



"La parola"

Stefano Bisi

La conoscenza esoterica nella Massoneria

Francesco Simonetti

L'opera al nero e il libro di Giobbe

Marco Montori

Le società segrete come veicolo della cultura musicale nel Settecento europeo

Alessandro Decadi

Pietrificazioni. Una lettura ermetica della Pietà

Rondanini

Raffaele Salinari

Massoneria e Fascismo.

Storia d'inconciliabilità e persecuzione

Sergio Bellezza

Cinghiale e conoscenza segreta

Francesco Pullia

Novità e recensioni editoriali (a cura di G. Galassi)



Direttore responsabile: Stefano Bisi

Redazione:

Massimo Andretta

Francesco Coniglione

Gianmichele Galassi (art director e coordinatore)

Marco Rocchi

Francesco Simonetti

In copertina "Varāha" (Visnu), British Museum



nuovo HIRAM

ISSN 2465-2253 (printed)

Registrazione Tribunale di Roma

n. 178/2015 del 20/10/2015

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

email: hiram@grandeoriente.it

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

Stampa: Consorzio grafico srl - Roma
Spedizione in Abbonamento Postale

Le opinioni degli autori, impegnano soltanto questi ultimi e non configurano, necessariamente, l'orientamento di pensiero della rivista Hiram 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. Vietata la riproduzione anche parziale se non autorizzata. Manoscritti e illustrazioni, anche se non pubblicati, non si restituiscono.

Comitato scientifico

Cristiano Bartolena, Pietro Battaglini, Pietro Francesco Bayeli, Eugenio Boccardo, Francesco Carli Ballola, Pierluigi Cascioli, Giovanni Cecconi, Massimo Curini, Marco Cuzzi, Eugenio D'Amico, Angelo Del Santo, Domenico Devoti, Ernesto D'Ippolito, Bernardino Fioravanti, Virginio Paolo Gastaldi, Giovanni Greco, Gonario Guaitini, Giovanni Guanti, Giuseppe Lombardo, Pietro Mander, Claudio Modiano, Massimo Morigi, Gianfranco Morrone, Moreno Neri, Marco Novarino, Carlo Paredi, Claudio Pietroletti, Giovanni Puglisi, Adolfo Puxeddu, Mauro Reginato, Giancarlo Rinaldi, Carmelo Romeo, Raffaele Salinari, Claudio Saporetto, Alfredo Scanzani, Angelo Scavone, Angelo Scrimieri, Dario Seglie, Giancarlo Seri, Nicola Sgrò, Giuseppe Spinetti, Ferdinando Testa.

Le altre riviste del Grande Oriente d'Italia

Disponibili gratuitamente online su

www.grandeoriente.it



n.4 Sett.-Dic. 2015

Laboratorio di storia del Grande Oriente d'Italia



Rassegna quadrimestrale online

Massonicamente

Laboratorio di Storia del
Grande Oriente

Rassegna Quadrimestrale



**PALAZZO GIUSTINIANI
IL CUORE E IL DIRITTO**



erasmoNOTIZIE

Bollettino d'Informazione
mensile del Grande Oriente



Il Gran Maestro

"La parola"

Carissimi Fratelli

C'è chi ha detto che "le parole sono come le frecce, una volta scagliate non tornano indietro". È un invito a non sottovalutare il peso, in positivo e in negativo, che hanno le parole. Secondo il filosofo Gorgia sono come un farmaco, possono curare o avvelenare, dipendono molto dall'uso che se ne fa.

"Non conosco nulla al mondo che abbia tanto potere quanto la parola. A volte ne scrivo una, e la guardo fino a quando non comincia a splendere scrisse la grande poetessa americana Emily Dickinson.

Noi massoni sappiamo bene quanto sia importante l'uso misurato, ponderato, tollerante e saggio della parola. Nei nostri templi si parla uno per volta dopo aver chiesto la parola al maestro venerabile e si ascolta in silenzio il fratello che in quel momento sta esternando il suo pensiero. Silenzio e ascolto sono per noi basilari quanto l'uso della parola che è e dev'essere sempre responsabile e volta al bene, all'elevazione spirituale del singolo e al miglioramento dell'Umanità. Tutto il contrario di quello che avviene nel mondo profano dove parlarsi addosso, prevaricare ed aggredire

l'interlocutore ed imporre persino con la violenza il proprio punto di vista è ormai una prassi all'ordine del giorno.

Le parole feriscono e uccidono più della spada recita un antico e molto utilizzato proverbio. Sì, le parole sono pallottole che colpiscono l'anima, ed ogni sparo può essere brutale e mortale. Per capire il peso, la portata e le conseguenze di quello che le parole possono causare credo che sia opportuno leggere e riflettere su questo racconto molto bello che circola sul Web:

C'era una volta un ragazzo con un carattere irascibile. Un giorno decise di recarsi dal saggio del villaggio per chiedere il suo aiuto. "Saggio, aiutami. Non riesco ad avere degli amici. La gente non ama stare in mia compagnia perché sono spesso irascibile".

Il saggio gli disse subito: "Prendi questa scatola di chiodi. Pianta un chiodo nella palizzata ogni volta che ti renderai conto di aver criticato qualcuno ingiustamente. Quando riuscirai a non piantare nemmeno un chiodo torna da me". Il giovane annuì e se ne andò. I primi

"le parole sono come le frecce, una volta scagliate non tornano indietro"

giorni furono un disastro: arrivò a piantare fino a 37 chiodi. Poi gradualmente il numero diminuì sensibilmente. Era diventato sempre più consapevole delle sue reazioni e riusciva a controllarle. Scoprì anche che era più facile mantenere la calma che piantare chiodi nella palizzata! Finalmente arrivò quindi il giorno in cui il giovane non piantò alcun chiodo.

A quel punto ritorno dal saggio fiero del risultato ottenuto. "E' stato difficile ma ci sono riuscito. Eccoti i chiodi che restano" gli dissi.

Il saggio gli sorrise. "Bravo" gli disse. Ora sei pronto per la seconda parte. Torna dalle persone che hai accusato e chiedi scusa in modo sincero per il tuo comportamento. Togli un chiodo dallo steccato per ognuna delle volte che lo farai. Quando avrai tolto tutti i chiodi torna da me". Il giovane annuì e se ne andò soddisfatto. Questo gli sembrava un compito davvero difficile ma decise di andare fino in fondo. Dopo diverse settimane il giovane tolse anche l'ultimo chiodo dalla palizzata, ritornò dal saggio e gli porse la scatola dei chiodi con fierezza affermando: "Ecco, questi sono tutti i chiodi che ho tolto dalla palizzata, non ne è rimasto nemmeno uno". "Bravo" replicò il saggio. "Ora vieni con me". E lo portò davanti alla palizzata e il giovane fu contento di dimostrare che effettivamente non ci fossero chiodi rimasti.

Il saggio gli disse: "Che cosa vedi ora?". "Uno steccato con i buchi dei chiodi che ho tolto". "Ecco, questo è il punto. La palizzata non tornerà mai come prima. Quando dici delle cose preso dalla rabbia, esse lasciano una ferita, proprio come questi buchi. Non puoi piantare un coltello nella carne di un uomo e poi estrarlo. Non ha importanza quante volte dirai "mi dispiace", la ferita sarà ancora lì. Anche se hai chiesto scusa ad una persona che hai ferito, il buco rimane. Le nostre parole restano nel tempo. E' molto meglio comunicare con parole d'amore e di comprensione per poter vedere i frutti nel tempo. Ecco, prendi questi semi. Ogni volta che dirai parole d'amore e di comprensione pianta un seme nel tuo giardino. Non dovrai più tornare da me ma ricordati di ringraziare Dio quando potrai godere della compagnia dei tuoi amici all'ombra delle piante che saranno cresciute".

Questo racconto sembra molto azzeccatto per ri-

chiamare tutti ad una maggiore attenzione e coscienza nell'uso della parola e nella sua circolazione a tutti i livelli, da quello familiare, al posto di lavoro, alla vita politica, religiosa, ma anche nei rapporti fra Stati onde privilegiare la via del dialogo e del confronto delle posizioni e delle idee. Bisogna anche educare tutti ad una comunicazione misurata e rispettosa sui Social dove si registrano fenomeni divisivi e d'intolleranza sempre più allarmanti. Qui spesso si registrano scambi verbali che sovente raggiungono persino l'odio e l'ingiuria personale. Un occhio particolare andrebbe rivolto al mondo della scuola con un'educazione civica più incisiva indirizzata ai più giovani sul tema della sensibilità e del corretto utilizzo della parola in un mondo sempre più a digiuno di valori e vittima del bullismo. Formare gli uomini del domani significa anche educarli e guidarli all'uso ragionato della parola.

Non dobbiamo dimenticare che le nostre parole continuano a vivere nel tempo della nostra vita e anche dopo di noi al pari delle azioni che da esse sono scaturite. Espressioni, verbi, aggettivi, frasi che possono far sbocciare sorrisi, fiori, grandi idee oppure possono essere dispensatori e diffusori di veleno, razzismo e persino guerre come stiamo drammaticamente vivendo il conflitto russo-ucraino con continue dichiarazioni che allontanano, al di là delle precise responsabilità russe sullo scoppio delle ostilità, ogni necessario e sperato tentativo di pace.

Siamo noi a decidere le parole e pronunciarle. Noi stessi siamo la somma di tante parole che abbiamo sentito, registrato e ascoltato da diverse persone. I nostri valori, le nostre credenze derivano da altre persone che ce li hanno trasferiti.

I massoni sanno la potenza della parola creatrice e quella della parola distruttrice. Sanno che essa come la pietra può costruire cattedrali e ponti e al tempo stesso può essere portatrice d'oscurità e caos. E per questo bisogna usarla con Saggezza, Forza e Bellezza perchè possa splendere sempre illuminando i cuori di tutti.

Stefano Bisi

*Gran Maestro del Grande Oriente d'Italia
Palazzo Giustiniani*



Domizio Torrigiani. Vita quotidiana durante il confino, ai fornelli.

Sommario

"La parola"1 Stefano Bisi	Le società segrete come veicolo della cultura musicale nel Settecento europeo24 Alessandro Decadi	Pietrificazioni. Una lettura ermetica della Pietà Rondanini48 Raffaele Salinari
La conoscenza esoterica nella Massoneria.....4 Francesco Simonetti	Massoneria e Fascismo. Storia d'inconciliabilità e persecuzione38 Sergio Bellezza	Cinghiale e conoscenza segreta56 Francesco Pullia
L'opera al nero e il libro di Giobbe12 Marco Montori		Recensioni ed. (a cura di G. Galassi)64





Francesco Simonetti

La conoscenza esoterica nella Massoneria

Il contesto simbolico in cui opera la Massoneria non è di facile ed immediata comprensione; al di là dell'esteriorità del rituale e del coinvolgimento emotivo che esso produce, manca la percezione del fine. Oltre all'obiettivo generale di trasmettere una specifica tradizione, quella massonica, l'azione rituale incide sulla persona in diversi modi, ad esempio: comunica valori, fissa comportamenti ed obiettivi sociali, sensibilizza alla spiritualità. Un ulteriore effetto, tuttavia, è quello di produrre conoscenza, almeno un certo tipo di conoscenza come vedremo. Il presente contributo ha lo scopo di fornire alcuni spunti su questo aspetto poco indagato e forse meritevole di maggiori approfondimenti per meglio comprendere noi stessi ed i sistemi massonici nei quali operiamo.

La conoscenza è l'attività umana che consente di comprendere le cose ed agire nel mondo. Un primo livello si può rappresentare in una più generale chiave biologica ed in assenza di qualsiasi antropologia. Si può agire, infatti, nel mondo anche senza una conoscenza razionale attraverso gli stimoli naturali dati dalla necessità della sopravvivenza, come fanno gli animali e gli organismi vegetali. Tale forma primitiva di conoscenza favorisce l'adattamento e la continuazione delle specie ma non è in grado di determinare effetti significativi se non in termini ed in tempi evolucionistici. Per produrre conoscenza utile ai singoli individui ed alle società occorre, invece, operare nel breve termine mettendo in campo specifiche capacità razionali. Possiamo quindi affermare che conoscere consapevolmente è un'attività tipicamente umana.

Fin dall'inizio della speculazione filosofica si è cercato di sviluppare il tema della conoscenza attraverso diverse teorie gnosologiche le quali, tuttavia, si sono esaurite nei filoni di pensiero in cui sono nate senza produrre risultati più ampiamente condivisibili. Tali teorie, infatti, per ricercare i fondamenti e le implicazioni dell'atto conoscitivo, si sono concentrate sulla relazione tra soggetto conoscente ed oggetto conosciuto. Occorrerà attendere lo sviluppo delle neuroscienze per capire

meglio i meccanismi della conoscenza. Conoscere il mondo è un'operazione complessa e soggetta a margini di indeterminazione non solo a causa dell'incommensurabilità delle variabili naturali ma perché la conoscenza è anche relativa ai fini che tramite essa si vogliono perseguire.

La complessità implica, inoltre, anche un'azione conoscitiva collettiva: le menti si devono associare, devono cooperare al fine di aumentare la capacità di affrontare situazioni che contengono un altissimo numero di variabili; il genio di un singolo, come avveniva agli albori dell'umanità, non basta.

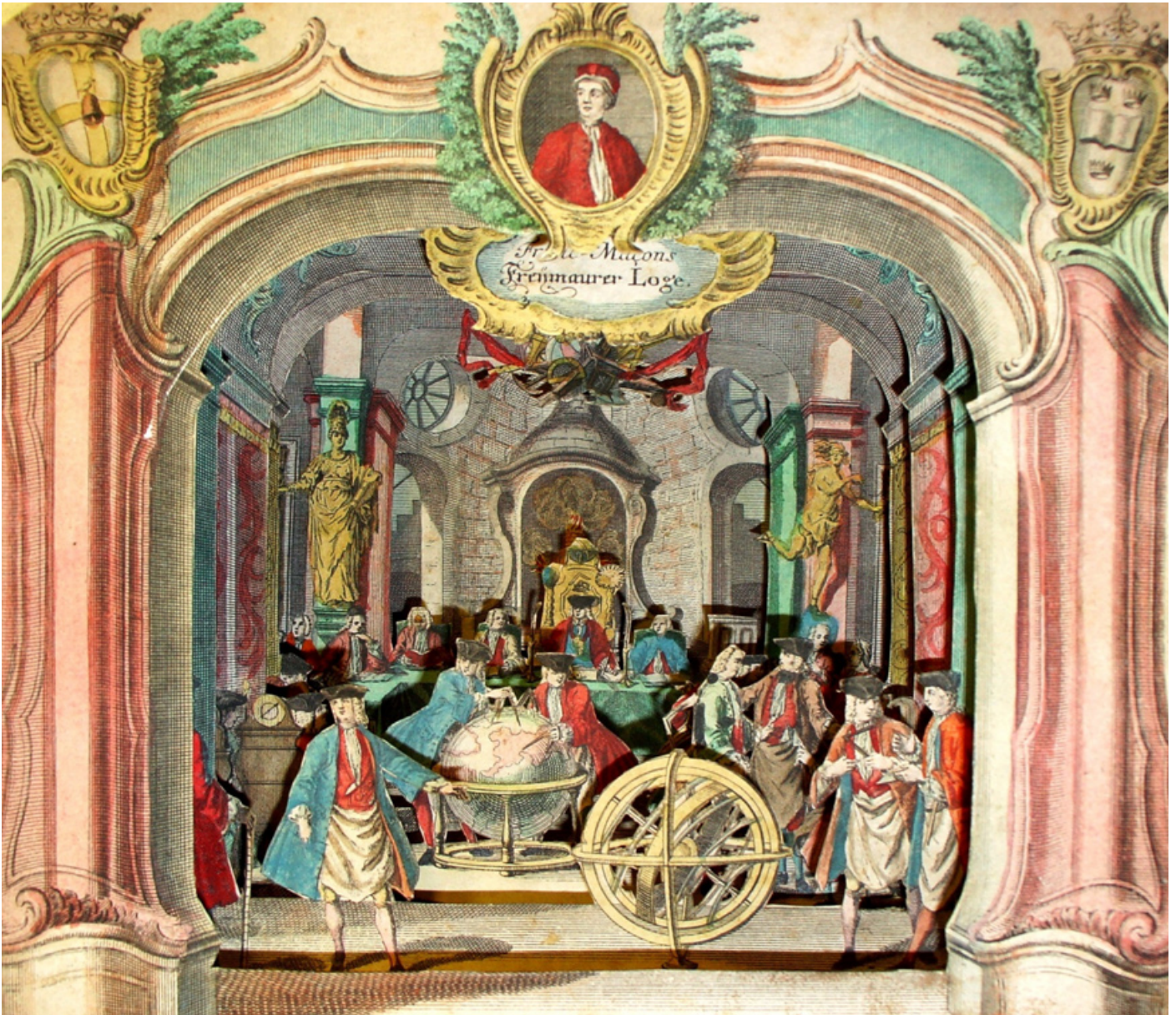
La conoscenza, secondo la letteratura corrente, è prospettica ossia soggetta alle limitazioni intellettuali e sensoriali proprie della nostra specie. L'idea di una conoscenza oggettiva, ovvero epistemologicamente fondata ed universalizzabile a priori, è anch'essa un costrutto mentale umano.

La prospettiva umana è la misura sulla quale si fonda il progetto di conoscere il mondo al fine di modificarlo, dominarlo per renderlo sempre più confacente alle necessità dei suoi gruppi sociali.

Fin qui abbiamo portato alcune considerazioni di carattere generale per fissare qualche punto utile per mettere a fuoco il problema della conoscenza; per proseguire è necessario fare delle distinzioni ed ordinare la macro area conoscenza in funzione degli scopi che tale conoscenza si propone di perseguire. Lo scopo è quindi ciò che determina il tipo di conoscenza da mettere in campo per raggiungere l'obiettivo conoscitivo che serve in un dato momento in date circostanze.

Ogni tipo di conoscenza, per essere perseguita e comunicata, necessita di un linguaggio adeguato agli scopi, cioè in grado di penetrare e trasmettere l'oggetto della conoscenza nel modo più preciso possibile.

In sintesi, possiamo affermare che conoscere qualche cosa serve a garantire da un lato la capacità dell'individuo a vivere nella società di cui fa parte, dall'altro la possibilità di alimentare continuamente i processi di crescita individuale e di sviluppo



sociale ed economico. Esiste anche un ulteriore livello di conoscenza che riguarda la sfera privata dell'individuo e che serve a costruire la propria personalità attraverso l'acquisizione di un equilibrio psichico ed esistenziale nonché di capacità relazionali adeguate. Quest'ultimo aspetto è forse il più delicato poiché pochi sono gli individui che hanno consapevolezza di

tale necessità. La nostra società, per molti secoli, ha tentato di fornire una risorsa conoscitiva collettiva attraverso le religioni, unendo spiritualità e regole morali, nell'intento di rendere omogenei i bisogni immateriali degli individui. Nel tempo, tuttavia, tali modelli non hanno retto i processi di mutamento sociale ed hanno progressivamente perso consistenza e la loro

reale capacità di azione.

Per comprendere meglio i ruoli della conoscenza e dei linguaggi può essere utile introdurre delle distinzioni in base al loro reale utilizzo. Si tratta di un'operazione puramente pratica e forse anche criticabile, ma consente di mettere a fuoco aspetti specifici che spesso si danno per scontati senza valutarne l'effettiva portata. Distingueremo quindi la conoscenza ordinaria da quella scientifica e da quella esoterico-iniziatica. Ulteriori capacità conoscitive possono derivare dalla sensibilità individuale che può utilizzare, ad esempio, i linguaggi dell'arte, della poesia, della musica ma anche i non linguaggi della contemplazione e della spiritualità pura. In questa sede non si affronteranno, tuttavia, tali temi in quanto il nostro obiettivo è solo quello di fornire un orientamento generale che possa essere utile ad un primo approccio al tema della conoscenza ed alla sua condivisione. Di seguito, in estrema sintesi ed al solo scopo di evidenziarne le differenze, tentiamo di definire in linea di principio le tre differenti modalità di conoscenza ed il linguaggio utilizzato per raggiungere l'obiettivo conoscitivo:

La *Conoscenza ordinaria*, detta anche senso comune, è quel livello conoscitivo condiviso anche a livello culturale, necessario non solo per la sopravvivenza ma anche per le normali relazioni sociali e per soddisfare i bisogni ordinari. Si apprende nell'ambito del gruppo sociale di appartenenza tramite un processo dinamico di accrescimento che dura più o meno tutta la vita. È una conoscenza pratica generata dall'esperienza che utilizza il linguaggio ordinario, cioè quello normalmente utilizzato negli scambi comunicativi tra le persone.

La *Conoscenza scientifica* è invece finalizzata a fornire resoconti adeguati ed attendibili della realtà indagata al fine di creare modelli affidabili degli oggetti di studio. Per ottenere tale risultato necessita di un metodo appropriato e di un linguaggio specialistico.

La *Conoscenza esoterica*, infine, ha l'obiettivo di pervenire ad

una comprensione del mondo diversa dalle due precedenti e serve per costruire un mondo giusto e coerente a misura umana. La base è dunque la persona. Il metodo potrebbe essere il seguente: sulla base della conoscenza di me stesso e del mondo cerco di costruire la mia persona in modo da conseguire quella felicità eudaimonica, ovvero quella felicità che deriva dalla piena realizzazione di se stessi, necessaria per operare autenticamente per il bene mio e di tutti i miei simili. Detto in altri termini, si tratta dunque una forma di conoscenza individuale che incide attraverso un processo continuo di costruzione del *self*, ovvero della propria personalità profonda.

La conoscenza esoterica, pur personale, si può acquisire solo all'interno di una Tradizione, nel nostro caso quella massonica, e necessita del supporto di un contesto collettivo, simbolico – rituale, antropologicamente fondato che unisce linguaggio ordinario, linguaggio simbolico, percezione sensoriale e genera un proprio linguaggio specifico accessibile solo a chi opera all'interno del sistema.

Si può accedere alle conoscenze esoteriche in varie altre forme. Oltre a quella fin qui tracciata, frutto di considerazioni legate alla struttura del pensiero occidentale e dei suoi linguaggi formali, ci possono essere anche approcci differenti. Attraverso i linguaggi della musica e dell'arte, ad esempio, è possibile accedere a certe forme di conoscenza esoterica forse anche in modo più diretto. Unico aspetto da tenere presente, tuttavia, è che pochi padroneggiano tali linguaggi e chi li possiede è certamente avvantaggiato. La musica possiede un linguaggio formale ma per essere eseguita con successo necessita dell'interpretazione; interpretare vuol dire superare l'intelligibile, rappresentato dallo spartito, per entrare nel sensibile, cioè nello spirito che consente al musicista di provocare sensazioni in se stesso e nei suoi ascoltatori. Il risultato che si produce è un universo di senso compreso e condiviso dai partecipanti a qualsiasi titolo. Come nella tragedia greca in cui il testo interpretato dagli attori coinvolge così in profondità gli spettatori che diventa un rito collettivo in cui il senso del sacro si mani-

fešta e pervade attori e spettatori allo stesso tempo. In entrambi i casi attraverso il coinvolgimento emotivo ogni individuo modifica, inconsapevolmente, una parte di se.

La Massoneria utilizza la conoscenza esoterica, ne condivide il metodo ed utilizza un proprio linguaggio per comunicare. Tale linguaggio esoterico è accessibile soltanto agli iniziati.

Un esempio di come funziona il sistema esoterico massonico è dato dagli apparenti sincretismi contenuti sia nel Tempio sia nei rituali. Tali sincretismi si dissolvono e non sono più tali solo se conosciuti attraverso il linguaggio esoterico massonico. Ad esempio, nella conoscenza ordinaria i cicli solari come tali non rivestono alcun interesse né generale né particolare; anche la stagionalità da essi derivante si lega ad abitudini e mode ma non è percepita al di là dell'apparenza, del fenomeno. Nulla che vada al di là delle necessità ordinarie della vita quotidiana. Il solstizio d'estate è un evento astronomico che non riveste grande interesse se collocato nel quadro delle conoscenze scientifiche attuali e neppure in quello della conoscenza ordinaria, come abbiamo visto. La fisica dell'universo, infatti, almeno sul piano dei macro fenomeni, ci restituisce un modello funzionale adeguato ed attendibile rispondente a leggi universali che non hanno nulla di straordinario. Celebrare un evento così scontato, allora, è anacronistico e fuor di luogo; potrebbe essere una rievocazione folcloristica di antiche tradizioni agresti legate ai culti della natura, l'evocazione di miti potenti iperboréi, di figure della mitologia nordica o qualsiasi altra credenza legata in generale ai culti primordiali. Un residuo culturale in grado di suscitare in qualcuno una certa curiosità ma che l'evoluzione ha sepolto nelle profonde stratificazioni paleoencefaliche. La cultura ciclica, basata sui riferimenti naturali, non ha nulla che l'uomo contemporaneo possa considerare seriamente come elemento rilevante della propria esistenza.

La cultura occidentale, a partire dal sesto secolo a.C., ha gradualmente perduto i riferimenti naturali per l'affermarsi di una nuova concezione del mondo fondata sulla razionalità e sulla logica che si definisce "pensiero lineare". Filosofia e scienza si sono sviluppate in tale direzione e nel tempo hanno fornito

strumenti e costruito sistemi ai quali ci siamo adeguati. Strettamente razionale, con sua logica cogente, il pensiero lineare è perfettamente rappresentativo del mondo e può rispondere ad ogni interrogativo sull'esistenza umana. Allo scopo utilizza varie tipologie di linguaggio formale, in particolare: lingua parlata, logica, matematica. Ognuno di questi modelli comunicativi formali è governato da regole finalizzate a rendere coerente il sistema stesso. Da qui l'impressione che un discorso giustificato e ben articolato così come una dimostrazione logica o matematica siano adeguati e bastevoli a descrivere ogni fenomeno del mondo.

Nei sistemi sapienziali iniziatici, inclusa la Massoneria, il pensiero ciclico rimane invece un cardine della conoscenza ed integra, fonde in un sincretismo solo apparente, le due prospettive. Se la razionalità permette di descrivere una certa realtà, di strutturare progetti sulla base di regole da seguire, di organizzare la vita sociale, la natura impone precisi limiti di tipo biologico, ovvero, nei sistemi iniziatici l'uomo non è mai privato del suo contesto naturale e non viene mai relegato in un ambito puramente astratto. Uomo e mondo non sono entità separate, ma costitutive di un unico elemento. Se ci sfugge questo particolare non saremo mai in grado di comprendere ciò che si fa in ambito esoterico - iniziatico.

Nel Tempio l'uomo è rappresentato al centro del Mondo in un contesto geocentrico di cui il cielo è testimone e le costellazioni i garanti. Il Sole si muove da oriente ad occidente nel mito dell'eterno ritorno della forza vivificatrice, senza la quale gli elementi disaggregati esisterebbero solo allo stato latente, vagando nel gelo cosmico dove tutto rimane potenza affidata al caso.

Il Tempio è una rappresentazione simbolica del Cosmo che va al di là delle valutazioni scientifiche, ininfluenti sul piano sostanziale; cambiando la prospettiva in chiave simbolica nulla cambia nella conformazione dell'uomo, anzi, la sua centralità è esaltata alla massima potenza. Occorre trovare una chiave di lettura a tutto questo e probabilmente la cosa è più semplice di quanto non si possa pensare. La razionalità, patrimonio

Dipinto murale di Jorge D'Soria raffigurante i massoni più noti della storia degli Stati Uniti.



esclusivo dell'uomo, non è un elemento in grado di affrancarlo dalla realtà terrena; il fatto di poter pensare, concepire in astratto, creare mondi possibili, è un supporto indispensabile alle attività terrene, ma non si configura come unico viatico per la costruzione di mondi migliori. Proprio in questo orizzonte di senso si collocano i sistemi iniziatici moderni: la

razionalità è un elemento costitutivo e qualificante della conoscenza esoterica ma è solo coniugandola alla conoscenza profonda di se, penetrando la sapienza, che si rende possibile costruire consapevolmente un contesto sociale costantemente al passo con lo sviluppo umano e nel rispetto di tutti. Senza fini di superiorità individuale, senza istanze di dominio



sui propri simili ma solo per il mondo e per l'umanità.

Bibliografia

Bianca M., *Capire la scienza*, 1980

Bianca M., *Rappresentazioni mentali e conoscenza*, 2005

Guénon R., *Considerazioni sull'iniziazione*, 1946

Oliverio A., *Capire la mente*, 1999

Piccarì P., *Ontologia della conoscenza ordinaria*, 2022

Zolla E., *Che cos'è la tradizione*, 1998

A destra:
L'esame di Giobbe: Satana riversa le piaghe su Giobbe,
dipinto di William Blake per il Libro di Giobbe, 1826-
1827, Tate Gallery, Londra.

Marco Montori

L'opera al nero e il libro di Giobbe

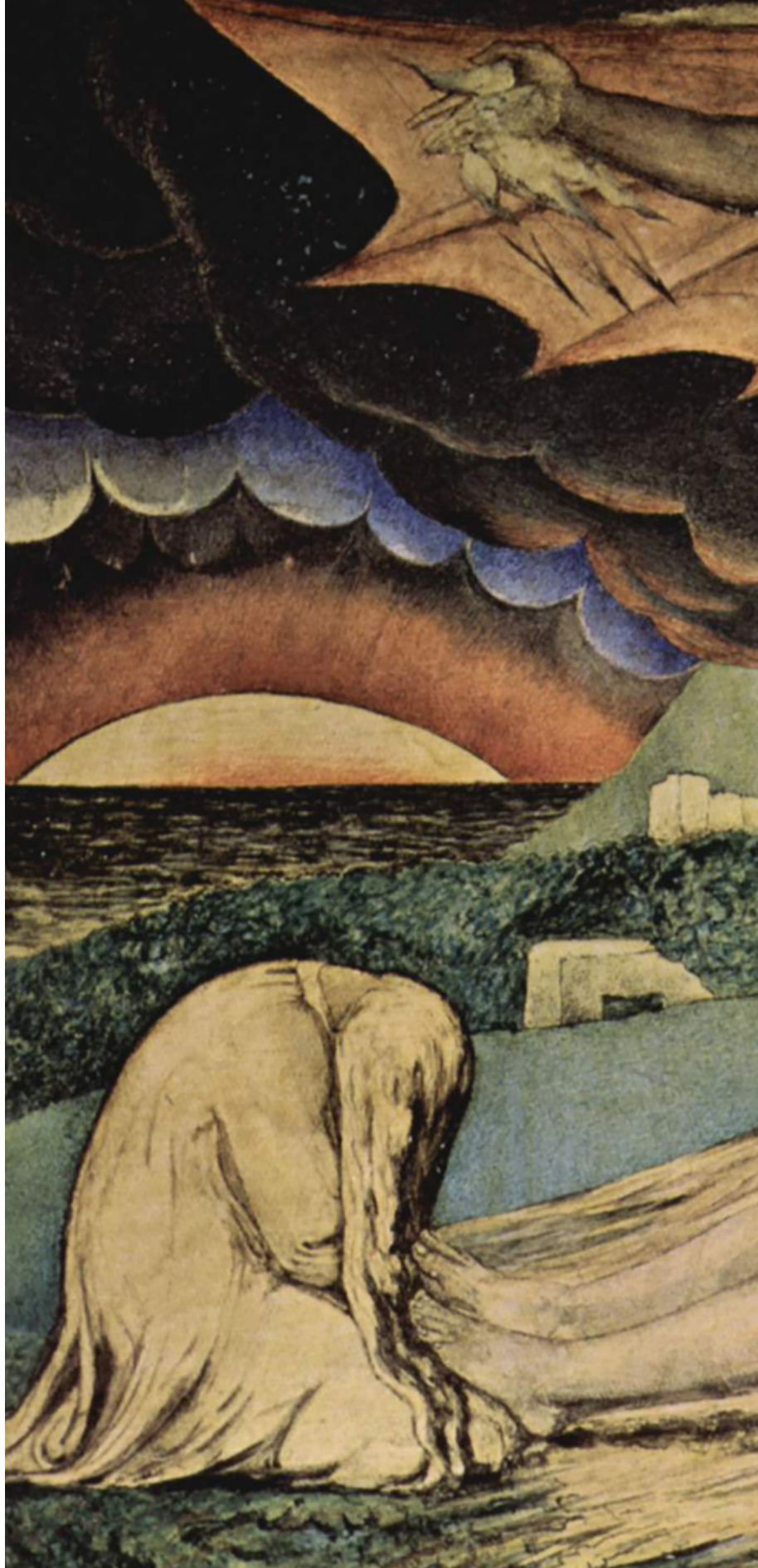
Per impazienza l'uomo ha perso il Paradiso, per pigrizia egli non vi fa Ritorno.

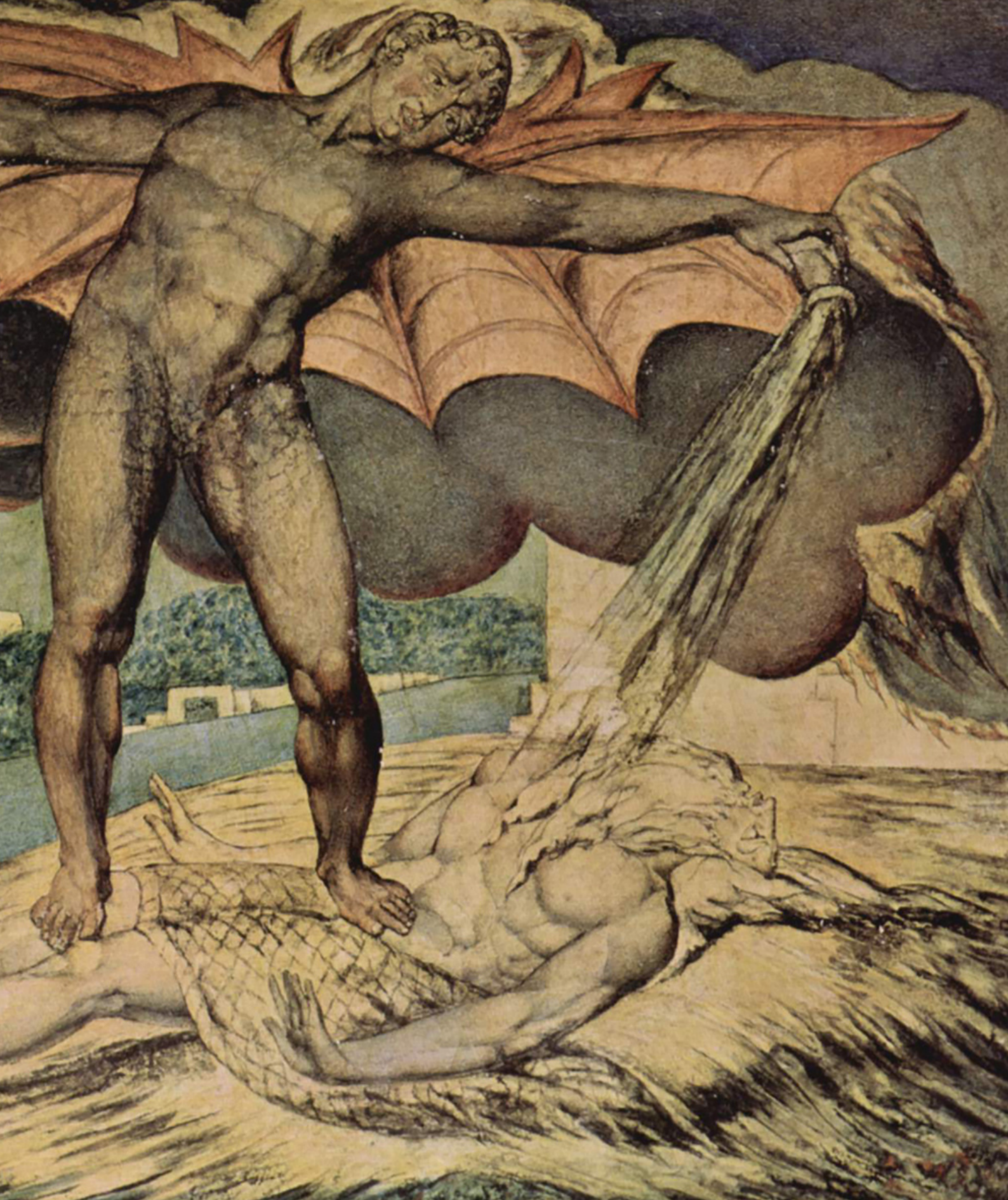
(Kafka)

...vidi la circolazione del mio oscuro sangue, vidi il meccanismo dell'amore e la modificazione della morte, vidi l'Aleph...

(J.L. Borges)

Prima di essere il titolo di un celebre romanzo di Marguerite Yourcenar, che ha conosciuto anche una trascrizione cinematografica, *l'Opera al Nero* appartiene al lessico di quel particolare Corpus di scritti che va sotto il nome di tradizione alchemica. L'alchimia (*Al-*





Kimijà) può dirsi in molti modi, ma la sua sostanza è unica e si identifica nel processo di trasformazione di una sostanza *vile* in un'altra più nobile e così via fino a giungere ad uno *stato di perfezione* propiziato in qualche modo dall'attività dell'*operatore/artista*.

Ora la questione si pone nei termini seguenti: perché volere la *trasformazione*? Tra le tante risposte che ognuno può dare, è bene ricordare che dietro ogni abitudine, ogni dogma e ogni fanatismo, si nasconde sempre la paura del cambiamento, che può essere figura dell'angoscia di morte. Oltre i fragili sistemi individuali di attrazione e di repulsione, il mutamento sostanziale che ci occorre, è quantomeno quello che consiste nel trasformare le opposizioni in complementarietà, o detto in termini neurofisiologici, di usare entrambi gli emisferi cerebrali, certamente separando e riunendo secondo l'adagio alchemico, *solve et coagula*. Senza entrare, per ora, in dettagli troppo tecnici, diremo che la fase *nera* dell'Opera o *nigredo* oltre a connettersi con il simbolismo del seme che deve morire sottoterra per poi fruttificare, può legarsi con stati di coscienza, tutto sommato abbastanza diffusi nella postmodernità, nei quali le varie facoltà e lo stesso senso dell'io vengono ad essere colpiti da una situazione di crisi.

Non si tratta di uno stato mistico-sentimentale e nemmeno di una "mortificazione" indotta con finalità ascetiche, ma di uno stato della coscienza non separabile però da una reale modificazione dei rapporti tra i vari piani fisici e psichici che compongono il composto vivente dell'individuo.

Tra le varie figure archetipali che la tradizione presenta (Ulisse, Ercole, Edipo, Lancillotto, Faust, Don Giovanni etc.) quella di Giobbe, parallela alle elaborazioni della tragedia greca, insegna molto a riguardo degli enigmi e dei misteri che premono sul tragitto dell'uomo su questa terra.

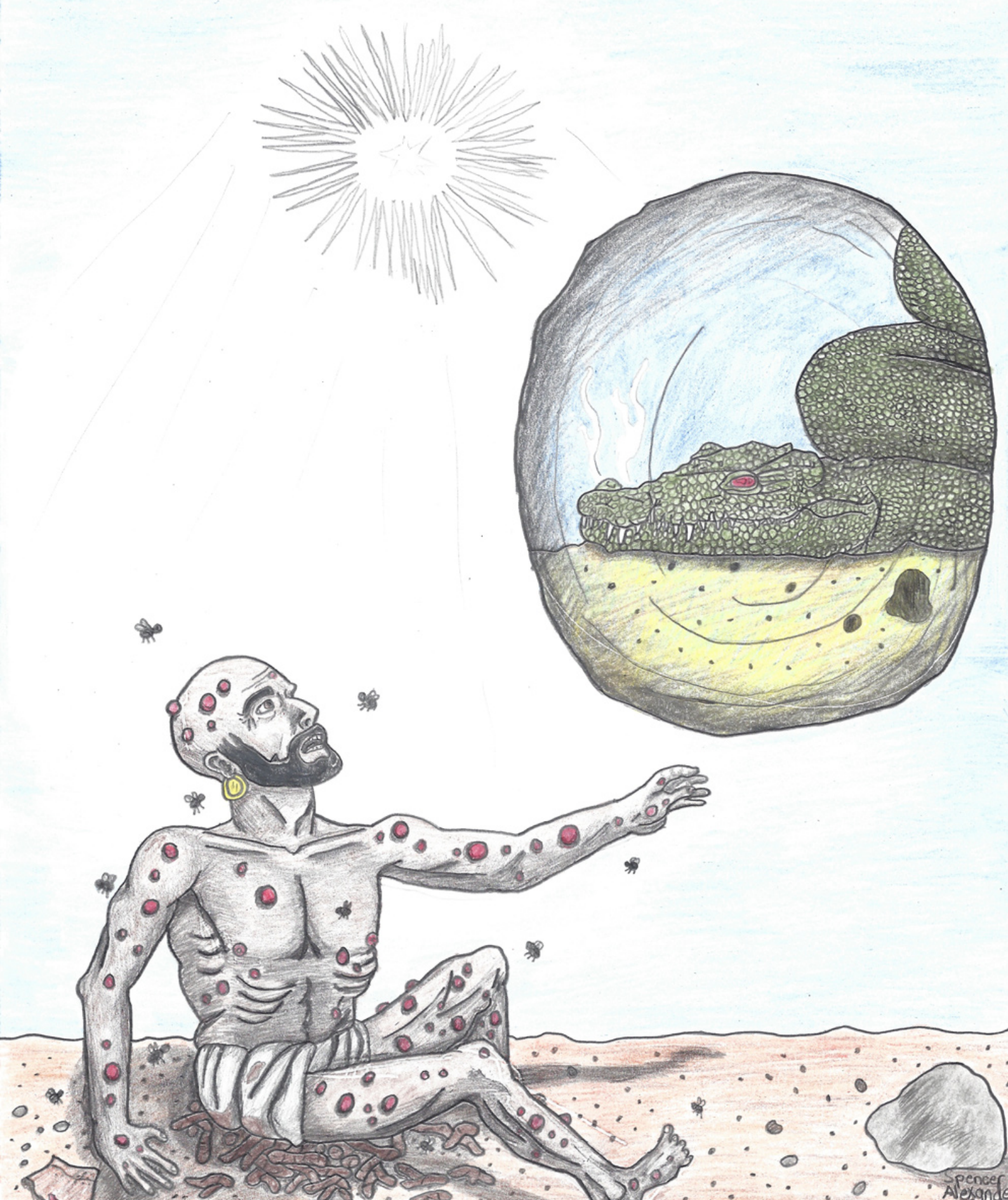
La vicenda di Giobbe si svolge sulla terra di 'Uz. Ora, è un dato di fatto che l'uomo, avendo falsato o frainteso le norme ontologiche che lo riguardano, sia divenuto incapace di un rapporto profondo con la terra che lo sorregge e questo non può che avere conseguenze sul piano sottile. L'uomo che invece è capace di vivere secondo le norme essenziali, può realizzare uno spotalizio con la terra che prelude a quello delle *nozze alchemiche*. Il nome della terra di Giobbe, 'Uz, ne reca il suggestivo messaggio. Giobbe, uomo integro e timorato di Dio, ha realizzato il primo stadio del suo essere, ma risiede su una terra il cui nome si lega intimamente al suo divenire personale. 'Uz, in ebraico si compone del nome dell'"albero" *Ets* che attraversa il *Vau*, l'uomo. La storia di Giobbe è così, fin dai suoi inizi, quella dell'*Uomo dentro l'Albero*, dell'uomo integrato al suo Albero; essa va a svolgersi dentro la *forgia* e l'uomo sarà chiamato nella *matrice di fuoco* per diventare il suo Nome o, in termini più semplici, per realizzare la sua integrità.

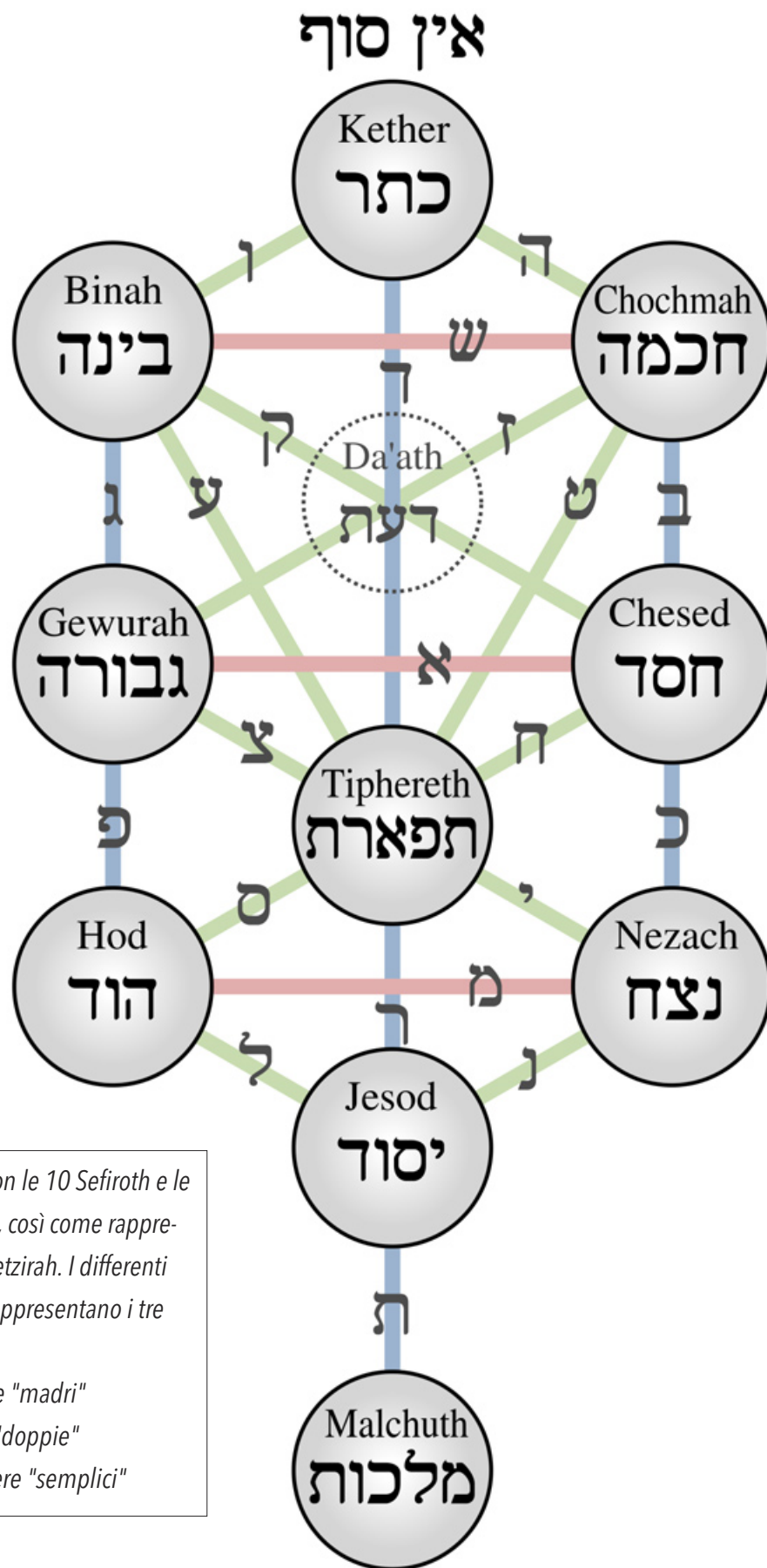
Giobbe ha ottenuto tutto ciò che voleva, il testo biblico ci enumera i suoi possedimenti, dai figli, ai greggi, agli armenti, ai servi, per dire che il piano dell'*Avere* è raggiunto nella sua pienezza. Il servo di Dio, l'uomo dabbene, è felice in mezzo alle sue proprietà, rispettato dai suoi concittadini, onorato da tutti. Quando giunge in un luogo qualsiasi, i più anziani si alzano, i più giovani tremano, è così che egli descrive se stesso, è uomo onorato e loda il Signore. A questo punto vediamo annodarsi tra Dio e Satana un dialogo misterioso di cui Giobbe è l'oggetto.

Questi tre nomi, Dio, Satana e Giobbe, ci rimandano ad un altro dialogo, quello avvenuto nel bel mezzo del racconto della *Caduta*, tra Dio e il Serpente-Satana: *Porro' inimicizia tra te e la donna, tra il seme tuo e il seme di lei. Egli ti schiacerà il capo e tu la insidierai al calcagno.* (Gen. 3, 15).

A destra:

Illustrazione di Spencer A. McDaniel di una scena del Libro di Giobbe, capitolo 41, in cui Dio descrive a Giobbe il Leviatano. L'artista ha originariamente disegnato questa immagine al liceo, traendo ispirazione dal Libro di Giobbe, capitolo 19, di Sweet Media, CC-BY-SA 3.0.





Albero della vita con le 10 Sefirot e le 22 lettere ebraiche, così come rappresentato nel Sefer Yetzirah. I differenti colori delle linee rappresentano i tre gruppi di caratteri:

- rosso - le 3 lettere "madri"
- blu - le 7 lettere "doppie"
- verde - le 12 lettere "semplici"

La parola inimicizia, Aiov, è il nome di Giobbe in ebraico. La storia di Giobbe è dunque quella dell'inimicizia posta da Dio nella relazione tra la donna e il serpente, in quella dei loro "semi", vale a dire dei loro "principi" che sono rispettivamente il Nome divino impresso nella femminilità stessa e Satana, principio del Serpente.

Giobbe è l'*inimicizia* stessa tra Dio e Satana. Più che mai, in questo racconto a manifestarsi come il protagonista del dramma in cui si palesa il destino divino, è l'uomo stesso e per esser più chiari, ciascuno di noi. Ed è a livello dell'*Essere* della vita dell'uomo che tale destino si gioca.

Sul piano del cuore, al centro dell'*Essere*, si ritrovano gli stessi principi divini, i "semi" presenti nella dualità della creazione: l'Uomo come Dio incompiuto si misura con l'*Avversario* (traduzione di *satana*) per giungere a quel compimento già realizzato da Dio.

Il mistero, si mostra così, nella prospettiva dell'oltrepassamento dei due poli dell'antinomia, ma ciò che interessa è soltanto il lato del polo "incompiuto", ovvero quello dell'Uomo. Mosè e Giobbe, ritenuti contemporanei dalla critica, si uniscono nel compimento messianico; entrambi prefigurano il Cristo, Dio Incarnato che ricapitolerà entrambi i poli, riconducendo l'Uomo alla deificazione.

La prima prova a cui Giobbe è sottoposto, va a colpire il piano dell'*Avere*, distruggendo tutti i suoi beni. E il satana rispose al Signore e disse: Forse per nulla teme Giobbe Iddio? ...Ma... stendi un poco la tua mano e tocca tutto quello che è suo: vedrai...se non Ti benedice in faccia! (...) quello che è suo è in mano tua, solo su lui non stendere la tua mano. (Giobbe, I, 9-12)

In questo modo, per Giobbe viene a prodursi una netta frattura tra l'*Avere* e l'*Essere*. Satana ha mano libera per annientare tutti i possessi fino ai sette figli e alle tre figlie. L'*Avere* può infatti situarsi su diversi piani, simbolicamente parlando le tre figlie si legano alla persona di Giobbe. In questo inizio le tre figlie si legano alle componenti della personalità che struttura la

triade cabalistica di *Godimento-Possesso-Potenza*¹. Sul piano psicologico come su quello materiale, Giobbe è ora annientato, ma la sua coscienza si fortifica, come se Dio lo conducesse ad una conoscenza segreta. Di fronte alla prova, Giobbe afferma: *Nudo uscii dal ventre di mia madre e nudo là ritornerò. Il Signore ha dato, il Signore ha tolto, sia benedetto il nome del Signore!* (I,21)

Egli sa che l'Uomo deve ridiventare bambino, farsi germe per entrare nel Regno, *Malkhuth*, l'ultima Sephiroth. Giobbe conosce i grandi misteri d'Israele, sa e accetta. E in ciò egli vive già una sorta di compimento, in quanto l'ira o il rancore, più che naturali nella sua situazione, non vanno ad albergare nel suo cuore, in quanto esse non sarebbero che energie contrarie alla realizzazione. Per questo Satana decide di andare oltre: *Pelle per pelle e tutto quello che ha l'uomo è pronto a darlo per la sua persona, (...) stendi un poco la Tua mano e toccalo nell'osso e nella carne vedrai!... Eccolo nelle tue mani! Solo risparmia la sua vita.* (II, 5-6) Dio permette che l'uomo subisca un terremoto nelle sue profondità. La *Grande Opera* comincia con quel battesimo di fuoco che è riassunto nelle parole di Satana: *Pelle per pelle*. Giobbe andrà di pelle in pelle fino all'estremo limite della sua intelaiatura terrestre, vale a dire che s'inoltrerà in campi di coscienza inesplorati.

Aor, la "pelle" della quale Adamo fu rivestito dopo la caduta (Gen. III, 21), rappresenta l'oscuramento della sua coscienza; la stessa parola *pelle*, *Aor* in ebraico, pronunciata *Iver*, significa "cieco", detto altrimenti, l'uomo è identificato con la "non-luce"; egli non conosce più la sua realtà profonda, non sa più nomi-

¹ Le tre componenti corrispondono alle strutture ontologiche dell'uomo che è chiamato a - godere della conoscenza di Dio - il *godimento* si lega alla Sephirot *Yesod*, - ad *acquistare la conoscenza*, il *possesso* si lega alla sephirot *Hod*, la Gloria divina che tutto permea, - è infine chiamato ad esercitare il dominio sulla Creazione, alla forza invincibile che gli conferisce la conoscenza divina; la *Potenza*, legata alla Sephirot *Netsah*. Tutte le narrazioni rendono conto, in qualche modo delle tre energie fondamentali Godimento- Possesso- Potenza i cui tentacoli pur essendo saldamente aggrappati al mondo dell'*Avere*, non cessano di alludere allo stadio dell'*Essere*.

nare le energie di cui pure è intessuto. Il lavoro della *Grande Opera* è soprattutto una mobilitazione della potenza "maschia" di Giobbe, affinché egli possa, ricordandosene, sposare la sua parte femminile, ricevendone quella luce che fino a quel momento esso celava. Quella parte è significativamente indicata nel discorso di Satana con, *l'ossa e la carne*. Prima della caduta, Adamo non aveva forse identificato la sua parte femminile con queste parole: *Ecco colei che è carne della carne e ossa delle mie ossa* (Gen, II, 23), vale a dire, ecco colei che è essenza della mia essenza? In effetti, ora il femminile di Giobbe è sconvolto, lui, l'uomo perfetto, di colpo non si riconosce e si rivolta contro sua moglie che gli dice: *Rimani ancora fermo nella tua probità? Impreca a Dio, e muori!* (II, 9)

Nelle angosciose contraddizioni suscitate dalla prova, l'amore che alberga nell'individuo, benché spezzato, può trovare un senso e intuire un potenziale di crescita e di sviluppo. Si può anche, giustamente, tremare nell'involucro della *vecchia pelle*, rifiutandosi di abbandonarla, ma Giobbe rifiuta di restare in tale dimensione e, risponde alla moglie: *Come parlerebbe una stupida così tu hai parlato!* (II, 10). I discorsi che seguono si incentrano sulla ricerca di un senso, sull'apertura su livelli più alti, quelli relativi alle due Sephiroth: *Hochmah*, la Saggezza, e l'Intelligenza, *Binah*. I tre amici che vengono a visitarlo sono tre aspetti di Giobbe stesso, sono tre "teste" che lo conducono entro le sue tenebre, nei suoi inferi, nella sua parte femminile e matriciale.

Come Edipo, Giobbe inizia il suo viaggio notturno, ma la sua situazione è più *alchemica*; *Ricoperta di vermi e croste è la mia carne* (VII, 5); sul suo letto di dolore conosce la fase della *Grande Opera* detta della "putrefazione". Ma non comprende ancora e chiede agli amici: *Istruitemi ed io ta-*



A destra:
La Gloria, o Adorazione del Nome di Dio, di Francisco Goya (1772)
 Basílica de Nuestra Señora del Pilar, Zaragoza



cerò, in che ho sbagliato fatemi conoscere (...) la mia giustizia è ancora qui! (VI, 26-29). In un primo momento Giobbe non fa che cercare la causa della sua sofferenza nelle categorie punitive che possiede il suo stato normale di coscienza; ma non si trova una colpa: Dio avrà forse occhi diversi dai suoi? *Hai tu forse occhi di carne, o come vede l'uomo anche tu vedi? (...) Ricordati che come argilla mi plasmasti e in polvere mi farai ritornare (...) Di pelle e carne m'hai rivestito d'ossa e di nervi mi hai intessuto (...) Tu, come un leopardo mi dai la caccia (...) E perché dalla vulva Tu m'hai tratto?* (X, 4 sgg). Le prove di Giobbe sono quelle dell'*Opera al Nero* che fa sperimentare il fuoco infernale. *La notte mi scava dentro le ossa (...) A gran forza Egli m'afferra (...) Mi getta nel fango: son diventato polvere e cenere. Io grido a Te, ma tu non mi rispondi (...) Fratello son divenuto agli sciacalli (...) La mia pelle mi si è annerita addosso e le mie ossa bruciano dall'arsura* (XXX, 17-30).

Afferrato alla gola di fronte alla "Porta degli dei", Giobbe modifica il suo livello di coscienza, ma anche il suo corpo e i suoi organi sono nella fucina, sul punto di liquefarsi nel crogiolo della prova. Non si arresta il suo viaggio *terrificante*, come si esprime la formula della *Grande Opera: il Cielo terrificato e la Materia quintessenziata*.

La fissazione di ciò che è sottile è certamente la prova più grande, Cristo stesso implorò il Padre, perché *il calice fosse allontanato*. Giobbe implora anche lui, ma "*figura del Cristo veniente*", trova la forza di proseguire, non più nell'ignoranza dell'incoscienza, ma consapevolmente, entro la notte che contiene la luce – *post tenebras spero lucem / ab umbra lumen*. In questo nuovo e labirintico stadio, le tenebre s'ispessiscono facendo da contrappunto al Nulla delle profondità abissali. È questa la *descensio ad inferos*, la discesa agli inferi, il ritorno al germe che contiene la totalità delle promesse e gli archetipi celesti con le loro immagini terrestri. Giobbe ritorna al *vuoto* e all'*informe* della sua origine, vive l'esperienza della sua embriogenesi e la profondità della sua sofferenza oltrepassa l'erudizione dei suoi tre amici, *Voi siete raffazzonatori di falso, voi, siete tutti medici da nulla*. (XIII, 5) Giobbe va più lontano di

qualunque parola che si pretenda consolatrice, giunge ad un silenzio nel quale il senso appare senza poter esser detto. Non diceva Pessoa, *Nasciamo senza saper parlare, moriamo senza aver saputo dire?* L'esperienza più vera e più profonda resta sempre indicibile, ineffabile. Ogni cambiamento di *pelle* è un cambiamento di coscienza, un'emergenza nel campo di un'intelligenza e di una sapienza nuove e archetipe nel contempo. Con i tre amici, Giobbe toglie di mezzo anche le ultime *pelli* del cuore e delle orecchie, ogni circoncisione è ultimata, può varcare la soglia dei territori interiori, avvicinandosi al luogo della pietra nascosta o *occultum lapidem* ove hanno sede le due Sephirot.

Certo l'argento ha la sua miniera e l'oro un luogo dove si raffina. Il ferro si cava dal suolo e la pietra fusa dà il rame. L'uomo pone un termine alle tenebre e scava fino all'ultimo limite rocce caliginose e oscure (...) Ma la sapienza donde si trae e dov'è il luogo dell'intelligenza? (XXVIII, 1-12).

Un altro amico estraneo al gruppo dei tre, Eliu, prepara Giobbe a ricevere la luce totale: *Ascolta questo, o Giobbe, soffermati e osserva le meraviglie d'Iddio*. (XXXVII, 14) Eliu indica quel giacimento d'Intelligenza che sta alle fonti della Saggezza, in quella *terra dove si trova l'oro, e l'oro di questo paese Tov* (Gen. II, 12), ossia la luce interamente dispiegata. Il versetto del Genesi descrive la prima delle quattro terre interiori dell'Uomo, che sono rese feconde dall'unico fiume, pur quadripartito, dell'Eden. Quattro è il numero che simboleggia le strutture dell'Uomo interiore, pur non dando conto della realtà essenziale. Un'altra immagine, quella della scala di trentatré gradini, può essere più efficace, in quanto ad ogni gradino può corrispondere un territorio da dissodare.

Qualunque sia l'immagine scelta, la prima terra descritta dal Genesi è quella che attira l'Uomo verso le sue profondità. Eliu (Eliahou) è la guida che conduce alla porta di questa prima terra, i tre amici precedenti, invece lo avevano condotto ai tre primi livelli di energia, vale a dire alle prime tre terre indicate dalla Genesi (II, 8-14). Dopo l'estrema purificazione, Eliu si ritira, *E il Signore rispose a Giobbe in mezzo al turbine dicendo:*

.... *Dov'eri quando io fondavo la terra ? Dillo, se sei tanto intelligente!* (XXXVIII, 1-5) Con questo riferimento alla creazione della terra, le Sephiroth (Fondamento-Yesod e Intelligenza – *Binah*) si trovano come rinchiusi da un abbraccio cosmico, al quale, appunto, Dio richiama Giobbe perché se ne avvenga. L'Intelligenza ritorna qui ad essere pienamente femminile ed è chiamata ad aprirsi e a dare il suo frutto. Il turbine, all'interno del quale Dio fa udire la sua voce, è l'ultimo sconvolgimento che si opera in Giobbe, ultimo "tuono" prima di giungere all'estremo territorio del suo intimo.

In un primo tempo, si scende fino alle sorgenti del mare ... al fondo dell'abisso ... alle porte della morte ... al luogo della luce e a quello delle tenebre, perché Giobbe possa ricordarsi della sua origine; Tu lo sai, perché eri già nato e il numero dei tuoi giorni è assai grande! (XXXVIII, 16-22)

L'Uomo riceve così la rivelazione della sua eternità, creato dall'eternità, al di là dei tempi, può ricordare la sua generazione perché Dio lo conduce e, cantandogli un inno cosmico, il Signore scolpisce l'ultima testa di Giobbe, quella che la tradizione cinese chiama il *campo di cinabro* superiore in cui si celebra lo sposalizio tra l'Uomo e l'universo. Dio genera Giobbe agli estremi bagliori della Saggezza e

dell'Intelligenza, *Chi ha posto nel recondito la Sapienza, o chi ha dato al fenomeno Intelligenza?* (XXXVIII, 36) Giobbe divenuto aquila ha percorso l'Eden e si presenta alla "Porta degli dei", guardata da due signori delle profondità, le cui pelli sono gli ultimi gradi della coscienza di Giobbe, *Ecco Behemoth* (l'ipopotamo) (...) *Egli è la prima delle opere d'Iddio; chi lo creò gli aggiunse la sua spada* (XL, 19). Behemoth, guardiano della porta d'Oriente guida l'uomo sul sentiero della spada, ovvero

sul cammino del suo Nome². Behemoth, simbolo di forza e intelligenza è un plurale, come i Cherubini, essi sono prossimi al Nome e sostengono il trono di Dio. Con la forza divina, Giobbe oltrepassa la barriera dei Cherubini e si presenta di fronte all'ultimo guardiano delle sue acque profonde: Il Leviatano (il coccodrillo), Celebre per la sua bellezza e per l'impermeabilità della sua pelle-corazza, *Dalla sua bocca partono fiaccole, sprizzano scintille di fuoco. Dalle sue nari esce il fumo come da caldaia che bolla sul fuoco. (...) Fa gorgogliare come pentola il profondo, fa del mare un vaso spumante (...) egli è re!* (XLI, 11-26)

Un grande mistero circonda quest'ultimo mostro, *Il suo cuore è duro come pietra...* (XLI, 16), il cuore del Leviatano è il centro

dell'essere, sigillato dalle origini, quando Dio *sigillò la carne di Adamo nella profondità (per mezzo di un sonno profondissimo)* (cfr. Gen. II, 21) e le *profondità*, in ebraico Tahtenah, esse contengono anche Hatounah, il "matrimonio", le nozze o il congiungimento. Il Leviatano è l'ultimo territorio nel quale Giobbe deve entrare, l'oggetto dell'ultimo matrimonio che deve celebrare con se stesso. È il dragone al fondo



² Il nome divino, il Tetragrammaton, Yod-Hé-Vau- Hé, nella Kaballah è stato visto come una spada, di cui Yod è il pomo, Vau la lama e i due Hé le superfici taglienti laterali; resa antropomorficamente, Yod è la testa dell'Uomo, Vau la colonna vertebrale e i due Hé, i polmoni che si prolungano nelle due braccia e nelle due mani. Con riferimento all'Albero posto in mezzo al giardino dell'Eden, Yod sono le sue radici, Vau il tronco e i due Hé i suoi frutti; prendendo a piene mani tali frutti, l'Uomo è chiamato a risalire alla sua radice, Yod: l'unità da cui procede sarà nel contempo il suo frutto. L'Uomo non può mangiarne fino a quando, di matrice in matrice, non si legherà a quel divino che deve diventare.

dei propri inferi, quello che Giobbe va ad abbracciare per aprirne il cuore, per essere fuso con la "pietra". Pietra angolare, cuore dell'edificio, nell'ultima forgiatura che lo porterà a generare il divino. Giobbe diviene il suo Nome. Nella Sephiroth *Tiphereth*, la Bellezza, Giobbe viene totalmente purificato, diviene luce; mangia il frutto dell'Albero della dualità che egli era prima di dare, adesso, il frutto dell'unità che è diventato, dopo aver conquistato il suo Nome.

Come il Verbo nasce dal Silenzio divino, come la Luce proviene dalle Tenebre profonde, così secondo la stessa legge, al fondo dell'abisso, al limite dell'assurdo, in mezzo alla disperazione, nella oscura matrice, l'Uomo può scoprire il seme che germignerà e che diventerà la sua dimensione divina. Come detto, di "matrice" in "matrice" si compie la Grande Opera, ma il parto di se stessi, lungi dall'essere una *routine*, è un'esperienza di conquista del centro interno. Lavoro difficile, compiuto nel chiaroscuro tra cadute e vittorie, ma costantemente sostenuto ad ogni tappa da guide invisibili.

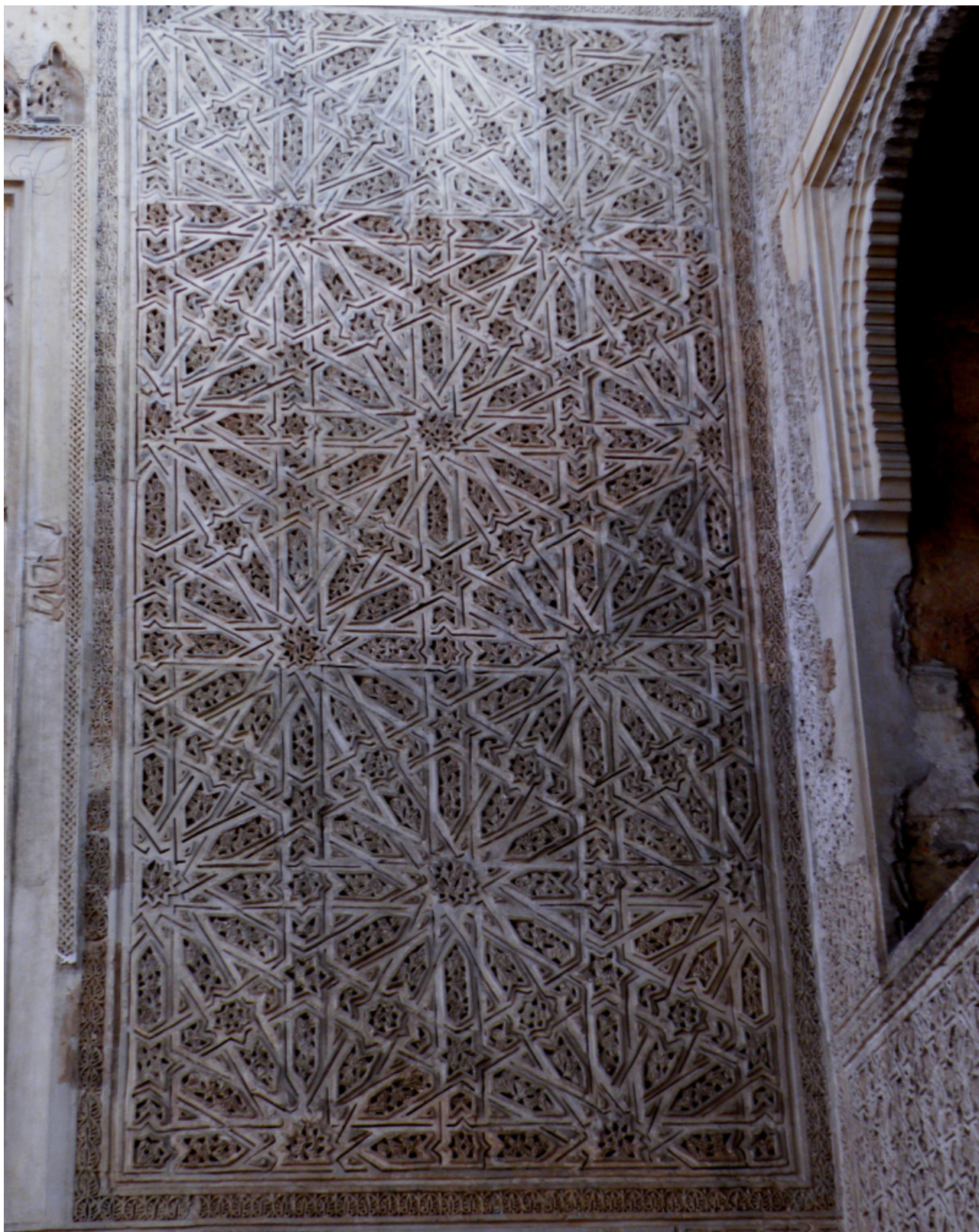
L'unità è inseparabile dalla molteplicità, entrambe sembrano antinomiche in quanto appartengono a quella Realtà che oltrepassa tutte le realtà apprese prima di giungere a questa esperienza limite che fa assumere a Giobbe il *Ayin*, la sua "fonte" o il suo "occhio". Per mezzo del fuoco egli è divenuto *Aleph*, testa coronata (da *Kether - Corona*, la prima Sephiroth). L'irruzione nell'universale è simboleggiata in Giobbe dalla moltitudine di beni che gli sono resi dopo l'atroce prova, dalla ricchezza, dai dieci figli (7+3) di cui egli è *coronato*. Dieci è lo Yod, le tre figlie rivelano il Nome di Giobbe sotto forma della triade energetica che egli ha realizzato. *Yamimah* è la pienezza degli spazi e dei tempi, ora possedute da Giobbe; *Qetsia* rappresenta la stagione estiva in cui si colgono i frutti. Il frutto un tempo era contenuto in potenza nell'albero, *Outs / 'Uz*, la terra abitata da Giobbe, come si diceva all'inizio. *Qetsia* è anche la cassia, una pianta aromatica, il profumo e il sapore del frutto sono il *godimento* raggiunto da Giobbe, pari a quello che Noè attinse con l'ebbrezza. Il pomo della spada fiammeggiante posto a guardia della parte orientale dell'Eden, è ancora *Coro-*

namento dei contrari - Qeren Hapoukh, "oltrepassamento delle contraddizioni" (*Überwindung* direbbe Nietzsche). L'albero della Conoscenza, espressione della dualità, produce un frutto che rappresenta l'unità riconquistata: lo Yod-radice o il Nome divino. Divenuto lui stesso frutto dell'Albero della Conoscenza, ora Giobbe può cogliere il frutto dell'Albero della Vita, il quale altro non è che l'aspetto complementare di quello della Conoscenza³. *E Dio ristabilì Giobbe nello stato di prima ... aumentando del doppio tutto ciò che possedeva prima ... Giobbe visse 140 anni e vide figli e nipoti di quattro generazioni...*

Bibliografia

- Rolph Gail, *Magische Kabbala. Der westliche Weg*, Knauer, München, 1995.
- Annick de Souzenelle, *Le Symbolisme du corps humain*, Albin Michel, Paris (1984 1a), 2003.
- Henri Serouya, *La Kabbale*, Grasset, Paris, 1947, tr.it. Ed. Mediterranee, Roma, 1989.
- Séverin Batfroi, *Alchimie et Révélation Chrétienne*, Ed. De la Maisnie, La Roche-sur-Yon 1976.
- Oswald Wirth, *Les Mystères de l'Art Royal*, tr. di Andrea Forte, Atanòr, Roma, 2002.
- Arturo Reghini, *Le parole sacre e di passo*, Atanòr, Roma 2002.
- Vittorio Demetrio Mascherpa, *Esoterismo dei numeri*, Atanòr, Roma 2004.
- Mino Gabriele, *Alchimia e Iconologia*, Forum, Udine 1997.

³ Dice Mircea Eliade (*Trattato di storia delle religioni*, Boringhieri, Torino 1954, pp. 275-6): *L'Albero rappresenta - in modo sia rituale e concreto, sia mitico e cosmologico e anche puramente simbolico - il cosmo vivente, che si rigenera senza sosta. Poiché la vita inesauribile è equivalente all'eternità, l'Albero-cosmo può per questo diventare, su di un altro livello, albero della Vita-senza-morte. E dato che questa medesima vita inesauribile, nell'ontologia arcaica, traduce l'idea di realtà, l'Albero vi diventa simbolo di questa realtà ("il centro del mondo")*.



Le dieci Sephiroth sul muro est della sinagoga di Cordoba, Spagna. Photo: Roy Lindman



Alessandro Decadi

Le società segrete come veicolo della cultura musicale nel Settecento

Il rapporto tra le associazioni segrete e la musica ha radici molto lontane, già nei primi anni del Settecento importanti musicisti si affiliarono a delle società esoteriche che avevano il compito di trasmettere il sapere musicale o i valori delle associazioni che custodivano.

Agli inizi del secolo XVIII non avevamo ancora delle organizzazioni stabili come quella che conosciamo con il nome di massoneria. Possiamo immaginare di scorgere nelle locande, taverne e birrerie inglesi i primi fondatori delle società segrete. Questi luoghi non erano scelti a caso: i primi partecipanti di queste organizzazioni erano maestri carpentieri e muratori che non potevano permettersi di frequentare luoghi elitari. Le loro riunioni nascevano per discorrere di architettura e delle tecniche muratorie apprese e si facevano chiamare *free masons*, liberi muratori. Questi luoghi non erano frequentati solamente da artigiani ma avevano diversi tipi di frequentatori con i quali si cominciarono a disquisire di diversi argomenti; da questa interrelazione si cominciò a parlare di *free accepted masons*, ovvero partecipanti accettati

nelle corporazioni dei muratori pur non avendo mai praticato l'arte. Questa distinzione che risale agli ultimi decenni del Seicento, finì per scomparire per lasciare il posto ai *free and accepted masons* ovvero un insieme di persone che accomunate, o meglio legate, dal punto di vista speculativo non lo erano anche da quello operativo. Proprio in questa comunanza speculativa è il fulcro di quanto sosteniamo e discorreremo in questo testo. La speculazione anche filosofica oltre che legata all'arte reale, fece sì che si avvicinassero persone di diversi ceti e formazione culturale interessati allo scambio culturale che avveniva in tali congregazioni.

Nei primi anni del Settecento cominciarono a fiorire diverse società segrete basate su argomenti specifici e precisi valori culturali; molti artisti e letterati ne facevano parte e tale fenomeno incluse anche l'ambiente musicale. Tra le prime in assoluto in territorio tedesco ricordiamo quella fondata da Adam Krieger nel 1655 a Lipsia che durò solamente due anni e che fu ripresa da Wolfgang Caspar Printz nel 1689 per costituire un'altra società musicale ed infine gettare le

basi per la società fondata da Mizler¹. La *Società per corrispondenza delle scienze musicali* fondata a Lipsia da Lorenz Christoph Mizler nel 1738 che annoverava tra i suoi iscritti, circa una ventina, grandi nomi come: Bach, Graun, Haendel, Stölzel, Telemann e Leopold Mozart che poi aderì alla massoneria insieme a suo figlio Wolfgang. Abbiamo già approfondito la società mizleriana nel nostro *Mozart e la musica massonica*², qui vogliamo solo ricordare che per la società mizleriana Bach compose le *Variazioni canoniche per organo* nel 1747, anno del suo ingresso, *l'Offerta musicale* nel 1748 e probabilmente *l'Arte della fuga* doveva costituire la dissertazione per il 1749. Le società musicali erano attive sul lato operativo attraverso il concerto pubblico, ovvero la manifestazione della musica al di fuori dei luoghi deputati ad essa, quindi al di fuori dei riti, delle chiese, delle corti, dei palazzi e dei teatri per approdare a sale dove si fa musica per il gusto di eseguirla e proporla. Ricordiamo a Londra la *Academy of Ancient Musick* attiva dal 1710 al 1792, che teneva concerti in taverne in cui avevano sede anche logge massoniche, ma anche la *Philharmonic Society* fondata nel 1728 da Maurice Greene confluita poi nella prima. Non deve stupire che tali società avessero sede nelle taverne perché, come dicevamo sopra, era il luogo deputato alle società segrete come anche della massoneria³. La *Academy of Ancient Musick* era ospitata in una delle taverne dalle quali si fa derivare la massoneria moderna ma col passare del tempo occorse trovare altri luoghi in cui operare e la nuova sede fu nella *Gran Loggia di Londra*, la *Freemason's Hall*, dove si tennero i concerti sin dal 1776, la sede fu dedicata alla «Massoneria, alla Virtù e all'Universale Benevolenza»⁴.

Tra gli esponenti di spicco della prima metà del Settecento, troviamo l'autore Laurence Dermott (1720 – 1791), attivo inizialmente come pittore. Dermott fu iniziato a Dublino il 14 gennaio 1741 poi trasferitosi a Londra nel 1748 dove commerciava vino. A lui dobbiamo la fondazione della *Grand Lodge of the Antients* creata nel luglio del 1751 con lo scopo di dare vita ad una massoneria basata sulle Costituzioni di Andersen e quindi di uno stampo non moderno. La sua opera principale è *Ahiman Rezon* dove *Ahiman* è il nome di un dei guardiani del tempio mentre *Rezon* deriva dall'ebraico *Ezra* che significa aiuto; probabilmente il significato è ancora diverso perché *Ahim* significa fratelli, *manah* significa scegliere ed infine *raizon*, legge e pertanto può ben assumere il significato di 'i fratelli che hanno scelto la legge'. Questa raccolta intitolata *A Choice Collection of Masons Songs, with several ingenious Prologues and Epilogues. To which is added, Solomon's Temple, An Oratorio, as it was performed at the Philharmonic-Room in Fishamble-Street, Dublin, for the Benefit ok Sick and distressed Free-Masons*⁵ contiene anche sessanta *song* ai quali se ne aggiungono altri sino ad arrivare a sessantotto della edizione del 1764 contenente vari pezzi di carattere teatrale e dal libretto opera del poeta e drammaturgo irlandese James Eyre Weeks per l'oratorio *Solomon's Temple* messo in musica dall'organista della Cattedrale di St. Patrick di Dublino, Richard Brodway (? – 1760). L'oratorio fu eseguito il 15 maggio 1753 nella *Fishamble Street Musick-Hall* sede dei concerti organizzati dalla *Charitable adn Music Society* ove si tenne la prima assoluta del *Messiah* di Haendel⁶.

Nello 1766 a Londra si costituì la *Concert of Ancient Musick*,

¹ Cfr. ALBERTO BASSO, *Musica e massoneria*, in *Mozart il Maestro*, a. mola (a cura di), Circolo Culturale Carignano Università Popolare di Torino, Torino, 1991, p. 153.

² Cfr. ALESSANDRO DECADI, *Mozart e la musica massonica*, Bonanno, Reggio Calabria 2022.

³ Cfr. ALBERTO BASSO, *Musica e massoneria*, in *Mozart il Maestro*, a. mola (a cura di), Circolo Culturale Carignano Università Popolare di Torino, Torino 1991, 153-155.

⁴ *Ivi*, p. 157.

⁵ Una raccolta a scelta di canzoni dei massoni, con diversi prologhi ed epiloghi ingegnosi. A cui si aggiunge il Tempio di Salomone, An Oratorio, come fu eseguito presso la Philharmonic-Room in Fishamble-Street, Dublino, a beneficio dei massoni malati e afflitti. Nella mia traduzione.

⁶ Cfr. ALBERTO BASSO, *L'invenzione della gioia, musica e massoneria nell'età dei Lumi*, Garzanti, Milano 1994, p. 47.

un'istituzione con sede in Tottenham Street, destinata a durare fino al 1848 le cui manifestazioni divennero note sotto il nome di *The King's Concert* e dirette dal 1776 al 1793 da Joah Bates, membro della fratellanza (era iscritto nelle liste della Globe Lodge al n. 23) che fu uno dei padri fondatori della *Handel Commemoration*.

Il culto per le opere del maestro sassone andava aumentando con il passare del tempo e particolare attenzione destavano gli oratori e le opere vocali non legate al teatro; si riteneva che soprattutto gli oratori suscitassero gli interessi sia della musica nuova che della antica di cui si discorreva al tempo. In virtù dell'attenzione suscitata essa veniva eseguita nelle taverne sedi sia delle logge che di attività concertistiche dove si sviluppò l'idea di eseguire gli oratori al fine di valorizzare ed esaltare le qualità morali che rappresentavano. Si assistette quindi nelle taverne alla rappresentazione di *Esther* (1732, 1743 e 1752) del *Saul* (1740), dell'*Acis and Galatea* (1751 e 1754), del *Samson* (1751 e 1758) ma soprattutto del *Messiah*.

La *Concert of Ancient Musick* promosse ampiamente il modernismo di Haendel soprattutto mediante l'esecuzione del *Messiah*. Il soggetto del *Messiah* era molto caro ai letterati massoni da Pope a Klopstock e Herder e venne quindi rappresentato nel 1772 ad Amburgo in lingua inglese grazie alla promozione di Michael Arne e successivamente replicato in loggia; dopo di essa venne la replica ad opera di Carl Philip Emmanuel Bach nel 1775 in tedesco. Tra il 1780 ed il 1781 fu presentato a Weimar ad opera di Wilhelm Wolf nella traduzione di Herder. Un ulteriore passo si ebbe quando nel 1783 Williams Wynn, Fitzwilliam e Bates decisero di promuovere l'imminente centenario del compositore, fu così che il 26 maggio del 1784 si aprirono le porte dell'Abbazia di Westminster per l'esecuzione, ad opera della *Handel Commemoration*, di una serie di musi-

che sacre ed il 29 l'esecuzione del *Messiah* ad opera di un grandissimo numero di musicisti diretti da Joah Bates coadiuvato da William Cramer⁸. Come possiamo vedere ancora una volta le congregazioni legate all'Ordine hanno avuto un ruolo fondamentale nella circolazione della musica; ovviamente tale commistione nasce dal fatto che sia le congreghe che le logge e le istituzioni avevano sede nelle taverne e per questo in molti casi erano composte da persone appartenenti a più associazioni. In ogni caso il *Messiah* fu eseguito tra il 1786 e 1788 a Berlino, Lipsia e Breslavia in traduzione italiana. La diffusione dell'opera haendeliana crebbe negli anni in maniera esponenziale al punto che, grazie alle *Handel Commemoration*, nell'Ottocento gli organici crebbero spropositatamente sino a toccare i quattromila esecutori. Tra le iniziative più importanti nel secolo vi fu il progetto di dare alle stampe le opere del compositore sassone. Il progetto prese avvio grazie ad un membro della Fratellanza, Samuel Arnold, che in undici anni, fra il 1787 e il 1797 riuscì a dare alle stampe 180 fascicoli dei *Works of G. F. Handel in Score*; impresa unica che era segno tangibile dell'importanza che veniva assegnata alla sua musica.

A Vienna invece Haendel fu introdotto dal barone Gottfried van Swieten, amico di Mozart, Prefetto della Biblioteca di Corte e Presidente della Commissione di Censura Letteraria. Egli dette vita a una società composta da 25 membri, *La società di Cavalieri*, tutti simpatizzanti della massoneria, e all'ammodernamento delle opere haendeliane, tra le quali il *Messiah*, fu affidato a Mozart e proseguì anche dopo la sua morte.

Per correttezza storica occorre ricordare che non si hanno notizie certe sull'appartenenza di Haendel alla massoneria, purtuttavia aveva avuto modo di conoscere molto bene gli uomini di cultura, artisti e musicisti che ne facevano parte. Come ricorda Basso, Haendel fu al servizio, come compositore, di Johann Christoph Pepusch, direttore di cappella di James Brydges, conte di Carnarvon di cui non si può ipotizzare l'appartenenza

⁷ La tendenza prevalente in Italia oggi è quella di scrivere e pronunciare il suo nome alla tedesca, Georg Friedrich Händel o Haendel, sebbene il compositore negli ultimi quaranta anni della sua vita si sia sempre firmato secondo l'uso della lingua inglese George Frideric Handel.

⁸ Cfr. ALBERTO BASSO, *L'invenzione della gioia, musica e massoneria nell'età dei Lumi*, Garzanti, Milano 1994, pp. 90-91.



all'Ordine ma per la cui famiglia è pacifico che il figlio ed il nipote erano affiliati⁹. Va ricordato in ogni caso che il *Messiah* fu presentato nelle officine amburghesi nel febbraio 1777 e nell'aprile 1778¹⁰.

Ai tempi di Mozart; la partecipazione alle logge massoniche era una prassi consueta, ricordiamo che a Vienna vi erano oltre quaranta logge costituite, e furono numerosi gli artisti, gli intellettuali, i letterati che vi parteciparono.

La massoneria diventa un mezzo di studio dell'antichità, soprattutto quella legata all'antico Egitto ed alla setta di Pitagora. Il *Sethos* dell'abate Terrasson diviene testo fondamentale per l'approfondimento dell'antichità e della ritualità egizia.

All'interno di questo contesto culturale è pacifico che molti artisti, filosofi e letterati trovarono il luogo ideale per l'elevazione spirituale e per il raggiungimento della 'Conoscenza'. Nello stesso periodo l'ordine gesuitico perdeva il suo peso e di conseguenza anche la sua aspirazione alla formazione culturale europea; in questo andò sostituendosi la massoneria. Molte furono le opere di stampo massonico a circolare dalla seconda metà del Settecento: abbiamo citato pocanzi il testo di Terrasson, *Sethos, histoire, ou Vie tirée des monumens, anecdotes de l'ancienne Égypte, traduite d'un manuscrit grec* del 1731; tra le composizioni più enigmatiche e ispirate all'esperienza massonica, vi è il poemetto goethiano del 1784-1785 *Die Geheimnisse, I Misteri*, restato allo stato di frammento, che mostra un recupero significativo della tradizione rosacrociiana, incentrata sulla sensibilità cristiana ma anche suo il successivo romanzo *Wilhelm Meisters Lehrjahre* del 1795-1796; potremmo citarne

molte ma qui vogliamo soffermarci solamente sul rapporto tra la massoneria e la musica.

Perché parlare di rapporto tra massoneria e musica? A nostro avviso la massoneria ha contribuito sia alla circolazione che produzione musicale. Essa mirava ad una riforma del costume e della società nei vari campi pertanto artisti, letterati, filosofi e politici ne entrarono ben presto a far parte. Il legame che si instaurava tra di essi era di fratellanza, comunanza di valori e di sostegno reciproco; furono proprio queste caratteristiche a far sì che il sapere circolasse maggiormente negli ambiti massonici ma anche a portarlo maggiormente all'attenzione del pubblico. Tra gli appartenenti all'ordine massonico vi era Voltaire; già nel 1722 era stata fondata a Versailles, per iniziativa di alcuni cortigiani e di ufficiali della Guardia del Re, una associazione o meglio una compagnia dei folli, persone volte all'ironia ed alla *joie de vivre* con il nome di *Régiment de la Calotte* (la *calotte* era un tipico copricapo rotondo in uso soprattutto nel clero) tra i suoi esponenti ritroveremo lo stesso Voltaire che poi aderì all'ordine massonico il 7 aprile 1778, ovvero alcuni mesi prima di morire¹¹. L'iniziazione massonica di Voltaire può essere testimonianza anche della vicinanza di Haydn alla massoneria e della attenzione che la stessa gli rivolgeva anche prima della sua iniziazione del 1785 infatti, un articolo del *Journal für Freymaurer* del 1784, n. 2, p. 242, ad opera di Ignaz Von Born, riporta che per il rito di ingresso alla loggia parigina *Les Neuf Soeurs* fosse stata eseguita una delle sinfonie del compositore. Da un lato questo dimostra l'attenzione e la vicinanza sopra anticipata, dall'altra è anche testimonianza del tipo di musica impiegata nei riti dell'Ordine. Certamente non possiamo non tener presente che alcune sinfonie di Marie-

⁹ Per maggiori approfondimenti circa i legami di Haendel con i conti di Carnarvon, rimando alla lettura della prestigiosa opera di ALBERTO BASSO, *L'invenzione della gioia, musica e massoneria nell'età dei Lumi*, Garzanti, Milano 1994, pp. 92-93.

¹⁰ Cfr. ALBERTO BASSO, *L'invenzione della gioia, musica e massoneria nell'età dei Lumi*, Garzanti, Milano 1994, p. 340.

¹¹ Cfr. ALBERTO BASSO, *Musica e massoneria*, in *Mozart il Maestro*, a. mola (a cura di), Circolo Culturale Carignano Università Popolare di Torino, Torino 1991, p. 118.



Alexandre Guénin, anch'egli massone, fossero state attribuite erroneamente ad Haydn¹² ma sicuramente il comparire del suo nome attenziona il rapporto già esistente con l'Ordine. Quel che preme ora mettere in evidenza è come tramite le società segrete, ed in particolare attraverso la massoneria, i musicisti fossero spinti alla creazione di nuove composizioni.

Abbiamo visto sopra che Bach, appartenendo alla società mizleriana compose specificatamente dei lavori annuali ma quel che rileva è che la massoneria si adoperò molto per la diffusione della sua musica: Samuel Wesley, nipote di Jhon Wesley (1703-1791) organista e massone passato alla storia per aver fondato il Metodismo, dopo esser stato iniziato il 17 dicembre 1788 si fece promotore della rinascita della musica bachiana in Inghilterra tanto da predisporre un piano per la fondazione di una *Bach Society* e si impegnò nell'organizzazione di concerti per la diffusione dell'opera bachiana¹³.

Forse uno dei musicisti che più collaborò con la massoneria fu Wolfgang Amadeus Mozart che sin da piccolo cominciò ad intessere rapporti con l'Ordine. Da questo di vista l'Ordine contribuì notevolmente alla diffusione della cultura musicale e Mozart ne fu senz'altro avvantaggiato. A soli undici anni, per ringraziare il dottor Wolff che aveva guarito lui e la sorella Nanerl dal vaiolo, compose un'arietta su testo del poeta Johann Peter Uz (1720-1796), la K 53, *An Die Freude, Alla Gioia*, le cui parole furono scritte ad Olmütz nell'agosto o nel novembre del 1768¹⁴. Mentre è assodata l'appartenenza alla massoneria da

parte di Uz, per il dottor Wolff per ora è solo una intuizione appartenente a C. De Nys che nel suo articolo dl 1966, *Une énigme dans la vie de Mozart*, inviato alla *Società di musicologia*, suggerisce l'appartenenza anche del medico all'ordine¹⁵. L'arietta era dedicata alla Dea Gioia, già rappresentata nei vari campi della cultura letteraria tedesca come la dea dispensatrice dei piaceri, il cui tema era già caro a Friedrich von Hagerdorn (1708 – 1754) che nel 1744 scrisse l'ode *An Die Freude*¹⁶ ma anche a Friedrich Klopstock (1724 - 1803) che immortalò la sua visita del 1750 nella penisola svizzera di Au nella sua *Ode an den Zürichsee, Ode al lago di Zurigo*, dove anch'egli parla della gioia partecipando di fatto alla letteratura dedicata alla *Göttin Freude*. Il tema sarà ripreso successivamente da Schiller (1759 – 1805) nella sua *An Die Freude* e musicato circa quarant'anni dopo da Beethoven. La massoneria speculativa dedicherà un'attenzione particolare alla gioia, Schiller la chiamerà la «bella scintilla divina» e «figlia dell'Elisio», il regno dei beati, luogo di delizia e felicità riservato agli eroi e a chi è stato iniziato ai grandi misteri¹⁷. Possiamo dunque affermare che la prima composizione mozartiana si inserì a pieno titolo all'interno della cultura letteraria tedesca e nelle tematiche affrontate dai grandi poeti illuministi. Sotto la spinta della massoneria il genio salisburghese si apprestò alla composizione di un'opera incompiuta dal titolo provvisorio *Das Serail* ma che convenzionalmente è nota con il nome di *Zaide*, K 344 del 1780; teniamo a dire che non siamo totalmente in accordo con quanto sostenuto da Basso nel suo *L'invenzione della gioia*,

¹² Cfr. ALBERTO BASSO, *Musica e massoneria*, in *Mozart il Maestro*, a. mola (a cura di), Circolo Culturale Carignano Università Popolare di Torino, Torino 1991, p. 193.

¹³ Cfr. ALBERTO BASSO, *Musica e massoneria*, in *Mozart il Maestro*, a. mola (a cura di), Circolo Culturale Carignano Università Popolare di Torino, Torino 1991, p. 58.

¹⁴ Cfr. ALESSANDRO DECADI, *Mozart e la musica massonica*, Bonanno, Reggio Calabria 2022, pag. 21 ma anche possiamo ritrovare la notizia in ALBERTO BASSO, *L'invenzione della gioia, musica e massoneria nell'età dei Lumi*, Garzanti, Milano 1994, p. 536.

¹⁵ Cfr. JACQUES CHAILLEY, *La flute enchantée, opéra maçonnique*, Robert Laffont, Paris 1968, pag. 73.

¹⁶ Cfr. AA. VV., *Lessico europeo, sezione tedesca: il movimento*, in *Studi Umanistici Philologica*, Collana Studi e ricerche, Sapienza Università Editrice, Roma 2018, pag. 74.

¹⁷ Cfr. ALBERTO BASSO, *L'invenzione della gioia, musica e massoneria nell'età dei Lumi*, Garzanti, Milano 1994, p. 12.

quando afferma che sono poco evidenti gli agganci di quest'opera con la massoneria. Probabilmente ciò è sostanzialmente vero per quanto attiene al ritualismo ed al simbolismo massonico, ma in questa sede ci preme evidenziare il legame con la massoneria. Il *singspiel*, in forma di melologo, viene dato a Mozart dal suo editore, Johann Anton André, un esponente della massoneria, nel 1779 al rientro del compositore dal viaggio parigino. Il testo era dell'amico trombettiere della corte salisburghese Andreas Schachtner di cui l'appartenenza alla massoneria si può ipotizzare basandosi sul circuito delle loro amicizie, in ogni caso è promotore dei grandi temi della fratellanza: la tolleranza, la virtù, la filantropia. Valori che erano comuni agli uomini illuminati che volevano fondare una società giusta votata alla bellezza e alla gioia. Ci preme far notare che, per tornare all'argomento trattato dal presente lavoro, l'impulso iniziale della messa in scena è dovuto ancora una volta alla massoneria per il tramite dell'editore di Mozart. Tutto ciò è avvalorato dal fatto che nonostante l'opera fosse andata perduta sino alla morte del salisburghese, André, acquistò i manoscritti ritrovati da Costanze Weber e li fece circolare con il nome di *Zaide*, dal nome della protagonista¹⁸. I frammenti furono pubblicati nel 1838 e solo nel 1866 se ne ebbe la prima rappresentazione a Francoforte. Il testo nasceva sulla spinta della moda di vedere come magnanimi i saraceni e sulla scia de *Traité de la tolérance* di Voltaire del 1763 ma diverse analogie erano riscontrabili con la *Zaira* del filosofo e massone francese; il testo del filosofo francese sembrò a Mozart probabilmente troppo serio per il pubblico viennese tanto che il compositore in una lettera del 18 aprile 1781, un anno dopo la composizione, scrisse al padre:

quanto a Schachtner, della sua Operetta non se ne fa nulla... non ho potuto dar torto a Stephanie; ho solo detto che il pezzo,

*eccetto i lunghi dialoghi che tuttavia si possono facilmente cambiare, è molto buono, ma non per Vienna, dove si preferiscono gli argomenti cominci*¹⁹.

Non è l'unico caso della produzione mozartiana, ne abbiamo contezza, ad essere stato promosso dall'ambiente culturale massonico; senza voler entrare nel particolare delle cantate massoniche, che pur sono un esempio folgorante della vicinanza del compositore all'Ordine ma che nascono oltre che da richieste dei fratelli massoni anche dall'esigenza del salisburghese di omaggiare la massoneria, occorre pensare a quelle opere furono composte soprattutto quando Mozart non era ancora stato iniziato. Con questo non possiamo non prendere in considerazione il *Thamos, König in Ägypten, Thamos Re d'Egitto*, K 345/336a, opera teatrale commissionata e scritta dal barone Tobias von Gebler per la quale Mozart realizzò tra il 1773 ed il 1780 la musica. Gebler era un influente uomo politico, Consigliere di Corte presso la cancelleria austro-boema del 1762, nominato Consigliere di Stato nel 1768 da Maria Teresa, anno in cui gli fu conferito il titolo di barone, e personaggio di spicco degli ambienti massonici²⁰ e illuministi. Egli cercò di nobilitare il teatro secondo le regole del teatro francese come anche Lessing. Gebler non emerse come librettista anche se il *Thamos* fu notevolmente apprezzato negli ambienti massonici poiché suggerisce di far assumere alla massoneria il compito e la capacità di porsi come istitutrice di principi e regnanti indirizzandoli ad un uso benefico e disinteressato del potere. Il dramma inizialmente fu messo in scena nell'aprile

¹⁹ HERMANN ABERT, *Mozart e la giovinezza 1756 – 1782*, Il Saggiatore, Milano 1984, p. 699.

²⁰ Gebler fu noto in ambito massonico per esser divenuto nel luglio 1786 Maestro Venerabile della nuova Loggia *Zur neugekröten Hof-fung* fondata nel gennaio dello stesso anno e sorta, in seguito al rescritto di Giuseppe II, dalla fusione di tre precedenti logge, ma era famoso anche per esser divenuto nel 1784 Gran Maestro della prima loggia provinciale austriaca, la *Zum neuen Bund*.

¹⁸ Cfr. LIDIA BRAMANI, *Mozart massone e rivoluzionario*, Mondadori, Milano 2005, p. 52.

del 1774 al *Kärntnertor-Theater* di Vienna con musiche di Johann Tobias Sattler ma fu un fiasco, successivamente Gebler chiese nel 1773 l'intervento di Gluck che apparteneva all'*entourage* massonico per una revisione delle musiche ed infine, secondo Basso, forse indirizzato dalla cerchia delle persone che ruotava intorno a Mesmer, si rivolse a Mozart²¹; la nuova versione fu eseguita soltanto a Salisburgo durante la stagione teatrale del 1779-1780. Molto possiamo dire anche del contatto che ebbe Mozart all'epoca con l'Ordine: le musiche furono scritte almeno cinque anni prima del suo ingresso in massoneria e questo testimonierebbe che il contatto fu semplicemente occasionale; abbiamo già ampiamente discusso altrove che in realtà il compositore aveva da anni, dai tempi della K 53, con la massoneria e che il rapporto si consolidò solamente con la sua iniziazione nel 1784 iniziando subito a fare proselitismo²².

Con riferimento a Mozart un rapporto privilegiato tra massoneria e musica, si ebbe con la scrittura de *Il flauto magico*: anche qui l'ambiente massonico fece la sua parte. Se da un lato infatti la genesi del libretto avvenne per mezzo di tre massoni: Giesecke, Mozart e Schikaneder²³, la prima rappresenta-

zione dell'opera avvenne proprio in un teatro diretto dall'imprenditore tedesco che dopo aver spinto Mozart alla composizione della musica ed averlo fatto lavorare al libretto, mise in scena nel suo teatro, il *Theater auf der Wieden*, il *Singspiel* destinato ad essere tra i più famosi della storia.

Il testo intriso di massoneria, simbolismo esoterico e spirituale rappresenta la messa in scena del rito di iniziazione massonico. Mozart probabilmente volle descrivere il suo viaggio iniziatico volto alla ricerca della conoscenza e della verità dove il protagonista maschile era tenuto al superamento di una serie di prove iniziatico-simboliche per ottenere la saggezza ed essere iniziato al culto di Iside. Le prove cui si sottopone sono diverse ed hanno a che fare con i quattro elementi, Aria, Terra, Fuoco ed Acqua alle quali accederà dopo la rappresentazione simbolica del silenzio. Alcune frasi riportate all'interno del libretto ricorderanno molto il testo del rito di iniziazione degli aspiranti massoni e questo suscitò perplessità anche in funzione del fatto di aver rivelato parte del segreto massonico.

A ben vedere il libretto riporta molto della massoneria maschile, di quella di adozione femminile e dei fratelli serventi e solo attraverso la loro conoscenza era possibile decifrare una narrazione che all'apparenza restava, per dirla con le parole di Massimo Mila, «squinternato»²⁴ e «bambinesco»²⁵. Certamente l'opera mozartiana rappresenta molto di più di quanto possa sembrare e non è questa la sede per discorrerne; qui preme rilevare che è grazie alla massoneria vi fu una grande diffusione del sapere musicale. Senza entrare nel dettaglio delle fonti del libretto occorre ricordare che però si basa sul *Séthos. Historie ou vie tirée des monuments anectodes de l'ancienne Egypte; Ouvrage dans lequel on trouve la description des Initiations aux Mysteres Egyptiens, traduit d'un manuscrit grec* di Jean Terrasson, professore di filosofia greca e latina al Col-

²¹ Cfr. ALBERTO BASSO, *L'invenzione della gioia, musica e massoneria nell'età dei Lumi*, Garzanti, Milano 1994, p. 546.

²² Sul punto possiamo confrontare il testo ALESSANDRO DECADI, *Wolfgang A. Mozart, dall'Oriente alla massoneria*, Collana Gimel, Edizioni Tipheret, Reggio Calabria 2022, nel quale si sostiene generalmente che l'iniziazione massonica di Mozart non fu che l'apice di un percorso intrapreso anni prima in maniera conscia o inconscia che pian piano lo portò a maturare la convinzione che i suoi ideali corrispondevano a quanto propugnato dalla massoneria. Il fatto che la sua iniziazione fu un atto già maturo è testimoniato dal fatto che cominciò subito a fare proselitismo prima con il padre Leopold, che già era avvezzo alle società segrete, come abbiamo detto inizialmente in questo studio, ma anche Haydn la cui musica, come abbiamo visto era eseguita già da tempo nelle logge massoniche; segno questo che anch'egli aveva contatti con la massoneria e che era stimato dall'ordine.

²³ Cfr. ALESSANDRO DECADI, *Il flauto magico, un viaggio verso la luce*, Collana Punto Luce, Edizioni Tipheret, Reggio Calabria 2022, pp. 17-18.

²⁴ Cfr. MASSIMO MILA, *Lettura del Flauto magico*, Einaudi, Torino 1989, p. 56.

²⁵ *Ivi*, p. 182.

lége de France, pubblicato a Parigi nel 1731, testo in circolazione nell'ambiente massonico²⁶ sulla cultura ed i misteri egizi, ma anche su *Lulu oder die Zauberflöte* di Liebeskind che si ritiene attribuito al Wieland, anche se secondo Basso l'opera sarebbe stata scritta dalla moglie del magistrato²⁷.

Il libretto mozartiano suscitò all'epoca diverse reazioni, dalle più negative derivanti da chi non ne comprendeva il linguaggio simbolico a quelle più favorevoli dei filosofi, musicisti e letterati del tempo. Tra le reazioni non possiamo non ricordare quella che ebbe il grande poeta tedesco Goethe, anche lui iniziato all'Ordine, che con riferimento all'opera mozartiana ebbe a dire: «ci vuole più cultura per riconoscere il valore di questo libretto che non per negarlo»²⁸ il quale non solo si occupò di divulgare *Il flauto magico*, ma ne scrisse un suo seguito.

Il tentativo di Goethe di scrivere un seguito de *Il flauto magico* di Schikaneder, Mozart e Giesecke, rappresentato per la prima volta a Vienna il 30 settembre 1791 e portato sul palcoscenico dell'opera, risale agli ultimi anni del XVIII secolo. Goethe potrebbe aver concepito l'idea per l'impresa di scrittura già prima delle rappresentazioni di Weimar de *Il flauto magico* del 16 gennaio 1794 con il testo redatto dal cognato Christian August Vulpius e l'allestimento co-progettato da Goethe. La produzione ebbe un grande successo: un totale di tredici rappresentazioni a Lauchstädt nel 1803 ed 82 seguite a Weimar nel 1817. Ulteriori esibizioni come ospiti si sono svolte a Rudolstadt, Lipsia, Halle, Mannheim, Dessau e all'Hofoper Berlin.

²⁶ Il testo che ebbe subito grande diffusione in Europa, apparve in Italia nel 1734 in Germania nel 1732 secondo la traduzione di C. G. W. Christoph Wend e successivamente nel 1777-78 a Breslavia ad opera di Matthias Claudius, scrittore e poeta tedesco, iscritto alla Loggia Zu den 3 Rosen dell'O. di Amburgo.

²⁷ Cfr. ALBERTO BASSO, *L'invenzione della gioia, musica e massoneria nell'età dei Lumi*, Garzanti, Milano 1994, p. 629.

²⁸ Cfr. Wolfgang Hildesheimer, *Mozart*, BUR, Milano 1990, p. 343.

Goethe, di fronte alla morte prematura di Mozart, si rese conto che non fosse facile trovare un valido sostituto quale compositore delle musiche della sua redigenda opera. Nel 1796 ritenne di poterlo individuare in Paul Wranitzky²⁹, anche lui massone e quindi addentrato nel linguaggio simbolico ma il compositore, con gran disappunto di Goethe, si tirerà indietro, non ritenendosi all'altezza di un confronto diretto con Mozart e suggerendo allo scrittore di pensare ad altra persona³⁰.

Deluso, per due anni Goethe lascerà da parte il suo *Flauto magico*, salvo riprenderlo in mano nel 1798 su suggerimento di August Wilhelm Iffland, drammaturgo massone e direttore del Teatro di Berlino, dove intendeva rappresentarlo. Per la musica venne fatto il nome di Anselm Weber, è il maggio 1798, ma la ricerca di un compositore tuttavia non andò a buon fine nemmeno questa volta. Goethe penso di contattare anche altri musicisti importanti del suo tempo tra i quali Johann Friedrich Reichardt³¹, Philipp Christoph Kayser³² e Carl Friedrich Zelter³³.

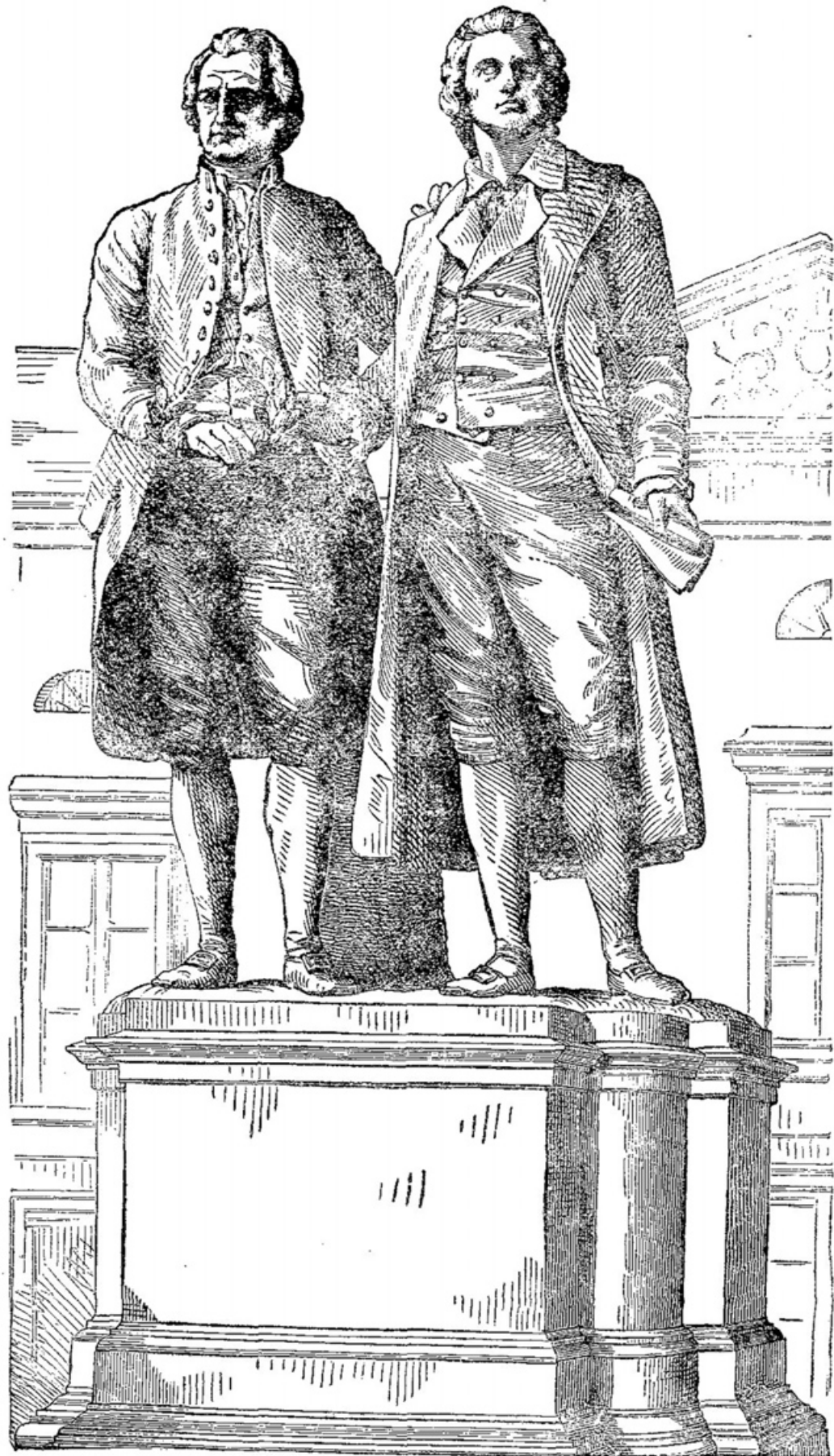
²⁹ La notizia che dovesse essere lui, violinista e direttore di orchestra, a musicare il seguito goethiano è riportata anche in basso, Alberto, *L'invenzione della gioia, musica e massoneria nell'età dei lumi*, Garzanti, Milano 1994, p. 634.

³⁰ *Ivi*, p. 387.

³¹ Critico musicale e compositore, nato il 25 novembre 1752 a Königsberg (Prussia), morto il 27 giugno 1814 a Giebichenstein (Halle). Alberto Basso riporta che «quantunque per sua stessa dichiarazione Reichardt non appartenesse alla massoneria, si sa che egli scrisse delle cantate d'occasione ad uso delle logge, che un suo *Lied* è contenuto nella seconda parte del canzoniere curato da Joseph Michael Böheim (*Auswahl von Maurer Gesängen*, 1799) e che mise in musica un testo massonico (*Genius der Menschheit*) di Johann Heinrich Voß». Sul punto vedasi Alberto Basso, *L'invenzione della gioia, musica e massoneria nell'età dei lumi*, Garzanti, Milano, 1994, p. 299.

³² Compositore e pianista tedesco (Francoforte sul Meno 1755 - Zurigo 1824). Amico di Goethe nel 1775 aderì alla loggia massonica *Modestia cum Libertate* dopodiché si dedicò all'insegnamento del pianoforte, acquistando grande fama.

³³ Compositore di musica, nato a Petzow-Werder l'11 dicembre 1758, morto a Berlino il 15 maggio 1832. Figlio d'un capomastro, lavorava



STATUE DE GOETHE ET SCHILLER.

Siamo nel 1803 e quest'ultimo è ben disposto a scrivere la musica de *Il flauto magico* ma stavolta è Goethe a rivelare le sue perplessità indugiando ad affidargli il lavoro³⁴.

Tra i motivi che avrebbero scoraggiato Goethe sembra ci fosse anche la notizia che, nel *Teather auf der Wieden* di Vienna, Emanuel Schikander stesso aveva scritto il libretto per un seguito e ne aveva affidato le musiche al compositore Peter von Winter.

Nel 1802 il testo sarà pubblicato in una prima forma frammentaria da Friedrich Wilmans come *Taschenbuch auf das Jahr 1802, Tascabile per l'anno 1802*, dedicato all'amore e all'amicizia³⁵ per poi essere rieditato nel 1807 come testo teatrale a sé stante, con una trama più compiuta (almeno a livello simbolico: drammaturgicamente mancano invece alcune risoluzioni) e una 'apoteosi'³⁶ conclusiva.

L'opera musicalmente non vedrà mai la luce ma anche qui abbiamo potuto rilevare come l'ambiente massonico fosse prolifico dal punto di vista musicale e come si rendesse

anch'egli da muratore mentre studiava il violino, fino a diventare un virtuoso di questo strumento; un suo testo appare nel canzoniere curato da Joseph Michael Böheim (*Auswahl von Maurer Gesängen*, 1799) ma non abbiamo certezza fosse massone. Sul punto vedasi Basso, Alberto, *L'invenzione della gioia, musica e massoneria nell'età dei lumi*, Garzanti, Milano, 1994, pp. 407-409.

³⁴ Cfr. attardi, Francesco, *Viaggio intorno al Flauto Magico*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2006, p. 388.

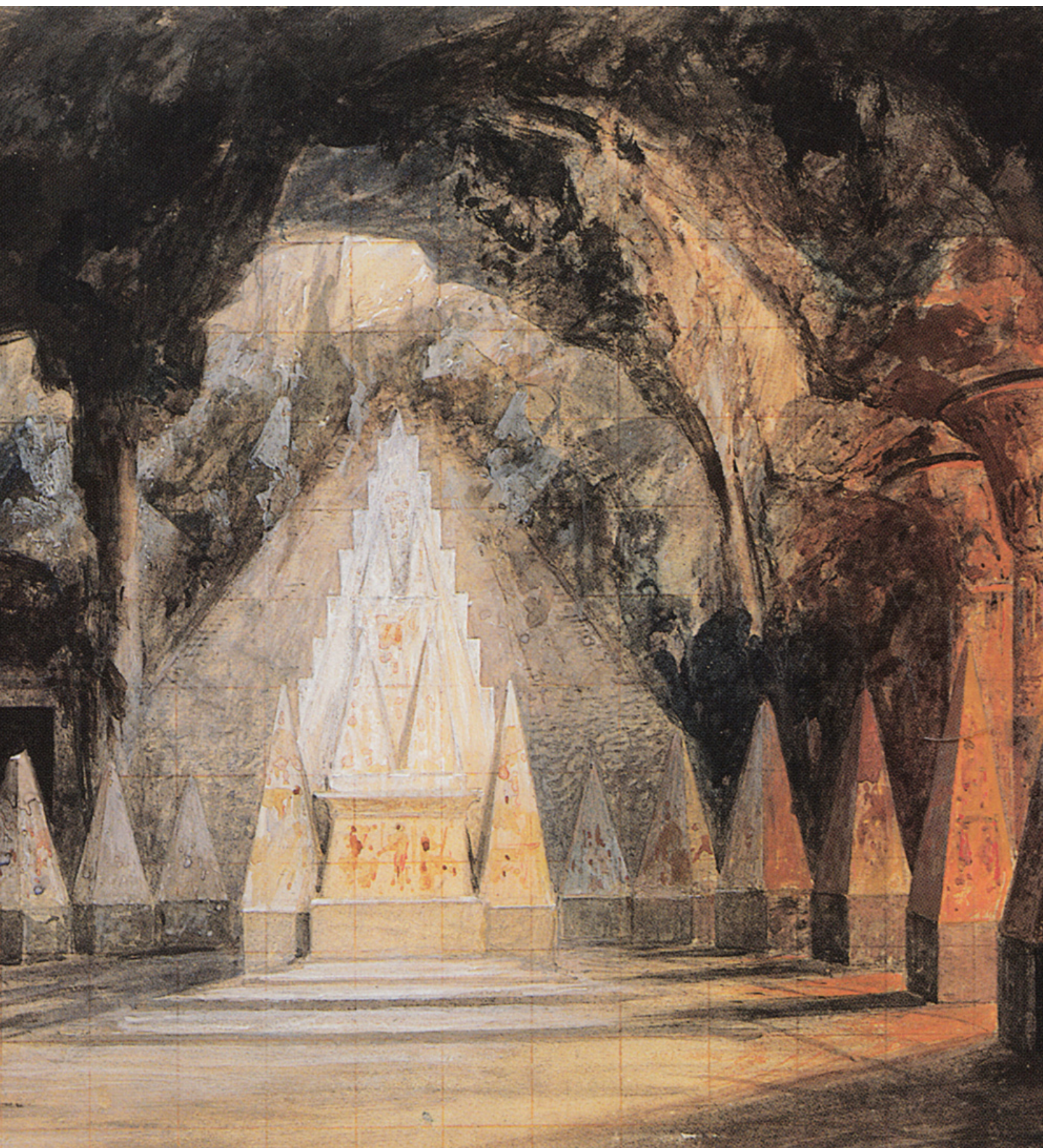
³⁵ *Ibidem*, p. 388.

³⁶ Negli spettacoli coreografici del sec. XIX, la scena finale in cui l'intera compagnia, giovandosi di tutte le risorse dell'allestimento scenico, si presentava in un quadro del massimo fulgore.

motore pulsante della diffusione della cultura musicale dei fratelli massoni. Certamente è vero che quando parliamo di musica massonica facciamo riferimento esclusivamente a Mozart ma è pur altrettanto vero che fossero molti i musicisti massoni che lasciarono testimonianza della loro produzione musicale simbolica o destinata all'uso delle logge, segno tangibile, questo, dell'importanza della musica nell'ambiente dell'Ordine ma anche quanta attrattiva ebbe la muratoria per gli artisti dell'epoca. Molto potremmo ancora dire della circolazione musicale ad opera dei massoni e non possiamo dimenticare che grazie alla fratellanza ed all'opera di Ludwig Venceslav Lachnith (1746 – 1820), un musicista di Praga trasferitosi a Parigi nel 1773 dove fu membro della *Loggia L'Olympique de la Parfaite Estime*, *Il flauto magico* mozartiano (siamo nel 1801) venne fatto conoscere al pubblico francese, certamente avvenne con un adattamento del libretto ma la musica del compositore riuscì a farsi apprezzare anche in Francia. Sicuramente torneremo ad approfondire quest'opera di adattamento ma essa rappresenta un ulteriore segno del fenomeno propulsivo dell'ambiente culturale e musicale del Sette-Ottocento europeo.

A destra:
Scenografia "Tempio del sole"
per "Il flauto magico" di Mozart.
Nationaltheater Mannheim, Marzo 1902.









Sergio Bellezza

**Massoneria e Fascismo.
Storia d'inconciliabilità e
persecuzione**

Domizio Torrigiani al confino

Cent'anni fa l'occupazione violenta del potere da parte di Benito Mussolini e del fascismo. Si è tanto parlato, e ancora si parla, delle responsabilità della Corte, dell'acquiescenza dei militari, dell'appoggio di imprenditori e agrari; si è favoleggiato soprattutto sul sostegno decisivo della Massoneria, che al tempo si articolava in due Obbedienze: la Gran Loggia d'Italia o di Piazza del Gesù, il Grande Oriente di Palazzo Giustiniani. Acclarata la compromissione della prima, il cui Supremo Gran Consiglio dopo aver fervidamente sostenuto i metodi del fascismo [aveva] ripetutamente espressa la sua esplicita adesione al Governo presieduto da S.E. Benito Mussolini, approvandone incondizionatamente tutti gli atti e dimostrando di riconoscere l'alta gerarchia del fascismo come legittima aspirazione della volontà della Nazione.¹

È notorio poi, come il suo G.:M.:., Raoul Palmeri, abbia appoggiato fin dall'inizio Mussolini e partecipato in prima linea alla marcia su Roma, oltre ad esser stato nel ventennio a libro paga del regime, risultando infine essere una spia dell'OVRA.

Resta invece da analizzare il comportamento dell'altra Obbedienza massonica, che dall'interesse iniziale sarebbe passata ad una forte opposizione, subendo, di conseguenza, gli attacchi delle squadracce e le ritorsioni della dittatura.

Il 30 maggio 1924 l'on. Giacomo Matteotti denunciava alla Camera le violenze, le illegalità e gli abusi commessi dai fascisti durante le elezioni del 6 aprile, firmando così la sua condanna a morte. Il 10 giugno era rapito e assassinato da una squadracia fascista, per impedirgli di pronunciare un nuovo discorso in cui, a quanto si dice, avrebbe riferito di una storia di corru-

zione, in cui sarebbero stati coinvolti il Re e lo stesso Mussolini. Il suo assassinio rappresentò un duro colpo per il fascismo, che mostrava ancor più la propria natura violenta, e soprattutto per il suo Capo, ritenuto dall'opinione pubblica responsabile morale del delitto, se non addirittura il mandante.

Non bastarono a cancellare i sospetti le epurazioni di Cesare Rossi e Aldo Finzi, le dimissioni da capo della polizia di De Bono, la rinuncia dello stesso Mussolini al Ministero dell'Interno. Ad alimentarli, il memoriale dello stesso Rossi, giunto nelle mani di Domizio Torrigiani e da questi passato all'on. Amendola.²

Le opposizioni abbandonavano il Parlamento e si ritiravano sull'Aventino, mentre indignazione e proteste si diffondevano nel Paese. Seguiva un periodo di incertezza e di confusione, in cui all'apatia del Governo, si sostituiva una nuova offensiva squadrista contro avversari politici, sedi democratiche e logge massoniche. Confuso e depresso, Mussolini venne risvegliato dal suo torpore dalla minaccia dei gerarchi³; col discorso alla Camera del 3 gennaio 1925, s'assumeva al cospetto di tutto il popolo italiano

la responsabilità politica, morale, storica di tutto quanto è avvenuto. [...] Se il fascismo non è stato che olio di ricino e manganello, [...] a me la colpa! Se il fascismo è stato un'associazione a delinquere, io sono il capo di questa associazione a delinquere.⁴

² Il 27 dicembre 1924 Il Mondo pubblicava un memoriale difensivo di Cesare Rossi, scritto presumibilmente nei giorni della latitanza, col quale l'ex capo dell'ufficio stampa della Presidenza del Consiglio proclamava la propria estraneità al delitto Matteotti e accusava direttamente Mussolini per l'omicidio del leader socialista.

³ Nella notte di S. Silvestro una quarantina di consoli della Milizia, capeggiati da Enzo Galbiati, a quanto si dice, ingiunsero a Mussolini di instaurare la dittatura, minacciando in caso contrario di destituirlo.

⁴ <http://www.adamoli.org/benito-mussolini/pag0303-05.htm>. Ultima visione 23.11.2022

¹ Comunicato diffuso dalla massoneria ferana il 14 febbraio 1923, riprodotto in Vanoni, *Massoneria, fascismo e Chiesa cattolica*, Laterza, Roma-Bari 1980, p. 119, riportato in Fulvio Conti, *Storia della massoneria italiana dal Risorgimento al fascismo*, Il Mulino, Bologna 2004, p. 307.



Con esso il fascismo gettava la maschera, Mussolini sospendeva di fatto ogni garanzia istituzionale e assumeva su di sé tutti i poteri. Era il primo atto, a giudizio degli storici, di una dittatura che sarebbe durata 20 anni.

Una circolare, diramata nella notte, imponeva ai prefetti di proibire ogni manifestazione, mantenere il massimo controllo su organizzazioni, circoli e gruppi politici sospetti, sciogliere quelle formazioni che potevano considerarsi sovversive; successivamente la legge contro "gli abusi della stampa" li autorizzava al sequestro di giornali, rei di diffondere "notizie false e tendenziose atte a turbare l'ordine pubblico", cancellando così libertà d'informazione e ogni possibile voce di dissenso. Il delitto Matteotti apriva una frattura definitiva tra il fascismo e la Massoneria di Palazzo Giustiniani, un rapporto conflittuale fin dall'inizio, che si spiega colla natura della Comunione, che, per sua natura, non si pone mai contro il potere costituito, ma non può rinunciare ai principi basilari di libertà e di tolleranza. L'Istituzione aveva visto con simpatia la nascita dei fasci di combattimento e seguito con interesse la crescita del nuovo soggetto politico, repubblicano e anticlericale, socialistoide, ma nemico del bolscevismo. Parecchi i fratelli presenti tra i "sansepolcristi"⁵, tanti quelli accorsi nelle file del movimento prima e del Pnf poi. Rimaneva il problema delle squadracce e dell'uso della forza, ma il fascismo, pur con tutti i suoi limiti, si presentava come elemento d'ordine nel caos politico in cui era piombata la Nazione. La cosa era esaminata dal Governo dell'Ordine nella Giunta del 24 febbraio 1921, che deliberava: "[...] La Massoneria non deve dividere alcuna responsabilità col fascismo [...]"; allo stesso tempo invitava "[...] i fratelli che vi abbiano qualche contatto ad adoperarsi riservatamente, perché esso perda ogni spirito e colore antidemocratico e diventi una tendenza spirituale di patriottismo, di rinnovamento democratico della vita italiana". A dicembre il G.: M.: , infine, alla luce della partecipazione di massoni alle bravate squadriste, stigmatizzava con un'apposita circolare l'uso sistematico della vio-

lenza, separando così la responsabilità dell'Ordine da quella dei "fratelli camerati".

Il 28 ottobre del 1922 la Marcia su Roma e l'ascesa al potere del fascismo. Benito Mussolini riceveva dal Re l'incarico di formare il Governo, che otteneva la fiducia del Parlamento.

Si è molto favoleggiato sul finanziamento della stessa da parte di Palazzo Giustiniani. A farlo per primo, nel 1924, fu l'on. Eugenio Chiesa, repubblicano e futuro G.:M.: del G.:O.: in esilio, "[...] che parlò di un finanziamento di oltre tre milioni e mezzo di lire per la marcia su Roma: soldi che sarebbero stati dati da alcuni massoni per conto proprio, all'insaputa dell'Ordine [...]"]⁶. A sconfessarlo, più tardi, Ugo Lenzi, chiamato alla Gran Maestranza dopo la Liberazione, che scriveva "[...] quei soldi Torrigiani non poteva averli dati semplicemente perché [...] non esistevano"⁷. Nel '45 era l'on. Gasparotto a parlare di fondi trasmessi ad Emilio Bono dal massone e fascista milanese Federico Ceravola⁸, sansepolcrista e presidente dell'Ass. Industriali di Milano, di cui si trova conferma in una lettera a Torrigiani, in cui si legge: "[...] Ho dato ai F(asci) 700.000. Conto d'arrivare almeno a 2 mil(oni) [...]"]⁹; cosa che certifica l'interesse dell'imprenditore, chiamato per i suoi meriti di "fascista della prima ora" a presiedere a dicembre del '22 la prima casa editrice del Pnf.

Più significativa l'altra sua lettera in cui parlava dell'incontro ante-marcia di Torrigiani con un Mussolini in cerca di consensi, in cui il G.:M.: esprimeva al Capo del fascismo la posizione della Comunione:

da parte nostra leale cooperazione all'opera rinnovatrice se per rinnovazione non s'intende asservimento dell'Italia al Papato

⁶ E. Chiesa, *La mano nel sacco. Osservazioni per La Voce Repubblicana*; Libreria politica moderna, Roma 1925, p. 9.

⁷ Lettera di Ugo Lenzi del marzo 1937 parzialmente in Cordova, *Massoneria e fascismo*, p. 126.

⁸ L. Gasparotto, *Diario di un deputato. Cinquant'anni di vita politica*, Dall'Oglio. Milano, 1945, p. 321

⁹ F. Ceravola a D. Torrigiani, *Milano 5 novembre 1922*, in ISRT, Archivio Torrigiani, serie I, fasc. 10, ins. 9.

⁵ Fascisti della prima ora.

politico e la soppressione delle libertà [...] Siamo un'associazione di uomini liberi [...] e non possiamo rinunciare alle nostre tradizioni, al nostro passato ed alle nostre identità¹⁰.

All'assemblea del G.O.I. del 28 gennaio 1923 lo stesso, dopo aver espresso il formale "apprezzamento dei massoni per l'avvento del fascismo", ribadiva con fermezza i grandi valori su cui la Massoneria non era disposta a transigere:

- la laicità dello Stato,
- la libertà in tutte le sue estrinsecazioni,
- la sovranità popolare, fondamento incrollabile della nostra vita civile.

Qualche giorno prima Mussolini aveva incontrato segretamente a Roma il card. Pietro Gasparri, che chiedeva espressamente al Duce di sconfiggere l'Istituzione e quei gruppi politici, irriducibili oppositori di ogni idea di conciliazione tra Stato e Chiesa. "L'on. Mussolini - scriveva poi il prelato - pose subito mano a quelle riforme che riteneva necessarie ai suoi fini politici, tali la soppressione della Massoneria e la riforma della legge elettorale"¹¹.

Il 13 febbraio il Gran Consiglio votava l'incompatibilità tra l'Istituzione e il Pnf, che apriva tra l'altro la strada alla fusione con quello nazionalista, fortemente antimassonico. Una campagna poi piena di livore contro Palazzo Giustiniani, portava a nuovi pestaggi di fratelli e a ulteriori devastazioni di Logge.

Il 18 febbraio il Governo dell'Ordine lasciava liberi i "fratelli camerata" di "[...] rompere ogni rapporto colla massoneria per rimanere nel fascio [...]"¹² ed emanava norme restrittive, per

evitare che il vincolo della incompatibilità venisse aggirato. Qualcuno scelse l'Istituzione, parecchi il partito, tanti altri, a detta di Salvemini, conservarono lo status di fascisti e massoni, incorrendo nell'espulsione dalla Comunione, provvedendo con coerenza ad allontanare "i reticenti", tra cui anche il sindaco di Spoleto, Ferruccio Ferretti¹³. Per le elezioni del '24, il GOI si dimostrò rigido nei confronti dei fratelli candidati nel listone fascista o nelle liste di sostegno, pretendendo le loro dimissioni, vedi Armando Lodolini, segretario generale della filofascista Unione mazziniana nazionale¹⁴, oppure espellendoli come nel caso di Gino Olivetti, Segretario generale di Confindustria¹⁵. Nelle stesse elezioni Palazzo Giustiniani sosteneva l'Unione nazionale di Giovanni Amendola, cui avevano aderito personalità di diversa estrazione politica come Nello Rosselli e Luigi Einaudi, Pietro Calamandrei e Carlo Sforza, Ivanoe Bonomi e Meuccio Ruini, Alberto Cianca e Mario Berlinguer, Luigi Salvatorelli e il giovane Ugo La Malfa, uniti tutti da una visione libertaria e per tanti di essi dall'appartenenza alla Massoneria. Tra loro anche i futuri G.M.: Umberto Cipollone e Guido Laj.

Dopo l'assassinio Matteotti, Palazzo Giustiniani intensificò la propria azione antifascista e sostenne le opposizioni democratiche, a cominciare da "Italia Libera", il movimento antifascista, nata nel giugno del '23, dopo la scelta di collateralismo dell'ANC. Con Randolfo Pacciardi, giovane avvocato, repubblicano e pluridecorato come segretario generale, aveva, nel proprio direttivo, figure come Raffaele Rossetti, l'eroe di Pola¹⁶, Fernando Schiavetti e Guido Bergamo, Ciro Macrelli e Alfredo

¹⁰ F. Conti, "Massoneria e fascismo", in *La Massoneria italiana da Giolitti a Mussolini*, Viella, Roma 2014, p. 94.

¹¹ B. Lai, *Il Duce e il Cardinale*, in "La Repubblica", 25 febbraio 2007.

¹² *Comunicato del governo dell'ordine in risposta al comunicato del Gran Consiglio*, in Torrigiani, *Massoneria e fascismo*, p. 45.

¹³ Ugo Bistoni Paola Monacchia, *Due secoli di massoneria a Perugia e in Umbria*, Editrice Volumnia, Grafiche Bellucci, Perugia 1975, p. 341.

¹⁴ ASGOI, *Verballi della Giunta*, 28 marzo 1924.

¹⁵ ASGOI, *Verballi del Governo dell'Ordine*, 3 maggio 1924.

¹⁶ Raffaele Rossetti e il tenente medico Paolucci con una "mignatta", piccolo apparecchio pilotato e munito di due ordigni sganciabili da fissare alla ghiglia di una nave, il 1 Novembre 1918 penetrarono nel porto di Pola, dove affondarono la corazzata *Viribus unitis*, ammiraglia della flotta da guerra austriaca.

Morea, Peppino e Sante Garibaldi. Il suo progetto, sostenuto dal Partito e in particolare dall'on. Conti, leader dell'ala intransigente del PRI: radunare gli ex-combattenti repubblicani; la strategia, rimanere nell'ANC e conquistarne dall'interno la maggioranza, come accadde ad es. a Fabriano e a Narni. Ad Ancona la sezione prese il nome da "Lamberto Duranti", caduto con Bruno e Costante Garibaldi nelle Argonne, di Filippo Corridoni quella di lesi, di "Muzio Censi", l'altra di Perugia, con a capo Alfredo Abatini, Lodovico Mommi e Mario Angeloni.¹⁷ Per la consistenza, la ramificazione sul territorio, il forte cemento ideologico, Italia Libera destava forti preoccupazioni per il regime. Sciolta all'indomani del 3 gennaio, assunse i caratteri del movimento clandestino, con parecchi dei membri che si raccolsero nell'Unione Goliardica della Libertà¹⁸, sciolta anch'essa a fine febbraio. Strutturata come un'organizzazione segreta di tipo carbonaro, Italia Libera si manteneva in contatto:

- colle Avanguardie garibaldine, sorte in Francia nel 1923 per iniziativa di Ricciotti Garibaldi, che univa su una linea genericamente libertaria le varie associazioni di reduci delle Argonne.¹⁹ Dall'inizio del '24 assunsero un carattere repubblicano e antifascista, costituendo un piccolo esercito in camicia rossa, pronto a portarsi in Italia, valicando le Alpi a piccoli gruppi o via mare coll'aiuto di Giuseppe Giulietti. Sostenute da contributi, per la maggior parte di prove-

nienza massonica, avrebbero ottenuto denaro anche dal Partito socialista cecoslovacco e da quello comunista francese; si finanziarono, infine, col lancio del "Prestito della Libertà", attraverso il collocamento di "Buoni emessi dal Comitato per la libertà italiana".

- con gli "Amici del Popolo", un gruppo vicino all'Aventino, nato nel sottobosco politico romano e sviluppatosi nei quartieri popolari della Capitale, composto da repubblicani, socialisti, anarchici, ma anche da comunisti, infiltrati nel gruppo da Carlo Farini, fiduciario del Partito nel Lazio, che gli aveva imposto di lasciare gli Arditi del Popolo, di cui aveva costituito a Terni un gruppo folto e agguerrito. A tarparne le ali: la penuria di fondi, la rivalità tra le varie componenti e i reciproci sospetti tra le presunte figure guida, come Umberto Bellini e Peppino Garibaldi.

- con "Patria e Libertà", in cui Alfredo Misuri, massone perugino, e il sottosegretario all'Agricoltura, Ottavio Corgini, avevano coagulato, dopo la loro espulsione dal partito, le varie espressioni della dissidenza fascista, da Sala a Forni, da Lombroso a Ducci, da Addario allo stesso Corgini. Fondata a gennaio del '24 aveva "Campane a stormo" come organo di stampa, si richiama ad uno Stato monarchico-costituzionale di indirizzo liberale e propugnava la più ampia libertà di pensiero, d'associazione e di stampa.

Intanto gli aventiniani progettavano d'invadere Palazzo Ghigi e impossessarsi di Mussolini, colpo che sarebbe riuscito, se Amendola non avesse preteso d'informarne il Re, che a suo dire avrebbe imposto al Duce le dimissioni, col risultato di far

¹⁷ Luciano Zani, *Italia Libera*, Laterza, Bari 1975, p. 144

¹⁸ Si formò alla Sapienza di Roma, come negli altri atenei italiani. In essa si ritrovarono, allora ventenni, futuri protagonisti della politica italiana come ad es. Ugo La Malfa, Lelio Basso, Rodolfo Morandi, Giorgio Amendola, Leone Cattani.

¹⁹ Luciano Zani, *op. cit.*, p. 98.



trapelare la cosa negli ambienti di corte e far abortire il piano. Torrigiani, per difendere la democrazia, pensò ad un riavvicinamento coi socialisti unitari e addirittura ad aprire ai cattolici, arrivando a dichiarare in Giunta che i cattolici "[...] nella situazione contingente hanno dato prova di grande coraggio e il Partito Popolare esprime concetti [...] identici ai nostri [...]".²⁰ Particolarmente attivo nel contesto dell'opposizione clandestina l'on. massone Tito Zaniboni (Monzambano, 1 febbraio 1883 – Roma, 27 dicembre 1960), figura complessa e controversa. Alpino nella Grande guerra, s'era conquistato sul campo di battaglia medaglie al valore e stellette militari, congedandosi con i gradi di tenente colonnello. Deputato socialista alle politiche del '19, riconfermato in quelle del '21, fu artefice, con Acerbo, del Patto di Pacificazione Nazionale. Dopo la marcia su Roma incontrava Mussolini, intenzionato ad aprire a sinistra, poi D'Annunzio per un'intesa governo-sindacati nell'ambito di una strategia conciliante, stroncate l'una e l'altra dall'intransigenza di Farinacci.

Ossessionato dalla scomparsa di Matteotti, radicalizzava la propria posizione, tanto da prospettare al Re, nell'udienza del 20 giugno, di liquidare Mussolini con un colpo di mano. Deluso dalla sua irresolutezza – "[...] abbozzò un sorriso, ma non mi rispose, poi sempre in silenzio mi congedò [...]"²¹ – si convinse della necessità di un'azione militare e prese contatti con Italia Libera, le Avanguardie garibaldine, infine con Corgini e Misuri. Si decise infine ad agire da solo, "[...] convinto che [...] avrei salvato il mio Paese dalla vergogna e dal danno di una tirannia"²².

Il suo piano: far fuoco da una finestra dell'Hotel Dragoni, antistante Palazzo Ghigi, da cui si sarebbe affacciato il Duce per festeggiare l'Anniversario della Vittoria; non sapeva però che il

suo segretario, Carlo Quaglia, era un informatore della polizia e ogni sua mossa era a conoscenza della Questura.

Zaniboni fu arrestato nella camera d'albergo, nel cui armadio venne rinvenuta l'arma, un fucile di precisione austriaco; appoggiato invece sul davanzale secondo la versione ufficiale; fermato anche il segretario, subito rilasciato. La ricevuta del 23 novembre – "[...] Ricevo la somma di L. 1.000 dall'on. Farinacci Roberto - Carlo Quaglia [...]" – ne confermava il ruolo e risultava rivelatrice della regia occulta del ras di Cremona²³.

L'attentato venne abilmente strumentalizzato, per sciogliere il partito di Matteotti alla vigilia dell'imbarazzante processo ai suoi assassini, liquidare l'opposizione aventiniana e giustificare le approvazioni di norme liberticide.

All'indomani, il Ministro dell'Interno, Federzoni, metteva fuori legge il PSU e ne sopprimeva l'organo ufficiale, "La Giustizia di Milano". La campagna di stampa alimentava un clima di sospetti e autorizzava perquisizioni e arresti. A farne le spese anche la scrittrice Sibilla Aleramo, sospettata per aver avuto l'anno prima una relazione coll'on. Zaniboni.

Coll'arresto a Torino del generale Capello si tentava di mettere sotto accusa la massoneria, di cui il Comandante della II Armata era un alto dignitario. 33° grado del R.S.A.A, a inizio anni '20, aveva aderito al fascismo, come tanti ex-combattenti stufo di essere derisi e vilipesi, a volte malmenati, da socialisti e pacifisti. Del resto, i Fasci di combattimento, scrisse, "[...] non avevano affatto, in origine, un carattere conservatore e meno ancora reazionario [...]"²⁴. Chiamato a presiedere il congresso costitutivo del Pnf, partecipò in camicia nera alla marcia su Roma.

La sua natura libertaria, non a caso Missiroli lo definiva "il Generale democratico", lo aveva portato nel '21 a contestare, insieme a Italo Balbo e Dino Grandi, la crescente egemonia di Mussolini sul fascismo. Decretata l'incompatibilità, privilegiava

²⁰ ASGOI, *Verbale del Governo dell'Ordine*, 6 luglio 1924.

²¹ G.A. Grimaldi, *Zaniboni racconta perché non partì la pallottola fatale e liberatoria...*, Ed. Epoca, Roma 1945, p. 13.

²² T. Zaniboni, *Testamento spirituale. Ricominciamo a vivere (se vi pare)*, Baldini & Catoldi, Milano 1949. P. 17.

²³ Ricevuta di pagamento del 23 novembre 1925 conservata in ISRT, CS, *Materiale di studio*, fasc. 1/4.

²⁴ Aldo Chiarle, *1927 Processo alla Massoneria*, Bastogi, Foggia 2002, p. 8.

l'appartenenza all'Ordine, criticando "[...] quei fratelli che avevano rinunciato alla propria fede - chiara allusione al Maresciallo Diaz - per rimanere al Governo [...]"²⁵.

L'intensa attività massonica, abbinata a quella antifascista, ne faceva un nemico del regime, il prestigio militare l'uomo forte per un eventuale colpo di mano contro il Governo. Gli incontri con Zaniboni, pure massone, furono il pretesto per coinvolgerlo nell'attentato e base del tentativo di porre sotto accusa l'Istituzione.

Il Ministro dell'Interno ordinava l'occupazione delle Logge di Palazzo Giustiniani, il fermo e le perquisizioni di massoni in tutt'Italia. Mentre nelle piazze si scatenava la violenza, il Parlamento approvava la legge sulle Associazioni Segrete, che

metteva al bando la Massoneria, nell'ambito, a detta di Croce, della "distruzione del sistema liberale", di cui l'Istituzione, secondo Gramsci "vero partito della borghesia", costituiva l'elemento portante.

Era la prima di una serie di leggi liberticide, che mettevano fuorilegge i partiti, il bavaglio alla stampa e con le quali il fascismo occupava lo Stato e si faceva regime.

Due giorni prima della sua promulgazione, il G.:M.. Domizio Torrigiani scioglieva le Logge. I fratelli si rifugiavano nel silenzio dell'anonimato; quelli noti subivano il controllo, spesso l'arresto, a volte il confino; i più compromessi emigrarono all'estero, da cui, con le loro strutture partitiche e organismi libertari come la LIDU e il GOI in esilio, continuarono ad opporsi al fascismo.

²⁵ *Ibidem*, p. 9.



Copie in gesso delle sculture originali di Michelangelo Buonarroti. Fra le opere 'non finite' la Pietà Rondanini e uno dei quattro 'Prigioni': lo Schiavo barbuto. Sala dei gessi nel Museo Michelangiolesco a Caprese Michelangelo, Toscana



Raffaele K. Salinari

Pietrificazioni

**Una lettura ermetica
della Pietà Rondanini**

Nella simbologia alchemica l'essenza vitale, lo Spirito che anima ed attraversa tutte le cose, è racchiuso in una Pietra. È la stessa Pietra Occulta che, nella formula V.I.T.R.I.O.L., spinge il Libero Mutatore, sin dalla sua permanenza nel Gabinetto di Riflessione, a scendere nella propria interiorità, nel proprio sé, per trovare, infine, ciò che lo ricongiungerà al Sé Universale, alla Realtà Principiale. Questo è, allora, sia lo scopo del cammino iniziatico sia del Magistero alchemico, che condividono la pratica trasmutativa nella convinzione dell'unità della materia e di quella dello Spirito e, al tempo stesso, la necessità di una conoscenza profonda delle sue multiformi strutture: l'Unità delle diversità.

In altre parole esiste, nella visione ermetica, un trascorrere della materia di stato in stato, sino ad arrivare alla sua massima purezza: l'Oro filosofale. Eppure, la stabilità di questo elemento simbolico contiene ancora la storia della sua origine, cioè ogni Pietra Filosofale è personalizzata, o meglio sarebbe dire *personalizzata*, dato che nasce, come ci dicono i testi, dalla interazione tra operatore e materia operata. Nella simbologia massonica ritroviamo lo stesso principio nella metafora della pietra grezza da squadrare.

Le metamorfosi di Ovidio

Altrimenti detto, ci sono tante Pietre Filosofali quanti coloro che la cercano. Ora, un esempio letterario tra i più classici ed espressivi, di questa verità, è certamente quella che troviamo in alcuni degli esempi tratti dalle *Metamorfosi* di Ovidio, nelle quali la trasmutazione in pietra di vari protagonisti, produce un minerale che esprime ancora i tratti fondamentali di chi lo ha generato, di ciò che era il senso vitale precedente, anzi, possiamo ben dire che ne esprime l'ultima, intima essenza: nella sua pietrificazione si addensa l'immutabile unicità dell'essere: pensiamo ad esempio a Niobe, ad Aglauro, a Deucalion e Pirra.

Queste *pietrificazioni*, se lette in chiave ermetica, ci fanno ca-

pire come ogni mutazione personale, pur nell'ambito dell'obiettivo universale, esprimano un principio di singolarità con caratteristiche peculiari, che vanno dunque conosciute per capire se l'orientamento iniziatico è quello giusto allo sviluppo della propria ricerca interiore. È esperienza comune, per usare un esempio litico tratto dalla quotidianità, essere attratti da una certa pietra, come se racchiudendola nel palmo della mano, osservandola, sedendoci sopra o scalandola, scagliandola in alto o sulla superficie dell'acqua, ritrovassimo in ognuno di questi gesti, mercé essa, una parte di noi.

Yoga ed alchimia

Se vedessimo poi le metamorfosi litiche descritte da Ovidio in chiave karmica, come nell'alchimia indiana, potremmo pensare ad un destino connaturato all'essenza più profonda del soggetto che, nella sua trasmutazione in pietra, assume, finalmente, la forma «fissata» del suo spirito attraverso le scelte compiute durante l'esistenza contingente: emblematica, a questo proposito, è l'esempio biblico inerente la *salificazione* della moglie di Lot.

Tutto questo per dire che, sul terreno della relazione tra yoga ed alchimia, ciò possa essere visto, nel caso delle pietre diversamente coscienti delle *Metamorfosi*, come la descrizione simbolica dell'entrata in un altro stato di coscienza, in cui lo Spirito, racchiuso in una materia apparentemente inerte, semplificata, può dare accesso ad altre visioni sull'illusoria mobilità del divenire e portare così all'uscita dalla ruota delle reincarnazioni (*Samsara*).¹

Anche gli antichi Egizi, ad esempio, credevano che potesse esserci vita nel «sonno profondo», come definivano la morte gli abitanti della terra nilotica. Per loro, l'essere aveva tre corpi: ogni volta che ci si addormentava, il Ka, il «corpo di sogno», si librava nell'etere per poi ritornare, ed unirsi, al «corpo mortale»,

¹ Eliade M., *Arti del metallo e alchimia*, Bollati Boringhieri, Torino 19872, p. 113 sgg.

nello stato di veglia. Ma la veglia non rappresenta che il pallido riflesso della vera vita: quella nel Regno dei Morti, in cui si era immortali, dato che solamente un morto è tale in quanto non può più morire.

Per questo il *Ba*, il «corpo del sonno profondo», pietrificato dal processo di imbalsamazione nella mummia involucro necroico di preservazione per questo stato particolare non era solamente una forma estrema di esistenza, ma l'essenza stessa della vita immortale.

Nell'antico Egitto è dunque la morte a specchiarsi nel sonno. La morte non è che l'inizio: si «nasce alla morte», alla sua «immensità indefinita»; e così la mummia, corpo litico, scrigno eterno, *coagula* questa immensità spirituale, altrimenti *dissolta* nel nulla: questa è la visione all'origine dell'arte trasmutatoria.

La Pietà Rondanini

G. Benn, nel suo *Invecchiare come problema per artisti*, ad un certo punto riprende una riflessione che W. Pinder introduce a commento di un quadro di F. Hals: è riconoscibile lo stile della estrema maturità di un artista, poiché solo una persona di una certa età «può rappresentare questo eccesso *pietrificato* di esperienza e di storia, di cosciente vicinanza alla morte, quindi: *pietrificato*».

Qui la pietra, o meglio la *pietrificazione* di una immagine, apparirebbe dunque come un processo di progressiva *coagulazione* dello spirito artistico che, invece di *sciogliersi* nell'etere, di emanare dall'opera come sublimato della sua essenza artistica, vi appare invece totalmente incluso, fissato, quasi che il passare degli anni avesse condotto *naturaliter* l'artefice a questa necessità. Ma la *pietrificazione* della quale parla G. Benn assume tanti aspetti quanti sono gli autori che la perseguono, nonché forme di espressione apparentemente opposte tra loro, come d'altra parte si conviene all'ambivalenza creativa.

Proseguendo nella sua riflessione sulla *pietrificazione* come

evoluzione dell'artista maturo, in particolare su quello oramai alla fine della vita, G. Benn arriva a interrogarsi su Michelangelo, ed in particolare riguardo la sua ultima opera, o almeno quella che ne dà l'idea per via del non finito, come se il genio rinascimentale avesse esaurito il tempo cronologico di concluderla; ma è veramente così? E infatti l'autore riporta giudizi diversi su questo punto, che però convergono tutti sul riconoscimento, intuitivo certo, che la *Pietà Rondanini* rappresenti un mutamento di struttura radicale nell'interiorità dell'artista.

L'idea di *pietrificazione* che esprime quest'opera è allora, per alcuni, dovuta alla «somma interiorizzazione e spiritualizzazione», per altri invece «da essa erompe una commozione che non ammette obiezioni, qualche cosa di spiritualizzato, di etero, un librarsi verso l'alto cui si associa un ultimo sospiro unito ad un primo presagio di redenzione».

E ancora, seppure questo giudizio appaia in contrasto con i precedenti, G. Simmel afferma: «Con essa Michelangelo ha rinnegato il principio vitale della sua arte; questa è la sua opera più traditrice e più tragica (*das verräterischste und tragischste Werk*), il sigillo della sua incapacità di pervenire alla redenzione, sulla via dell'arte, attraverso la contemplazione sensibile di una creatività organizzata intorno ad un centro; l'ultima sconvolgente fatalità della sua vita.»²

Si tratta evidentemente, seppur opposti per contenuto, di giudizi sostanzialmente espressi su base estetica, che tengono conto solo parzialmente di ciò che traversava la sensibilità di Michelangelo; in altri termini indagano l'opera nel suo tempo cronologico-biografico ma mettono sullo sfondo quello cairologico, stagliano l'età degli anni ma non quella dell'anima. E allora, completiamoli brevemente alla luce della temperie esistenziale nella quale la *Pietà* incompiuta, o meglio la piena compiutezza di questa scelta, prende forma.

Nel 1555 circa, all'età di 80 anni, Michelangelo attraversa una

² Benn G., *Invecchiare come problema per artisti*, Adelphi 2021, pp. 32-33.

profonda crisi interiore. Il vento di zelo religioso legato alla Controriforma spira fortemente su di lui, accendendo nella sua anima il fuoco di una bruciante rivelazione. Si rende conto che le meravigliose opere scultoree e pittoriche, l'arte di cui e per cui era vissuto, non lo avevano condotto alla realizzazione più importante: alla trascendente visione di Dio. Aveva dunque sprecato la sua vita? Commovente è il lamento di questo vecchio.

«Giunto è già 'l corso della vita mia, con tempestoso mar, per fragil barca, al comun porto, ov'a render si varca conto e ragion d'ogni opra trista e pia. Onde l'affettuosa fantasia che l'arte mi fece idol e monarca, conosco or ben com'era d'error carca, e quel c'a mal suo grado ogn'uom desia. Gli amorosi pensier, già vani e lieti, che fien or, s'a duo morte m'avvicino? D'una so 'l certo, e l'altra mi minaccia. Né pinger né scolpir fie più che quieti l'anima, volta a quell'amor divino c'aperse, a prender noi, 'n croce le braccia».

Da questa confessione, da questo suo «pianto», dalla speranza del *ch'asperse a prender noi 'n croce le braccia*, nacque l'ultima versione del *Pianto*: la chiamata *Pietà Rondanini*. La prima riflessione da introdurre ci porta molto lontano nel passato: all'epoca in cui le meteoriti, pietre venute dal cielo, partecipavano per questo della sacralità che, in ogni tempo, la spiritualità riconosce all'"alto". In alcune culture ed in certe epoche, si pensava addirittura che tutto il cielo, patria degli Dei, fosse di pietra.³

Anche nell'antica Grecia si vedeva in queste la forma prima, la manifestazione immediata del divino. Come ci ricorda M. Eliade, si riteneva che il *palladion* di Troia fosse caduto dal cielo e che gli autori antichi riconoscessero in questo l'ipostasi della dea Atena. Rispetto ad altre culture religiose pensiamo alla Pietra Nera della Mecca. In sintesi possiamo dire che esisteva una

relazione tra l'infermità della pietra e la sua origine divina per cui non vi era nessuna necessità di antropomorfizzarla poiché era proprio questa indeterminatezza formale a sancirne la sacralità.

Alla luce di tutto ciò possiamo allora avanzare una ipotesi che vede nella *Pietà* michelangiolesca il tentativo estetico di far sapientemente e coscientemente *regredire* la materia dalla perfezione formale, già raggiunta nella *Pietà* vaticana, ad una voluta e ricercata indeterminatezza figurale così da generare quella primigenia idea del sacro che si esprime nella virtualità delle forme. In altre parole: Michelangelo ha prima scolpito sino alla perfezione massima la sua ultima opera e poi l'ha necessariamente cesellata verso quella forma non finita, perseguendo così l'unica maniera possibile per esprimere la sua estrema potenzialità immaginale.

Questa congettura, non suffragata da dati storici ma certo suggestiva, ci consente di osservare l'opera con sguardo diverso, mistico diremmo: posare gli occhi su di una materia scolpita in un modo che, per andare oltre la materia, la esprime al suo stato nascente, sia attraverso la particolare tecnica dell'apparente non finito, sia attraverso la posizione delle figure. La *Pietà Rondanini* presenta infatti una composizione figurale del tutto insolita: Maria in piedi è unita al corpo del Cristo (*Corpus Christi!*): come fosse un betilo, un menhir, una colonna portante, un meteorite caduto dal cielo, una «pietra di fulmine»⁴.

In contrasto, il Cristo è come spezzato: il suo corpo si piega alle ginocchia. Maria, al contrario della *Pietà* vaticana, è una vecchia donna, il volto reso rigido e muto dal dolore: le linee sono spigolose, irregolari; eppure, ed è qui l'arcano, la superficie ruvida, volutamente non levigata del marmo, come un prisma, riflette la sua eterna bellezza attraverso migliaia di scintille:

³ Cfr. Eliade M., *Arti del metallo e alchimia*, cit., p. 15.

⁴ Cfr. Eliade M., *Trattato di storia delle religioni*, Bollati Boringhieri, Torino 2020, p. 204.







emana luce.

E allora, è forse proprio questo effetto-
affetto perseguito dal vecchio Michelangelo alla ricerca di una raffigurazione pietrificata, che *ri-flettesse*, nella figura *flessa* del Salvatore, la sua ricerca più intima: non un semplice non finito come potenza, ma il non finito come atto puro, direbbe Agostino, una *pietrificazione* in permanente metamorfosi luminosa verso il preformale, che esprime così tutta la tensione di uno spirito che permanentemente *sta per* scaturire da essa, un non-ancora dinamico già visibile attraverso le pulsazioni di luce che emette la materia così conformata.

Questo sembra coerente con lo stato d'animo di Michelangelo. Abbiamo detto che l'artista sente imminente la fine della vita: la morte si avvicina e la pietra della *Rondanini* esprime tutta la volontà di racchiudere nel non-ancora creato dai colpi di scalpello ciò che di immortale poteva permanere attraverso l'opera scultorea: il mistero inesprimibile del *numen*.

Ancora: la relazione tra pietra ruvida, morte e numinosità è antica quanto

l'umanità; ce lo ricorda, tra gli altri, M. Eliade quando dice che non solo la durezza ma la «ruvidità e la permanenza della materia sono una ierofania». Questa osservazione sul rapporto tra numinoso e pietra ruvida viene articolata ulteriormente quando lo studioso afferma che l'uomo incontra nella pietra ruvida «una realtà e una forza appartenenti ad un mondo diverso da quello profano di cui fa parte», e che essi hanno adorato queste pietre o se ne sono serviti «come strumenti di azione spirituale»⁵.

E allora emerge dalla scultura di Michelangelo una realtà molto più profonda, esoterica: la volontà di generare un'opera che emanasse, proprio attraverso la ricercata ruvidezza della pietra, forse scaturita da una illuminazione improvvisa, forse figlia dell'ora fatale, tutta la numinosità in atto: una coppia di figure sacre ridotte all'essenziale così da permettere all'artista di servirsene come viatico verso la tanto anelata visione del divino, lo scopo stesso della sua travagliata vita di artista: una scultura di Pietra Filosofale.

⁵ Ivi, pp. 196-197.

A sinistra:

Milano, 1966 / Paolo Monti. - Fototipi: 5 : Positivo b/n, gelatina bromuro d'argento/ carta, provino a contatto da pellicola 10x12. - ((Al verso in corrispondenza dei fotogrammi: "245, 246, 248, 251, 254". - Occasione: Per Electa. Foto per concorso "Scultura": Pietà Rondanini - Michelangelo. - Fonte: Rubrica di Paolo Monti: Monti/ Paesaggi - Luoghi d'arte architettura e scultura antica - pitture - affreschi (1963-1976), presso Archivio Paolo Monti.

Francesco Pullia

Cinghiale e conoscenza segreta





*Libro dei Vangeli di Adrianopoli.
Manoscritto su pergamena, XII secolo.
Museo Bizantino e Cristiano, Atene, Grecia*

«O re, l'irresistibile dio Varaha, il cinghiale, sostiene il mondo intero con i suoi poteri illimitati che possono cancellare tutte le colpe».



*Varāha ("cinghiale"),
avatar della divinità indù Viṣṇu.
Metropolitan Museum of Art of New*

I cap. 79 del *Citrasutra*, trattato sulla pittura indiana risalente, almeno nella formulazione orale di parte del testo, a prima del III sec. a.C., riporta una conversazione tra il saggio Markandeya e il re Vajra in cui si accenna a Varaha, il cinghiale sacro¹.

Terzo *avatar* (manifestazione) di Vishnu, Varaha, gigantesco cinghiale, sarebbe apparso per salvare due volte la Terra (*Bhumi*): la prima quando, all'inizio della creazione, questa giaceva nelle profondità dell'oceano Garbodhaka, la seconda quando il demone Hiranyaksha l'aveva fatta nuovamente precipitare negli abissi. Nonostante sia un animale a sangue caldo, il cinghiale ha tuttavia familiarità con l'elemento acqueo². Assumendo l'aspetto di cinghiale, Vishnu si sarebbe tuffato e, dopo avere decapitato il demone, avrebbe riportato in superficie la Terra, aggrappata alla sua zanna.

L'origine di Varaha si trova negli antichi Veda. Originariamente descritto come una forma di Prajapati (equiparato a Brahma), nelle successive scritture diviene, appunto, terzo avatar di Vishnu e raffigurato anche con fattezze antropomorfe, con testa di cinghiale su corpo umano. È immenso e splendente come il sole. Scuro come una nuvola di pioggia, possiede zanne bianche, affilate e spaventose. Il suo fragoroso ruggito è tremendo. La sua criniera è talmente irta da terrorizzare Varuna, dio delle acque, che gli chiede di salvarlo. E Varaha esaudisce la richiesta e piega la sua criniera.

Nel cap. 4 del Libro I del Vishnu Purana è scritto:

Tuo è il trionfo, Signore supremo, sovrano della Terra, (...) le tue zanne sono le colonne dove vengono legati i demoni, nei tuoi denti avvengono le offerte sacre, la tua bocca è l'altare del sacrificio, la tua lingua ne è il fuoco e i peli del tuo corpo sono il combustibile del sacrificio (...) la tua criniera sono tutti gli inni dei Veda, le tue narici sono tutte le oblazioni e il tuo muso da

cinghiale è il mestolo per le offerte (...). Il globo del pianeta Terra abbiamo visto sulla punta delle tue zanne (...) Terra e cielo sono occupati dal tuo corpo, tu che risplendi di gloria e pervadi l'universo per il beneficio di tutti.³

E ancora:

L'Essere Supremo, così elogiato, sollevò la Terra e la posò sulla sommità dell'oceano simile a un potente vascello in modo che non potesse più sprofondare nelle acque. Poi la livellò creando varie porzioni, facendo così le montagne, col suo irresistibile potere salvandola dalla distruzione. Divise poi la Terra in sette continenti come aveva fatto in passato⁴. Similmente si riscontra nella Taittirīya Samhitā.⁵

Nei *Purāna* si narra che nel corso di un'accesa disputa tra Brahma e Vishnu per stabilire la propria supremazia emerse all'improvviso dall'oceano un gigantesco fallo, *liṅga*, fiammeggiante che cresceva rapidamente a dismisura. Attonite, le due divinità non riuscivano a misurarne altezza e profondità. Con l'intento di scoprirne le estremità, Brahma propose allora che lui avrebbe assunto le sembianze dell'oca selvatica Hamsa e sarebbe volato in alto mentre Vishnu, sotto quelle del cinghiale, si sarebbe inabissato nelle profondità oceaniche. I due s'erano messi, dunque, all'opera, senza venirne però a capo, quando il prodigioso fallo si spaccò lateralmente. Dall'apertura apparve Shiva, signore supremo dell'universo, che proclamò di essere l'origine di entrambi.⁶

Nei *gveda*, prima che sorga il sole, Sirio, la più eminente tra

³ Śrī Visnu Purāna. La storia universale secondo gli antichi trattati indiani, a cura di V. Bellucci, Mimesis, Milano, 2020, pp. 39-40.

⁴ Ivi, p. 40.

⁵ A. Danielou, *Miti e dèi dell'India*, tr. it. V. Hefti, Red, Como, 1996, pp. 196-197.

⁶ H. Zimmer, *op. cit.*, pp. 120-121.

¹ Citrasutra. *Trattato sulla pittura nell'India antica*, a cura di A. Dalla-porta e L. Marcato, Luni, Milano 2016, p. 146.

² H. Zimmer, *Miti e simboli dell'India*, tr.it. F. Baldissera, Adelphi, Milano, 1993, pp. 76-77.

le stelle, è il «cinghiale del cielo, color del fuoco», e cinghiale è anche Rudra, forma primordiale di Shiva, dall'aspetto scintillante e la chioma attorcigliata sulla testa (*kapardin*) a mo' di conchiglia⁷.

Nel Buddhismo, dei tre volti della divinità femminile chiamata in sanscrito Mārīcī, "La luminosa", e detta in tibetano Öser Chenma, due sono umani e hanno in fronte l'occhio della saggezza, il terzo ha, invece, muso di cinghiale. Possiede sei braccia le cui mani reggono rispettivamente un vajra, simbolo dell'assoluto indistruttibile, un laccio per legare gli spiriti maligni, una freccia e un arco per allontanare i demoni, un ago per cucire la bocca ai maligni, un ramo di aśoka o un fiore rosso per indicare l'assenza del dolore. Sta seduta in posizione di semiloto su un carro trainato da sette maiali. Invocata al momento del sorgere del sole, protegge durante i viaggi, rimuove gli ostacoli, ripristina l'energia vitale, aumenta la fortuna⁸.

Una leggenda cinese vuole che Buddha quando stava per abbandonare la Terra avesse chiamato a sé tutti gli animali per un estremo saluto. Se ne presentarono soltanto dodici. Per ricompensarli diede ad ognuno di loro il nome di ogni anno nell'ordine in cui erano arrivati: Topo, Bue (Bufalo), Tigre, Coniglio (Gatto o Lepre), Drago, Serpente, Cavallo, Pecora (Capra), Scimmia, Gallo, Cane, Cinghiale (Maiale). Furono associati ai cinque simboli astrologici esistenti, e cioè: Fuoco, Terra, Metallo, Acqua, Legno per un totale di sessanta combinazioni.

In Giappone, a Kyoto nella zona di Nijo, non lontano dal palazzo imperiale, c'è un santuario dedicato al cinghiale. Per evitare di accumulare negatività viene raccomandato di fare un'offerta e di astenersi dal mangiarne la carne.

Nello *Zendavesta*, libro sacro dei Parsi, il cinghiale era associato al sole. Insieme al cervo, era ritenuto creato da Ormuzd, personificazione del principio del Bene, con lo scopo di sconfiggere i serpenti e un drago che rappresentavano il maligno Ahriman, creatore dei demoni, della sofferenza, della morte.

Pochi animali erano considerati dai Celti più importanti del cinghiale. Era simbolo di protezione dal pericolo, in quanto possessore di forza vitale, di ospitalità e di fertilità. Veniva raffigurato spesso in relazione all'albero, alle ruote, ai corvi e inciso sull'elmo dei guerrieri e sulle trombe. I druidi si autodefinivano cinghiali, probabilmente perché prediligevano condurre vita solitaria nella foresta e consacravano l'emblema a Lug, divinità della Luce, associata alla maestria nelle arti, ai giuramenti, alla verità, alla legge, alla regalità. Il *carnyx*, strumento a fiato celtico in bronzo proponeva un cinghiale in modo molto stilizzato, con la cresta sempre ben visibile.

Nella tradizione scandinava e germanica era messo in relazione al raccolto. Era caro a Freyr, dio norreno della bellezza e della fecondità, che ne cavalcava uno, Gullinbursti, dalle setole d'oro e più veloce di un cavallo⁹.

Sempre nella mitologia norrena, Hildisvini (letteralmente "cinghiale da battaglia") è il nome di un grosso animale cavalcato di tanto in tanto dalla divinità Freyia, solitamente trainata da gatti.

Hildisvini è anche il nome dell'elmo del sovrano Áli, preso dal rivale Adils nella battaglia sul ghiaccio del lago Vänern, su cui è effigiato un cinghiale che, stando a quanto riportato nella saga di Beowulf, proteggerebbe il guerriero che lo indossasse. Nella mitologia greca, Oineo, re di Calidone, antica città dell'Etolia, per avere offerto sacrifici a tutte le divinità tranne che ad Artemide, fu punito dalla dea con l'invio di un mostruoso cinghiale che devastava tutto ciò che incontrava. Ovidio lo descrive simile ad un toro, con zanne elefantescche, setole come spade e fiamme che gli uscivano dalla bocca. Per vincerlo, il sovrano riunì i più famosi eroi del tempo tra cui il figlio Meleagro e la vergine Atalanta. L'animale ne uccise molti finché non cadde proprio sotto i colpi di Meleagro. Finì con la pelle appesa nel tempio di Atena a Tegea.

«Pausania», ha scritto a questo proposito Roberto Calasso nel libro *Il cacciatore celeste*, «poté ancora vederla nel secondo se-

⁷ S. Kramrisch, *La presenza di Śiva*, tr.it. V. Vergiani, Adelphi, Milano, 1999, pp. 58-59.

⁸ H.W.Schumann, *Immagini buddhiste*, tr.it. S. Bonarelli, Mediterranee, Roma, 1989, pp.155-156.

⁹ J.C.Cooper, *Dizionario degli animali mitologici e simbolici*, tr. it. Lidia Perria, Neri Pozza, Vicenza 1997, pp. 103-106; N.J. Saunders, *Animali e spiritualità*, tr. it. E. Alverà, EDT, Torino 2000, pp. 84-85.

colo a.C. Era una spoglia consunta, "che il tempo aveva raggrinzito e lasciato senza una sola setola". Quanto alle zanne, erano diventate parte del bottino di Augusto, dopo la vittoria su Antonio, insieme alla statua di Atena in avorio¹⁰.

Sempre nella mitologia greca, la cattura di un cinghiale, che dimorava sul monte Erimanto terrorizzando la popolazione, costituisce la quarta delle dodici fatiche di Eracle. L'eroe, che, come si sa, era dotato di forza sovrumana, riuscì a prenderlo vivo e lo portò ad Euristeo, leggendario re di Micene. Questi, per paura, si nascose in una botte.

Nella parte più antica di Castiglion Fiorentino (Arezzo), nel piazzale del Cassero, sono stati rinvenuti centinaia di ossa di animali, tra cui molte zanne di cinghiale: offerte sacrificali, in onore, forse, di una divinità protettrice della caccia. Una delle prime monete coniate da una città etrusca, detta "moneta della Maremma", reca inoltre l'effigie di un cinghiale dal pelo irsuto. In argento, risalente ai primi decenni del V secolo a.C., è stata attribuita alla zecca di Populonia.

Plinio il Vecchio ricorda che prima della riforma di Gaio Mario le truppe romane combattevano sotto insegne rappresentanti diversi animali tra cui il cinghiale. Rappresentava, infatti, il concetto di *virtus* e varie persone assunsero *aper* come nome proprio e la sua immagine come emblema personale. Quando il console impose come contrassegno l'aquila, simbolo di Giove, principale dio capitolino, il cinghiale restò come icona distintiva di alcune legioni (quattro in totale), tra cui la *XX Valeria Victrix*, erede della *Legio XX* di Cesare.

"*Porcus singularis*", cioè maiale che se ne sta da solo, era il nome con il quale dal Medioevo si prese a designare l'animale che sino ad allora i Romani avevano chiamato "*aper*". Da *singularis* a *singhiale* e poi *cinghiale* il passo fu breve. Il nome derivava dalla caratteristica tendenza dei maschi adulti a

restarsene isolati dal branco.

Alla presenza di un cinghiale bianco, in realtà un grosso esemplare a cui mancavano le setole scure in molte zone del corpo, si tramanda tra l'altro la fondazione di Pisa e il celebre bronzo porcellino di Firenze, considerato portafortuna, non è in realtà che un cinghiale.

Non è di certo al calidonio o ad altre figure leggendarie e neanche all'immagine negativa riscontrabile nelle religioni monoteiste (in cui, diversamente dalle visioni orientali o da quella celtica, viene gravemente creata e accentuata in chiave antropocentrica una grave, insanabile, frattura tra uomo, mondo naturale e mondo animale), che comunque intende riferirsi Franco Battiato nel brano *L'era del cinghiale bianco*, del 1979, quanto piuttosto al significato recondito su cui si soffermò René Guénon in *Simboli della Scienza sacra*¹¹. Lo studioso francese vede nel cinghiale il rappresentante dell'autorità spirituale in rapporto conflittuale con l'orso, espressione, invece, del potere temporale. In origine, egli sostiene, e in particolare nella tradizione celtica, non c'era separazione tra autorità spirituale e potere temporale essendo le due funzioni unite nel loro principio comune. Battiato prende spunto da Guénon per esprimere la propria distanza da un mondo che, ben lungi dall'averne contezza della propria caduta, continua ad essere miserabilmente calamitato da voragini abissali¹². Ed ecco, allora, l'auspicio, cui ci associamo, che l'umanità si sottragga al declino, nella consapevolezza che, come il serpente spiraleforme della *kundalini*, il cinghiale è assopito in noi bisognosi di risveglio e luce affrancante.

¹¹ R. Guénon, *Simboli della Scienza sacra*, tr.it. F. Zambon, Adelphi, Milano, 1975, pp. 146-151

¹² F. Battiato, *Tecnica mista su tappeto, conversazioni autobiografiche con Franco Pulcini*, Torino, EDT, 1992, p. 30; G. Guerrera, *Franco Battiato, un sufi e la sua musica*, Firenze, Shakespeare and Company Florentia, 1994, pp. 59-62.

¹⁰ R. Calasso, *Il cacciatore celeste*, Adelphi, Milano 2016, p. 112.







Suggerimento Editoriale (a cura di G. Galassi)



Stefano Bisi

Palazzo Giustiniani

Un'ingiustizia nel silenzio contro i massoni italiani

E' appena uscito il nuovo libro del Gran Maestro Stefano Bisi "Palazzo Giustiniani. Un'ingiustizia nel silenzio contro i massoni italiani" (Edizioni Perugia Libri) in cui viene ricostruita la vicenda del lungo contenzioso con lo stato italiano, che non ha mai restituito al Grande Oriente d'Italia la sua storica sede che il fascismo gli aveva "preso" nel 1925, dopo averla assaltata e depredata, sequestrando carte, documenti, libri, in cerca degli elenchi di fratelli da perseguire. Una ferita che non si è mai rimarginata nel cuore di tutti i liberi muratori del Grande Oriente. Ma anche una questione che non si è affatto chiusa. L'iter giudiziario, che sembrava essersi fermato, è stato fatto ripartire per volontà dell'attuale giunta dalla fine di luglio 2020. Scrive il Gran Maestro: "Grazie al lavoro certosino, fatto negli archivi del Grande Oriente d'Italia da due avvocati, Raffaele D'Ottavio e Fabio Federico, sono stati recuperati altri documenti importanti che vanno ad aggiungersi a quelli già scovati da Carlo Ricotti ed Elisabetta Ciciola.

Una notevole quantità di carta che è servita per presentare ricorso al Tar del Lazio il 29 luglio del

2020 nei confronti del Senato della Repubblica, del Ministero dell'Economia e delle Finanze, del Ministero dell'Istruzione 'per l'accertamento e la declaratoria dell'occupazione abusiva di Palazzo Giustiniani, in via della Dogana Vecchia numero 29, attualmente in uso al Senato della Repubblica nonché per la condanna alla restituzione del predetto bene immobile...' e 'in via subordinata per l'accertamento e la declaratoria dell'inadempimento del Senato della Repubblica agli obblighi derivanti dall'atto di transazione sottoscritto, con atto pubblico avente numero 25485 del 14 novembre 1991, tra l'Amministrazione delle Finanze, l'Urbs e l'Amministrazione del Senato'. Un accordo che formalizzava il cosiddetto Lodo Spadolini dell'11 maggio del 1988 e garantiva la futura concessione dei locali destinati a Museo Storico della Massoneria. Ma la controparte non mantenne mai l'impegno preso, annunciato in un intervento dell'allora presidente di Palazzo Madama, la cui trascrizione è custodita nella sede della Fondazione Antologia a Firenze. Ecco cosa dice: "il Senato, rispettoso dei valori della storia espressa dalle mura ma anche dei valori della storia espressa dalle mentes, ha inteso espropriare nello spirito dei luoghi il significato del contributo che il Grande Oriente d'Italia ha reso alla tormentata storia d'Italia dal Risorgimento in poi. Ed è così che il Senato patrocinerà idealmente la costituzione di un museo che possa rendere pubbliche quelle testimonianze intrecciate alla nostra vicenda nazionale, e la sola parte che abbiamo lasciato, una piccola parte nella piazza del Pantheon per un piccolo museo che sarà costituito quando saranno composte le strutture". Non solo il ricorso al Tar. Per evitare il prosieguo del contenzioso giudiziario, prima dell'udienza che era stata fissata al 17 novembre 2021, riferisce il Gran Maestro "viene scritta un'altra lettera alla Presidente del Senato Maria Elisabetta Alberti Casellati per chiedere un incontro al fine verificare la possibilità di un componimento bonario della controversia. Alla luce del sole. Nulla di fatto". Il Tar emette un'ordinanza in cui sostanzialmente rimanda la questione al giudice ordinario. Ma sulla base di casi giudiziari analoghi, i legali del Grande Oriente d'Italia Angelo Piazza, Cesare San Mauro, Fabio Federico e Raffaele D'Ottavio decidono di presentare appello al Consiglio di Stato che si è pronunciato il 13 ottobre scorso, anch'esso rimandando la questione al giudice ordinario ma con motivazioni diverse da quelle addotte dal Tar. Il Goi ora sta valutando i passi futuri. Ma una cosa è certa, non si arrenderà. La battaglia, dunque, continua.

Il nome di Palazzo Giustiniani, scrive il Gran Maestro, "è impresso nel corpo e nella mente dei liberi muratori del Grande Oriente d'Italia perché ottanta anni di storia della massoneria sono passati da lì, da quelle stanze dove erano i templi per le riunioni rituali e dove sono stati iniziati centinaia di profani; è tra quelle mura che venne ucciso il gran maestro aggiunto Achille Ballori. E chi dimentica le cronache degli assalti dei fascisti al palazzo per impossessarsi dei nomi dei fratelli e del collare del gran maestro?". (Velia Iacovino)

NORME EDITORIALI PER I COLLABORATORI HIRAM

1) Tutti i contributi (per gli articoli/saggi, lunghezza massima: 24.000 caratteri, note e spazi inclusi; per le recensioni, lunghezza massima: 4.000 caratteri e senza alcuna nota) saranno inviati, via mail e redatti in forma definitiva, al seguente indirizzo hiram@grandeoriente.it

2) Si richiede:

- le eventuali note, numerate di seguito e poste in fondo al testo, devono avere natura funzionale e riferirsi alle opere menzionate nel testo, evitando di concepirle come una rassegna bibliografica sulla letteratura esistente in merito all'argomento trattato;
- il numero della nota va posto sempre prima del segno di interpunzione (xxxx³; e non xxxx;³)
- i rimandi interni devono essere ridotti al minimo, e devono avere la forma: "cfr. *infra* o *supra* p. 0 o pp. 000"; nel caso di una nota "n. 0 o nn. 000";
- le citazioni testuali vanno poste tra virgolette angolari «...»;
- per evidenziare uno o più termini all'interno di una frase stamparli fra apici doppi: "...";
- nelle citazioni non sottolineare il nome dell'autore né porlo in maiuscoletto (MAX WEBER), e mettere in corsivo il titolo dell'opera;
- per i libri indicare casa editrice, luogo e anno di edizione, questi ultimi non separati da virgola. Es.: C. Bonvecchio, *Esoterismo e massoneria*, Mimesis, Milano-Udine 2007;
- per gli articoli di rivista, il titolo della rivista non sottolineato, fra virgolette angolari; indicazione del volume in cifre arabe; indicazione dell'anno fra parentesi tonde e delle pagine cui ci si riferisce, separati da virgole. Es.: R. Rosdolsky, *Comments on the Method of Marx's Capital and Its Importance for Contemporary Marxist Scholarship*, «New German Critique», 3 (1974), pp. 62-72;
- per gli articoli compresi in miscellanee, atti di congressi ecc., titolo in corsivo e preceduto da "in". Es.: P. Galluzzi, *Il "Platonismo" del tardo Cinquecento e la filosofia di Galileo*, in P. Zambelli (a cura di), *Ricerche sulla cultura dell'Italia moderna*, Laterza, Bari 1973, pp. 39-79;
- per le abbreviazioni: p. o pp.; s. o ss.; ecc. (etc. se è in un contesto latino); cfr.; *op. cit.* (quando sta per il titolo), *cit.* (quando sta per parte del titolo e per luogo e data di edizione); *ibid.* (quando sta per lo stesso riferimento testuale, pagina compresa, della nota precedente); *ivi* (quando sta per lo stesso riferimento testuale della nota precedente, ma relativamente a pagina/e diversa/e).
- non è necessaria una bibliografia finale se tutte le opere sono già indicate nelle note.

3) i contributi devono essere inviati entro le seguenti date, per la pubblicazione sul primo numero utile di Hiram: novembre (per il numero di gennaio), marzo (per il numero di maggio), luglio (per il numero di settembre).

3) gli Autori riceveranno le bozze una volta sola, la seconda revisione sarà curata dalla Redazione. Si prega di restituire con urgenza (via e-mail) le bozze, corrette unicamente degli eventuali refusi e mende tipografici, senza aggiunte o modifiche sostanziali.

4) Il materiale inviato, anche se non pubblicato, non sarà restituito.



Domizio Torrigiani è eletto Gran Maestro (23 giugno 1919)