



ISSN 2384-9312

MASSONICAmente

n.24 Mag.-Sett. 2022

Laboratorio di storia del Grande Oriente d'Italia



*Speciale
Direttori
d'orchestra
massoni*

Rassegna quadrimestrale



*Laboratorio di storia
del Grande Oriente d'Italia*

n.24 Mag.-Sett. 2022

Iscrizione Tribunale Roma
n.177/2015 del 20/10/2015

Direttore responsabile
Stefano Bisi

Direzione
Giovanni Greco

Art Director
Gianmichele Galassi

Redazione
Idimo Corte
Marco Cuzzi
Bernardino Fioravanti
Giuseppe Lombardo
Marco Novarino

Editore
Grande Oriente d'Italia, ROC n.26027
via San Pancrazio 8, 00152 Roma

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

Stampa
Consorzio Grafico e Stampa Srls - Roma

Rassegna Quadrimestrale edita online su
www.grandeoriente.it

Le opinioni degli autori impegnano soltanto questi ultimi e non configurano, necessariamente, l'orientamento di pensiero della rivista MASSONICamente o del Grande Oriente d'Italia.

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. Manoscritti e illustrazioni, anche se non pubblicati, non si restituiscono.

Sommario

n.24 Mag.-Sett. 2022

Speciale Direttori d'orchestra massoni

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791).....1
di Francesco Attesti

Francesco Geminiani (1687-1762).....3
di Giovanni Greco

Franz Joseph Haydn (1732-1809).....5
di Alberto Rossi

Franz Liszt (1811-1886).....7
di Paolo Calzoni

Wilhelm Richard Wagner (1813-1883).....9
di Marco Rocchi

John Philip Sousa (1854-1932).....11
di Fulvio Conti

Leopoldo Mugnone (1858-1941).....14
di Silvio Balloni

Arturo Toscanini (1867-1957).....16
di Gabriele Duma

Pasquale La Rotella (1880-1963).....19
di Flaviano Scorticati

George Gershwin(1898-1937).....21
di Alessandro Massaccesi

Duke Ellington (1899-1974).....23
di Lorenzo Bellei Mussini

Fabio Neri (1954-2017).....26
di Carola Neri e Georg Loesch

In Copertina: *Frühlingskonzert*, dipinto di Franz Lefler.



WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)

di Francesco Attesti

Mozart

Wolfgang Amadeus Mozart (1756 - 1791) è unanimemente riconosciuto come un genio assoluto in campo musicale, forse “il più grande” di tutti. Infatti, mentre altri compositori vengono ricordati per essere divenuti immortali per una particolare composizione (sinfonia, sonata, concerto, opera, ecc), Mozart è l'unico ad aver lasciato un capolavoro in qualsiasi genere musicale decodificato. L'approccio con la Massoneria di Mozart risale al 1778, quando compose, allora ventiduenne, la *Sinfonia n. 31 in Re maggiore K 297* denominata “*Parisier Sinfonie*” (Sinfonia Parigi). La Sinfonia venne commissionata da Legros per i “*Concert Spirituels*” ed eseguita in anteprima il 12 giugno 1778 in un concerto privato presso l'abitazione del conte Karl Heinrich Joseph von Sickingen, la prima rappresentazione pubblica, invece, si ebbe sei giorni



dopo. Anche se Mozart non era ancora stato iniziato alla massoneria, entrerà a farne parte solo sei anni dopo, il 14 dicembre 1784, è interessante notare come nella sinfonia vengano utilizzati gli strumenti a fiato tipici delle riunioni di loggia; flauti, oboi, clarinetti, fagotti, corni e trombe. Proprio queste sonorità diverranno tipiche delle composizioni massoniche del musicista salisburghese con predominanza di strumenti a fiato e voci maschili. Nella sua musica trasparirà non solo un'adesione formale ma un profondo convincimento spirituale ed esoterico; oltre all'impareggiabile simbologia del *Flauto Magico*, è importante ricordare la *Freimaurekantate in do maggiore K 623* (*Cantata massonica*) il cui finale si svolge per terze parallele come a simboleggiare una catena tra fratelli. Di simili virtuosismi grafici ne è intrisa tutta la musica massonica mozartiana; non è un caso infatti la prevalenza di tonalità con tre diesis (la maggiore) o, meglio, con tre bemolle (mi bemolle o do minore) unitamente ad accordi di terza e di sesta. Possiamo affermare senza tema di smentita che Mozart fu probabilmente il musicista più legato



in assoluto alla massoneria e che più fortemente ne tradusse i suoi intenti, simboli ed ideali in musica. L'attaccamento di Mozart alla massoneria andava ben oltre motivazioni di convenienza; la possibilità di essere liberi da ogni dogmatismo al contempo la possibilità di elevarsi spiritualmente, provocarono un fascino irresistibile per il musicista salisburghese. Di questo periodo massonico sembra esserci rimasta una grande produzione riferibile al primo anno successivo all'ingresso in massoneria, il 1785, con opere come la *Cantata K 471*, l'*Adagio* per due clarinetti e tre corni di bassetto *K 411* e la *Musica funebre massonica K 477*, mentre un'altra grande parte della sua produzione si riferisce all'ultimo anno di vita, il 1791 con la citata *Freimeurerkantate K 623*, il *Flauto Magico* e, se vogliamo, corrispondente in senso lato agli ideali massonici anche con l'opera *La Clemenza di Tito*. Infine, la cantata per tenore e pianoforte *Die ihr des unermesslichen Weltalls Schöpfer ehrt* ("Voi che onorate il creatore dell'universo infinito") *K 619*, su testo di Franz Heinrich Ziegenhagen rappresenta una sorta di manifesto dell'Illuminismo radicale ed egualitario; il testo (messo in musica da Mozart nel luglio 1791) è un'appassionata perorazione a favore della tolleranza religiosa, contro il fanatismo, contro il militarismo e a favore della pace fra i popoli. La prassi esecutiva del tempo richiedeva generalmente che il compositore fosse anche esecutore o direttore della propria musica. Quindi, Mozart, non solo dirigeva abitualmente le proprie sinfonie ma compariva spesso anche nella duplice veste di solista e direttore nei propri concerti dirigendo direttamente dal pianoforte.

Va rimarcato, tuttavia che nella musica da camera e orchestrale del '700, di solito era un membro dell'ensemble a fare le veci del direttore, talvolta si trattava del primo violino che usava l'arco come bacchetta. Per i pezzi che avevano una parte di basso continuo era prassi che si dirigesse dal clavicembalo. In presenza del compositore di cui si eseguiva il brano, era l'autore stesso a concertare e dirigere, generalmente seduto al clavicembalo oppure aiutandosi con un bastone che veniva battuto per terra per dare il tempo agli strumentisti. Con l'aumentare della complessità delle composizioni e del numero dei musicisti coinvolti, fu però necessario introdurre la figura di un apposito "esecutore senza strumento" che si potesse occupare solo della concertazione tra le parti dell'orchestra, leggendo da una partitura completa e

dando indicazioni gestuali. Nasce così la figura del direttore come lo intendiamo oggi. Il primo personaggio formatosi come direttore d'orchestra intorno alla metà del XVIII secolo fu Johann Stamitz, direttore dell'orchestra stabile di Mannheim, considerata la migliore orchestra di quel periodo, tanto che Wolfgang Amadeus Mozart soggiornò nella città in varie occasioni per imparare le tecniche esecutive della direzione, la prima con i genitori nel 1763, successivamente con la sola madre nel 1777 e infine al ritorno da Parigi da solo nel 1778.

Mozart diresse la totalità delle sue opere liriche, spesso lavorando durante le prove contemporaneamente alla concertazione e alla stesura delle parti. A volte, nei suoi concerti per pianoforte e orchestra, di cui era esecutore e direttore, la parte del solista era solo accennata o annotata solo per la mano sinistra, spesso la cadenza veniva improvvisata interamente a causa della scarsità di tempo a disposizione per completarla. Era il compositore-esecutore stesso che completava "all'impronta" le parti mancanti al pianoforte, rendendo così l'esecuzione totalmente unica e irripetibile.



FRANCESCO GEMINIANI (1687-1762)

di Giovanni Greco

Francesco Geminiani lucchese, eccelso violinista, compositore, autore di sonate e direttore d'orchestra, era figlio di Giuliano, rinomato violinista, che fu il suo primo insegnante, e dopo allievo di Alessandro Scarlatti, di Arcangelo Corelli e di Carlo Ambrogio Lonati, violinista, cantante, autore milanese, affetto da cifosi e che dal 1673 fu direttore d'archi di Cristina di Svezia donde passò dalla nomea di "gobbo del violino" a "gobbo della regina". Francesco come violinista poi prese il posto del padre alla Cappella Palatina. Geminiani ebbe apprezzamenti straordinari al punto che per Charles Avison fu "il massimo faro della musica strumentale" e il compositore inglese Jonh Morgan arrivò a sostenere: "non credo ciecamente in nessun'altra divinità".

Nel 1711 fu primo violino e direttore d'orchestra dell'Opera di Napoli a soli ventiquattro anni seguendo le orme di Giovanni Bononcini, noto violoncellista presso la corte di Modena e a San Petronio a Bologna, dove era

anche maestro di cappella a San Giovanni in Monte e che suonò con notevole successo anche a Vienna. Geminiani si recò poi nel Regno Unito dove eseguì con grandi affermazioni alcune sue opere dinanzi a re Giorgio I e dove nel 1714 a Londra suonò con Haendel al clavicembalo con esiti straordinari al punto che Burney ammise che "Haendel, Geminiani e Corelli erano i soli dei della mia gioventù". Nel 1716 pubblicò la sua *Op 1*, raccolta di dodici sonate per violino e basso continuo che ottenne ottimi consensi e che venne ristampata numerose volte nei decenni successivi.

Geminiani è stato il primo italiano a essere iniziato nella massoneria dei tempi moderni perché entrò il 1 febbraio 1725 nella loggia londinese "The Apple Three" divenuta "Queen's Head" e già il 12 maggio dello stesso anno divenne maestro. Nel Regno Unito fu il primo direttore della "Philomusicae et Architecturae Societas Apollinis" e nelle logge gli venne conferito il titolo di "Perpetual dictator": "il nostro più meritevole e applaudito fr. sig. Francesco Geminiani deve essere l'unico perpetual dictator che anche in caso di morte o se dovesse lasciare la Compagnia, le sue insegne non saranno mai più indossate da alcuno". Geminiani fu anche il presentatore in massoneria di altri musicisti fra cui i lucchesi Francesco Barsanti, maestro di oboe e flauto, e Charles Pardini.

Successivamente venne inviato a Napoli con Giorgio Olivares a costituire la loggia "Perfetta Unione" nel 1728 su mandato del G. M. della Premier Grand Lodge Henry Hare con lettera Patente datata 11 maggio 1728 firmata dal segretario della Gran Loggia inglese William Reis, loggia della "Perfetta Unione" poi effettivamente costituita il 22 maggio 1728. Il suo sigillo era una piramide sormontata da un sole radioso dinanzi a una sfinge. Alla loggia "Perfetta Unione" appartenne una notevole quantità di illustri personaggi fra cui Raimondo Di Sangro, il principe Gennaro Carafa, Cantelmo Stuart della Roccella, il cavaliere D'Aquino di Caramanico, Cagliostro, la scrittrice Pimentel de Fonseca.

Ancora attualmente la loggia "Perfetta Unione" è celebrata dalla G.L. Phoenix ed è la "Loggia madre 1728" con sede a Napoli nella tradizione massonica egizia, oltre alla loggia n. 1559 all'Oriente di Torre Annunziata del Goi.

Geminiani si recò dopo in Irlanda e dal 1733 si trasferì a Dublino dove ebbe notevoli successi e dove

Geminiani, William Hoare 1707-1792





è da ricordare anche il rapporto di reciproca considerazione fra Geminiani e l'arpista irlandese cieco Turlough O'Carolan (1670-1738) a cui Geminiani chiese la supervisione di un suo manoscritto. L'arpista irlandese che produsse più di duecento arie, grande compositore di musica popolare irlandese, talmente osannato che la sua veglia funebre durò quattro giorni, arrivò poi a dire di Geminiani: "ecco il genio vero della musica". In Irlanda però la candidatura del conte di Essex a favore di Geminiani al prestigioso ruolo di Maestro e Compositore di Musica di stato gli venne negata in quanto cattolico.

Nel 1740 Geminiani fu direttore a Londra dell'Orchestra dell'Haymarket Theatre, mentre nel 1759 diresse a Dublino l'orchestra Ch. Coote del conte di Bellamont. Quando Geminiani dirigeva era la prova vivente, secondo Ezio Bosso, che la musica è una vera magia e che non a caso i direttori hanno la bacchetta come i maghi.

Si recò anche a Parigi per avere un contatto diretto con gli ambienti musicali francesi e nei Paesi Bassi e fu sempre apertissimo alle influenze irlandesi, inglesi, scozzesi, italiane, francesi, olandesi cogliendo spunti e ispirazioni dal milieu musicale massonico internazionale.

Violinista straordinario, uno dei padri fondatori del violinismo moderno, le sue esecuzioni erano così appassionate e vibranti che gli valsero l'appellativo di "furibondo Geminiani" raggiungendo in questo senso l'apice quando dirigeva "La follia", concerto grosso, composto nel 1729 e ancora assai eseguito, fondato sul basso continuo che per lui era la base essenziale su cui poggiava tutta l'armonia dell'opera.

In particolare un suo grande merito fu quello di contrapporsi ai concetti tipicamente religiosi e di corte, indirizzando i concerti verso un pubblico più vasto operando cioè una sorta di laicizzazione della musica classica. Quindi, secondo gli intendimenti massonici, non più concerti di corte e per la corte, ma concerti per la gente, aperti a tutti gli amanti del genere. E' l'inizio di una rivoluzione musicale alla quale ha gran parte il metodo massonico come si evince anche dalle "Regole per suonare con buon gusto" del 1748, nel mentre le sue composizioni risultano ardite e ricche di brillanti invenzioni. In realtà fu soprattutto lui a fissare le regole fondative della moderna tecnica violinistica al punto che le precedenti teorizzazioni metodologiche specifiche da allora hanno

solo una valenza storica. Inoltre Geminiani seppe aggiungere ai violini e al violoncello anche la viola arricchendo così consistentemente le ibridazioni musicali tra strumenti, inserendo varietà tonali sino ad allora estranee alla tradizione musicale del violinismo dell'epoca.

Di gran valore anche la musica che Geminiani scrisse per l'architetto fiorentino Giovanni Niccolò Servandoni per il suo spettacolo teatrale, il balletto-pantomima "La Forest Enchantée", forse il suo lavoro più importante, rappresentato a Parigi nel 1754 al Gran Théâtre du Palais des Thulleries e dove le influenze musicali irlandesi, frutto della grande sintonia del lucchese con O'Carolan, produssero effetti magici.

Purtroppo una donna che era al suo servizio, e forse qualcosa in più, gli rubò un manoscritto prezioso al quale aveva lavorato per anni e che non fu mai più ritrovato. Lo spirito di Geminiani ne soffrì molto conducendolo a una grande amarezza nell'ultima fase della sua vita, amarezza aggravata da talune gravi imprudenze finanziarie. L'orchestra che continua a suonare mentre il Titanic affonda è anche la metafora della parte finale della sua vita. Morì a Dublino il 17 settembre del 1762 e fu sepolto nel cimitero di Saint Andrews, la chiesa del parlamento inglese.

Nel 1993 il prof. Enrico Careri ha scritto una monografia su Geminiani in cui oltre al catalogo sistematico delle sue opere vi è una raffinata e documentata riflessione sulla sua biografia.

A Lucca a piazza Guidiccioni il 18 ottobre 2017 è stata collocata una sua statua in marmo bianco. A lui è dedicata la loggia n. 1345 all'Oriente di Lucca mentre rimane il ricordo della sua ratio musicale così come la rappresentò ne "L'arte di suonare il violino": "L'intenzione della musica non risiede unicamente nel compiacere l'orecchio, ma anche nell'esperienza dei sentimenti, colpire l'immaginazione, influire sulla mente e comandare le passioni".

"E adesso se passerete da piazza Guidiccioni - ricorda Flavia Piccini - alzate lo sguardo e cercate il suo: lo troverete possente secondo l'opera dell'artista versiliese Nicola Domenici che lo ha fatto alto due metri e settanta (contro il metro e sessanta reali). Lo troverete possente come un uomo che visse un'esistenza d'amore e di musica, di passione, di denaro e di miseria e che seppe entrare nella storia".



FRANZ JOSEPH HAYDN (1732-1809)

di Alberto Rossi

Franz Joseph Haydn, compositore austriaco di umili origini, ereditò dal padre, artigiano che si dilettava cantando accompagnandosi con l'arpa, la passione e l'amore per la musica. A soli sei anni iniziò lo studio del violino e del clavicembalo e a otto cantava già nel coro del duomo di Santo Stefano a Vienna. Fin da giovanissimo fu la pratica diretta della musica la sua vera e più importante fonte di apprendimento, formandosi così solidissime basi per la composizione strumentale e vocale, di conseguenza per la direzione. Degno di nota a tal riguardo il fatto che non ebbe mai un vero insegnante di composizione.

Nel vivacissimo ambiente culturale viennese, fondamentale fu l'incontro con Pietro Metastasio, con il quale intraprese un lungo itinerario artistico, incontro che lo portò presto ad inserirsi negli ambienti dell'aristocrazia all'interno dei quali fu riconosciuto ed apprezzato come insegnante strumentista, direttore e compositore. Nel frattempo conobbe musicisti quali Gluck e Clementi, studiò Boccherini e Carl Ph. Emanuel Bach, unitamente ai più importanti maestri del passato, arrivando così ad una magistrale sintesi stilistica soprattutto nella definizione della forma sonata, nel Quartetto d'archi e nella Sinfonia. Mozart prima e Beethoven poi, entrambi suoi allievi, basarono la loro produzione strumentale principalmente sulle forme, su quello "stile classico" di cui Haydn gettò le più solide fondamenta.

Il suo contributo inoltre è considerato decisivo riguardo alla forte tendenza nello svincolarsi dall'estetica barocca ancora persistente, pur continuando a valorizzarne alcune forme tipiche, inserendole però in cornici nuove; ad esempio il rondò ed il minuetto presenti a pieno titolo come parti della forma sonata, o nel Quartetto sino alla Sinfonia, per continuare in campo vocale, ma non solo, ove la tecnica del contrappunto ed il bagaglio di conoscenze della polifonia sono sempre presenti. Innovazione, riformulazione, definizione di nuovi modelli stilistici e al contempo, imprescindibile, la profonda conoscenza delle più

importanti tecniche compositive del passato.

Haydn è ritenuto il padre dello stile classico e realizzò una mole enorme di composizioni musicali, dirigendo l'orchestra soprattutto in Ungheria e in Austria e, verso la fine del Settecento, nel Regno Unito.

Fu alla corte, per molti anni, dei principi ungheresi Esterhàzy dove compose innumerevoli opere, suonò musica da camera e diresse magistralmente un'orchestra di sedici elementi. Grazie al principe, Haydn visse nell'agio gestendo due teatri, un coro di cappella e una sala da concerti. Dopo la morte del conte Nicola, l'orchestra venne licenziata. Si recò perciò nel 1791 a Londra dove per oltre un quinquennio diresse una serie di concerti memorabili e compose le sinfonie dette "londinesi" tra cui la celebre "La pendola" (n. 101, 1793-1794).

Fu grande estimatore di Haendel, prima di lui conosciuto dal pubblico inglese, del quale conobbe a fondo l'opera in genere ed in particolare gli oratori, dai quali sarà ispirato nel comporre "la Creazione" (1798), uno dei vertici della sua arte. Come non ammirare la bellezza e la forza descrittiva nel momento in cui si passa dal caos alla luce, l'aurora primordiale è musicalmente caratterizzata da un crescendo polifonico, ad opera del coro, che desta meraviglia e sensazioni di stupore. Sempre ne "la Creazione", più precisamente nella terza parte dell'oratorio, le gioie del paradiso terrestre e dell'amore puro prendono forma di melodie ed armonie in un'atmosfera quasi fuori del tempo riuscendo a trasferire uno straordinario "incanto infantile".

La splendida melodia cantata da Adamo, una vera ode all'amore edenico, non senza un pizzico di humor e sicuramente con altrettanta profondità, Haydn riesce ad inserirla niente meno che nel Gloria di una delle sue più importanti messe; la melodia di Adamo compare come di sorpresa nelle note del testo liturgico "qui tollis peccata mundi", rimandi ad una concezione dell'amore e della donna dal sapore quasi dantesco.

Delle quattordici messe composte da Haydn solo



Joseph Haydn, dipinto di Thomas Hardy, 1791



due sono in tonalità minore, non pensiamo si tratti di una casualità, tutt'altro; l'ottimismo, l'amore per la vita, per la natura e un senso di gioia e di positività caratterizzano la maggior parte delle sue composizioni, da ciò emerge chiaramente una predilezione per l'utilizzo del modo maggiore; non potrebbe essere altrimenti, come a rispecchiare uno stato d'animo profondamente pacificato ed in armonia con le leggi immutabili del creato.

Il noto musicologo francese Philippe Antexiere ha raccontato nei minimi particolari il percorso massonico di Haydn. Amico, insegnante ed estimatore di Mozart, che incise profondamente nel suo percorso latomistico. Haydn, dopo una richiesta di ammissione alla massoneria del 29 dicembre 1784, venne iniziato il 4 febbraio 1785 nella loggia "Alla vera armonia" con M.V. il grande scienziato Ignaz von Born e alla presenza di Mozart. Al

riguardo nella cerimonia d'iniziazione, allorché i fratelli partecipanti si rivelarono al neofita, Mozart disse ad Haydn: "Maestro, qui io vi sono maestro". Haydn ha scritto nove sinfonie per la Società Olympique, famosa struttura organizzativa di concerti massonica parigina.

Haydn fu anche il compositore dell'inno nazionale austriaco con le parole del poeta Leopold Hascher, anch'egli appartenente alla massoneria.

Nel 1960 è stata fondata l'orchestra Haydn appartenente alla Fondazione Haydn di Bolzano e Trento.

Memorabile la sinfonia "degli addii" di Haydn (n. 45, 1772), dove alla fine gli orchestrali uno alla volta abbandonavano il palcoscenico spegnendo la candela che illuminava il leggio fino a che non rimaneva solo un violinista. Morì a Vienna nel 1809, carico di gloria.



FRANZ LISZT (1811-1886)

di Paolo Calzoni

Franz Liszt nacque a Raiding, piccolo paese ungherese che oggi conta 840 anime, il 22 ottobre 1811 da Adam e Anna Liszt. Il padre, funzionario al servizio del Principe Nicola II Esterhazy, era un musicista e cantante dilettante, che durante i suoi anni alla corte del Principe, aveva conosciuto Franz Joseph Haydn; proprio per queste ragioni, Liszt fu avviato allo studio della musica da parte dal padre. Uomo dalla personalità complessa, è certamente da considerare uno dei geni musicali più brillanti di tutto il periodo romantico; è stato compositore, pianista, direttore d'orchestra e organista. Considerato tra i più grandi virtuosi di pianoforte di tutti i tempi, a lui si deve l'invenzione della forma concertistica del recital-pianistico moderno. Iniziò la sua carriera pianistica a Vienna, allora brillante capitale dell'impero asburgico, dove si trasferì con la famiglia all'età di soli undici anni; studiò pianoforte con Carl Czerny e composizione con Antonio Salieri. Si trasferì a Parigi nel 1822, dove iniziò una fortunatissima carriera concertistica, che lo portò a esibirsi nei teatri più prestigiosi di tutta Europa. A Parigi, studiò teoria e composizione con Paer, ma non fu accettato al Conservatorio della capitale francese da Cherubini, allora direttore di quella scuola musicale, perché non erano ammessi studenti stranieri! Il suo contributo allo sviluppo della tecnica pianistica è stato cruciale nella storia di quello strumento. La sua fama di grande pianista fu tale che nel 1825, a soli 14 anni, suonò a Londra di fronte al re Giorgio IV. A 18 anni, in solo apparente contrasto con la sua trionfale affermazione come artista di insuperabile valore, si manifestarono i primi segni di una infatuazione religiosa che lo indussero a voler prendere i voti. L'anno successivo, 1826, compì una tournée di successo in Francia e in Svizzera. Dopo la morte del padre, avvenuta nel 1827, Liszt interruppe l'attività concertistica e si stabilì a Parigi, dove si dedicò all'insegnamento. Lo scoppio dei moti del 1830 lo vide fortemente impegnato in politica animato come era da ideali di libertà e di giustizia sociale che lo portò ad essere molto vicino alle posizioni del socialismo cristiano di Saint-Simon e Lamennais; di questo ultimo in particolare divenne grande amico. Tuttavia, anche questo impegno fu di breve

durata e abbandonò ben presto la sua attività politica. Nel 1833 incontrò la contessa Marie d'Agoult e l'anno successivo George Sand. Nel 1835 nacque una travolgente storia d'amore tra Franz e Marie al punto che lei abbandonò il marito e le due figlie. In una sorta di fuga d'amore, andarono in Svizzera e già nel dicembre 1835 nacque la loro prima figlia, Blandine. Nel 1837 Liszt e Marie d'Agoult giunsero in Italia, dove nasceranno Cosima e Daniel. Soggiornarono in particolare sul lago di Como, a Milano, Venezia, Firenze e Roma. A Milano fu protagonista di una pesante polemica con il pubblico italiano che era poco abituato ad ascoltare concerti di musica strumentale. Il 1840 fu un anno particolarmente importante per Franz; ebbe infatti l'opportunità di incontrare sia Robert Schumann che Richard Wagner e il sodalizio che nacque tra i due fu immediato e trasformò il Liszt pianista, ormai idolo delle folle in senso pienamente moderno, in uno dei più accesi sostenitori dell'arte totale wagneriana. Di questo scambio di idee è testimonianza il carteggio tra i due compositori. I concerti in giro per il mondo si susseguirono frenetici. Nel 1844 si interruppe il rapporto con Marie d'Agoult; la loro storia d'amore, caratterizzata da una intensa passione, naufragò dopo la nascita dei loro tre figli a causa di incomprensioni e reciproche gelosie. Due anni dopo, conobbe a Kiev la principessa Carolyn Sayn Wittgenstein con la quale si trasferì in Polonia. Durante la rivolta di Dresda del 1848 l'amico e rivoluzionario Wagner, che era impegnato insieme a Bakunin a erigere barricate, si vide recapitare un mandato d'arresto; l'anno successivo Liszt lo aiuterà a fuggire in Svizzera prestandogli 300 franchi; tuttavia in una lettera lo redarguiva pesantemente per i suoi ardori rivoluzionari e lo invitava a dedicarsi esclusivamente alla musica. Di ciò si ha testimonianza dall'intenso carteggio tra i due artisti. Furono anni di febbrile creatività. Tra i moltissimi capolavori cui diede vita, figurano il poema sinfonico *Mazeppa*, i due concerti per pianoforte e orchestra e *Totentanz*, danza macabra composta come parafrasi sul *Dies Ire*. Il 1862 fu un anno particolarmente difficile per Liszt; infatti, la primogenita Blandine morì e Franz decise di entrare nel monastero della Madonna del Rosario di



Roma, certo che solo la fede avrebbe potuto essergli di vero conforto. Nel 1865 divenne accolito della Chiesa Cattolica. Inoltre, fu terziario francescano e canonico presso la cattedrale di Albano Laziale in provincia di Roma; nello stesso anno ricevette in Vaticano gli ordini minori; da allora venne sempre più frequentemente chiamato col termine "abate" anche se impropriamente. Il suo orientamento compositivo era sempre più indirizzato verso la musica sacra: compose la Missa Choralis e il Christus (1867). Durante la sua carriera, Liszt contribuì a diffondere la musica di molti compositori a lui contemporanei. Importanti sono state al riguardo le sue esecuzioni delle musiche di Beethoven e Schubert. Fu legato da fraterna amicizia a Chopin e a Schumann; a Wagner poi fu particolarmente vicino al punto da diventarne tra i più ardenti sostenitori. Con Wagner il rapporto di amicizia fu più complesso; la figlia Cosima, era sposata col famoso pianista Hans von Bulow. Dopo una relazione clandestina con Wagner, cominciata nel 1864, Cosima lo sposò nel 1870 perché solo in quell'anno il marito le concesse il divorzio. Proprio a seguito dello scandalo Wagner fu costretto a lasciare la corte di Monaco di Baviera compromettendo i rapporti con Ludovico II. Ma lo scandalo che vide coinvolta la propria figlia, allontanò definitivamente Liszt da Wagner. Nell'ultimo periodo della sua vita, Franz Liszt lavorò incessantemente come compositore e organizzatore di eventi musicali soprattutto, ma non solo, a Weimar e a Lipsia. Forte estimatore della musica russa, ammirò il cosiddetto Gruppo dei Cinque e conobbe personalmente uno di loro: Alexander Borodin, che andò a trovarlo due volte a Weimar. Morì a Bayreuth in Germania il 31 luglio 1886 a seguito di una polmonite contratta mentre assisteva al Festival wagneriano che si tiene tutti gli anni in quella città. Franz Liszt fu, per certi versi, un tipico esempio dell'Ottocento romantico; ebbe una vita avventurosa e iperattiva, legato all'ideale del superuomo, fu non solo straordinario pianista e compositore, ma anche valente e apprezzato direttore d'orchestra; diresse un po' in tutta Europa, le più importanti orchestre sinfoniche di quel periodo, tra le quali si ricordano quelle di Karlsruhe, di Mannheim e di Darmstadt. Come pianista ebbe ammiratori sparsi in tutta Europa con manifestazioni che rasentavano una vera e propria forma di isteria; Heine il 25 aprile 1844 dopo un concerto a Berlino coniò il termine lizstomania per indicare

quel tipo di manifestazioni, oggi peraltro molto comuni, ma che a quei tempi erano del tutto eccezionali. Tuttavia, come direttore d'orchestra Liszt fu anche sottoposto a severe critiche; gli veniva rivolta l'accusa di essere inesperto, insicuro e incapace e ad esse ribatteva puntualmente cercando di dimostrarne l'inconsistenza. Difese più volte le orchestre da lui dirette sostenendo la grande professionalità dei professori nonostante venissero eseguite musiche mai suonate prima. Sosteneva tra l'altro che il direttore d'orchestra non poteva essere solo un imperturbabile battitore del tempo, che avrebbe soffocato e annullato l'espressività della musica, ma al contrario doveva attentamente calibrare ritmo, cura del fraseggio, del declamato delle luci e delle ombre. In altre parole, di tutto ciò che rappresenta la bellezza della interpretazione musicale. Sempre pronto a aderire a iniziative che lo coinvolgessero nella ricerca del senso più profondo dell'esistenza umana, ebbe momenti di grande slancio cui seguivano solitudine, angoscia e depressione. Proprio per questo suo bisogno di ricerca interiore il 18 settembre 1841 fu iniziato presso la Loggia Massonica "Zur Einigkeit" (Dell'unità) di Francoforte. Nel volgere di un solo anno Franz fu elevato al grado di Maestro; infatti, l'otto febbraio 1842 ebbe un aumento di salario a compagno d'arte presso la loggia "Zur Eintracht" (Della concordia) di Berlino e dopo soli quattordici giorni fu elevato al grado di Maestro. Frequentò numerose Logge in tutta Europa e in alcune di esse ebbe anche modo di suonare. Successivamente le sue istanze di religiosità lo porteranno a prendere i voti e ad essere chiamato l'abate Liszt pur rimanendo sempre molto legato sia all'istituzione massonica. In conclusione, credo opportuno ricordare quanto scrisse Liszt nel suo testamento massonico il giorno della sua iniziazione: lo scopo dell'Uomo è quello di mirare ad ogni possibile perfezione nella Verità, nella Virtù e nella Bellezza cercando in tal guisa l'unione col Creatore. Credo e spero di entrare in una consociazione di uomini buoni ed equi, uniti nel perseguimento di tali scopi. Credo e spero che la mia mente troverà nutrimento e che mani fraterne mi sosterranno nei pericoli e nelle difficoltà. L'Ordine mi troverà sempre pronto a prender parte a tutte le sue buone cause con parole ed azioni, nonché a presenziare alle sue degne tornate. L'Ordine nella cui profonda saggezza rispettosamente credo, troverà in me un neofita volenteroso ed un membro obbediente."



WILHELM RICHARD WAGNER (1813-1883)

di Marco Rocchi

«Quando ascolto Wagner ho l'irresistibile impulso di invadere la Polonia». La fulminante battuta di Woody Allen è da sola sufficiente a rendere la misura della percezione collettiva di Wagner come padre putativo del pensiero (pensiero?) nazista. Ed è un peccato, non solo perché si tratta di un giudizio superficiale e sommario, ma è anche un anacronismo, perché Wagner muore esattamente mezzo secolo prima della presa del potere da parte di Hitler.

Thomas Mann, grande estimatore di Wagner e insieme fervente antinazista, difende il grande musicista dall'accusa di aver rappresentato una delle fondamenta posta alle basi del nazismo: «Questo rivolgersi al passato [di Wagner] significa il distacco dal mondo borghese di una corrotta cultura, dominata dal capitalismo, per far ritorno al popolo come forza etnica, elemento redentore e purificatore. Oggi, nell'esperimento politico che si tenta in Germania, non è difficile trovare tali impronte, ma le fiabe, nel campo della politica, diventano altre cose e prendono altro nome: menzogne. L'autore della *Tetralogia*, con la sua arte ebbra di passato e di futuro, non si staccò dalla cultura borghese per scambiarla con uno stato totalitario che annulla lo spirito. Lo spirito tedesco era per lui tutto, lo stato tedesco nulla».

Wagner è figura complessa: è a un tempo musicista, librettista, direttore d'orchestra, saggista sull'estetica della musica, scrittore in prosa e poesia. La sua estetica musicale prevede che musica, canto, poesia, recitazione, direzione d'orchestra siano fuse in accordo alla filosofia dell'opera d'arte totale (*Gesamtkunstwerk*), che sintetizza nel trinomio *Wort-Ton-Drama* (Parola-Musica-Dramma) ove però il dramma sovrasta naturalmente sia le parole che la musica.

Wagner non concepisce una musica separata dal dramma teatrale e nel suo saggio *Oper und Drama* sostiene la fine della musica strumentale, delle sinfonie che – così prive come sono di parole e di azione scenica del dramma – devono essere superate; non già da un melodramma all'italiana, quanto piuttosto da una forma nuova di cui egli stesso si erge come riferimento.

Dunque è totalmente impossibile parlare di

Wagner direttore d'orchestra separandolo da tutto ciò di altro che egli è stato. Wagner è un intellettuale a tutto tondo, impossibile da scindere nelle diverse sue attività.

È persino librettista di se stesso, ed inoltre è prolifico scrittore: si è soliti dire, scherzando – ma non troppo, alla luce dei fatti – che Wagner ha scritto più testi che musica, spaziando in ogni genere: dai saggi alla novellistica, dai libretti agli articoli di giornale, dalle opere poetiche, fino ad una autobiografia.

All'attività di direttore d'orchestra - mestiere che gli ha dato da vivere nel suo periodo giovanile, a Magdeburgo, a Königsberg, a Dresda - dedica un saggio ponderoso e molto rilevante nella storia della musica (*Sull'arte di dirigere*), ove sostiene con l'usuale veemenza che il ruolo del direttore non sia quello di coordinatore, ma in qualche modo di ispiratore e animatore dell'orchestra. Insomma, fedele all'idea dell'opera d'arte totale, attribuisce un ruolo centrale al direttore d'orchestra e finisce quasi per porre sullo stesso piano l'esecuzione e la partitura. Se questo ha dettato scandalo tra i suoi contemporanei, nondimeno per decenni – e per la verità spesso ancora oggi – nessun direttore d'orchestra avrebbe trascurato le indicazioni di Wagner per l'esecuzione, ad esempio, della *Nona sinfonia* di Beethoven.

Riferisce Felix Weingartner, musicista e direttore d'orchestra di poco posteriore a Wagner: «Non mi è stato concesso di vedere Wagner dirigere. Mi è stato descritto: la figura, tutt'al più di media grandezza, in atteggiamento energico, il movimento del braccio non eccessivamente ampio e grandioso, ma risoluto e nettamente marcato. La sua innata vivacità non comportava alcun scatto nervoso, nei concerti, dato che egli non aveva in genere bisogno di tenere sott'occhio la partitura, fissava lo sguardo pieno d'espressione sugli esecutori, dominando l'orchestra con sovranità regale (...). Il vecchio flautista Fürstenau a Dresda mi raccontava che i componenti l'orchestra spesso, quando aveva diretto Wagner, non avevano avuto la sensazione di essere guidati. Ognuno credeva di seguire in libertà il proprio sentimento e tuttavia la fusione era perfetta. Era la possente



volontà di Wagner che, suadente, eppure del tutto inconscia, si era trasfusa nei singoli, sì che ognuno si credeva libero, mentre invece seguiva soltanto il direttore, la cui potenza artistica viveva ed agiva in lui».

Rivoluzionario nella musica, lo è stato anche in politica, almeno fino alla metà del secolo:

le sue idee lo collocano inizialmente vicino all'anarchismo socialista e il 1848 lo trova fisicamente sulle barricate accanto all'anarchico e massone Michail Bakunin. Nel suo saggio *L'opera d'arte dell'avvenire*, afferma: «Il popolo è l'insieme di tutti coloro che provano una necessità comune. Dove non esiste necessità non esiste vero bisogno. Dove non esiste vero bisogno pullulano tutti i vizi, tutti i delitti contro la natura, ossia il bisogno immaginario. Ora, la soddisfazione di tale fittizio bisogno è il "lusso". Il lusso non può mai essere soddisfatto perché, essendo qualcosa di falso, non esiste per esso un contrario vero e reale in grado di soddisfarlo e assorbirlo. Esso consuma, tortura, prostra la vita di milioni di poveri, costringe un intero mondo nelle ferree catene del dispotismo, senza riuscire a spezzare le catene d'oro del tiranno. È l'anima dell'industria che uccide l'uomo per usarlo come una macchina».

Sarà l'incontro con la filosofia a fargli mutare radicalmente l'intera visione del mondo e a spostarlo politicamente da posizioni rivoluzionarie a posizioni reazionarie: prima è l'incontro con la filosofia di Schopenhauer, alla cui opera è chiaramente ispirato il *Tristano e Isotta* (scritto abbandonando momentaneamente la composizione della tetralogia de *L'anello del Nibelungo*); poi è l'assidua frequentazione con Friedrich Nietzsche, durante la quale il filosofo ispira il musicista ma, nondimeno, il musicista ispira il filosofo. Quando - e con due personalità del genere non era possibile altro epilogo - la rottura con Nietzsche lascia Wagner solo e prossimo alla disperazione, il musicista trova rifugio sotto la protezione di Ludwig II di Baviera, un vero esaltato dell'opera wagneriana - non un semplice estimatore - tanto che dalla tradizione nordica riportata in auge dal musicista tedesco trae ispirazione per la costruzione del castello di Neuschwanstein.

In seguito a questi incontri, quindi, il suo anarcosocialismo cede il passo a un patriottismo conservatore a volte venato anche di antisemitismo, anche se - è bene sottolinearlo -

Wagner mai ebbe idee di segregazione o di persecuzione, quanto piuttosto quelle di una integrazione culturale degli ebrei nel contesto in cui si trovavano a vivere; si tratta di idee oggi facilmente contestabili, ma che debbono essere riportate al tempo in cui furono pronunciate.

Alla luce dei fatti Wagner ha una vasta schiera di amici ebrei: nel suo circolo di Bayreuth inviterà come soci diversi esponenti ebrei, tra i quali spiccano Anton Rubinstein, Karl Tausig e soprattutto Hermann Levi cui si lega di profonda amicizia e che, alla sua morte, manterrà viva l'opera wagneriana a Bayreuth e non solo.

L'idea dell'opera d'arte totale è così radicata in lui che egli partecipa perfino alla progettazione del teatro di Bayreuth secondo una impostazione classica a emiciclo, che ripudia quella italiana, in auge, a ferro di cavallo. Inoltre sceglie accuratamente le seggiole in modo che siano particolarmente scomode, poiché lo spettatore non si deve rilassare, né deve essere distratto. E in ossequio allo stesso principio, per la prima volta, le luci sono spente in sala durante le rappresentazioni e l'orchestra è nascosta allo sguardo del pubblico nel golfo mistico.

La sua appartenenza massonica trapela dalle sue opere ed in particolare dal Parsifal, frutto "di una compassione sapiente" attraverso cui trasmettere un messaggio di purezza e di fratellanza. E' proprio l'uguaglianza degli uomini il caposaldo del Parsifal attraverso un percorso iniziatico e simbolico, mediante un cammino impervio ma entusiasmante di ricerca della verità. Inoltre è molto probabile che egli venisse introdotto in massoneria su interessamento di Franz Liszt, di cui aveva sposato in seconde nozze la figlia naturale Cosima. Liszt era massone almeno dal 1842 ed è noto aver frequentato le logge di Francoforte, Zurigo e Budapest.

Alla morte di Wagner, Cosima chiederà al padre di farsi promotore dell'innalzamento delle colonne di una loggia di ricerca a Bayreuth, dedita allo studio dell'opera e del simbolismo wagneriano.

La voce sull'affiliazione massonica di Wagner doveva essere particolarmente diffusa, se è vero che, alla prima del *Lohengrin* al Teatro Comunale di Bologna, il 1° novembre 1871 (prima rappresentazione in assoluto di un'opera di Wagner in Italia), i clericali si scagliarono con violenti articoli contro il "framassone" Wagner.



JOHN PHILIP SOUSA (1854-1932)

di Pietro Dalle Nogare

Per tutta la sua storia l'essere umano ha avuto il bisogno di sentirsi parte di una comunità, ciò fa parte della nostra natura e ci caratterizza come specie. Da questo punto di vista la musica ha avuto un ruolo fondamentale, anche se i gusti e le mode sono cambiate nel corso degli anni, torniamo sempre alle note musicali per accompagnare le nostre vite, nei momenti più spensierati ma anche in quelli più tristi. È in questo contesto che, per molto tempo, le marce hanno accompagnato le nostre comunità, soprattutto quando la guerra caratterizzava la storia umana. Fra tutti i compositori e direttori d'orchestra, è il nome del fratello massone John Philip Sousa a spiccare su tutti.

Sousa nacque il 6 novembre 1854 a Washington D.C. da John Antonio de Sousa e Maria Elisabeth Trinkhaus. Leggendo i nomi dei genitori si intuisce come le radici culturali della sua famiglia non fossero negli Stati Uniti, bensì in Europa (Portogallo, Spagna e Baviera). Forse anche questo contribuì ad avvicinarlo a quei valori di fratellanza e uguaglianza presenti in una loggia massonica.

Il padre era un trombonista nella banda della marina, così anche il figlio si avvicinò alla musica fin dalla giovane età: iniziò a studiare violino all'età di sei anni, dimostrando subito notevoli capacità. A tredici anni il padre lo reclutò come apprendista nella *United States Marine Corps Band*, dove rimase fino ai ventun anni dimostrando notevoli capacità con quasi tutti gli strumenti a fiato. Alla fine del 1879, il 30 dicembre, si sposò con Jane van Middleworth Bellis, dal quale ebbe tre figli: John Philip Sousa Junior, Jane Priscilla ed Helen. A testimonianza dell'impegno civile della famiglia Sousa, anche la moglie diede il suo contributo nel 1907 entrando nella *Daughters of the American Revolution* ("Le figlie della rivoluzione americana"). Si tratta di un'organizzazione femminile – ancora attiva – basata sulla linea genealogica per l'accoglienza dei propri membri, finalizzata ad organizzare attività per promuovere l'educazione, il patriottismo e la conoscenza della Storia.

Verso la fine del XIX secolo Sousa entrò in un'or-

chestra teatrale e qui imparò a dirigere. Nel 1880 rientrò come direttore nella banda del corpo dei Marines, restandovi fino al 1892. Da quell'anno in poi – fino al 1931 – diede vita ad una sua band che, in trentanove anni, si esibì in 15.623 concerti. Fra i vari eventi vi furono otto parate, una delle quali all'Esposizione Universale del 1900 a Parigi, dove marciò passando dagli Champs-Élysées fino all'Arco di Trionfo.

È innegabile che il contesto militare ebbe un profondo impatto nella vita artistica di Sousa: nel corso della storia l'ambito militare ha sempre avuto il bisogno di musica, non solo come segnale di comando ma anche per incutere timore negli avversari e onorare i caduti. A lungo le marce militari hanno permesso un legame fra il mondo militare e quello civile, riunendo tutti nella stessa comunità. Fu proprio Sousa a spiccare come direttore, tanto da meritarsi l'appellativo di *The March King* ("Il re della marcia"). Il fatto che gli venne dato negli Stati Uniti – Paese simbolo della lotta alla monarchia – rende il tutto ancor più degno di nota. Fra le varie marce composte si ricordano: *The Gladiator March* (1886); *Semper Fidelis*, marcia ufficiale del corpo dei Marines statunitense (1888); *The Washington Post March* (1889); *The Thunderer* (1889); *High School Cadets* (1890); *The Liberty Bell* (1893); *King Cotton* (1895); *Stars and Stripes Forever*, marcia nazionale degli Stati Uniti (1896); *Hands Across the Sea* (1899); *Hail to the Spirit of Liberty March* (1900); *Invincible Eagle* (1901); *Fairest of the Fair* (1908); *Glory of the Yankee Navy* (1909); *Who's Who in Navy Blue* (1920); *The Gallant Seventh* (1922); *Nobles of the Mystic Shrine* (1923); *The Black Horse Troop* (1924); *Pride of the Wolverines* (1926) e *Minnesota March* (1927).

Oltre alla composizione di marce, Sousa arricchì il mondo degli strumenti musicali inventando il sousafono, strumento grave della famiglia degli ottoni il quale si caratterizza per un ampio padiglione dalla tipica forma ad anello derivata dall'elicon (altro strumento proveniente dalla famiglia degli ottoni). Rispetto alla tuba tradizio-



nale, ha migliore trasportabilità e usabilità in posizione eretta e in marcia, dal momento che si avvolge intorno al musicista e poggia sulla spalla sinistra, lasciando più margini di movimento. Sousa voleva uno strumento ergonomico come con un canneggio più ampio rispetto all'helicon, con una grande campana ed un suono caldo in grado di avvolgere tutta la banda, direzionato verso l'alto come nella tuba tradizionale.

Le sue capacità artistiche non si limitarono all'ambito musicale: scrisse tre racconti e nel 1928 pubblicò un'autobiografia dal titolo *Marching Along* (da questa venne tratto un film biografico nel 1952 con il titolo *Stars and Stripes Forever*, come la marcia militare da lui composta nel 1896). Venne a mancare mentre si trovava a Reading in Pennsylvania. Era il 6 marzo del 1932 e aveva 77 anni.

Insieme alla musica ci fu un altro aspetto a segnare la vita di Sousa: la sua appartenenza – a partire dal 1881 – alla *Loggia Hiram N. 10* di Washington, D.C., con la quale raggiunse il trentatreesimo grado del Rito scozzese antico ed accettato. La rivista "Scottish Rite Journal" sottolinea che per ben cinquantuno anni Sousa partecipò alla vita massonica, componendo marce a tema massonico come *The Thunderer* (1889) e *Nobles of the Mystic Shrine* (1923). Per definirle massoniche la rivista stabilisce due criteri: in primo luogo devono essere dedicate all'essere libero muratore o ad un affiliato; in secondo luogo devono avere espliciti riferimenti massonici nella musica stessa, sostenuti da prove concrete come appunti o lettere dove l'autore ne parla. È il caso delle due opere citate precedentemente: *The Thunderer* fu dedicata alla *Columbia Commandery N. 2, Knights Templar* di Washington D.C, in occasione del ventiquattresimo "Triennial Conclave of the Grand Encampment". Il 21 aprile 1922 Sousa venne accolto come massone all'Almas Temple, sede dell'Almas Shrine (un sottogruppo della Ancient Arabic Order of the Nobles of the Mystic Shrine, società massonica fondata nel 1870 a Tampa, in Florida). Per l'occasione gli venne chiesto di comporre una marcia che venne eseguita a giugno dell'anno successivo in occasione del convegno dell'Almas Shrine a Washington D.C. con il titolo *Nobles of the Mystic Shrine*. Nell'esecuzione vennero usate delle percussioni dallo stile turco, come elemento di connessione con l'ambiente mediorientale dell'Almas Shrine.

Il nome di John Philip Sousa è strettamente legato

alla storia della musica ma, dal 2020, è entrato anche nella storia della famiglia massonica americana in una nuova forma: da un paio d'anni, infatti, gli è stata dedicata la *John Philip Sousa Lodge N. 1106*, presso il Takoma Masonic Center (a Washington D.C.). La loggia si caratterizza per un'attenzione particolare al mondo delle arti, finalizzata a proteggere e incentivare la danza, il canto, il teatro, la pittura, il cinema, la scultura e, ovviamente, la musica. In questo modo la loggia non si limita a ricordare il fratello Sousa portandone il nome, ma gli rende omaggio proteggendo ciò che l'ha accompagnato per tutta la vita: la musica e la fratellanza massonica.

Nella pagina successiva:
Fotografia di John Philip
Sousa del 1900





LEOPOLDO MUGNONE (1858-1941)

di Silvio Balloni

Leopoldo Mugnone, massone iscritto alla loggia 'Stella' all'Oriente di Palermo, nasce a Napoli in una famiglia di musicisti nel 1858. Dotato fin da giovanissimo di un precoce talento musicale e teatrale, nel 1875 è nominato maestro del coro per la stagione di opere comiche del Teatro Nuovo di Napoli allestita dalla compagnia di Fanny Sadowska, con l'incarico di curare la messa in scena di alcune operette straniere tradotte dal librettista partenopeo Enrico Golisciani. L'esordio nella composizione avviene alla metà degli anni '70 e trova la sua consacrazione nel 1892 col debutto dell'opera in un atto *Il birichino*, presentata al Teatro Malibran di Venezia l'11 agosto di quell'anno e poi replicata a Vienna, dove fu offerta all'Esposizione Internazionale dall'editore Edoardo Sonzogno - massone e grande estimatore e sostenitore di Mugnone - assieme alla *Cavalleria rusticana* di Mascagni ed ai *Pagliacci* di Ruggero Leoncavallo, anch'egli vicino alla Massoneria in quanto chiese e non ottenne l'iscrizione alla celebre loggia 'Propaganda massonica'. L'inserimento in un così prestigioso calendario è riprova del grande apprezzamento suscitato nel pubblico da Mugnone, il cui realismo musicale si trovava in linea con le tendenze veristiche della fine dell'Ottocento, arricchite di quell'afflato folcloristico che, come nella coeva pittura di Francesco Paolo Michetti e nel teatro di Gabriele d'Annunzio, favoriva un'affascinante evasione nei costumi tradizionali di realtà agresti che la nascente sensibilità simbolista alonava di esotismo. Al 1874 risale il suo esordio come direttore d'orchestra a capo della stagione comica del Teatro La Fenice di Napoli, e dal 1877 Mugnone inizia al Teatro dei Fiorentini un recupero filologico di opere tradizionali partenopee di Giovanni Paisiello, Gioacchino Rossini e Domenico Cimarosa, gli ultimi due molto vicini alla Massoneria, malgrado la loro affiliazione non possa essere documentata. Il vero e proprio successo gli arride col debutto al Costanzi di Roma dove il 22 maggio 1887 dirige *La forza del destino* di Giuseppe Verdi, la cui esecuzione gli vale un contratto con Sonzogno, che gli affida la direzione delle opere del proprio catalogo musicale nei più importanti teatri italiani e anche all'estero, in una tournée europea culminata nella direzione della stagione italiana a Parigi durante l'Expo del 1889, quella che vide anche l'inaugurazione della Tour Eiffel. L'anno precedente aveva presentato al Teatro Carignano di Torino una *Car-*

men che aveva accolto l'entusiastico giudizio di Friedrich Nietzsche, e riscosso un enorme successo a Roma interpretando l'*Orfeo ed Euridice* di Christoph Willibald Gluck, dove Mugnone trova particolarmente congeniale il tema esoterico dell'opera che aveva riformato, su basi concettuali liberomuratorie, il genere del melodramma europeo. In merito a questa così memorabile interpretazione Francesco Flores D'Arcais scrisse sull'«Opinione» del 25 ottobre 1888: "Datemi l'orchestra romana, guidata da un valente direttore come Mugnone, animata dal sacro fuoco dell'arte, desiderosa a buon diritto di provare la propria superiorità, e avrete l'esecuzione strumentale di stasera, una vera perfezione. Ho lasciato per ultimo il maestro Mugnone, al quale si deve in gran parte il colossale successo. Non si può interpretare meglio la musica di Gluck. Il Costanzi possiede senza dubbio uno dei più valenti direttori d'orchestra che abbiamo in Italia". Mugnone, interprete di un verismo musicale screziato di venature decadenti, fu autore prediletto dai più alti esponenti di questa corrente culturale, i quali gli commissionarono la direzione della 'prima' di opere connotate da velati significati massonici, come Umberto Giordano che gli assegnò il debutto dell'*Andrea Chenier* (1905), intriso di riferimenti latomistici dal suo librettista, il massone Antonio Illica; Francesco Cilea, anch'egli iscritto alla Massoneria, che gli affidò la 'prima' londinese della sua *Adriana Lecouvreur* (1902), o Alberto Franchetti, che gli fece dirigere la 'prima' della sua *Figlia di Jorio* (1906), opera che incarna il teatro di tema mitico-folcloristico-iniziatico del massone Gabriele d'Annunzio. Ricordiamo poi la 'prima' di *Tosca* affidatagli nel 1900 dall'amico e massone Giacomo Puccini, e quella del *Falstaff* di Verdi andata in scena alla Scala nel 1893, altra opera in cui sono chiaramente riconoscibili elementi simbolici di carattere massonico ai quali il compositore avrebbe assegnato il compito di veicolare, in modo celato, il testamento spirituale. A riprova dell'intrinseca compenetrazione con la partitura verdiana, dopo la rappresentazione del *Falstaff* nel maggio 1894 all'Opéra national de Paris, Camillo Boito scrisse a Verdi: "Mugnone ha capito l'intera partitura con un grande potere di penetrazione." Circa l'affidamento di *Tosca*, ricordiamo la lettera, datata 7 maggio 1898 e recentemente comparsa sul mercato antiquario, nella quale il Fratello Puccini così gli scriveva: "Tosca dorme purtroppo a causa di tutti questi viaggi che



mi distraggono dal mio lavoro, ma quest'anno faccio la seconda di Bohème e mi ritiro a giugno in qualche villa toscana (non a Torre) e spero finire il mio lavoro che desidero venga "sverginato" dal mio bravo e irripetibile direttore!". L'esecuzione ebbe tale eco e successo che su «Il Popolo romano» del 15 gennaio 1900 fu scritto: "Mugnone concertò e diresse l'opera con affetto più che fraterno, trasferendovi tutta la sua anima di artista elettissimo, tutta la sua nervosità. Se nel finale del primo atto e nella scena della tortura e della morte raggiunse effetti poderosissimi, nel preludio del terzo atto riuscì di una finezza meravigliosa. Fu disegnatore perfetto, colorista smagliante e vigoroso, d'una purezza classica". Ricordiamo anche che nel 1913 Mugnone fu incaricato di sovrintendere e inaugurare le celebrazioni verdiane allestendo il *Nabucco* di Verdi a Verona, da lui stesso arrangiata e diretta, opera la cui intima essenza iniziatico-patriottica si ricollega ai fondamenti ideologici del movimento risorgimentale nella loro consonanza teorica ai principali valori massonici. Presente sui più importanti palcoscenici internazionali, dal Covent Garden di Londra ai teatri nazionali dell'America Latina, dove a Buenos Aires dirige la 'prima' sudamericana dei *Maestri Cantori di Norimberga* di Richard Wagner, Mugnone introduce in Italia la conoscenza di autori caposaldi del romanticismo musicale francese come Jules Massenet, Georges Bizet e del massone Hector Berlioz, di cui

dirige uno dei lavori canonici del rapporto simbolico fra musica e massoneria, *La dannazione di Faust*. Durante la Prima Guerra Mondiale si rifiutò di togliere dal suo repertorio i capolavori della musica tedesca barocca e romantico-decadente, molti dei quali incentrati su concetti filosofici di tipo esoterico e iniziatico. La predilezione per atmosfere impregnate di un realismo che apre la sua vivezza a una dimensione simbolica e metafisica, a livello naturalistico ed emotivo, fanno di Mugnone un esponente di quella corrente artistica che al valico tra Otto e Novecento fonde il tramonto del Naturalismo con l'alba del Decadentismo, intridendo di suggestioni irrazionalistiche e filosofico-ermetiche una concezione della natura che viene percepita, dopo il Verismo di matrice positivista degli anni '60 e '80 del XIX secolo, come porta per una comprensione più profonda ed esaustiva delle infinite sfaccettature dell'animo umano. La risonanza simbolica dei testi musicali prediletti da Mugnone attesta la sua volontà di trasmettere agli iniziati il messaggio di un superamento dell'oggettività direttamente verificabile ed esperibile da uno sguardo pratico sul mondo, per orientarsi verso l'intuizione dell'essenza più nascosta e profonda della realtà, secondo i dettami del coevo Decadentismo che il massone Puccini aveva espresso in musica, i massoni Pascoli e D'Annunzio in letteratura, il massone Plinio Nomellini in pittura.

Leopoldo Mugnone (a destra, seduto) in una foto di gruppo con (tra gli altri) Giuseppina Pasqua, Teresa Stolz e Giuseppe Verdi. Montecatini Terme, 1899.





ARTURO TOSCANINI (1867-1957)

di Gabriele Duma

Toscanini, Library of Congress

Guardare un'icona, con i suoi omogenei campi di colore, con la sua apparente mancanza di sfumature o di profondità, con la sua apparente impermeabilità psicologica, può essere un sollievo dalla complicatezza ingannevole del quotidiano. In realtà a uno sguardo attento risulta subito evidente come sfumature e profondità non siano affatto mancanti in un'icona, e la psicologia che viene messa a nudo non è quella del ritratto bensì, come di fronte a un implacabile specchio, quella dell'osservatore. L'icona insomma, propone una visione netta, integra, non semplificata ma chiara, informata alla realtà spirituale, alla realtà di quel complesso mondo dell'immaginazione che non risponde alle leggi della meccanica e della volontà razionale. "Tutti, i sapienti tanto quanto gli ignoranti, ottengono il loro premio spirituale tramite l'effetto visivo dei colori", recitano gli atti dell'antico Concilio Ecumenico che promuoveva il culto delle immagini. Interpretiamo quel "colori" nell'accezione più ricca e simbolica e chiediamoci: possiamo ambire al nostro "premio spirituale" anche contemplando in quanto icona uno di quei personaggi-mito che hanno nutrito e nutrono la parte migliore della nostra pur traballante identità occidentale?





Voglio credere di sì.

Rivolgere l'attenzione a Toscanini oggi è come guardare un'icona, una immagine che affiora dal silenzio e sorprende con i suoi segni che si fanno suono, e musica ancora udibile e concreta. È contemplare una figura che può ancora aiutarci a comprendere chi siamo stati, cosa abbiamo mancato, cosa potremmo ancora essere. Arturo Toscanini può a buona ragione essere considerato all'origine del mito del direttore d'orchestra. Perché? Chi è stato nel tempo della sua avventura biologica? E cosa resta di lui?

Nato a Parma il 25 marzo 1867, figlio di una coppia di sarti, fa la prima conoscenza di canto e musica dalla viva voce del padre, acceso garibaldino e appassionato di arie d'opera. Prodigiosamente dotato di orecchio e memoria musicale, a nove anni, con l'aiuto di una borsa di studio accede alla Regia Scuola di Musica, attuale Conservatorio. Serio e studioso, capace di disciplina ferrea, Toscanini si forma a Parma, dove si suona soprattutto Verdi, ma non solo. Nella fila dei violoncelli del Teatro Regio, il talentuoso allievo ascolta ed esegue anche Wagner. È una folgorazione e, mentre rispolverando gli abituali italici livori da Guelfi e Ghibellini il pubblico si divide in animose diatribe fra Verdiani e Wagneriani, il giovane musicista, toccato dalle nuove sonorità, superando ogni preconconcetto nazionalista, le studia, le percorre, le approfondisce al punto da rallentare la sua pratica di compositore, per privilegiare la lettura, la memorizzazione, l'interpretazione, che sono il suo talento. Si prepara così a diventare uno dei più grandi direttori di tutti i tempi. E l'occasione dell'esordio arriva con Aida di Verdi, con la prima direzione d'orchestra. Ha 19 anni, è in tournée in Brasile come violoncellista e si trova, incoraggiato dai colleghi, a dover sostituire il direttore contestato dagli orchestrali. Cominciano le sue gesta: sale sul podio, chiude la partitura e dirige a memoria il suo primo trionfo. Al ritorno in Italia, pur continuando l'attività di violoncellista, comincia la grande ascesa, che lo porterà a formare e dirigere le migliori orchestre, nei più prestigiosi teatri del globo. Con Toscanini il direttore d'orchestra muta forma e contenuto agli occhi delle platee, ruba la scena ai grandi cantanti che a quel tempo erano i veri divi sostenuti dalle tifoserie teatrali e si impone acquistando una straordinaria importanza mediatica. Fino ad allora la direzione d'orchestra era affidata per lo più ai compositori che dirigevano le proprie opere, o a loro conoscitori e collaboratori che ne possedevano il repertorio. Nel tempo di Toscanini, in cui per correttezza dobbiamo includere grandi personalità come Arthur

Nikisch (1855-1922) e Wilhelm Furtwängler (1886-1954), il direttore aumenta decisamente il suo peso specifico, per diventare una vera autorità che forma la compagine orchestrale, conferisce personalità al suono e all'insieme, affronta repertori diversi per epoca e nazionalità, e impone un punto di vista all'interpretazione. Arturo Toscanini in questo è un fulmine, non agisce in continuità con la pratica diffusa ed esprime una personalità fortissima: teso al massimo rispetto possibile di ciò che i compositori hanno annotato sulla carta, elimina più che può i facili effetti e le abitudini interpretative. Con lui il prestigio della tradizione italiana e quello personale crescono al punto da consentirgli una serie di innovazioni che tuttora permangono nella ritualità del concerto e delle rappresentazioni operistiche. Nominato Direttore principale della Scala trasformò il teatro a cominciare dal diffondere e completare le riforme già volute e realizzate a Bayreuth da Wagner. Il Teatro italiano si dota pertanto della buca d'orchestra, il cosiddetto golfo mistico; viene decisamente limitato l'accesso a spettacolo iniziato; durante l'esecuzione, in sala si abbassano le luci, che prima restavano sempre accese per la durata dell'evento. Il Maestro non è propenso a mediazioni neanche con le cattive abitudini degli appassionati, per cui riduce, più spesso nega, soprattutto durante le recite operistiche, gli innumerevoli bis dei brani più famosi. Il direttore musicale insomma dirige anche il pubblico nella sua attenzione all'opera eseguita. È impossibile separare l'importanza dell'operato di Toscanini fra questioni artistiche, etiche ed educative nell'accezione più completa del termine. È forse in questo che maggiormente si evidenzia del suo lavoro, la componente che possiamo leggere come massonica: è concretamente teso alle ragioni dell'Arte, a indagare nelle grandi partiture i riflessi della Grande Architettura, la diffusione della quale è indirizzata primariamente al solo beneficio dell'Umanità. Fu di una statura e di una coerenza titaniche e compenso con attenzioni e impegno totale la sua intemperanza e i suoi furori verso gli orchestrali a cui riservava strapazzate oggi impensabili. Alcuni esempi vale la pena portarli. Durante la prima guerra mondiale concentrò la sua attività dirigendo orchestre da lui appositamente create per dare lavoro ai musicisti disoccupati coi quali portò la musica al fronte, sulle linee di guerra, anche sotto le granate! Non volle mai inchinarsi ad alcuna autorità che non fosse artistica o morale. Tutto ciò che servì con forza, coraggio e decisione, fu la musica e non fu mai per narcisismo, o per volgare interesse. In nome di questa priorità ri-



nunciò, unico direttore non tedesco invitato, a dirigere a Bayreuth, tempio della musica del suo mito Wagner; rinunciò ai concerti in Austria per la medesima ragione di non prestarsi in alcun modo alla retorica nazista; rifiutò ogni tributo al potere fascista negando di suonare inni nelle occasioni ufficiali. Tutto ciò mise naturalmente a rischio la sua carriera (la stampa lo sbeffeggiò ripetutamente definendolo “maestrucolo” e affetto da “demenza senile”) e gli valse tentativi di pestaggio (il celebre “schiaffo” del 14 maggio del 1931 all’ingresso artisti del Teatro Comunale di Bologna) e minacce che lo convinsero a trasferirsi oltre oceano fino al 1946.

Guardare oggi l’icona Toscanini vuol dire ritrovare chiarezza fra ideali e mezzi, riproporre un ordine fra valori e vettori. È Maestro in quanto uomo dedicato all’Arte, da cui acquisisce capacità e autorità, e che non può tradire piegandola alle ragioni del potere.

Elargì moltissimo nel secondo dopoguerra e al suo ritorno in patria si impegnò personalmente per la ricostruzione del Teatro alla Scala. “Quando si piega la schiena si piega anche l’anima!” è una sua celebre frase, a cui per equilibrio si potrebbe accostare: “Sono su un ascensore che mi porta dal cielo all’inferno senza scalo intermedio”, come confessa in una lettera ad una delle sue innumerevoli amanti. Le sue zone d’ombra, come gli accessi di ira, dobbiamo forse considerarli solo un limite personale, parte della natura umana, forse residui della durezza degli anni di collegio. Sarebbe un grave errore di prospettiva confondere la sua immensa statura di musicista e d’uomo, con la visceralità di certi suoi comportamenti. Peccò forse di autoritarismo, ma sotto quella veemenza brillava vera autorità, scaturita da talento, compe-

tenza e dedizione che lo portarono all’impossibilità di scendere a patti coi veri tiranni della storia. E non regge la facile equazione fra le sue sfuriate e la sostanza delle dittature con cui non fu mai, neanche per un attimo intellettualmente complice. Per questo, pur nella sua durezza, resta icona di Arte e Libertà intellettuale. Icona sulla quale potremmo indugiare ancora per ricavarne tante interessanti considerazioni sulla relazione dell’uomo col potere. “Non esiste un’espressione del potere più ovvia dell’esibizione di un direttore d’orchestra”, scrive Elias Canetti nel 1960. Cosa resta della importante eredità di Toscanini? Voglio chiudere con un sorriso, e con un tocco d’amaro che spero aiuti a digerire le pesanti contraddizioni del presente. Spostiamo in avanti la macchina del tempo e con un volo pindarico raccogliamo, a proposito del Maestro e della Massoneria, la vox populi interpretata da Alberto Sordi alla fine degli anni ’70. Anche questo credo possa essere utile alle nostre considerazioni. “Re, Principi, uomini di stato, guerrieri, filosofi, sapienti hanno figurato e figurano nelle liste delle logge a fianco di commercianti, industriali, borghesi e semplici lavoratori, persino Toscanini era massone!” si inorgoglisce il Borghese piccolo piccolo mentre la moglie, pervicace cattolica, continua a tenergli testa per dissuaderlo dal passo dell’iniziazione: “Buono quello, Toscanini! Prima di tutto era un ateo, poi un sovversivo, e non ha mai saputo dirigere... Sì, dirigeva tutto di fretta e nessuno c’aveva il coraggio di dirglielo solo perché era massone!” E qui il geniale lampo del piccolo borghese: “E proprio per quello! L’hai capito? L’importanza di essere massone!”.

Il buon Lavoro è ancora necessario, e molte le Icone da rimettere in luce.

Arturo Toscanini nel 1936 dirige la Wiener Philharmoniker.





PASQUALE LA ROTELLA (1880-1963)

di Flaviano Scorticati

Nato a Bitonto il 26 febbraio 1880, manifesta fin da piccolo doti musicali non comuni suonando il flauto nella banda alle feste di paese. A soli otto anni viene ammesso al conservatorio S. Pietro a Majella di Napoli dove, tredicenne, si diploma in flauto. Studia poi organo con il celebre Marco Enrico Bossi, uno degli artefici della rinascita della musica strumentale italiana di fine secolo, pianoforte con Vincenzo Romaniello e composizione con il maestro di Leoncavallo Nicola D'Arienzo, il quale trasmette al giovane Pasquale l'amore per l'opera e la tradizione polifonica sacra.

Le precarie condizioni economiche che l'avevano spinto a suonare il pianoforte nei *café chantant* lo inducono ad accettare la proposta rivoltagli da un altro suo maestro, Camillo De Nardis, di strumentare, armonizzare e dirigere al suo posto l'opera *Rocco* di Emanuele Gianturco Junior. Il debutto sul podio avviene al teatro Mercadante di Bari ed è coronato da un pieno, indiscusso successo, ma egli deve abbandonare il conservatorio perché il regolamento vieta agli studenti di intraprendere la professione artistica prima del termine degli studi. Dopo aver diretto a Bitonto *Faust*, *Ernani* e *Cavalleria rusticana*, si trasferisce nel 1896 a Milano e da questo momento affianca alla direzione d'orchestra la composizione. La sua prima opera è *Ivan*, il cui trionfale debutto sarà seguito da ben quattordici repliche. Il melodramma racconta dell'amore tra la principessa Wanda e il servo liberato Ivan sullo sfondo della Russia di metà Ottocento percorsa da fremiti rivoluzionari.

Nel 1902, in seguito al superamento di un concorso ministeriale, La Rotella ritorna a Bari quale direttore della *Schola cantorum* della basilica di S. Nicola, incarico che manterrà sino al 1911. In questo periodo vedono la luce numerose composizioni sacre, tra le quali merita una speciale menzione la *Messa a quattro voci in onore di S. Nicola*, in cui la scrittura polifonica, aliena da particolari ricercatezze, si mette al servizio di una delicata effusione sentimentale. Del 1903 è la sua seconda opera, *Dea*, andata in scena al Petruzzelli di Bari,

inaugurato proprio quell'anno; nonostante un libretto a dir poco infelice, il lavoro riscuote il consenso sia del pubblico che della critica. Ancora maggiore è il riconoscimento tributato al dramma lirico in tre atti *Fasma*, rappresentato cinque anni dopo a Milano sotto la direzione di Tullio Serafin. Ambientato all'epoca del conflitto russo-polacco del 1830, *Fasma* è un tipico *grand-opéra* di marca verista in cui si avverte l'influenza di Giordano, Mascagni e Puccini.

A partire dal 1911 il maestro pugliese si dedica quasi esclusivamente alla direzione d'orchestra, in Italia e all'estero: Francia, Spagna, Egitto, America del Nord, Messico. Tra i suoi ammiratori c'è Gabriele D'Annunzio che gli chiede di scrivere una marcia per le parate di Fiume. La lunga stasi compositiva si arresta agli inizi degli anni Trenta con *Corsaresca*, "visione tragica in tre atti" su libretto di Enrico Cavacchioli. Pressoché unanimi i commenti critici: per Alceo Toni, grande ammiratore della musica del passato (soprattutto di Monteverdi), è un'opera «sgorgata certo spontaneamente, come si dice, dal cuore. Non risente di alcuno sforzo mentale, non è contratta e rattrappita [...] non ha vuoti pseudoromantici», mentre Mario Labroca sottolinea che in *Corsaresca* «non avverti mai lo squilibrio che è frutto della incertezza, così come non senti mai il cadere dell'opera nella volgarità. Si sente quale passione ha animato l'Autore durante il lavoro della creazione, quale entusiasmo gli ha creato». Pure Richard Strauss esprime ammirazione per *Corsaresca*, che aveva sentito alla radio e il cui terzo atto lo aveva assai commosso. L'opera è famosa anche per la suite orchestrale in cinque movimenti che può essere considerata un poema sinfonico a se stante.

Dopo aver assunto l'incarico di direttore del Liceo Musicale di Bari, avvia una collaborazione stabile con il teatro di Montecarlo, dove si trova al fianco di colleghi del calibro di De Sabata, Toscanini, Mitropoulos. La sua esecuzione dell'*Arabella* di Richard Strauss viene molto apprezzata dall'autore che, seduto tra il pubblico, al termine dello spet-

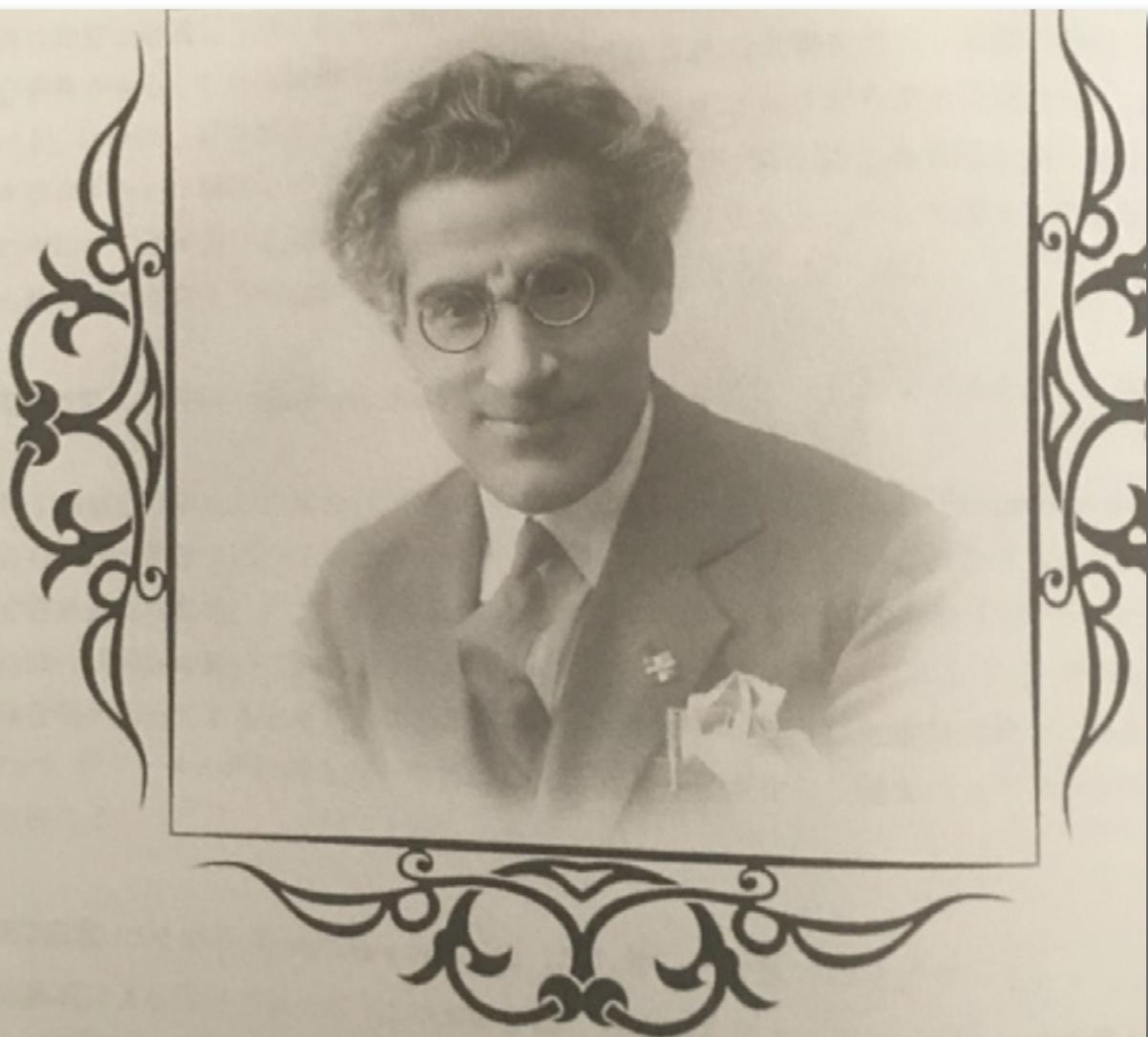


tacolo si avvicina al podio e gli stringe calorosamente la mano, esprimendogli gratitudine e simpatia. Non c'è dubbio che La Rotella vedesse in Strauss un modello da seguire: lo accomunava al maestro bavarese, a sua volta compositore e direttore, il gusto per l'orchestrazione ricca e raffinata, nonché la convinzione dell'insostituibilità della melodia per il linguaggio musicale. Da qui l'avversione per l'arido cerebralismo della dodecafonica che in un articolo apparso sulla *Gazzetta del Mezzogiorno* definisce «alchimistica, cabalistica, saturnina».

Comprensibile, quindi, che nel secondo dopoguerra egli debba patire un certo isolamento, almeno come compositore, a causa della sua distanza dalle correnti moderne. Tuttavia *Manuela*,

ultima fatica in campo operistico, viene applaudita a Nizza nel 1948 e tre anni dopo è allestita al Petruzzelli sotto la direzione dell'autore. Testimonianza della dedizione del maestro alla musica sacra sono poi il quintetto per archi *Pregliera alla Vergine* (1952) e soprattutto lo *Stabat Mater* per soli, coro misto e orchestra (1960), omaggio al concittadino Tommaso Traetta (1727-1779). Vero e proprio canto del cigno, lo *Stabat Mater* è recensito dal *Corriere della Sera* come «pagina commossa e commovente, animata dal soffio della fede, incalzata dall'ansia della perfezione».

Pasquale La Rotella si spegne serenamente a Bari il 30 marzo 1963. Nel capoluogo pugliese fu iniziato libero muratore il 9 maggio 1912 presso la loggia *Caprera*.



PASQUALE LA ROTELLA



GEORGE GERSHWIN (1898-1937)

di Alessandro Massaccesi

Una vita dedicata alla musica, un talento definito innato e una passione per la musica jazz, segnala la figura di George Gershwin, nato Jacob Gershwine, il 26 settembre del 1898. Pianista e compositore americano, ma di origine ucraina/russa ed ebraica, Gershwin fu uno dei più apprezzati musicisti del suo tempo con composizioni che spaziavano dai generi popolari a quelli classici. Un virtuoso della musica a cui dobbiamo, insieme ad altri suoi illustri colleghi, l'apertura del mondo musicale al jazz, fino ad allora considerato un sottogenere di nicchia, quasi popolare e di poco conto con capolavori quale la composizione orchestrale "Rhapsody in Blue" (1924) o l'opera "Porgy and Bess" (1935), che include il successo "Summertime". Gershwin studiò iniziando la sua carriera come plugger di canzoni, passando in fretta alla realizzazione di opere teatrali a Broadway con suo fratello Ira Gershwin. Tra il 1924 e il 1928 l'artista si trasferì a Parigi, con l'intenzione di studiare la musica più classica degli artisti del tempo, ma ebbe molta difficoltà a trovare degli insegnanti che temevano di rovinarne la particolare opera compositiva legata al jazz. Nel 1929 torna in America e nel 1933 inizia la sua epopea per la composizione dell'opera "Porgy and Bess" con Ira e DuBose Heyward, una creazione travagliata che il pubblico americano accolse freddamente, ma che, rivalutata successivamente, divenne nota come una delle più importanti opere americane del XX° secolo e un classico della cultura americana.

Gershwin, verso la fine della sua vita si trasferì poi a Hollywood lavorando nel cinema per la creazione di colonne sonore di film, fino al 1937, quando fu stroncato da un tumore al cervello. Le sue composizioni, forti di una contaminazione culturale inusuale per un bianco americano e dalla grande divulgazione cinematografica e televisiva sono diventate parte integrante degli standard jazz della successiva storia musicale, affrancando questo tipo di musica dalla segregazione razziale dell'America del tempo.

Sebbene di George Gershwin si abbiano moltissime informazioni riguardanti la carriera o lo sviluppo del suo estro musicale, poco si conosce

della sua appartenenza alla Massoneria. Abbondano però le citazioni o le fonti che lo collocano tra i fratelli più noti della storia massonica. Siti quali: La loggia Sub Rosa Oriente di Monza della G.L. Liberale d'Italia; Goaravetisyan.ru; La loggia-sangiorgiocagliari.it; La loggia Heredom 1224 Cagliari; La loggia Massonica bresciana, La loggia Hiram 258 di Bergamo della G.L. regolare d'Italia; L'Accademia dei Concordi; La loggia Sulis di Alghero; Il sito PRM Bar; la pagina Lynden International Lodge N.56 (dedicata ai massoni famosi) e molti altri. Oltre a queste numerose tracce sparse esistono ulteriori indizi storici che lasciano presumere che Gershwin possa fosse a tutti gli effetti un iniziato. Inoltre in un articolo del The Guardian, "The secret history of the jazz greats who were freemasons", Gershwin viene esplicitamente indicato come massone, assieme ad altri suoi colleghi come Glenn Miller, Paul Whiteman e Irving Berlin. Proprio Paul Whiteman, fu noto membro della St. Cecile Lodge No. 568, "The Lodge Of The Arts", Gran Loggia di New York, caro amico di Gershwin, introducendolo anche nel mondo musicale di New York, dove la "Paul Whiteman Orchestra" rappresentava la principale band da ballo negli Stati Uniti negli anni '20 e all'inizio degli anni '30. Lo stesso Whiteman commissionò a Gershwin la composizione della famosa "Rhapsody in Blue", l'opera che lo consacrò alla ribalta musicale.

In realtà l'intera opera professionale e artistica di George Gershwin ha profonde radici che attingono allo spirito latomistico. Nato nel quartiere di Brooklyn a New York, Gershwin iniziò a coltivare la passione per la musica a dieci anni, iniziando con lo studio del pianoforte. Brooklyn era tuttavia un quartiere dove le contaminazioni musicali si sprecavano e dove la musica jazz fece sentire fortemente il suo impatto sul giovane Gershwin, i ritmi jazz infatti vanno, pian piano, a determinare la sua impostazione di studio classica, fondendosi con la musica popolare. "Rhapsody in Blue" ne è forse l'esempio più significativo. Gershwin fuse nell'opera i due spiriti dell'America del tempo, musica tradizionale, jazz e blues ottenendo una



perfetta rappresentazione della realtà metropolitana newyorkese e più in generale della cultura americana. Lo stesso autore parlandone la definì: «una sorta di multicroma fantasia, un caleidoscopio musicale dell'America, col nostro miscuglio di razze, il nostro incomparabile brio nazionale, i nostri blues, la nostra pazzia metropolitana».

Pur cercando, negli anni a venire, di approfondire lo studio musicale classico europeo, per Gershwin fu molto difficile trovare degli insegnanti. Egli incarnava in modo talmente viscerale e profondo lo spirito musicale e sociale dell'America del tempo che ogni altra forma di apprendimento classico avrebbe compromesso la sua base di influenza jazz.

Ennesima dimostrazione di questa sua inclinazione fu nel 1934, quando, dopo essere stato in visita dall'autore del romanzo *Porgy*, DuBose Heyward, Gershwin venne ispirato a scrivere la musica per la sua opera "Porgy and Bess", un'opera che narra la storia di Porgy, un mendicante di strada nero disabile che vive nei bassifondi di Charleston. L'opera, ebbe difficoltà nell'essere acclamata ai suoi esordi, in parte per la

complessità dello stile di Gershwin, in parte perché le opere e le trasposizioni con attori di colore non erano ancora ben accettate. Eppure la forza e l'intuito musicale di Gershwin ebbero la meglio. Nel più profondo spirito massonico di eguaglianza egli non vide mai, nella sua musica, una differenza di razza. Il colore della pelle o le etichette musicali erano solo diversi modi di intendere il ritmo, la musica e il mondo che lo circondavano. George Gershwin mise in atto una rivoluzione profondissima della cultura americana, incarnando quell'ideale di unicità e miscuglio che era il sogno americano. La frenesia della musica da ballo afro-americana, unita alle influenze europee della musica classica gli permisero di superare i confini del linguaggio del suo tempo e di aprire uno spiraglio nelle divisioni sociali del suo tempo. Certo è che l'opera musicale di Gershwin è rimasta indelebile nella storia come un atto fortemente legato all'ideale massonico. Un atto che celebra con la sua musica la diversità e ne evidenzia i punti d'incontro culturali e umani, nel pieno di uno spirito fraterno, libero e rivolto al bene dell'umanità.

*George Gershwin, dipinto di William Auerbach-Levy.
Ph: Tim Evanson from Cleveland Heights, Ohio, USA. cc-by-sa-2.0*





DUKE ELLINGTON (1899-1974)

di Lorenzo Bellei Mussini

In questo contributo si vogliono ripercorrere brevemente alcune tappe fondamentali della vita di Edward Kennedy “Duke” Ellington: nello specifico, la sua dimensione di compositore e direttore di orchestra e quella di libero muratore della Prince Hall Grand Lodge.

Nato a Washington D.C. il 29 aprile 1899 da una famiglia afroamericana della middle-class, Edward Kennedy “Duke” Ellington iniziò a suonare pianoforte in giovanissima età, tuttavia senza particolare successo. Solo negli anni successivi, il “Duca” – così chiamato per un atteggiamento distinto che ne caratterizzava la persona – si avvicinò al genere musicale del ragtime prima, per poi seguire le evoluzioni del jazz e intradarsi infine nell’attività di musicista professionista a New York all’inizio degli anni Venti.

Fu proprio nella Grande Mela che Ellington ricevette, nel 1923, il primo importante ingaggio in uno dei principali locali di Harlem, il Kentucky Club, con la Elmer Snowden’s Novelty Orchestra, la cui formazione comprendeva già un primo nucleo di quella che sarebbe diventata la Duke Ellington’s Orchestra. Nel 1924, dopo l’uscita di Snowden, Ellington divenne il band-leader del complesso, che avrebbe successivamente cambiato nome in Washingto-

Duke Ellington. Ph: Joop van Bilsen / Anefo





nians, continuando a suonare al Kentucky fino al 1927.

Di fatto, gli anni del successo del “Duca” furono quelli del proibizionismo, durante i quali si esibì in locali jazz come il celebre Cotton club (sempre in Harlem), di cui, a cavallo tra gli anni Venti e Trenta, fu l’attrazione fissa con la sua Jungle band, altro nome della Duke Ellington’s Orchestra.

Come è noto, risalgono al 1927 i primi capolavori riconosciuti di Ellington: brani in stile jungle come richiedeva la moda esotica del momento per gli spettacoli pseudo-africani del Cotton Club (*Black and Tan Fantasy, The Mooche, East St. Louis Toodle-Oo*) e brani di atmosfera e di carattere intimista (*Black Beauty, Mood Indigo*).

Sicuramente, gli anni tra il 1931 e il 1933 contrassegnarono uno dei periodi più prolifici in studio di registrazione: la composizione e l’incisione di *It Don’t Mean a Thing* risale proprio a questo intervallo temporale. Al tempo stesso, fu tra il 1940 e il 1943 che nacquero una serie di incisioni straordinarie che, complessivamente, costituiscono il contributo più duraturo e generalmente ricono-

sciuto di Ellington alla storia della musica afroamericana. Tra questa inesauribile sequenza, può essere sufficiente menzionare, tra i tanti, *Jack The Bear, Ko-Ko, Concerto For Cootie, Sepia Panorama, Cotton Tail, Harlem Air Shaft*. Brani che sfuggono a una ristretta etichettatura di genere, andando ben oltre gli schemi tecnico-interpretativi del jazz dell’epoca.

A partire dal 1943 fino al 1948, Ellington iniziò a tenere ogni anno un concerto alla Carnegie Hall di New York, tempio della musica colta d’ispirazione europea, in occasione del quale presentava, a ogni evento, una nuova composizione in forma di suite ad ampio respiro. In occasione del primo concerto, venne presentata un’opera ispirata alla storia dell’integrazione razziale degli afroamericani negli Stati Uniti, dal titolo *Black, Brown and Beige*.

Come noto, dopo la Seconda guerra mondiale, la fortuna delle big bands andò esaurendosi lasciando il posto ad altre forme di intrattenimento musicale; al tempo stesso, la leggendaria Duke Ellington’s orchestra continuò a riscuotere grande

La consegna a Duke Ellington della Medaglia presidenziale della libertà da parte di Richard Nixon.

Ph: White House Photo Office Collection





successo lungo tutti gli anni Cinquanta. Nel 1956 venne tenuto un concerto al Newport jazz festival, immortalato nell'album *Ellington at Newport*, mentre due anni più tardi l'orchestra sbarcò in Europa per un fortunato tour. Totalmente assorbito da un'intensa attività dal vivo, Duke Ellington nel 1965 presentò alla cattedrale Grace di San Francisco la prima parte dei suoi *Sacred Concerts*: questo fu l'ultimo grande e ambizioso progetto della sua carriera, prima della morte avvenuta nel 1974 a New York.

L'appartenenza di Edward Kennedy "Duke" Ellington alla Prince Hall Grand Lodge del District of Columbia è comprovata dai documenti presenti nell'archivio della stessa, ove si evince che il "Duca" venne iniziato nella Social Lodge numero 1 di Washington D.C., il 5 maggio 1932. Tali informazioni sono state poi riprese nei volumi *Great Black Man of Masonry, 1723-1982* di Joseph Mason Andrew Cox (New York 1982) e *Black Freemasonry: from Prince Hall to the giants of jazz* di Cécil Révauger (Rochester 2016). Va comunque detto che, seppure in maniera implicita, fu lo stesso Ellington ad attestare la sua appartenenza alla Libera Muratoria. Nel 1973, infatti, il "Duca" scrisse la propria autobiografia dal titolo *Music is my Mistress* nella quale, pur non facendo palesemente cenno al percorso muratorio, inserì parimenti una sua foto nella quale indossava il fez dell'Ancient Arabic Order of the Nobles of the Mystic Shrine, società alla quale è possibile aderire solo se maestri liberi muratori (C. Révauger, *Black Freemasonry... cit.*, p. 122). Oltretutto, risulterebbe invece contenere allusioni alla Libera Muratoria il concerto presentato nella Westminster Abbey il 24 ottobre 1973, dal titolo *The Brotherhood* (*Ibidem*, p. 111). Al di là di questa interessante ipotesi, è soprattutto la preziosa e significativa informazione concernente il suo funerale ad attestare lo *status* di libero muratore di Duke Ellington. La cerimonia funebre, infatti, si svolse secondo un rituale massonico, mentre alcune fotografie conservate nell'archivio generale della Prince Hall Grand Lodge del District of Columbia ne conservano i momenti.

L'appartenenza di Duke Ellington alla Prince Hall Grand Lodge è necessariamente legata alla genesi di quest'ultima e a tutto ciò che essa, grazie all'opera dei suoi appartenenti, realizzò per la comunità afroamericana. Per questo, è necessario un rapido passaggio sulla nascita della Libera Muratoria Prince Hall nel District of Columbia, avvenuta proprio grazie alla fondazione della Social Lodge, il 6 giugno 1825.

Tra i 1400 freedman (coloro che si erano affrancati

dalla condizione di schiavitù) residenti della contea di Washington, c'erano 29 uomini, di cui 4 erano stati iniziati alla Libera Muratoria in Inghilterra, mentre altri 6 nella Laurel Lodge numero 2 di Philadelphia. Ora, di fronte all'impossibilità di frequentare le rispettive logge di appartenenza, tale gruppo presentò – il 4 gennaio 1825 – una petizione alla Prince Hall Grand Lodge di Pennsylvania, chiedendo il consenso e l'assistenza per fondare ed erigere un'officina nel District of Columbia. Questa petizione venne concessa il 7 gennaio 1825 e la loggia fu istituita e debitamente costituita il 6 giugno 1825 con il titolo e la denominazione Social Lodge numero 7, che assunse solo nel 1848 il numero identificativo di 1, ovvero quando venne ufficialmente istituita la Prince Hall Grand Lodge del District of Columbia.

Sulla base di queste sparse e asistematiche note, è possibile elaborare un paio di considerazioni in merito al tema affrontato. La prima: valutare il ruolo aggregativo, di supporto e solidaristico della Libera Muratoria afroamericana. Come noto, i musicisti conducevano una vita itinerante, sicché l'appartenenza a un'organizzazione come la Massoneria – che aveva logge in tutta la Nazione – avrebbe potuto anzitutto contribuire ad alleviare la fatica della vita sulla strada, in particolare in un paese così vasto come gli Stati Uniti d'America. Inoltre, la frequentazione delle officine avrebbe altresì potuto favorire un incremento e uno sviluppo di nuovi rapporti di conoscenza, fondamentali nelle carriere – sia a livello creativo sia a livello professionale – dei musicisti.

La seconda considerazione, invece, punta a valutare il ruolo di vettore della circolazione di idee e valori che potessero andare a rafforzare la formazione della cultura identitaria di una comunità – quella afroamericana – per certi aspetti ancora emarginata.

Del resto, occorre rammentare che, negli Stati Uniti d'America, l'appartenenza a un'istituzione come la Massoneria, prevedeva doveri e responsabilità morali nei confronti di tutta la comunità. In questo senso, l'esperienza liberomuratoria di una figura come Duke Ellington oltre a sollecitare l'afflusso di interessi nei confronti degli afroamericani, poteva anche accelerarne il processo d'integrazione nella storia degli Stati Uniti d'America. Sulla base di quanto scritto, può essere dunque fruttuoso continuare a ricercare elementi che in maniera interdipendente – appunto musica jazz e Massoneria – posano favorire l'espressione e la diffusione di un patrimonio culturale, nonché la strutturazione di una comunità come, appunto, quella afroamericana.



FABIO NERI (1954-2017)

di Carola Neri e Georg Loesch

Dati Personali

Fabio Neri è nato a Massa Pisana, un piccolo paese alle porte di Lucca, il 12 novembre 1954.

Dopo aver conseguito il diploma in oboe presso la sua città natale ha insegnato al Conservatorio di Pescara, per poi trasferirsi definitivamente a Bolzano, diventata nel corso degli anni sua città d'adozione.

Qui, nel 1991, ha conosciuto sua moglie Carola, (ex!) pianista, con cui ha collaborato in diverse produzioni musicali.

Nel 1998 il matrimonio e poi la nascita di due figli, Leonardo nel 2000 e Veronica nel 2003.

Bolzano, pur essendo il fulcro della sua vita familiare e lavorativa, è stata il centro e nel contempo il trampolino di lancio per innumerevoli progetti musicali che, grazie alla sua indole vulcanica, lo hanno portato a realizzare importanti risultati al di fuori dei confini regionali e nazionali.

Nel 2017 la malattia, che lo ha portato via in un soffio; ciò nonostante rimangono tanti suoi programmi per il futuro, a testimonianza di quanto non avesse mai smesso di sperare nella guarigione e di lavorare con passione, come era solito, ai suoi progetti musicali.

Il curriculum musicale che segue è stato stilato fino all'anno 2016 ancora in prima persona da Fabio Neri stesso ed è stato fornito adesso dalla moglie Carola.

Curriculum Musicale

Ho studiato direzione d'orchestra con il maestro Vladimir Delman. Nel 1976 ho riunito un gruppo di musicisti con i quali ho affrontato il repertorio

della musica contemporanea. Al grande maestro "europeo" Bruno Maderna ho dedicato il mio gruppo nel quale ho coinvolto altri strumentisti tanto da formare un complesso di alto livello, entusiasta ed appassionato nell'esecuzione della musica del nostro secolo.

Con il GRUPPO BRUNO MADERNA sono stato invitato in molte città italiane (Bari, Firenze, Lucca, Pisa, Pistoia, Siena, Roma, Rieti, Cagliari, Sassari, Nuoro, Genova, La Spezia, Imperia, Torino, Milano, Bergamo, Brescia, Modena, Ancona, etc...) ed estere (Innsbruck, Wiesbaden, Praga, Zagabria, Salonicco, Atene) oltre che in Brasile ed in Australia. Abbiamo anche registrato per la Rai e per l'ORF. Nel 2016 ho diretto un programma monografico dedicato a Claude Debussy per le Settimane Musicali Meranesi.

Molti compositori hanno creduto nel mio lavoro giungendo ad affidarmi le loro fatiche per la "prima esecuzione assoluta". Degli oltre 200 maestri, ne citerò solo alcuni: Ennio Morricone, Fabio Cifariello Ciardi, Rocco Abate, Guido Baggiani, Bruno Battisti D'Amario, Andrew Byrne, Luca Belcastro, Michele Biasutti, Marco Biscarini, Gerard Brophy, John Cindy, Cosimo Colazzo, Giulio Castagnoli, Mario Ficarelli, Ivan Fedele, Ada Gentile, Armando Gentilucci, Raimund Jülich, Kelly Neil, Luca Lombardi, Peter Myers, Ortolan Tadeu Edson, Marcello Pusceddu, Diego Haase Sanchez, Marcello Panni, Roman Vlad, Salvatore Sciarrino, Matteo D'Amico, Franco Mannino, Nicola Scardicchio, Aurelio Samorì, Antonio Scarlato, Andrew Schultz, Hubert Stuppner, Rudolf Acosta, Davide Anzagli, Paolo Arcà, Cindy, Giuseppe Colardo, Lorenzo Ferrero, Giorgio Gaslini, Giorgio Lazzarini, Paolo Renosto, Hannes Talijsaard, Ivan Vandor, Ron Weidberg, ecc...

Nel 1990 ho fondato il Laboratorio Lirico "Città di Bolzano" con la collaborazione del Comune di Bolzano cui si è aggiunto, l'anno dopo, il celebre ed appassionato basso Enzo Dara. Si è iniziato con



un'opera-comique di Andrée Modest Gretry, il Richard Coer du Lyon; è stato un grande successo registrato in cd dalla Nuova Era. Abbiamo proseguito, poi, con la prima ripresa moderna di "Amor rende sagace" di Domenico Cimarosa. Nell'ultimo anno di vita del Laboratorio, ho diretto "Il mondo della luna" su libretto di Carlo Goldoni, di Giovanni Paisiello. La casa discografica Bongiovanni di Bologna ha inciso le due opere.

Per il Festival di Musica Contemporanea di Bolzano ho diretto i "Carmina Burana" di Carl Orff, l'"Alexander Nevski" di Prokofiev (Monica Minarelli, contralto), la "Terza Sinfonia" di Henrik Gorecki (solista Antonia Cifrone) ed un programma monografico dedicato a Heinrich Goebbels.

Dal 1989 sono stato invitato a tenere dei corsi in qualità di docente dalle Università di Melbourne, Sydney e di S. Paulo del Brasile. Aver contribuito alla formazione di giovani strumentisti in occasione dei corsi di musica d'insieme che ho tenuto al Teatro Consorziale di Budrio (Bologna) dal 1985 al 1996 mi ha dato una grande soddisfazione. Negli ultimi tre anni di questo mio incarico, i corsi erano inclusi in un progetto della Fondazione Arturo Toscanini di Parma.

Nel 1996 il maestro Claudio Desderi mi ha coinvolto al Teatro Verdi di Pisa come assistente musicale. In questo fecondo periodo di lavoro ho diretto concerti sinfonici e opere con l'orchestra del teatro Camerata Musicale, tra queste l'"Orfeo ed Euridice" di Gluck nella stagione lirica del Teatro di Mantova.

Per anni sono stato collaboratore artistico dell'Associazione Musicale Lucchese nel settore della musica contemporanea e in quel settore ho commissionato e diretto numerose composizioni dei più importanti musicisti contemporanei.

Nel 1999 ho diretto la prima mondiale della "Cantata per la festa dei bambini morti di mafia" su testo di Luciano Violante e le musiche di Mannino, Morricone, Gaslini.

Dal 2000 ho iniziato a esplorare le civiltà musicali extra-europee: le coste est e ovest degli Stati Uniti nel 2000, il continente Africa nel 2001, la città di Gerusalemme come simbolo di "luce e d'ideali" nel 2002, l'America Latina nel 2003 e, nell'anno successivo, la cultura e la musica dei popoli senza-terra, la Cina nel 2007, la figura del Diabolus nel

2008 e la Turchia nel 2009.

Sono stato direttore ospite presso: Orchestra Haydn, Angelicum di Milano, Orchestra da Camera Lucchese, Orchestra da Camera di Cesena, Camerata Musicale del Teatro Verdi di Pisa, Orchestra del Teatro Olimpico di Vicenza, Orchestra del Novecento di Pistoia, Orchestra Sinfonica "Città di Grosseto", Florence Symphonietta, Orchestra Sinfonica Abruzzese, I Virtuosi Italiani, Orchestra Sinfonica di Lecce.

Ho collaborato con gli attori Arnoldo FOA', Luigi MAIO, Adriana MARTINO, Elsa BOSSI, Enrico BERUSCHI.

La mia discografia comprende un prezioso CD dedicato alla figura del compositore lucchese contemporaneo Gaetano Giani Luporini e di Fabio Cifariello Ciardi per la Edipan e tre opere liriche di Gretry, Paisiello e Cimarosa per la Bongiovanni. Insegno musica da camera da più di trent'anni al Conservatorio di Musica "Claudio Monteverdi" di Bolzano.

Il mio lavoro di promozione e divulgazione musicale attraverso conferenze, ascolti guidati, presentazione di concerti è stato considerevole; questo impegno è stato – proprio recentemente – premiato con la registrazione di ventisei trasmissioni per la RAI e con otto appuntamenti sulla musica nella storia della cristianità per l'Istituto di Scienze Religiose di Bolzano.

Curriculum Massonico

Fabio Neri è stato iniziato il 05.05.1994 presso la L.: Italia e Concordia Nr. 393 all'Oriente di Bolzano, è stato passato a Compagno il 09.12.1994 e a Maestro il 29.05.1997. Il 15.10.2000 è passato alla L.: Castrum Majense Nr. 216 all'Oriente di Merano dove coprì l'incarico di Maestro Venerabile negli anni 2008 - 2009 - 2010.

Fu Grande Organista del Grande Oriente d'Italia per 10 anni e insignito nel 2000 dell'onorificenza dell'Ordine di Giordano Bruno, classe Eracles. Ha elevato i lavori della Gran Loggia del GOI dal 2000 al 2014 con le sue scelte musicali.

Risuona ancora l'eco, tra le Colonne della Castrum Majense, quando, riavvolgendo il nastro della memoria, si avverte ancora viva la presenza



dell'amato Fratello Fabio Neri ricordandolo dirigere con leggiadra maestria il quartetto d'archi di giovani talentuosi musicisti.

Il Collegio circoscrizionale del Trentino-Alto Adige si era infatti fatto carico di organizzare una serie di convegni in cui il Fratello Fabio si era dedicato, è il caso di dirlo, anima e corpo, all'aspetto musicale.

Quello di Merano, in particolare, merita un'attenzione speciale proprio per il modo in cui Fabio aveva impostato l'impianto musicale.

Ad ogni pietanza veniva illustrato e suonato un brano che legava cibo e ascolto con la dovuta attenzione che i Fratelli convenuti provenienti da tutta Italia sapevano cogliere e manifestare.

Motivo in più per ribadire, semmai ce ne fosse bisogno, che l'amato Fr. Fabio Neri è stato, è, e rimarrà, una pietra miliare per l'Officina Castrum Majense che ha contribuito a rendere grande.

E' stato depennato dal Registro di Loggia per il passaggio all'Oriente Eterno il 13.12.2017.

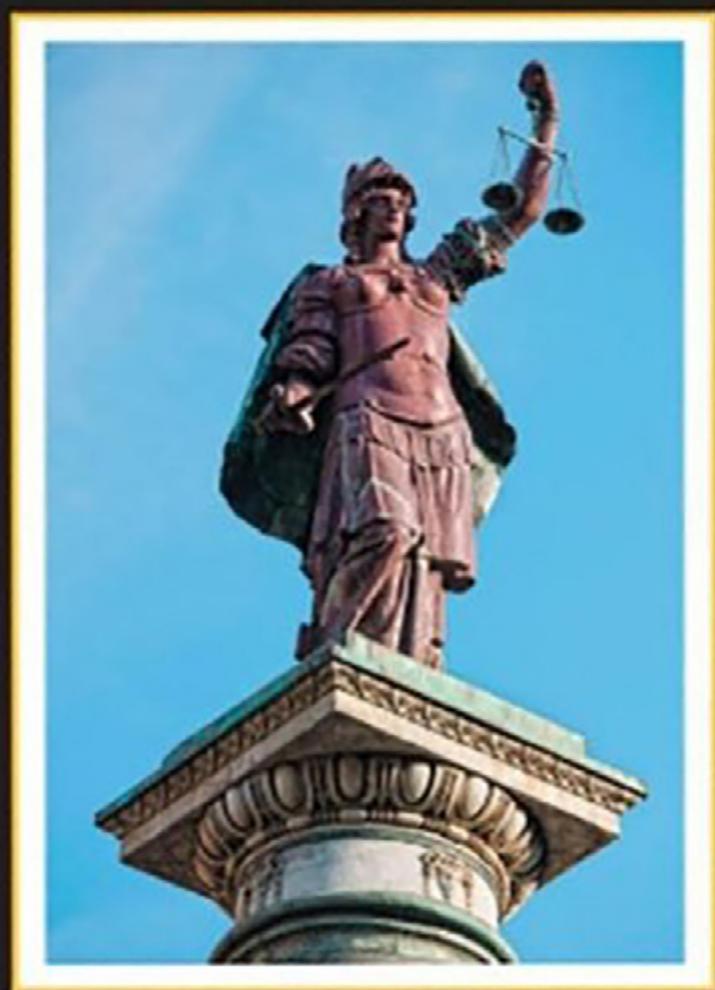
Fabio Neri mentre pronuncia l'allocuzione per il XX Settembre a Villa Il Vascello



Stefano Bisi

IL BIENNIO NERO 1992-93

Massoneria e Legalità trent'anni dopo



Edizioni Perugia libri

1899-# 31960 - 2

MAY 11 1899

LIBRARY OF CONGRESS
MAY 11 1899
Register of Copyrights



*"A sudden thought strikes me,—
Let us swear an eternal friendship."*

MARCH

Hands across The Sea.

By JOHN PHILIP SOUSA.

- | | | |
|--------------------|-----------------------------|---------------------------|
| PIANO 2 HANDS 50. | ZITHER DUET 90. | 2 MANDOLINS & GUITAR, 70. |
| PIANO 4 HANDS 1.00 | MANDOLIN SOLO 40. | GUITAR SOLO 40. |
| PIANO 6 HANDS 1.50 | MANDOLIN & PIANO 60. | GUITAR DUET 50. |
| ORCHESTRA 1.00 | MANDOLIN & GUITAR 50. | BANJO SOLO 40. |
| MILITARY BAND 50. | MANDOLIN-PIANO & GUITAR 80. | BANJO DUET 50. |
| ZITHER SOLO 50. | 2 MANDOLINS & PIANO 80. | BANJO & PIANO 60. |

PUBLISHED BY

THE JOHN CHURCH COMPANY.

CINCINNATI, NEW YORK, CHICAGO, LEIPSIK.

LIBRARY OF CONGRESS
PUBLIC DEPARTMENT.
March M 212
P. & h.

Hands Across The Sea (1899), di John Philip Sousa