, New York, The Buffalo Bill Historical Center in association with H.N. Abrams, 1988;
Blackstone S. J., *Buckskins, bullets, and business: a history of Buffalo Bill's Wild West*, New York, Greenwood Press, 1986;
Kazanjan H.,-Enss C., *The Young Duke: The Early Life of John Wayne*, Guilford, Globe Pequot Press 2009;
Wills G., *John Wayne: the politics of celebrity*, Londra, Faber and Faber, 1999;
Roberts R., *John Wayne: American*, New York, Free press, 1995;
Magrelli E., *John Wayne: la vita, il mito, i film*, Milano, S. Berlusconi Editore, 1989;
Zolotow M., *Shooting star: a biography of John Wayne*, New York, Simon and Schuster, 1974;
Ceplair, L., *The inquisition in Hollywood: politics in the film community, 1930-60*, Urbana-Chicago, University of Illinois Press, 2003.

William Frederick Cody





SIGNORE E SIGNORI... ALIGHIERO NOSCHESI!

Gabriele Duma

Alighiero Noschese



Cosa resta di un uomo, quando la sua vita si ferma, rendendolo un abitante del passato? Attraversata la soglia del metà cammino me lo chiedo. E ancora di più mi chiedo cosa resta di un uomo *famoso*, che ha condiviso gran parte della sua identità con l'immagine, o le immagini, che milioni di persone avevano di lui. Cosa resta di quelle immagini, dei sorrisi o delle lacrime, delle emozioni che ha suscitato?

A parte i pochi scelti dalla Storia come immortali, quelli cui è dato lanciare il proprio riverbero sui millenni, di certo la fama può poco contro il tempo, che quando inghiotte lo fa senza riguardi e lascia indietro, per chi resta, solo un piccolo sacchetto di ricordi. Un sacchetto insignificante finché non gli si dà attenzione. Non appena scosso, però, o guardato più da vicino, il sacchetto manda una polvere di memoria così penetrante che è impossibile non starnutire fuori, dalla cantina dei ricordi, odori, voci, vibrazioni leggere, che riprendono corpo intatte, come appena dietro una porta che sembrava di averla socchiusa il giorno prima.

In quel giorno, però, sei cresciuto più di un metro, hai cambiato colore di capelli, se ti sono rimasti, e la luce degli occhi ha preso sfumature inaspettate. In un attimo attraversi la soglia e sei lì, seduto sul divano, la famiglia intorno variamente indaffarata e gli occhi che ridono, presi al laccio dallo schermo di uno scatolone decorato da un paio di vistose manopole e saldato dal suo stesso peso a una mensola di vetro che quattro ventose succhiano e incollano a due pacifici tubolari di alluminio dorato, imbullonati a dovere a un alto -per me alto-trespolo di legno bruno.

È sabato, lo scatolone offre primi piani in bianco e nero... "Signore e Signori... Alighiero Noschese!"

Cosa farà stasera? La domanda rimbalza fra il divano e la tavola già apparecchiata e prelude allo stupore dei commenti successivi, agli "no... incredibile, vieni a vedere sembra proprio lui... ma anche la voce!" Cosa farà stasera?

La curiosità rimanda alla prima volta che ho imparato che esisteva *l'imitatore*. E *l'imitatore* è solo lui, unico, quella specie di mago capace di prendere sembianze e voci di altri: di Alberto Sordi, Giulio Andreotti, Ugo Zatterin, Tito Stagno, Ruggero Orlando... nomi che appartengono al mio immaginario di bambino solo perché *l'imitatore* li imita.

Io ho conosciuto quei personaggi perché Alighiero Noschese li imitava e riconoscevo Alighiero Noschese quasi esclusivamente nell'imitazione di quei personaggi. Vederlo senza trucco, alle prese con se stesso, dava l'idea che mancasse qualcosa, c'era quasi l'imbarazzo di non sapere chi fosse quel signore delicato, forse fragile, che, maestro di ironia, diceva di sé: "per voi le voci passano, a me entrano e restano, restano dentro... la mia voce... fra tante belle



voci che imito, la mia vera voce è questa schifezza che state ascoltando...”.

Era così tanto se stesso nel momento in cui si plasmava sulle molte identità che raccontava, che veniva chiamato: attore, ladro di anime, vampiro, camaleonte, clown... ma anche... fragile, insicuro, ipocondriaco... e tanti nomi ancora, che trascolorano e si fondono nell'unica sintesi: Noschese.

È un nome che ancora oggi sentirlo mi sposta sul binario del tempo.

Cosa resta di quell'uomo tanto gentile e trasparente da lasciarsi attraversare dai mille volti e dalle mille voci con cui giocava e divertiva, di quell'uomo di plastilina che, cadendo, ci si sarebbe aspettati potesse rimbalzare come un personaggio da cartoon?

Resta una biografia, che vuol dire pagine di vita. Pagine. Leggendo certi racconti mi chiedo sempre quante pagine può durare la vita di un uomo o di una donna e vedo che per quante possano essercene di chiare, semplici, da lettura veloce, ce n'è sempre qualcuna piena di ombre, rugosa, spiegazzata, con i segni che sfumano e in parte si confondono. Sono le pagine del mistero di ogni esistenza, che fanno pensare, insegnano molto a chi vi indugia, non danno mai certezze, solo domande, e puniscono mandando in confusione chi si illude di possederne la chiave.

Pagine di vita.

Alighiero Noschese nacque a Napoli, nel quartiere Vomero, e vi trascorse l'infanzia. Aveva antenati polacchi ed una nonna tedesca, era figlio di un funzionario delle Dogane del Tirreno e di una professoressa. Per volontà paterna intraprese studi di giurisprudenza, che alternava però alla passione per il teatro e la politica. Divenne segretario della federazione giovanile comunista di Napoli.

Del periodo universitario resta un aneddoto goliardico, che racconta di due impegnativi esami superati conferendo rispettivamente con la voce di Amedeo Nazzari e con quella di Totò. Già da quel

momento, evidentemente, l'attore fu promosso a pieni voti superando l'avvocato.

Dopo un timido inizio da giornalista venne assunto come praticante nel giornale radio della Rai, allora diretto da Vittorio Veltroni (padre di Walter). All'inizio degli anni cinquanta fu scritturato nella Compagnia di Prosa della RAI di Roma. Dal '53, Garinei e Giovannini gli affidarono la trasmissione radiofonica *Caccia al tesoro*, mentre contemporaneamente proseguiva l'attività teatrale con la compagnia Billi e Riva. Continuando ad alternare i successi teatrali a quelli radiofonici, nel '54, ottiene una parte nel primo sceneggiato televisivo messo in onda: *Il dottor Antonio*. Dopo la partecipazione a vari programmi, a metà degli anni sessanta, furono ancora Garinei e Giovannini a permettergli, come protagonista in teatro dei due spettacoli: *Scanzonatissimo* e *La voce dei padroni*, di sperimentare per la prima volta l'imitazione di personaggi politici, i quali, a dispetto di ogni previsione, parvero compiacersi dell'effetto di maggior visibilità ottenuta.

Nel 1969, con la partecipazione al varietà televisivo del sabato sera *Doppia coppia*, arriva la consacrazione a personaggio di primo piano, con tanto di autorizzazione a imitare, questa volta in televisione, i personaggi politici, cosa fino ad allora proibita. Determinante risulta il consenso dell'ex docente presso la facoltà di Giurisprudenza dell'Università di Napoli, Giovanni Leone, futuro Presidente della Repubblica.

Da quel momento, essere imitati da Noschese diventa sinonimo di celebrità, lusinga da cui raramente si sono visti politici immuni.

La brillante carriera prosegue con le due edizioni di *Canzonissima* presentate da Corrado nel 1970 e nel 1971, e successivamente con Loretta Goggi in *Formula due* nel 1973.

Alighiero condivise sempre la creazione delle sue mirabili caricature con il grande sceneggiatore napoletano, autore dei suoi testi, Dino Verde, e la truccatrice Ida Mon-



tanari.

Lo scatolone, in rigoroso bianco e nero, continua a offrire all'occhio della mia memoria le memorabili interpretazioni del telegiornalista Mario Pastore, costretto a smentire ogni notizia appena data con un: "Mi dicono che non è vero"; del giornalista Rai Jader Jacobelli che giustificava la messa in onda delle tribune elettorali con il bisogno di "di...sputare" sui problemi del Paese; della sospirosa annunciatrice Mariolina Cannuli; del toscanissimo Amintore Fanfani; dei giornalisti Paolo Cavallina, Ruggero Orlando, Tito Stagno, Ugo Zatterin; poi di Mike Bongiorno, Gianni Morandi, Alberto Sordi, Ugo La Malfa, Giovanni Leone, Marco Pannella...

Finché lungo questa teoria di brillanti successi qualcosa si incrina... è il 1974 interferenze sul mio schermo annunciano le pagine sgualcite. I "si dice" prendono il posto dei suoi giochi, delle sue imitazioni. Si dice che il divorzio dalla moglie sposata nel '63 e il conseguente allontanamento dai suoi due figli, sia per Noschese un brutto colpo, che lo affonda sempre più nella depressione. Si dice sia un male forse covato da sempre, come l'ombra della sua geniale capacità di rifugiarsi nelle maschere che rappresenta.

Negli anni seguenti partecipò ad alcune trasmissioni sulle neonate televisioni private, si dice che nulla fu più come prima. Anche la Storia d'Italia, che virava rapidamente al cupo clima degli anni di piombo, contribuì a gelare il fuoco del suo entusiasmo. L'ultimo programma televisivo a cui partecipò, *Ma che sera* condotto da Raffaella Carrà nel 1978, e che avrebbe dovuto segnare il suo rientro dopo quattro anni di silenzio, andò in onda proprio durante i giorni del rapimento di Aldo Moro, in un'atmosfera che non disponeva certo al sorriso e alla satira politica.

Ora il televisore tace. Il rumore grigio delle trasmissioni interrotte è l'unico suono che accompagna la notizia del 12 novembre 1979: Alighiero Noschese decide di sospendere le prove de *L'inferno può attendere*,

spettacolo teatrale che preparava con Maria Rosaria Omaggio, e si fa ricoverare per curare la sua malinconia.

Ora il tenero sorriso dell'imitatore è pallido e sfumato. Il lucente bianco e nero di tanti varietà s'è fuso in un grigio che deborda e lo ingloba, trascinando la sua favola verso un tragico e assurdo epilogo. L'assurdo, quando irrompe in una storia è disarmante, perché si nutre di normalità, non permette alcuna plausibile spiegazione, eppure si manifesta in modo così significativo, da rendere impossibile il tacere. Così gli eventi divengono mistero. Mistero, parola cara all'iniziato... e torbida per il profano.

Il mistero di Noschese.

Un colpo di pistola alla tempia mentre era ricoverato a Villa Stuart, clinica privata romana.

Ma come mai era armato? Chi ha permesso a un ricoverato con esaurimento nervoso e crisi depressive di tenere un'arma?

Fu imperdonabile cialtroneria, negligenza o malafede?

Qui il mistero sublima in italica confusione e mescola l'appartenenza alla Massoneria del Cavaliere Kadosh del Rito Scozzese (iscritto dapprima alla fratellanza di Piazza del Gesù, poi lasciata per entrare nel Grande Oriente d'Italia, prima di finire nella P2 di Gelli), con la patologia e con la presenza nella stessa clinica, nello stesso giorno, di Giulio Andreotti, ricoverato per una operazione alla cistifellea e di Mariolina Cannuli, la tanto imitata annunciatrice...

1979, nel pieno degli anni di piombo, gli umori del piombo avvelenano ogni cosa.

Un generale dichiara alla rivista *l'Espresso* che "per i depistaggi sulle stragi della prima metà degli anni '70, si era fatto ricorso anche a telefonate affidate ad un abile imitatore, abile anche nei dialetti..."

La favola si ammala di *deviazione*, per un contagio cui non resta immune la Storia di cui è parte, coi suoi *servizi deviati*, la sua *massoneria deviata*... La speranza è che ogni cel-



lula ammalata sia già parte di un sistema attivatosi a produrre i suoi anticorpi. Ma tutte le supposizioni, essendo solo supposizioni, offendono la memoria di chi fu e l'intelligenza di chi resta.

Ciò che dolorosamente resta è che la mattina del 3 dicembre il revolver personale ferma, a soli 47 anni, la vita del Fratello Alighiero Noschese. Un colpo alla tempia nella cappella del giardino della clinica romana. La salma viene poi trasportata e tumulata, come da sua volontà, nel cimitero di San Giorgio a Cremano, ove riposa tuttora, nel luogo in cui, durante i difficili periodi di depressione, amava ritirarsi in meditazione presso un istituto religioso.

“E se fosse davvero diventato un così abile

imitatore solo per colmare un vuoto interiore sconosciuto? Di fronte al mistero di un uomo che si toglie la vita bisognerebbe tacere...”, dirà Enzo Biagi.

Resto un poco in silenzio. Con un piccolo sforzo una melodia semplice e vivace si avvicina e rimbalza nell'orecchio interno con la voce di Noschese. Quella voce, tutt'altro che *una schifezza*, ora intona:

“Ma che sera questa sera... ci vediamo un'altra sera. Questa sera, buona sera... Alighiero vi saluta e se ne va”.

La porta discretamente si richiude. Nel silenzio del Tempio Interiore ora lo vedo con chiarezza, ciò che resta di quell'uomo è un semplice, candido e luminoso sorriso.

Alighiero Noschese con Nino Manfredi

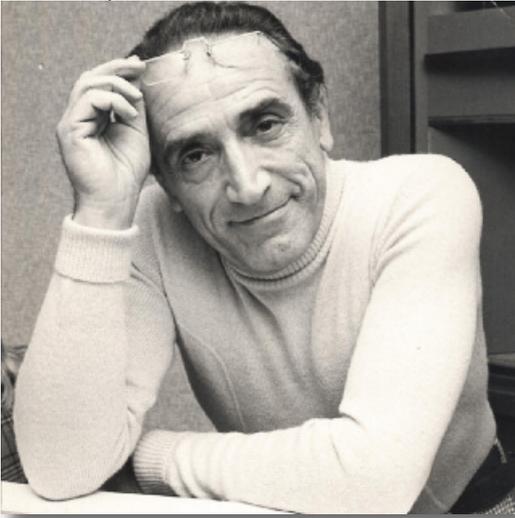




ARNOLDO FOÀ: CAVALIERE DEL LIBERO PENSIERO

di Lorenzo Bellei Mussini

Arnoldo Foà. Photo: Puccio Gamma (1950)



Il 12 gennaio 2014, all'indomani della scomparsa – all'età di 97 anni – di Arnoldo Foà, il Gran Maestro del Grande Oriente d'Italia – Palazzo Giustiniani, Gustavo Raffi, ricordava con queste parole il celebre artista ferrarese: «Arnoldo Foà amava definirsi semplicemente un pensatore. Ma era molto di più. [...] un intellettuale straordinario che con la sua passione civile ha dato lustro al nostro paese».

Pochi lemmi, ma carichi di significato, per commemorare una mente viva, distaccata dalla materialità del quotidiano e con una propensione a quell'apertura del cuore che forse solo coloro che sono stati iniziati alla Libera Muratoria sono in grado di vivere consapevolmente.

E infatti, Arnoldo Foà, nato nel 1916 a Ferrara da famiglia di religione ebraica, era stato iniziato nel 1947 nella Rispettabile Loggia Alto Adige, numero 150 all'Oriente di Roma.

È pressoché impossibile conoscere i motivi che indussero il celebre attore a entrare nell'Istituzione massonica del Grande Oriente d'Italia. Nella documentazione relativa alla Loggia romana di appartenenza non

sono, infatti, presenti informazioni concernenti il fratello Foà; nondimeno è possibile supporre che un carattere predisposto alla proiezione verso il proprio interno – e quindi verso il proprio VITRIOL –, una curiosità intellettuale e un desiderio profondo di libertà fossero inclinazioni che avrebbero potuto trovare ampia corrispondenza nella Massoneria, comunione nella quale individui intelligenti, liberi e di buoni costumi, come ricordano gli Antichi Doveri, potevano incontrarsi e confrontarsi per costruire una visione nuova dell'umanità e degli uomini, a due anni dalla conclusione della seconda guerra mondiale.

Del resto, proprio nel periodo che precedette il conflitto, Foà aveva vissuto in prima persona la drammaticità delle leggi razziali del 1938, allorquando venne allontanato, in quanto ebreo, dal Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma e costretto a lavorare nel cinema solo sotto falso nome, in sostituzione di attori malati.

E però, la dipartita da Roma non arrestò la forza di volontà dell'uomo la cui voce avrebbe gettato luce nell'oscurità del secondo conflitto mondiale: a Napoli, infatti, divenne annunciatore alla Radio Alleata PWB, comunicando – ironia della sorte –, la mattina dell'8 settembre 1943, la firma dell'armistizio.

Terminata la guerra, Foà si «riappropriò» del suo nome, riuscendo a esprimere ed estrinsecare la sua straordinaria versatilità, unendosi a numerose compagnie teatrali – su tutte la Ferrati-Cortese-Scelzo, la Cervi-Morelli-Stoppa sotto la guida di Visconti e la Compagnia del Teatro Nazionale diretta da Guido Salvini – come attore, nonché lavorando come autore, doppiatore, pittore, regista, romanziere e scultore.

In scena e non solo, egli poté così affinare, come in un procedimento alchemico, la sua



«materia prima», ovvero la sua personalità, con le qualità che venivano potenziate e i difetti che venivano trasmutati. D'altra parte, la finezza e la duttilità che lo caratterizzarono richiamavano quei talenti che, in quanto espressione dell'anima e dell'intelletto, lo rendevano un artista intento a realizzare la propria visione interiore. Sicché, come divino artigiano che contemplando le Idee plasma la materia sul modello delle Idee stesse, Foà fondeva le arti di cui era interprete nel tentativo di creare, forse, un'opera unitaria e distillata della propria esperienza biografica. Solo con queste premesse è quindi possibile intravedere, nella vita di Arnaldo Foà, l'atto di fedeltà di un artista, di un intellettuale e di un massone nei confronti di una *strenuitas*, espressione di una forza vitale in espansione.

Su questo tratto si fonda, invero, tutta la sua produzione artistica e letteraria: le sue numerose registrazioni in vinile di dizioni poetiche ne manifestano, soprattutto, la grande attenzione e capacità nel trasferire e trasmettere la tensione spirituale contenuta in un capolavoro quale la *Commedia* di Dante, l'aspirazione alla libertà tipica delle opere di Lucrezio, la tensione nei confronti della vita e della patria nelle poesie del fratello Giosuè Carducci e la speranza di educazione del popolo nei lavori di Leopardi. Inoltre, attraverso la lettura dei suoi romanzi – *La costituzione di Prinz*, *Le pompe di Satana* e, in particolare, *L'autobiografia di un artista burbero* – è possibile evincere non solo la sensibilità dell'artista e il suo profondo desiderio di autorealizzazione («amore per la vita, per l'uomo che avrei potuto diventare»), ma anche la sua incisiva ironia – tra i principi della Libertà – e il suo pensiero laico, peculiarità che lo fecero portatore – nonché paladino e difensore – di quei valori assoluti che la Libera Muratoria da sempre promuove: Libertà, Uguaglianza e Fratellanza, ma anche tolleranza, coerenza e rettitudine che interagirono nella formazione di Foà e nel suo impegno artistico. D'altronde, l'impegno personale a migliorare se stesso e la società avrebbe trovato un adeguato completamento proprio nell'incontro con la Massoneria, «realtà portatrice di valori costruttivi, mossa da una tolleranza at-

tiva, volta a costruire una società più giusta» (*Gustavo Raffi*).

Sicché, alla stregua di un cavaliere, vigilante e perseverante, Arnaldo Foà – artista dell'esistenza – dovette molto lottare e molto sfidare per non soccombere mai alla banalità della quotidianità; mentre come costruttore dell'umanità, riflettendo su se stesso, disse di aver raggiunto il suo scopo: «[...] quello di fare qualcosa per l'umanità che amo».

Cavaliere e costruttore, quindi, due ruoli che i Liberi Muratori dovrebbero saper interpretare, giacché se il primo, come ha sottolineato recentemente il Grande Oratore Claudio Bonvecchio, aspira a diventare vero uomo, attraverso la lotta contro la propria fragilità interiore, contro la banalità, cavalcando da solo verso la luce senza guardare chi ha intorno, il secondo deve edificare il proprio Tempio interiore durante la propria esistenza, senza mai perdere l'afflato verso il Trascendente e industriandosi per rendere eterni simboli antichi. Armato di spada (Giustizia) - e forse anche di scudo (Sapienza) – come il personaggio di Capitan Fracassa da egli interpretato con successo nell'omonimo sceneggiato televisivo del 1958, Arnaldo Foà, dopo numerose peripezie, raggiunse la consapevolezza e la responsabilità di aver lavorato non solo per se stesso ma anche per il bene e il progresso dell'umanità. Il suo percorso potrebbe condurre colui che lo rilegge alla scoperta e alla realizzazione di Grandi Opere: solo in questa direzione il celebre artista ferrarese potrebbe presentarsi ai suoi ascoltatori, lettori e spettatori come un cavaliere del libero pensiero, nel tentativo di diventare immortale nella lotta contro la morte interna.

Se è vero che solo colui che si interroga è sempre attuale e moderno e se è vero che la predisposizione al dubbio deve essere uno degli elementi distintivi del Libero Muratore, allora Arnaldo Foà riuscì a essere una coscienza attiva per la Massoneria italiana del Grande Oriente d'Italia. Egli può essere, pertanto, considerato come un mattone della Tradizione, che a sua volta rappresenta l'ancoraggio per poter andare verso il futuro e la modernità, nel continuo tentativo di tradurre la nostra eredità senza tradirne mai il messaggio eterno.



FOTOGRAFI D'ITALIA: ALDO FABRIZI E PAOLO STOPPA

di *Monica Campagnoli*

Paolo Stoppa



Aldo Fabrizi (Roma 1905 - Roma 1990) e Paolo Stoppa (Roma 1906 - Roma 1988) nascono a Roma e pur nella diversità dei ruoli interpretati, sono entrambi espressione di quella romanità sagace e capace di cogliere dettagli rivelatori. Dettagli che una volta colti e isolati diventano l'elemento sul quale costruire personaggi che compongono una galleria fotografica di vezzi, vizi e virtù di una società, quella italiana, fascista e contadina e poi repubblicana e industrializzata. Si tratta del dettaglio che tradisce le origini sociali tenacemente nascoste o le vere intenzioni al di là dei sorrisi e delle disponibilità dichiarate o, al contrario, che racconta di buoni sentimenti celati per pudore. Sono i caratteri autentici dell'umanità che affolla le strade della capitale e oltre, sino a ricomprendere caratteri generali che appartengono agli uomini di ogni epoca e di ogni latitudine. Più che una lunga ed esaustiva elencazione di titoli e di collaborazioni, è questo l'aspetto al centro della mia breve riflessione.

Entrambi appartengono a quella ristretta élite di attori che possiedono ben altri stru-

menti oltre la capacità di recitazione e trasformazione. Gli occhi sono macchine fotografiche pronte a cogliere quel particolare che una volta elaborato, seguendo lo stesso procedimento della fotografia nella camera oscura, rende nitida l'immagine che diventa un nuovo personaggio dallo spessore unico.

Entrambi hanno in comune, ancora, lo stesso tipo di allenamento, frequentano infatti la stessa palestra: la loggia massonica. Aderiscono alla Gran Loggia degli Antichi Liberi Accettati Muratori e sono legati alla Loggia Gustavo Modena come molto altri colleghi, altrettanto noti, del mondo dello spettacolo di quegli anni. Nonostante Stoppa abbia sempre negato la sua affiliazione, durante il fascismo il suo nome compariva negli elenchi dei potenziali sovversivi controllati dal regime in quanto iscritto alla massoneria.

Sebbene storicamente la massoneria abbia sempre accolto in loggia artisti di ogni tipo, in Italia la persecuzione fascista prima e l'influenza della gerarchia vaticana sul regime democristiano in seguito, hanno rappresentato un forte disincentivo a dichiarare la propria affiliazione. Nell'Italia cattolica e bacchettona del secondo dopoguerra, il veto di un potente dell'establishment poteva rappresentare un ostacolo insormontabile. Per non parlare della reazione che avrebbe potuto determinare nella società e quindi tra il pubblico. Eppure, questa identità apparentemente celata si disvela nella capacità di cogliere e rivelare l'umanità al pubblico che è fonte d'ispirazione suo malgrado e che suo malgrado è messo di fronte a una visione (teatrale e cinematografica) rivelatrice: la connessione tra comportamenti e caratteri. Il pubblico ride e si commuove di sé stesso, prova turbamento perché ognuno nel proprio intimo



- nel buio della sala cinematografica, del teatro o del proprio salotto - è per un attimo costretto a fare i conti con il vero sé stesso gelosamente nascosto nelle pieghe del proprio animo e ad ammettere se c'è più dell'eroico don Pietro interpretato da Fabrizi nel film capolavoro di Rossellini, *Roma città aperta* (1945) o dell'ex fascista pusillanime a cui presta il volto Paolo Stoppa in un celebre episodio della serie *Peppone e don Camillo*.

Aldo Fabrizi nasce in un quartiere popolare e debutta in periferia¹. A teatro. Stoppa appartiene a una Roma più agiata, quella della borghesia. Dopo avere abbandonato gli studi giuridici entra nella scuola di recitazione Eleonora Duse². Non deve preoccuparsi del suo mantenimento né di quello della famiglia e le condizioni economiche di cui gode, gli consentono di seguire la sua vocazione cimentandosi in ruoli brillanti e poi via via in personaggi più duri, ambigui, malinconici. Tanto grande nel ruolo di uomini tanto piccoli che riescono, nonostante tutto, a strappare un sorriso non disgiunto da pena e fors'anche da fastidio. Fabrizi è il primogenito di sei figli e deve, ancora bambino, abbandonare gli studi per lavorare e aiutare la famiglia svolgendo i lavori più disparati. La sua scuola di recitazione è la vita.

Per entrambi il debutto avviene a teatro nel corso degli anni Venti. Fabrizi esordisce in quelli di periferia, dove i sogni sono più grandi e il pubblico nazional-popolare. Un pubblico che Fabrizi conosce bene perché anche lui è uno di loro. E' un pubblico più difficile, che interrompe e rumoreggia e che sai tenere a bada o finisce per prendere il tuo posto.

Esordio da macchietista, seguendo una passione che è vocazione, anche se a teatro ha già prestato le sue parole come canzoniere. A portare in scena le sue canzoni è Beatrice Rocchi in arte Reginella, con la quale gira tutti i teatri d'Italia, diventa sua moglie e lascia poi il palcoscenico per occuparsi dei due figli.

Seguono radio, cinema - come attore e re-

gista -, ancora teatro e televisione. La consacrazione c'è con il ruolo drammatico di don Pietro a fianco di Anna Magnani nel 1945 in *Roma città aperta*. La stagione neo-realista vede Fabrizi tra i suoi protagonisti (diretto nel 1948 da De Sica in *Ladri di biciclette*). Una carriera lunga e ricca di collaborazioni, a teatro, nel cinema, in televisione, con Steno, Monicelli, Scola, Garinei e Giovannini, Fellini.

La sua passione per la cucina è più di un hobby, è un'altra espressione della sua arte, è un omaggio alle sue origini popolari, di (ex) giovane affamato di cibo e di vita che celebra in versi la pastasciutta. Buongustaio, palato allenato e lingua al vetriolo stando al racconto del Fabrizi privato tracciato da uno dei figli³.

Anche per Stoppa l'esordio avviene sul palcoscenico del teatro e prosegue con il cinema e la televisione. Dalla fine degli anni Venti interpreta via via ruoli sempre più significativi. Negli anni Trenta entra a fare parte della compagnia stabile del Teatro Eliseo e stabilmente fa coppia artistica e di vita con l'attrice Rina Morelli e con lei forma la compagnia Stoppa-Morelli che sotto la direzione di Luchino Visconti diviene una delle compagnie teatrali più importanti. L'esordio al cinema vede protagonista la sua voce, un po' come per il Fabrizi cantante degli inizi con la sua Reginella, è infatti doppiatore di molti attori famosi (Fred Astaire e Kirk Douglas ad esempio) e tra i fondatori della Cooperativa Doppiatori Cinematografici. Una carriera che lo porta a lavorare con i più grandi maestri del cinema: Monicelli, De Sica, Visconti, Rossellini, Risi, Luigi Comencini, Dino Risi, Leone.

Le interpretazioni di Fabrizi e Stoppa sembrano un trattato sociologico più che una galleria di personaggi. L'italiano che si arrangia confonde e sovrappone la grande risorsa della creatività italica con l'imbroglio. Il tranviere, il pescivendolo, il bigliettaio e i tanti personaggi interpretati da Fabrizi sono uomini ingenui, impiccioni, rompicatole, di buon cuore, egoisti, furbi. Sono



uomini che appartengono a tutte le epoche. La guardia che rimbrotta severamente il ladruncolo Totò in *Guardie e ladri* (1951), non viene meno al proprio dovere di tutore della legge se in fondo prova comprensione per la povertà e le difficoltà quotidiane del ladro.

Lo straordinario PaoloStoppa/Calogero Sedara ne *Il Gattopardo* (1963) è un parvenu senza tempo. I caporali che Stoppa interpreta in *Siamo uomini o caporali* (1955) sono opportunisti e trasformisti come tanti troppo uomini di potere di ogni stagione politica; sono forti con i deboli e viceversa come tanti troppi uomini tout court. Eppure strappano un sorriso anche i personaggi più sgradevoli, come l'ex fascista al quale è ancora Stoppa a prestare il volto in uno dei film della serie *Peppone e don Camillo* (interpretati rispettivamente da Fernandel e Cervi). Un vile che non ha semplicemente seguito il corso degli eventi. Il suo essere fascista è una sorta di travestimento perfetto per celare e al tempo stesso manifestare la sua natura di prevaricatore, sì, ma solo se spalleggiato dal gruppo degli squa-

dristi. A guerra finita, per tornare nel suo paese deve aspettare l'occasione fornita dal Carnevale, ricorrendo ancora a un travestimento. Il costume da indiano che dovrebbe proteggerne l'identità, svela la sua natura di uomo vile e pieno di paura nel momento in cui resta solo ad affrontare le conseguenze delle sue azioni.

Stoppa e Fabrizi portano in scena l'uomo in tutte le sue sfaccettature, con una incredibile capacità di cogliere la verità nel dettaglio e di rivelarla spietatamente, senza giustificare, senza condannare. Il giudizio è lasciato al pubblico, e al singolo la possibilità di identificarsi e riflettere.

Note

¹ S. Sallusti, *Fabrizi Aldo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 43, Roma, 1993, ad vocem.

² N. Fano, *Stoppa Paolo*, in *Enciclopedia del cinema Trecani*, 2004 e U. Tani, *Stoppa Paolo*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, IX vol., Roma, 1954, ad vocem.

³ M. Fabrizi, *Aldo Fabrizi, mio padre*, Roma, Gremese editore, 2006.

Totò e Fabrizi in "Guardie e ladri"

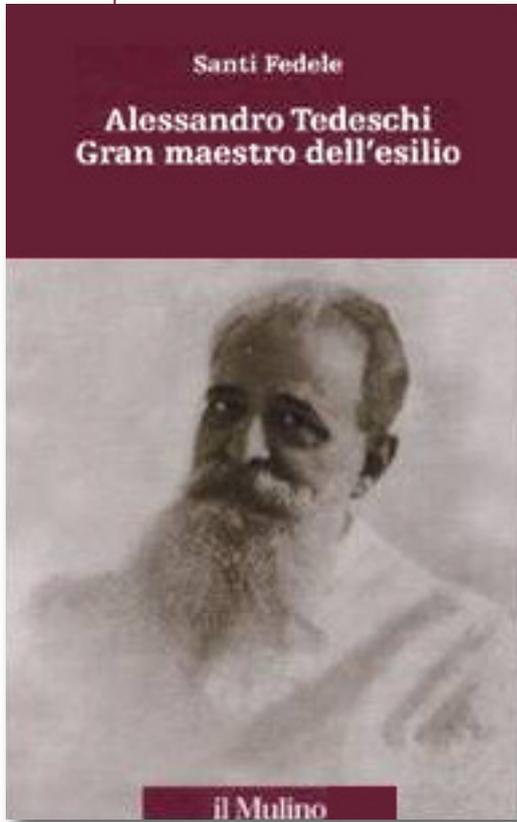




12 GENNAIO 1930: IL GRANDE ORIENTE D'ITALIA RISORGE IN ESILIO

Copertina del libro "Alessandro Tedeschi Gran Maestro dell'esilio" di Santi Fedele.

di Santi Fedele



Ricordo come fosse ieri. Era l'autunno del 2004. Mi trovavo nell'Archivio del Grande Oriente d'Italia, al Vascello. Avevo già consultato e riconsultato i 25 faldoni di cui si compongono quelle che si è soliti definire *Le carte dell'esilio*, vale a dire la documentazione relativa alla storia della Massoneria italiana negli anni della persecuzione fascista. Ma quel documento, *il documento*, era introvabile, forse disperso per sempre. Quand'ecco che, alla terza "ripassata", in mezzo a carte e cartelle di maggiore dimensioni intravedo dieci foglietti, di colore celestino, scritti a mano, che il trascorrere del tempo e la modesta qualità della carta rendono appena leggibili. E' quello che cercavo e che ormai disperavo di trovare: l'atto ricostitutivo del Grande Oriente d'Italia in esilio, cioè a dire il verbale dell'assemblea di delegati che si tiene a Parigi il 12 gennaio 1930 nella sa-

letta riservata di un ristorante del quartiere latino, la Taverna Gruber per l'esattezza. Ne feci ovvio riferimento nel mio lavoro del 2005 su *La Massoneria italiana nell'esilio e nella clandestinità 1927-1939* e lo inserii tre anni dopo nella sezione documentaria del volume *Alessandro Tedeschi Gran Maestro dell'esilio*. Lo ripropongo ora all'attenzione dei lettori di *MassonicaMente*, vuoi per l'eccezionale valore documentario del testo, vuoi per rendere omaggio alla memoria di quei nostri Fratelli che, con grande tenacia e a prezzo di non pochi sacrifici, seppero tenere viva in esilio la tradizione della Massoneria perseguitata in patria e così testimoniare la fedeltà dei Liberi Muratori italiani a quel trinomio Libertà - Egualianza - Fratellanza di cui i regimi totalitari del Novecento, e il fascismo italiano tra essi, costituirono l'antitesi radicale.

Ai fini della comprensione del documento, basti ricordare che sono essenzialmente due i fattori che inducono i Fratelli giustiziani a rialzare, ad oltre quattro anni di distanza dallo scioglimento dell'Ordine in Italia imposto dal fascismo, le colonne del Tempio in terra d'esilio. Il primo è che l'indubbio consolidamento del regime fascista a seguito della stipula dei Patti lateranensi e la caduta di ogni illusione residua circa la possibilità di un rovesciamento in tempi brevi, per effetti di una crisi finanziaria, di un intervento risolutore del re o altro, del Governo Mussolini, lascia presagire una lotta dai tempi lunghi, in previsione della quale non può non porsi l'esigenza di fare sopravvivere, quantomeno in esilio e sia pure a un livello poco più che simbolico-rappresentativo, la tradizione della Libera Muratoria italiana. Il secondo è che il protrarsi di una condizione di incertezza e di stallo non solo avrebbe privato di un punto di riferimento, sia pure all'estero, i Fratelli



desiderosi di tenere in vita in Italia, con tutti i rischi del caso, la consuetudine del lavoro massonico, ma avrebbe finito con l'innestare fenomeni disgregativi tra quelle Logge estere che, anche dopo la gravissima crisi della metà degli anni Venti, non solo si erano mantenute all'obbedienza del Grande Oriente d'Italia ma, anche dopo il suo scioglimento in patria, avevano continuato ad operare in piena autonomia, resistendo alle pressioni assimilatrici dei Grandi Orienti dei paesi in cui si trovavano. Alle iniziali quattro Logge rappresentate nella Assemblea costitutiva del 12 gennaio 1930 (la *Giovanni Amendola* di Parigi, la *Ettore Ferrari* di Londra, la *Labor et Lux* di Salonicco e, operante in clandestinità, la *Rienzi* di Roma) se ne aggiungeranno presto altre sette (la *Mazzini e Garibaldi* di Tunisi, le Logge argentine

Unione Italiana, I Figli d'Italia, Federico Campanella, I Sette Colli e Nadir, la Loggia clandestina *Italia* di Milano) mentre alla guida dell'Ordine ad Eugenio Chiesa, deceduto nel giugno del 1930, dopo l'intermezzo della breve Gran Maestranza di Arturo Labriola, subentra sul finire del 1931 Alessandro Tedeschi, che terrà il supremo maglietto sino al giorno della morte che lo coglie il 19 agosto del 1940 poche ore prima di essere raggiunto dagli agenti della Gestapo incaricati dell'arresto dell'antifascista ed ebreo Gran Maestro dell'Ordine. Pochi mesi prima si è spento a Parigi il 1° giugno 1939 in dignitosa povertà Giuseppe Leti, il promotore dell'Assemblea ricostitutiva dell'Ordine del 12 gennaio 1930 e, con Tedeschi, protagonista di una pagina tra le più gloriose della bicentenaria storia della Massoneria italiana.

Assemblea costitutiva del Grande Oriente d'Italia in esilio (12 gennaio 1930)

A::G::D::G::A::D::U::

Assemblea dei Delegati delle Logge aderenti
alla ricostituzione del Grande Oriente d'Italia
(ex Palazzo Giustiniani)

L'anno 1930 nel mese di gennaio, giorno di domenica dodici, in un locale riservato in Parigi 15, Boulevard St. Denis si sono riuniti i Fratelli delegati delle Logge Italiane per la ricostituzione del Grande Oriente d'Italia, presenti i Fratelli:

- 1) Il Sovrano Gran Commendatore Giuseppe Leti 33°
- 2) Il Grande Ispettore Generale Ettore Zannelini 33° per il Supremo Consiglio dei 33° promotore della Ricostituzione del Grande Oriente d'Italia (ex Palazzo Giustiniani)
- 3) Galasso Francesco 30° per la Rispettabile Loggia Ettore Ferrari all'Oriente di Londra
- 4) Galassini Antonio 18° per la Rispettabile Loggia Ettore Ferrari all'Oriente di Londra
- 5) Carasso Giacomo 33° Grande Ispettore Generale

- 6) Chiesa Eugenio 33° Grande Ispettore Generale per la Rispettabile Loggia Labor et Lux all'Oriente di Salonicco
 - 7) Giannini Alberto 30° per la Rispettabile Loggia Rienzi all'Oriente di Roma
 - 8) Cordovado Nino 18°
 - 9) Facchinetti Cipriano 33° per la Rispettabile Loggia Amendola all'Oriente di Parigi
 - 10) Lazzari Cesare 3° della Rispettabile Loggia Amendola di Parigi, visitatore
 - 10) Gargiulo 3° della Rispettabile Loggia Amendola di Parigi, visitatore
 - 11) Peroni Umberto 3° della Rispettabile Loggia Amendola di Parigi, visitatore
 - 12) Gustavo Di Pompeo 18°, visitatore
 - 13) Arturo Labriola 33° Rappresentante del Supremo Gran Consiglio dei 33°
 - 14) Mario Pistocchi 3° della Rispettabile Loggia Amendola di Parigi, visitatore
- Il Sovrano Gran Commendatore assume la presidenza fungendo da Venerabile; coprono gli altri posti di ufficiali e dignitari:
- Fratello Galasso 1° Sorvegliante
" Cordovado 2° Sorvegliante
" Carasso Oratore
" Peroni Esperto
" Facchinetti Segretario (coll'aiuto del Fratello Lazzari, visitatore, per la redazione del verbale)



“ Galassini Elemosiniere
“ Giannini Alberto Copritore

Il Fratello Presidente, assicurata la sicurezza della Tornata, apre i lavori in camera di Maestro colle invocazioni e batterie usuali.

Lo stesso Fratello Presidente saluta i Fratelli delegati delle Logge ed in Loro i Fratelli tutti delle medesime e della Comunione italiana; ne celebra il Coraggio, la Fede, il Carattere, lo Spirito di sacrificio; li esorta a non eccedere nel proselitismo, constata che oggi si scrive una pagina importante nella storia della Massoneria Italiana, e si augura che fra non molto possiamo trasferirci in Italia, a Roma, nel nostro Palazzo Giustiniani, ritornando così alle opere educatrici e alle pratiche alla Gloria della Massoneria Italiana.

Messi, poi, i Fratelli all'ordine, ricorda la perdita dell'Ex Gran Maestro e Sovrano Gran Commendatore Ettore Ferrari, il sacrificio, la morte, la passione di tanti Fratelli fedeli nel comune nostro ideale e specialmente i Fratelli Amendola, Capello e Torrigiani; e invita i Fratelli a un minuto di muto raccoglimento volgendo il pensiero grato, devoto, a tutti i martiri e vittime per la libertà, coll'augurio del trionfo di questa in tutti i Paesi del mondo.

Tutta l'assemblea, commossa, resta per un minuto silenziosa e all'ordine. Dopo di che il Fratello Presidente, fatti sedere i Fratelli, avverte che si va a procedere alla rifondazione del Grande Oriente d'Italia essendosi già fatta la verifica dei poteri dei delegati, tenendo presente che le Rispettabili Logge Rienzi e Labor et Lux risultano dall'Annuario come vecchie Logge Regolari del Grande Oriente d'Italia, e le altre Ettore Ferrari e Giovanni Amendola sono di nuova formazione ma costituite in massima parte di Fratelli già iniziati in Logge del pari risultanti dall'Annuario suddetto. Solo, dei delegati, il Fratello Giannini non ha potuto esibire un documento legale della sua Loggia, perché questa lavora clandestinamente, ma egli ne è Ufficiale e garantisce della sua spirituale preventiva adesione.

Non c'è dubbio, poi, intorno alla legalità dell'assemblea, sebbene riunita e costituita osservando solo in parte le disposizioni delle Costituzioni Generali della Massoneria italiana, poiché non tutte si possono osservare, dato che le Logge sono lontane tra loro, e che occorre il segreto nella maniera più assoluta,

per non esporre Fratelli e parenti in patria a dure rappresaglie.

Né si può dubitare della opportunità della ricostruzione del Grande Oriente d'Italia dopo specialmente le istruzioni dettate e le disposizioni emanate, poco prima della morte, il 30 maggio 1929, da Ettore Ferrari, e che fa leggere¹.

Il Presidente avverte che solo i Fratelli delegati hanno facoltà di parola e di voto.

Il Presidente fa dare lettura del suo Decreto odierno che assicura la indipendenza e la sovranità del Grande Oriente d'Italia. Propone che si eleggano 3 Grandi Maestri Onorari (ad memoriam): i defunti Achille Ballori, Ernesto Nathan, Ettore Ferrari; la proposta è accettata alla unanimità.

Si propone, e i delegati accettano, che la sede, per opportune ragioni di territorialità, sia stabilita a Londra.

Il Fratello Presidente Leti, appoggiato dal Fratello Facchinetti, propone, e i delegati accettano, che non si proceda alla nomina del fratello Gran Maestro, lasciando questa alta carica scoperta, per ragioni evidenti di omaggio ai Fratelli d'Italia tutti, e per lasciare loro la libertà e la facoltà dell'elezione quando ciò sarà possibile².

Il Fratello presidente propone che, in via provvisoria, facciano parte del Grande Oriente³ il Gran Maestro Aggiunto, il Sovrano Gran Commendatore ed un rappresentante delegato di ognuna delle Logge dell'Obbedienza o i loro delegati d'oggi, un delegato del Supremo Consiglio.

In seguito, aumentato il numero delle Logge e attuati i loro abituali e regolari rapporti, si potranno più da vicino seguire ed attuare le disposizioni delle suddette nostre Costituzioni Generali.

Dice il Fratello Presidente che il Grande Oriente così costituito dopo avere discusso e fissato tutti i punti del programma e dell'azione da svolgere, ne demandi la esecuzione e la propria rappresentanza a una Giunta di tre o cinque Fratelli Membri, eletta nel proprio seno e presieduta dal Gran Maestro Aggiunto o da chi per esso, da cui emaneranno le disposizioni interne e gli atti esterni di rappresentanza e propaganda.

Essendo state accettate le proposte del Fratello Presidente, si passa alla nomina della Grande Maestranza che si fa per acclamazione per gli



onorari; a scheda segreta per gli effettivi.

Vengono acclamati:

Gran Maestri Onorari (ad memoriam): Ballori, Nathan, Ferrari.

Vengono eletti:

Gran Maestro Aggiunto Eugenio Chiesa con 9 voti su dieci votanti (un voto a Cipriano Facchinetti).

Dopo di che il Presidente proclama che dunque il Grande Oriente è, sia pure in via provvisoria, costituito così:

Grandi Maestri Onorari ad memoriam Achille Ballori 33°, Ernesto Nathan 33°, Ettore Ferrari 33°

Gran Maestro effettivo (vacante)

Gran Maestro aggiunto effettivo:
Eugenio Chiesa 33°

Membro di diritto:

Giuseppe Leti 33° Sovrano Gran Commendatore

Membri effettivi:

Zannellini Ettore 33° (Loggia Labor et Lux)
Carasso Giacomo 33° (Loggia Labor et Lux)
Facchinetti Cipriano 33° (Loggia Giovanni Amendola)
Galasso Francesco 30° (Loggia Ettore Ferrari)
Giannini Alberto 30° (Loggia Rienzi)
Cordovado Nino 18° (Loggia Giovanni Amendola)
Galassini Antonio 18° (Loggia Ettore Ferrari)
Labriola Arturo 33° Supremo Consiglio

Il Sovrano Gran Commendatore fa prestare giuramento a tutti gli eletti, che lo sottoscrivono.

Nella prima seduta del Grande Oriente, che avrà luogo oggi nel pomeriggio, esso eleggerà la propria Giunta Esecutiva e le cariche interne. Il Fratello Presidente comunica poi un suo decreto portante nella fausta ricorrenza taluni aumenti di salario nel Rito Scozzese; e invita tutti i Fratelli presenti, delegati e visitatori, a fare una batteria di gioia per l'avvenimento oggi celebratosi; per augurare a questa ripresa massonica ogni successo, e per onorare sia i Fratelli eletti, specialmente il Fratello Chiesa, sia i Fratelli promossi.

Il Fratello Presidente raccomanda il più asso-

luto segreto con tutti, anche con i Fratelli non presenti, e specialmente sul nome dei presenti, degli eletti, dei promossi; e si accinge a chiudere i lavori colle forme usate.

Dà la parola pel bene generale.

Girano i sacchi; il tronco della vedova torna con 80 mattoni ed il tronco delle proposte vuoto all'Oriente.

Il Sovrano Gran Commendatore
Giuseppe Leti 33°

Il Gran Maestro Aggiunto
Eugenio Chiesa 33°

Ettore Zannellini
Cipriano Facchinetti
Arturo Labriola
Giacomo Carasso
Alberto Giannini
Francesco Galasso
Nino Cordovado
Gustavo Di Pompeo
Antonio Galassini
Mario Pistocchi
Umberto Peroni
A. Gargiulo
Cesare Lazzari

(verbale manoscritto redatto da Cesare Lazzari e revisionato da Giuseppe Leti)

Note

¹ Si fa riferimento al cosiddetto «testamento massonico» col quale nel maggio del 1929, poco prima di morire, il Gran Maestro onorario del Goi, Ettore Ferrari, nel trasmettere i propri poteri di Gran commendatore del Rito Scozzese per l'Italia al suo Luogotenente in esilio Giuseppe Leti, gli conferiva anche la prerogativa di «riordinare a suo tempo il Grande Oriente».

² In realtà ad essere lasciata scoperta non è solo la carica di Gran Maestro per il rispetto dovuto al Gran Maestro Domizio Torrigiani da tre anni al confino, ma anche quella di Primo Gran Maestro aggiunto ricoperta, al momento dello scioglimento delle Logge in Italia da Giuseppe Meoni che, liberato dal confino, si trova sotto stretta sorveglianza poliziesca. Difatti, come meglio si specificherà in seguito, la denominazione esatta della carica cui viene eletto Eugenio Chiesa è quella di Secondo Gran Maestro aggiunto.

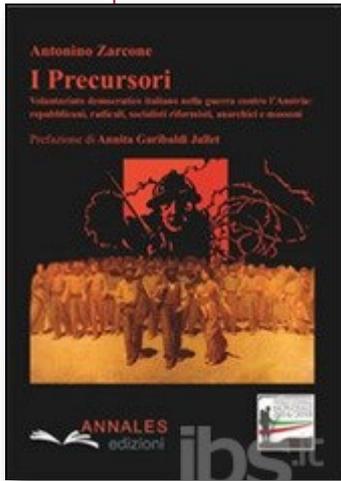
³ Detto anche Consiglio dell'Ordine.



Antonino Zarcone

I PRECURSORI. VOLONTARIATO DEMOCRATICO ITALIANO NELLA GUERRA CONTRO L'AUSTRIA: REPUBBLICANI, RADICALI, SOCIALISTI RIFORMISTI, ANARCHICI E MASSONI
con prefazione di Annita Garibaldi Jallet.

Annales editore, Roma, 2014, pp. 328.



Cento anni fa la Grande Guerra. La retorica fascista presenta l'interventismo e la Vittoria come il frutto dell'azione nazionalista. In realtà la guerra provoca una crisi di coscienza che divide trasversalmente i ceti ed i movimenti politici. Ancor prima che inizi la lotta politica in favore dell'intervento, nascono forme di volontariato nelle file dei repubblicani, dei radicali, dei socialisti riformisti, dei cattolici di sinistra e perfino degli anarchici e che si alimenta e trova supporto e sostegno nelle case del popolo, nelle logge massoniche ed anche in alcune parrocchie.

Il partito repubblicano italiano mobilita già dall'inizio della crisi in difesa della repubblica francese minacciata dall'imperialismo tedesco. Fedeli alla tradizione risorgimentale, mazziniana, massonica e garibaldina, sono favorevoli ad un intervento al fianco delle nazioni democratiche "con gli oppressi, non con gli oppositori". Sono loro che si pronunciano per primi esplicitamente per uscire dalla neutralità l'11 agosto 1914. Sono favorevoli alla Francia una piccola frangia dei socialisti, i repubblicani, i radicali, gli anarchici, i sindacalisti

rivoluzionari, la Massoneria del Grande Oriente d'Italia - Palazzo Giustiniani.

Il Gran Maestro del Grande Oriente d'Italia Ettore Ferrari, convinto repubblicano, invia una circolare alle Logge in cui si dichiara apertamente per l'intervento in guerra che considera come la prosecuzione del percorso risorgimentale. La Massoneria non è nuova ad iniziative che promuovono la formazione di corpi di volontari per partecipare a spedizioni nei Balcani per l'emancipazione delle nazionalità oppresse dal giogo della monarchia austro ungarica e dell'impero ottomano.

Già il 29 agosto 1914, il repubblicano, e massone, Cesare Colizza "appartenente ad una famiglia marinese di agiati proprietari terrieri, di vecchia e provata fede patriottica, tenuta in ottima considerazione", d'accordo con il proprio fratello maggiore Ugo, anch'egli massone e con altri cinque amici decide di formare un piccolo nucleo e si reca in Serbia per combattere contro gli austriaci. I sette partecipano ai combattimenti di Babina Glava, dove cinque di essi cadono in combattimento diventando eroi nazionali serbi.

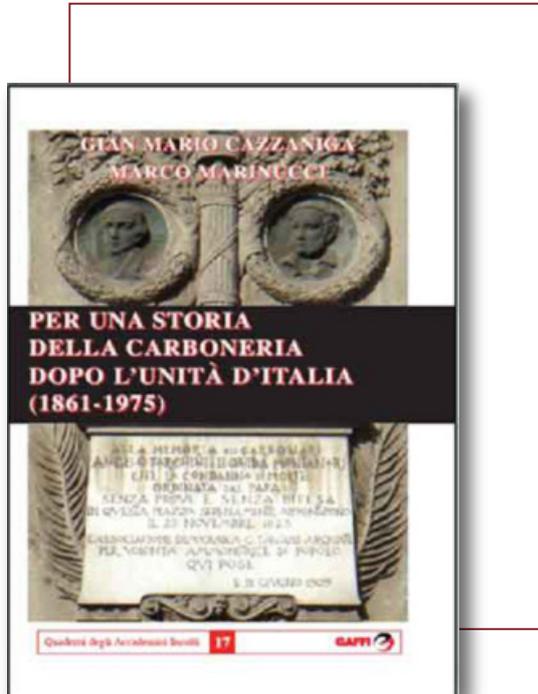
Le loro gesta insieme con quelle della legione garibaldina in Francia sono trattate all'interno del volume dello storico Antonino Zarcone: *I precursori. Volontariato democratico italiano nella guerra contro l'Austria: repubblicani, radicali, socialisti riformisti, anarchici e massoni*", con prefazione di Annita Garibaldi Jallet (Annales editore).

Il volume è corredato da numerose fotografie e dalle biografie dei protagonisti di un interventismo che unisce in una continuità ideale il volontariato risorgimentale con quello della Grande Guerra maturato all'interno del Grande Oriente d'Italia.



G. M. Cazzaniga, M. Marinucci (a cura di)
PER UNA STORIA DELLA CARBONERIA
DOPO L'UNITÀ D'ITALIA

Gaffi Editore, Roma, 2014, 196, XVI pp



Fino a oggi, solo lo studio di Mario Liz-
zani, pubblicato nel 1943, aveva evi-
denziato l'importanza della Carboneria
non solo negli anni dei moti carbonari attorno
al 1820, ma anche nella oramai secolare storia
dell'Italia unitaria. Finalmente arriva per la
Collana dell'Accademia degli Incolti dell'edi-
tore Gaffi, il significativo lavoro curato dal
professor Gian Maria Cazzaniga e dal giovane
Marco Marinucci, una tappa fondamentale
dell'affascinante e difficile lavoro di ricostru-
zione del ruolo politico e sociale giocato dalla
Carboneria alla fine del XIX secolo e nel XX
secolo.

Gli autori inseriscono la storia della Carbone-
ria in quel filone del repubblicanesimo che
affonda le sue radici nel mondo illuministico
e nella rivoluzione francese. Il legame tra Car-
boneria e Partito Repubblicano era evidente
se leggiamo molte delle *Costituzioni* generali a
cui fanno riferimento le *Vendite*. Ma la Carbo-
neria nella prima metà del Novecento fu
anche qualcosa di più: il punto di incontro di
avanguardie rivoluzionarie che, unite nella
discriminante antimonarchica, inserirono

anche questioni sindacali e libertarie tra i
gruppi settari, interpretando le maggiori no-
vità della modernizzazione italiana.

I documenti pubblicati sono estremamente
vari e interessanti, spaziando da rituali carbo-
nari della seconda metà del secolo XIX (*Ven-
dita dei seguaci del gran Eroe d'Italia*), ai
documenti inediti solo recentemente acquisiti
dalla Biblioteca del Grande Oriente D'Italia
(dono di Francesco Siniscalchi). Accanto ad
altre carte poco conosciute inerenti alla prima
guerra mondiale, reperite nell'Archivio cen-
trale dello stato grazie all'impegno di Mari-
nucci, spiccano quelle del periodo del
fascismo e dell'antifascismo già in possesso
del nipote del sindacalista rivoluzionario Al-
ceste De Ambris e ora donate all'Archivio
centrale dello stato e, in parte, ancora alla bi-
blioteca del GOI. Infine, segnaliamo alcuni
documenti di estremo interesse sulla ricosti-
tuzione di vendite nel secondo dopoguerra.

Arricchito da una sezione iconografica di no-
tevole interesse, l'opera rappresenta dunque
un vero e proprio giro di boa, che oltre a fare
il punto su tutto il materiale reperito e i lavori
pubblicati sino ad oggi, consacra l'esigenza di
un nuovo sforzo culturale e scientifico ai fini
di una ancora più matura e completa interpre-
tazione della storia della Carboneria.

Alla fine non possiamo che far nostro l'ap-
pello degli autori, affinché altri studiosi si
uniscano in questa avvincente ricerca alla sco-
perta di nuovi materiali, sicuramente presenti
in istituzioni pubbliche e archivi privati, non
solo in Italia ma anche oltreoceano. Inoltre
non possiamo che sollecitare i lettori di questa
recensione perché contribuiscano loro stessi,
se in possesso di materiale di famiglia o di
altre fonti a sviluppare un filone di studi non
solo storiograficamente rilevante, ma che per-
mette di riconoscere alle esperienze carboni-
che il giusto peso nella storia del nostro
paese.



Costruire il Tempio RACCOLTA RAGIONATA DEI LAVORI 2014- ANNO I

Edito da Associazione ARIEL 1252

La copertina del volume.



L'edificazione del tempio, quale si sviluppa individualmente nell'animo del singolo Iniziato e collettivamente nel lavoro d'Officina, è il tema conduttore di *Costruire il Tempio*, la raccolta ragionata dei lavori di Loggia che l'Associazione culturale ARIEL 1252, emanazione dell'omonima Loggia del Grande Oriente d'Italia all'Oriente di Francavilla al Mare (CH), ha raccolto in un volume recentemente edito.

Frutto di un severo impegno di ricerca esoterica supportato da rigorosa preparazione culturale e di un appassionato impegno di studio mai disgiunto da vigilante intendimento critico, le Tavole di cui si compone

il volume sono limpida testimonianza di un percorso iniziatico articolatosi nell'arco di un decennio.

Impossibile dare in poche righe anche solo un'idea della ricchezza di quest'opera. Ci limitiamo pertanto a ricordare le due principali sezioni in cui essa si articola.

La prima, *Landmarks*, esplora un tema di fondamentale importanza per la definizione dei caratteri distintivi della Massoneria moderna, apportando contributi di tutto interesse su problematiche di vasto respiro e ricche d'implicazioni anche sotto l'aspetto storiografico quali l'universalità dei *Landmarks* e la loro immutabilità al variare dei contesti storici.

Di grande interesse anche la seconda sezione, *Parola e Simbolo*, con contributi che si nutrono di una conoscenza approfondita della tradizione iniziatica e ci offrono fecondi spunti di riflessione, come basterebbe a dimostrare la correlazione tra parola e simbolo e la suggestiva dialettica tra il silenzio e l'ascolto di cui si sostanziano alcune Tavole di particolare impegno teoretico.

Non quindi uno zibaldone di Tavole sparse, come purtroppo troppo spesso avviene in circostanze e pubblicazioni analoghe, ma, al contrario, l'articolazione organica di contributi tutti diversi ma intimamente correlati al filo conduttore di alcune tematiche di fondo, a dimostrazione di un percorso iniziatico in cui ciascuno apporta, con serietà e impegno di ricerca, una pietra cubica idonea a *Costruire il Tempio* della Virtù e della Fratellanza.



Mostra a Londra LA MASSONERIA INGLESE E LA PRIMA GUERRA MONDIALE

La mostra "English Freemasonry and the First World War" resterà aperta sino al 6 marzo 2015 presso The Library and Museum of Freemasonry, 60 Great Queen Street, Londra WC2B 5AZ, UK. email: libmus@ugle.org.uk

Nella ricorrenza del primo centenario dall'inizio del conflitto mondiale che incendiò l'Europa e coinvolse il mondo dal 1914 al 1918, noto anche come "La Grande Guerra", la *Biblioteca e Museo* della Gran Loggia Unita d'Inghilterra ha organizzato, sotto la direzione di Diane Clements, la mostra di grande interesse "English Freemasonry and the First World War", ovvero "La Massoneria Inglese e la Prima Guerra Mondiale", inaugurata il 15 settembre del corrente anno e di durata prevista sino al 6 marzo 2015. Il titolo, che ovviamente è anche quello del relativo catalogo, indica con chiarezza il contenuto della mostra che, per la sua rigorosa struttura espositiva, ha già suscitato un largo apprezzamento, non solo tra il pubblico di area. È un nuovo importante passo che la Gran Loggia Unita d'Inghilterra effettua nell'opera di apertura al pubblico per tramite del proprio organismo di Biblioteca e Museo, facendo seguito all'altra interessante (anche per noi italiani) mostra su "Garibaldi a Londra", svoltasi dal 19 marzo al 29 agosto 2014. Per la Biblioteca londinese, la mostra sulla Prima Guerra Mondiale assume un significato particolare: come la stessa direttrice ricorda nell'incipit del catalogo, la sede di Great Queen Street è proprio il Memoriale "dedicato ai Fratelli Massoni che persero la vita nella guerra 1914-1918". La sede ed il materiale testimoniale ivi conservato sono pertanto intimamente legati allo spirito dell'iniziativa, tanto da permettere un'attenta integrazione fra i contenuti percettivi, la mostra, e quelli testuali, il catalogo. Non a caso, infatti, quest'ultimo è stato predisposto nel gennaio 2014, con largo anticipo rispetto alla data d'inaugurazione, al fine di chiarire gli intenti espositivi, ovvero di "descrivere gli eventi avvenuti *nella* Massoneria Inglese" du-

rante il periodo bellico, tracciando la storia di un'Istituzione e dei suoi membri durante la guerra.

La ricca e puntigliosa documentazione originale permette, senza dover ricorrere all'interpretazione, la ricostruzione degli aspetti umani e persino di vita quotidiana conseguenti ai contestuali sviluppi degli eventi bellici. L'indice del catalogo è un'ottima guida lungo il filo narrativo scelto per lo snodarsi degli eventi. Il primo capitolo osserva, secondo un'ottica anglosassone, il mondo massonico nel 1914 ("The Masonic World in 1914"), dando un quadro complessivo dello sviluppo internazionale della Massoneria sino alla vigilia della guerra, a metà del secondo decennio del XX secolo. L'entusiasmo sviluppatosi sin dall'Ottocento per il crescente numero di nuove Grandi Logge a livello internazionale, in particolare nei paesi emergenti e nelle aree coloniali sia britanniche che europee, sembra attestare con concretezza l'universalità dei valori massonici. Di paesi come Italia e Francia viene tratteggiata la frequente identificazione dei Fratelli Massoni con l'incarnazione di ideali legati alle cause politiche più progressiste, per non dire rivoluzionarie. sicuramente encomiabile il tono letterario scelto per questo capitolo iniziale in cui nulla lascia presagire l'imminente catastrofe che sta per abbattersi sui popoli d'Europa, se non alla fine del capitolo stesso quando, in pochi paragrafi, viene esplicitato il grande dilemma che si presentò laddove, a causa delle alleanze geopolitiche, lo scoppio della guerra pose su due fronti opposti Grandi Logge prima affratellate. È qui che viene riportata la celebre frase di Sir Alfred Robbins, detto il "Primo Ministro della Massoneria" Britannica, secondo cui l'agosto 1914 "presentò problemi di una delicatezza



senza precedenti”.

Nel secondo capitolo (“Unprecedented circumstances: the Impact of War”) si osserva come i pesanti effetti non si rivelarono subito nella loro reale entità: i problemi iniziali sembrarono dover riguardare adesioni od esclusioni di alleati e nemici ma ben presto problemi pratici, come sedi da prestare per usi militari od ospedalieri, cominciarono a venire alla ribalta, unitamente alla difficoltà di far fronte alle quote di adesione per i membri impegnati nel conflitto, considerando che al termine delle ostilità, nel 1918, almeno un inglese su quattro era stato impegnato nello scenario bellico. Altre difficoltà, ad esempio, si riscontrarono quando si rese necessario il razionamento alimentare per l'intera nazione: la Grande Loggia diramò una circolare invitando tutte le logge ad una stretta limitazione dei consumi. Prima di affrontare i grandi temi assistenzialistici e mutualistici che videro impegnata la Massoneria inglese ed i suoi membri durante e dopo gli eventi bellici (quarta e quinta sezione, rispettivamente “Prisoners of War” e “Aprons, Arms and Alms: Masonic Charity and the War”), nella sezione “A Permanent Memorial” viene sottolineata sia la creazione di un “Ruolo d'Onore” per ricercare e ricordare tutti i Fratelli caduti in guerra sia le tante iniziative locali per Memoriali che ne conservassero e tramandassero la memoria, ivi inclusa quella successiva di Great Queen Street. Sicuramente meno evidente ma sostanzialmente efficace fu però il ruolo svolto nell'assistenza caritativa in cui furono mobilitate quasi tutte le Istituzioni di fondazione massonica che offrirono la loro opera attivamente e generosamente, intensificando il già stretto legame con la Croce Rossa. Prova ne fu, ad esempio, l'iniziativa dell'Ospedale Massonico di Guerra ma anche l'attivo contributo delle Masonic Charities, quali la “Royal Masonic Benevolent Institution” (RMBI), la “Royal Masonic Institution for Girls” fondata nel 1788 (RMIG) e la analoga “for Boys” (RMIB) fondata nel 1798. Trasversale inoltre come

presenza fra le sezioni, ma per questo di notevole importanza per l'opera di informazione svolta, fu l'azione della stampa massonica, in particolare delle testate *Masonica* ed il settimanale *The Freemason* di cui è riportata ricca documentazione. Fra tutti gli aspetti esaminati, spiccano infine quelli delle storie di prigionia, che testimoniano di un elevato spirito solidale e mutualistico fra fratelli massoni internati o imprigionati nonché fra loro e la Grande Loggia. A fronte di richieste per aiuti umanitari relativi a generi di prima sussistenza, sempre soddisfatte laddove possibile, risultano numerose le richieste per la costituzione di Logge anche provvisorie in campi di prigionia non solo europei. Ciò è testimonianza del sentimento di continuità che l'attività di Officina poteva garantire alle comunità di quei membri che, riconosciuti nei campi di prigionia od internamento, tendevano inevitabilmente a ripristinare la continuità dei riti. In molti casi, le richieste alla Gran Loggia per la fondazione di nuove logge per Prigionieri di Guerra furono approvate, spesso limitatamente a Logge d'Istruzione, come nel caso della Loggia Cappadocia, fondata da Ernest G. Dunn e di cui si conserva ancora la minuta degli atti.

Mostra e relativo catalogo sono stati mirabilmente curati dallo staff di *Biblioteca e Museo della Massoneria*, sotto la direzione di Diane Clements che ha avuto modo di ringraziare i collaboratori Martin Cherry, Mark Dennis e Susan Shell anche per i contributi al catalogo, nonché il Dr. Alan Borg ed il Dr. James Daniel per i commenti alla pubblicazione quando ancora in bozza. La mostra sta riscuotendo notevole successo di pubblico e critica e, nel ringraziare quanti hanno contribuito al suo successo con il loro lavoro, la consigliamo vivamente a tutti gli italiani che sono in procinto di visitare Londra per turismo o lavoro.

A::G::D::G::A::D::U::

Libertà Uguaglianza Fratellanza



www.grandeoriente.it



Massoneria Universale - Comunione Italiana

Grande Oriente d'Italia

Palazzo Giustiniani

www.grandeoriente.it