



Inter Multiplices Una Vox

Associazione per la salvaguardia della Tradizione latino-gregoriana

Recapito postale: c/o Nagni Sonia, via Tetti Grandi, 9, 10022 Carmagnola (TO)

Tel. 011.972.23.21; fax: 011.550.18.15 - C/C postale n° 27934108

indirizzo internet: www.unavox.it - indirizzo posta elettronica: unavox@cometacom.it

Torino 2014 - Pro manuscripto

Luciano Pranzetti

GNOSI E MUSICA DEL 900

**Saggio breve sulla cultura esoterica
musicale del XX secolo**



Inter Multiplices Una Vox
Torino

In copertina: *Prometeo* - Rockefeller Center - New York
Terza di copertina: Luca Signorelli, *Giudizio dei dannati*, Duomo di Orvieto



Ciò che desta inquietudine, rafforzando la convinzione di essere testimoni di un orrido degrado culturale ed etico, è l'interscambiabilità dei ruoli che, da alcuni anni si pratica, con celebri direttori di orchestra e cantanti lirici che si cimentano col rock e cantanti rock che tengono sedicenti concerti in teatri lirici. Naturalmente non è tanto la curiosità di un grande direttore che dirige brani metallari o technomusic, quanto la creazione di uno stato d'animo che conduce a considerare la musica di consumo e quella lirica, sinfonica, da camera, melodica di pari dignità forma e contenuto. Se possiamo tirar un'analogia, ci sia lecito dire che è la stessa che corre con le recenti canonizzazioni di Giovanni XXIII e Giovanni Paolo II: ciò che la Gerarchia ha voluto sottolineare non è tanto la santità dei due pontefici quanto il fatto che è "santo" il Concilio Vaticano II, di cui, i due pontefici furono rispettivamente promotore e gestore.

Si domanda, Luciano Pirrotta (*Abstracta* n. 20 pag. 86), se certa musica rock eserciti e provochi dannosi effetti sui giovani. Noi ne siamo più che convinti, intanto perché la falcidia suicidaria non accenna a fermarsi e poi perché Woodstock 1969 continua e l'autostrada della dissoluzione, checché ne pensi, scriva e dica padre Antonio Spadaro S. J., più si loda e s'inonda del sangue delle vittime offerte al Moloch dell'edonismo, al principe, cioè, e *dominus* di questo mondo, a Satana.



Conteggio dei rave parties consumati

Nostra presentazione

L'ambito complessivo della Tradizione cattolica, intesa secondo l'attuale esigenza dei fedeli di preservare e perpetuare l'immutabile insegnamento della Chiesa di Dio, è spesso vincolato dalla necessità di "conservare", che lo porta a trascurare la vera radice del male che affligge oggi la pratica della Fede.

Si nota come in genere difetti una visione più ampia che inquadri la crisi attuale nel complessivo deterioramento della tenuta della Fede, direttamente connesso col monito di Nostro Signore circa la sua possibile sparizione, o estrema riduzione, al momento del Suo ritorno escatologico.

Tenere conto di tale processo di deterioramento è indispensabile per comprendere correttamente ciò che è accaduto e che inevitabilmente accadrà ancora, fino a che si esauriranno tutte le possibilità concesse da Dio all'opera devastatrice del Demonio.

In questa ottica, il lavoro dell'amico Luciano Pranzetti, relativamente alla musica e al suo progressivo degenerare dall'armonia alla disarmonia, dall'ordine al disordine, dall'*ordo* al *chaos*, come egli ben ricorda richiamandosi al noto motto massonico, costituisce un validissimo contributo per delineare un aspetto del quadro complessivo dell'opera di sovversione della Creazione in generale e del bene dell'uomo in particolare.

Lungi dal rappresentare un aspetto quasi evasivo della vita dell'uomo, la musica è una componente intrinseca dell'esistenza, direttamente connessa con l'ordine e l'armonia volute da Dio.

Il prologo del Vangelo di San Giovanni, che riprende l'*incipit* biblico della Genesi (**Ev αὐγῇ, In principio**), ricorda che prima di tutto era il Verbo, per mezzo del quale tutto è stato fatto. Il Verbo creatore, che è insieme parola e suono, idea innata e pronunciata, è indicato nella Genesi (1, 3) con il "**Fiat lux**", la potenza della parola di Dio che diviene atto della Creazione; la parola espressa, il suono, che diviene luce e per ciò stesso rende esistente l'opera di Dio.

Suono e luce divine sono quindi la radice da cui scaturisce il creato, e quindi l'uomo stesso, e rappresentano i suoi elementi sia basilari sia normativi. È quindi evidente il nesso stretto tra il suono, l'armonia espressa da Dio, e la luce di Dio, senza la quale il creato non esisterebbe; nesso che può indicarsi con le espressioni "*luminosità della musica*" e "*musicalità della luce*", entrambe in grado di suggerire l'armonia luminosa del creato, la cui opposizione è la disarmonia tenebrosa dell'opera dell'Avversario.

È questa luciferina opera del Demonio che ci tratteggia l'amico Pranzetti nel presentarci la progressiva degenerazione della musica, accentuatasi nel corso degli ultimi secoli e raggiungente un primo culmine ai giorni nostri.

Proprio ultimamente ci è capitato di ascoltare una plastica presentazione di questo processo, in occasione dell'incredibile esibizione della sedicente "suor" Cristina. Uno dei personaggi che l'hanno sostenuta e "lanciata" ha pensato bene di affermare, accanto alla "suora" sorridente e compiaciuta, che la musica "moderna" è la cosa più importante del vivere civile: **più della politica e della religione.**

Ed è proprio così, come descrive l'amico Pranzetti: la musica moderna, ormai connotata dalle sue disarmonie luciferine sopravanza anche la religione, almeno nei limiti concessi da Dio e secondo la disponibilità degli attuali uomini di Chiesa, introducendo così l'avvento del mondo capovolto che prelude al trionfo illusorio dell'Anticristo.

e chi tenta di denunciare tale losca connivenza viene deriso e silenziato con l'accusa di passatista nostalgico, un "*laudator temporis acti*". E sono ancora numerosi i gruppi che, abbracciato il versante "*underground*", sotterraneo, fanno espresso riferimento alle varie scuole di esoterismo che vanno dal calderone New Age, dall'induismo, dallo spiritismo, al salutismo somatolatrato, alle teorie teosofiche, antroposofiche, magico/occultistiche, energetiche e financo ai contattisti UFO, fino al vero e duro satanismo moderno i cui capiscuola restano Albert Pike, Jules Doinel, Aleister Crowley, Sandor A. La Vey, Ronald Hubbard, Marco Dimitri. A questi si rifanno: Beatles, Led Zeppelin, Kiss, cantanti come Jimmy Page, David Bowie, Ozzy Osborne, Sting. E tutta la legione.

E' da dire che, di siffatta filosofia, i presupposti reggenti sono: ateismo, sesso libero etero ed omo, droga. Questi fondamenti sono la prova della marca gnostica di quanti operano la "*conjunctio oppositorum*" – l'unione degli opposti – coniugandovi la filantropia a pro della foresta amazzonica, dei malati di AIDS, della FAO, delle adozioni a distanza, dell'infanzia africana. Satana, in quest'epoca di dissoluzione, non ha bisogno di sottili o clamorose gesta per dominare le anime né tanto meno praticare la possessione fisica che, al postutto, lo spirito postconciliare della cattolicità ritiene essere, per la più parte, manifestazioni psicopatologiche perfettamente curabili con la psicoanalisi e con i farmaci.



Conjunctio oppositorum

La discoteca, i "*rave parties*", i massicci raduni roccettari sono, oggi, il campo di reclutamento e riserva di caccia del demonio. Il resto lo fa un'economia legata a questo mercato e di profitto in cui le grandi disponibilità finanziarie della massoneria hanno facile gioco nel creare e sostenere mode, tendenze stati d'animo, flussi d'opinione e di droga ben canalizzati.

Riportammo, nella nostra nota, la notizia della morte della figlia del cantante inglese Bob Geldof – aprile 2014 - suicida per dose massiccia di droga, ma i lettori ricordano che già nel marzo precedente s'era uccisa, impiccandosi, la moglie del cantante satanista Mick Jagger, capo del gruppo *Rolling Stones*. La figura più emblematica della tragica morte, resterà quella di John Lennon (1940) eminenza dei Beatles, fasullo filosofo e esperto di orientalismo, assassinato a New York l'8 dicembre 1980. Aveva espresso, da pensatore quale non era, una sua peregrina perplessità quando aveva affermato: *“Non so se scomparirà prima: il rock ‘n roll o il Cristianesimo”* (Philip Norman: *John Lennon. Biografia* – Ed. Mondadori, Milano 2009, pag. 265). Quell'8 dicembre(!) il Cristianesimo continuava, ma John Lennon scompariva.

Sono, oggi, numerosissimi i personaggi del circo della musica roccettara morti per cause legate alla musica *“satanica”*, e per lo più suicidi, con larga presenza di omicidi e di violenza varia, addirittura nello stesso ambito familiare. Ed allora, prima di assegnare a questa oscura regione dell'arte riconoscimenti di validità culturale ed estetica, o di nascosta possibilità di evoluzione spirituale, talune autorevoli riviste cattoliche farebbero bene a scorrere il bollettino funebre delle centinaia di giovani e meno giovani dissoltisi per le conseguenze della propria trasgressiva vita e per una scelta sterile quanto aberrante. D'altra parte, cosa ci si può aspettare da testi deliranti come: *“Voglio vivere in fretta, morire giovane e lasciare un bel cadavere”* (John Dedeck); *“Forse la sola legge naturale legata al successo è che l'uomo famoso è costretto alla fine a commettere il suicidio”* (Don Delillo); *“Se hai bisogno di sangue, dàtelo da te”* (Iron Maiden); *“Muori giovane, muori in bellezza”* (Blondie)?

Ma ciò che desta il biasimo e lo sdegno è la correttezza di una stampa, pur anche cattolica, che esalta siffatto culturame e lo diffonde come modello da imitare,



Nota dell'autore

La natura del sito www.unavox.it è esclusivamente apologetica nel senso della Santa Tradizione e, pertanto, gli interventi che vi sono pubblicati afferiscono a tematiche d'ordine teologico/etico/liturgico connesse alla vita e alla storia della Chiesa cattolica. Con ciò, è ragionevole che l'intera produzione vi eserciti l'indagine, l'analisi e l'esegesi di marca ortodossa, niente escludendo laddove si ravvisino la necessità e il dovere d'intervento con lo scopo di correggere o confutare le derive che, specialmente dal Concilio Vaticano II ad oggi, caratterizzano la cosiddetta *“nuova teologia”* con conseguenti aberrazioni della dogmatica, della pastorale, della liturgia e dell'etica sacramentale. Gli autori che vi scrivono, sono attenti tanto al passato quanto all'attualità sicché è frequente leggere di eventi o di questioni antiche così come di fatti quotidiani.

Da una generica e rapida catalogazione degli argomenti, si osserva come il sito accolga interventi di vario contenuto ed oggetto in cui l'autore espone il proprio pensiero in ordine a tematiche sia strettamente teologiche o filosofiche e sia a tematiche afferenti al territorio dell'arte pittorica, della letteratura, dell'architettura, del comportamento sociale con riflessi e legami alla categoria trascendente della Tradizione e della spiritualità.

Pertanto, acclarata la possibilità di perlustrare il territorio estetico con elaborati in cui si evidenzino connessione e interdipendenza con l'aspetto apologetico, abbiamo creduto utile, giovevole ed opportuno, esporre, previa valutazione della Direzione, un nostro lavoro che si impenna sul tema *“Gnosi e musica nel '900”*, argomento di fattispecie non particolarmente trattato.

E' un breve saggio, richiestoci nell'aprile del 2011 da Mons. *Ennio Innocenti*, e inserito nel IV volume della sua monumentale opera *“La Gnosi Spuria – Ed. Sacra Fraternitas Aurigarum in Urbe, Roma 2001”* col titolo poco sopra riportato e che volentieri mettiamo a disposizione dei lettori di questo sito.

In esso saggio, tralasciati gli antecedenti della classicità e quelli dei secoli contigui al '900, abbiamo tracciato la fisionomia della moderna Gnosi, così come ci è parsa essere incistata, per sostanza e forma, a talune opere musicali delle quali diamo brevi cenni, curando soprattutto di evidenziare la cifra esoterica che le connota, con una breve rappresentazione, posta in conclusione, della moderna massificata musica di consumo ove maggiormente si evidenzia il rovinoso e corrosivo messaggio della Gnosi, e riportando il giudizio di un noto ed autorevole esponente gesuita, padre Antonio Spadaro, attuale Diret-

tore di “Civiltà Cattolica” che, in pratica, ha spalancato le porte del tempio di Cristo alle correnti mefitiche e ai miasmi della musica satanista roccettara.

“L’idea della musica (?) come possibile luogo di incontro con Dio è stata ben espressa da Giovanni Paolo II al Congresso Eucaristico di Bologna del 1977 dove, oltre a citare le parole di <blowin’ in the wind> si incontrò con l’autore Bob Dylan e con Adriano Celentano. Ma papa Wojtyła ha incontrato anche Bob Geldof [la cui figlia Paula, tossicodipendente, nell’aprile 2014 si è suicidata con massiccia dose] e Quincy Jones. E hanno suonato alla sua presenza, in Vaticano, tanti altri artisti (!) come Lou Reed, i Nomadi, Claudio Baglioni e tanti altri” (I Gesuiti benedicono il rock: <La musica di Springsteen & Co parla all’anima> - Orazio la Rocca in: La Repubblica, 22 febbraio 2007).

E non si pensi che questo sia un caso isolato di mellifluido modernismo perché già il cardinale G. F. Ravasi, allora Vescovo e già presidente del “Pontificium Consilium de Cultura”, in un’intervista (Il Giornale 26 maggio 2010) affermava la “presenza dell’Assoluto divino anche nell’arte dissacrante” in accordo con la Costituzione Conciliare “Lumen gentium 8, 2”.

Ci proponiamo, a tal proposito ed impegni permettendo, di svolgere una ricognizione sulla moderna e cosiddetta “musica sacra” affinché si possa conoscere come e in qual misura la Chiesa – o certi uomini di Chiesa – abbiamo inquinato il santo deposito del gregoriano, e della grande tradizione polifonica cattolica, con l’introduzione di canti e cori di osceno, pagano e mondano contenuto e di sciocca forma musicale.

Ma torniamo al nostro saggio, con un’avvertenza: in taluni, ma pochi, passi del saggio non si è potuto prescindere da un linguaggio tecnico e specifico che, tuttavia, abbiamo cercato di rendere flessibile adattandolo a una maggiore cerchia di lettori che non fossero musicisti. Il lettore troverà un paio di riferimenti attuali in discordanza con la cronologia del saggio stesso; l’abbiamo inseriti per maggiormente lumeggiare taluni argomenti. Ciò detto, per dovere e per informazione, e grati alla Direzione per averci concesso la pubblicazione di un tema non frequente sullo scenario dell’apologetica cattolica, passiamo all’esposizione.

Maggio 2014
Luciano Pranzetti

Appaiono, nei testi, messaggi subliminali e non, espressivi del culto di Satana con, in prima linea, il gruppo dei Kiss, acronimo, non smentito, di “Knights In Satan’s Service”, Cavalieri al servizio di Satana. Il saggio di Carlo Climati “Inchiesta sul rock satanico – Ed. Piemme, 1998” affronta in modo dettagliato e completo il delicato e



grave problema evidenziando come anche le copertine degli album discografici stiano in linea con la nuova direzione: immagini ove non ci si perita di raffigurare Satana – il caso del gruppo rock “Dio” – o addirittura l’icona blasfema di un Cristo “sbudellato” del gruppo “Deicide”.

Dai proclami di libertà si passa, col tempo, ai manifesti dell’ateismo conclamato fino all’avversione palese alla Chiesa cattolica, ai suoi dogmi, alla sua morale e ai suoi rappresentanti. Scenografie blasfeme, come quella di una grande croce di cristalli con sopra “inchiodata” la sconcia kabbalista cantante Louise Veronica Ciccone, alias “Madonna” (!) – Roma, 21 aprile 2006 – sono sempre più ricorrenti nel corso dei raduni rock, con i gruppi alla ricerca di più scioccanti, perversi ed erotici apparati coreo/scenografici.



Intanto, come ben documenta Stefano Marzorati – *Autostrada per l’Inferno* – Ed. Sperling & Kupfer, Milano 1995 – nel mondo del rock appare la “Signora Nera”: la morte. Droga, sesso sfrenato, denaro, abuso di alcoolici, esibizioni oltre il limite delle possibilità fisiche, provocano i primi suicidii e i primi decessi per crollo psicofisico. Sono tutti

personaggi per lo più di giovane età in cui il vuoto, creatosi con l’erosione dei valori e delle virtù cristiane, è stato occupato dalle forze del male. E’ la “gioventù bruciata” fatta emblema, a cui è offerta la tragica sublimità della follia nicciana che sprofonda nell’abisso del nichilismo esistenziale, è il mito del superuomo prometeico che brucia come olocausto, è la dannazione faustiana di vite che si perdono nell’illusione di consumare “in tempore brevi tempora multa”.

apparvero seco recando ognuno un'impronta diversa e sempre più spinta e dilatata all'oltranza. Sono di quegli anni i *Rolling Stones*, gli *Yardbirds*, gli *Animals*, i *Pretty-things*, e poi gli *Small faces* e i *Metallica*. Lo stile, il ritmo musicale di vivace, frenetica ed irruenta motilità segnata dal battere delle percussioni ed amplificato a regime di centinaia di decibel, fu denominato "*Rock 'n roll*" e cioè, "*ondeggia e rotola*".



The Beatles - Gli Scarafaggi

Esso si esprime, all'inizio, per lo più nel ballo dove, abbandonati gli schemi classici ed eleganti fissati da usanze e da scuole, e sostanzianti da regole e procedure, aprì alla libertà "*cinetica*" e all'inventiva estemporanea dei movimenti che non differivano dalle acrobazie circensi, assumendo contemporaneamente, soprattutto presso i giovanissimi – con la scaltra entrata di personaggi adulti in veste di ideologi e guru - valore di libertà e fenomeno di costume, simbolo di protesta e di ribellione verso il mondo fino allora codificato dall'etica conservatrice laica e, nella fattispecie religiosa, dal Cattolicesimo.

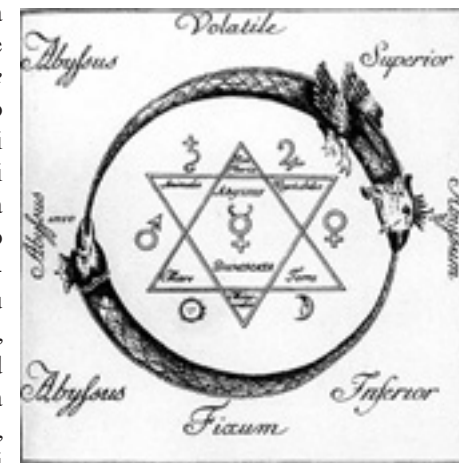
Geneticamente, nacque come adattamento "*bianco*" del "*rhythm and blues*" afroamericano ed in Italia si affermò con i cantanti così detti "*urlatori*".

A partire dal '60 lo stile rock si espande e si diversifica in modi e strutture, principiando dal beat inglese e, poi, nel fenomeno della "*pop music*". Di seguito si ebbero: *country rock*, *folk rock*, *punk rock*, *new wave*, *metal rock*, *hard music*, *heavy metal*, *acid* ed altre numerose sigle. La svolta, quella che conferì al rock una configurazione di facciata - non struttura sia chiaro! - anche "*culturale*" e filosofica, fu l'adesione dei Beatles alla scuola orientale del guru Osho Rajneesh, fondatore della comunità degli "*arancioni*", una scuola, meglio, una setta di impronta atea, coagulo del più distillato sincretismo edonista che promuove l'aggregazione sociale come incontro libero tra gli associati, dove si pratica l'ipnosi con cui percepire il Nulla e, infine, la sessualità quale strumento di elevazione. Da questo momento, il rock si infarina di filosofia con esiti che pervengono nella direzione di un progressivo inoltramento verso regioni infere e sotterranee. L'assunzione di droghe "*pesanti*" si fa pratica quotidiana e raccomandata, le esibizioni tendono a farsi "*segnavia*" di condotta trasgressiva fino ai confini del sordido, fino ai territori della neuropatologia, dell'alienazione mentale e della possessione diabolica.

Parte Prima

Il '900 si apre con, alle spalle, gli ultimi echi di un positivismo ottocentesco ridimensionato dai fallimenti sociali e politici e, soprattutto, perché paradossalmente contaminato da un fervore che l'ha portato a convogliare l'entusiasmo e l'interesse nello spiritismo, nell'occultismo e nell'esoterismo. E' l'epoca contraddittoria in cui la politica imperialista inglese - quella dei filantropi fabiani Cecil Rhodes e John Ruskin, che *esporta* la civiltà e il messaggio socialista raziando, però, materie prime e tesori nei paesi invasi e dominati - lo scientismo darwiniano di Haeckel, l'esoterismo luciferino dell'ex seminarista Alphonse Louis Constant alias *Eliphas Lévi* e dell'ex abate Josè Custodia de Faria, lo spiritismo truffaldino di Eusapia Palladino e di Alfred Douglas si impastano in un amalgama incoerente, in un'emulsione intrinsecamente in dissidio, innaturale eppur tenace. A dimostrazione che quando l'intelletto umano manda in esilio Dio, considerato una trascurabile ipotesi, come affermava Laplace, nel vuoto che viene a crearsi, entra qualcun altro, oscuro ma ben identificato che, postosi all'inizio come colui che sollecitò l'uomo a scegliere la conoscenza del bene e del male piuttosto che Dio, diverrà il patrocinatore della più audace, spericolata e faustiana ricerca scientifica e della ribellione etica. Anche nel mondo della spiritualità, come si vede, vale il principio secondo cui "*Natura abhorret vacuum*".

Eminenti scienziati, che avevano eletto il determinismo matematico e materialista quale fondamento di una fede laica, ottimistica per le "*magnifiche sorti e progressive*" dell'umanità in marcia verso le auree mètte di un *Nuovo Ordine Mondiale* incentrato sull'uomo, si trovano a condividere e a sostenere temi e questioni afferenti ai fenomeni extranaturali/spirituali che la scienza, loro stessi, avevano invece deriso quali sovrastrutture ed oppio dei popoli. I più noti sono: William Crookes, Camille Flammarion, Bertrand Russel, Herbert Spencer, Maria Montessori, Roberto Ardigò, Cesare Lombroso, personaggi educati e cresciuti alla scuola del



Ouroboros

rigore razionalistico ma attratti nel vortice fascinoso dell'esoterismo e dello spiritismo satanista. Perfetti ossimori gnostici del "*quod inferius sic superius*". La musica, espressione artistica di cifra astratta e di forte connotazione culturale e simbolica, non poteva rimanere estranea a questo clima di sottile ambiguità, di confusione e di delirio.

La duttilità con cui essa si presta a rappresentare stati d'animo, configurazioni culturali e modelli estetico/comportamentali, permise ai compositori di approntare opere asservite alla celebrazione di ideali cifrati e di ancestrali sapienze occulte. Risuonano ancora le ultime battute del ballo "*Excelsior*", apoteosi dell'evoluzione e della civiltà umana, con cui l'800 spegne i suoi residui fuochi per passare il testimone al secolo XX nell'illusione di inaugurare un'epoca nuova, foriera di Esposizioni Universali, di Congressi Scientifici, di progresso sociale, di filantropia e di civiltà.

La musica "*impegnata*" viene adattata ai nuovi canoni che, dopo l'esperienza del mozartiano "*Die Zauberflöte*" - Il Flauto magico - e delle "*Maurergesang*" - le cantate massoniche che, per tutto il sec. XIX, han segnato il tempo alla Fratellanza Muratoria, si avvia ad assumere un'altra fisionomia di più vasta latitudine svolgendone i temi del sapienziale e dell'erudizione con la ripresa di ideazioni pitagoriche e kircheriane, quelle della *Musurgia universalis*, rielaborate con l'ausilio di un'acribia compositiva e scientifica di maggiore efficacia e funzionalità rispetto ai periodi precedenti.

Il '900, insomma, abbandona la connotazione ormai statica della sigla massonica troppo visibile, per assumerne il volto di un'esperienza artistica più sottile, defilata, ermetica, intellettualistica ed individualistica ma più pervasiva. Ed ecco, allora, l'adozione della serie numerica del Fibonacci, il culto della sezione aurea asservita alla proporzione delle parti musicali; ecco la composizione che si adagia leziosamente sul rapporto della terna pitagorica non mancando il ricorso alla psicanalisi, al simbolismo geometrico, alla aritmosofia di Papus (Gérard d'Encausse), alla gnosi spuria, al satanismo rituale, alla kabbala e all'astrologia con escursioni nelle filosofie orientali.

Si è detto della musica massonica, perché essa è stata la protagonista colta in tutto l'800. Il suo uso fu inizialmente riservato nei banchetti rituali o in apertura dei lavori di loggia. Si trattava di cantate corali che cadenzavano il *tour des compagnons*, di *entrées* strumentali per un gruppo di fiati, la *colonne d'harmonie* delle logge francesi, formata, di solito, da tre coppie di clarinetti e fagotti, vale a dire: $(3 \times 2) + (3 \times 2) + (3 \times 2) = 6 + 6 + 6$, allusione palese al numero della luciferina bestia apocalittica il cui culto, come osserva René

luci, dovrebbe esigere l'esame di pagine e pagine, di documenti e documenti, e di ricerche che, a tutt'oggi, son lungi dall'aver chiarito i ruoli e di quei gruppi e delle stesse istituzioni politiche interessate. Vogliamo, perciò, limitarci all'ambito musicale e alle mutazioni sostanziali che questo risentì fino a divenire egemone una forma che gli specialisti del settore definiscono "*musica di consumo*"

Col termine "*beat*" si indica la pulsazione ritmica del jazz. Il movimento, sviluppatosi in Inghilterra all'inizio degli anni '60, spinto dal *blues* e dal primo *rock 'n roll* americano, venne personificato da un gruppo di Liverpool che fece da battistrada alla formazione di altri numerosi gruppi. Ma già prima, negli anni '50 era sorta, in California, la "*beat generation*", una dottrina e uno stile di vita più che un mero pensiero accademico, che esaltava il vagabondaggio, l'alcool,



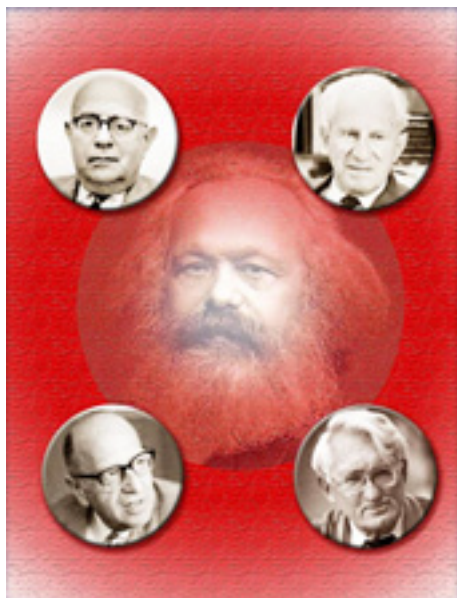
il sesso libero e promiscuo, la comune quali strumenti di emancipazione e di un ritorno alla natura di russoiana memoria. Apparvero i "*figli dei fiori*", gli hippies. I loro esponenti videro nell'irrazionalismo mistico, e nella filosofia zen, l'alternativa alla tradizione e alla società industriale. E negli stati di allucinazione, prodotti dall'assunzione di sostanze psicotrope - LSD, psilocibina, peyote - personaggi come Timothy Leary, Allen Ginsberg, Jack Kerouac, Andy Warhol, William Burroughs intravidero la "*Gnosi chimica*", come bene la definisce Mario Arturo Jannaccone (*Rivoluzione psichedelica* - ed. Sugarco, Milano 2008) e, per essa, la possibilità di pervenire alla "*luce cosmica*" e all'assoluto, di sperimentare un'esistenza estetica inimitabile, e di suggerire il midollo della vita.

Frattanto, a Liverpool, come si disse, ai primi degli anni '60, quattro giovani avevano formato un complesso musicale, rivoluzionaria novità di cui non fu percepita, sul momento, la dirompenza etica ed eversiva avendo fatto più notizia il loro abbigliamento e la folta zazzera. Sicché i quattro capelloni, *Beatles*, questo il nome che si attribuirono, divennero il manifesto vivente dell'anticonformismo giovanile con la musica che, fattasi innesco determinante, provocò la deflagrazione mondiale. Il successo che arrise al quartetto fu di inimmaginabile ed inarrestabile impatto e, sull'onda dell'evento, altri gruppi

La pace vi ha portato nuove mode, usi, costumi nuovi e comportamenti più liberi, ispirati alla “american way of life”, lo stile di vita americano. Con la Coca Cola, il chewing gum, il boogie-woogie, e i jeans arrivano lo slang e l'inglese - il sostituto delle lingue europee continentali, così come è stato programmato nel progetto *Extension of the*



English Speaking idea (Ruskin, Rhodes, Erlanger) - e, soprattutto, arriva uno spirito libertario/massonico che spinge ed urge a forme di vita svincolate dal principio di autorità, dalle secolari consuetudini tipiche dell'Europa latino/cristiana - famiglia raccolta attorno al tavolo, rispetto delle istituzioni, la chiesa quale centro della comunità - e soprattutto, uno spirito e una cultura di tipo anarcoide che corrode e svelle i fondamenti della legge e dell'ordine di Dio.



Incentrati su Karl Marx:
Theodor Adorno, Herbert Marcuse,
Max Horkheimer e Jürgen Habermas

La Scuola di Francoforte, trasferitasi negli USA, specialista nella creazione di “*stati d'animo*”, la scuola di Max Horkheimer, di Th. W. Adorno e di Herbert Marcuse, ha diffuso il nuovo verbo, nunzio di relativismo, di nichilismo, di contestazione - *l'uomo a una dimensione* - e le università americane sono le prime a scendere nelle strade e a contrapporsi alla legalità con segnali di forte audacia e di ribellismo. Seguono la Francia, la Germania e l'Italia che daranno il meglio di sé con la formazione di gruppi terroristici di chiara - altro che *sedicente*! - ispirazione anarco/marxista.

Ma non è questo il tema che ci siamo proposti di esaminare ché l'addentrarci in questo complesso labirintico, di cui molte sono più le ombre che le

Guénon “è l'essenza della massoneria < eterna >” (*Le roi du Monde - Il re del mondo* - Ed. it. Adelphi, Milano 1977).

I moderni inni nazionali sono, in verità, il prodotto ultimo di questo influsso politico/filosofico che la musica ha recepito e fatto suo nell'agogica e nella dinamica informando di sé le stesse parole in un vincolo sinestetico e semantico.

Posta, si può dire, *in sonno*, questa musica riapparirà, tra breve, sotto mutata specie sviluppata da una rivoluzione di rottura scientifica ed estetica: la *Dodecafonìa*. E da questo evento, culturale e dirompente, parte il nuovo corso musicale che vedrà molti compositori produrre lavori di palese significato esoterico con riferimenti a simboli e codici sapienziali e, soprattutto, alla Gnosi.



Dott Faustus

Thomas Mann (1875-1955), nel suo *Doctor Faustus* parlerà

di questa rivoluzione rappresentandola come il prodotto di un patto satanico “*estetico*”, di una malattia sottile ed invasiva quasi narcotica che, corrotta la formalità dell'armonia basata sulla tonalità classica, porta al caos delle origini e alla dissoluzione della stessa ontologia musicale. Una nuova scrittura intesa come “*ambiguità elevata a sistema*” (Ed. Mondadori Milano, 1981, pag. 68). Ma in che cosa consiste, come si definisce la dodecafonìa? Brevemente: la dodecafonìa è un metodo di composizione che usa le dodici note le quali sono in relazione solo una con l'altra, in piena libertà. Questa è, a un dipresso, la definizione che ne diede il suo ideatore, Arnold Schönberg. E' come se si pensasse di far funzionare un orologio isolandone i meccanismi in singole e indipendenti ruoli confidando, così, di ottenere un movimento organico. Il metodo dodecafonico si serve, in modo conseguente, di tutte le risorse della gamma cromatica temperata - i *semitoni* - definita come “*totale cromatico*” visibile nei dodici semitoni della tastiera del pianoforte: sette bianchi e cinque neri. La musica tonale, invece, le cui origini sono diatoniche, non si era mai servita, ai suoi inizi e per molto tempo, di tutte le possibilità dell'estensione cromatica, ma poco a poco il cromatismo, già con autori barocchi, e successivamente con Chopin, Schumann e Liszt, aveva compenetrato sempre più le strutture tonali sino ad arrivare, dopo Wagner, ad una musica la cui organizzazione dipendeva

non più dalle funzioni tonali e dal diatonismo classico, ma dall'applicazione più o meno radicale e coerente dell'insieme delle risorse della scala cromatica.

Questa evoluzione condusse Schönberg a prescindere totalmente, verso il 1908, dalle funzioni tonali e a comporre, cioè, una musica emancipata sia dal concetto di dissonanza sia da quello di “*centro tonale*” cui era toccato, fino ad allora, il ruolo di principio unificatore dell'organismo musicale. E' questo il fondamento dell'atonalità (*La Musica* – Universale Garzanti/*Il Giornale* 2003, vol. I pag. 246 – voce: *dodecafonìa*).

Nel periodo iniziale la dodecafonìa, come idealità esoterica era, ci si passi l'ossimoro, abbastanza manifesta, ma ora, col volger dello scenario storico, diventa versante occulto, ben celato ed allusivo riuscendo, così, in tal modo, a corrodere le strutture dell'ordine armonico olimpico senza strepito nella veste di mera sperimentazione tecnica.

A Schönberg seguirono Anton Webern e Alban Berg e, con loro, la dodecafonìa ebbe diffusione con esiti e sviluppi divergenti e concludenti, spesso, in una plaga di modi e di serie tipici di una decadenza estetica e scientifica quale si produce quando si smonta un organismo coerente, gerarchico e razionale per dar luogo alla sola fantasia *eslège*. L'operazione, che dagli inizi ad oggi la Gnosi spuria conduce, è infatti quella di una azione distruttiva portata all'ordine cosmico e all'armonia dei rapporti mediante la dissoluzione della forma, dell'interconnessione e della coerenza strutturale. In sintesi: alla Bellezza.

La dodecafonìa – questa è la nostra opinione – è il tentativo rivoluzionario e sovversivo di demolire la gerarchia dei rapporti fonici affermando l'*anarchia* dell'insieme e la signoria d'ogni singola nota, l'affermazione, cioè, di una illimitata libertà, slegata da canoni e da confini. In ciò è ravvisabile il rovesciamento del motto massonico “*Ordo ab chao*” che diventa “*Chao ab ordine*” che altro non è se non la disgregazione di un'armonia costituita, necessaria premessa ad una rivoluzione, dalle cui macerie la Gnosi tenta la ricostruzione di un mondo e di una umanità a sua immagine e somiglianza in un perenne ciclo di distruzione/costruzione.



Caos

Parte quarta

Rock 'n roll e musica di consumo



Ezra Pound



Gli anni del secondo dopoguerra sono l'incubatrice ove fervono, pronte ad esplodere, le contestazioni giovanili. Si profila un Nuovo Ordine Mondiale che l'oligarchia politico/finanziaria occulta ha, da tempo, programmato e che si concretizza con una nuova configurazione degli stati nazionali destinati a fondersi in realtà più ampie, come si dimostra con l'incoerente scacchiera europea, in cui, decapitata l'autonomia dei popoli, su di essi vigilano e dominano i commissari politici, apparentemente rettori delle sorti comuni ma, in realtà, come ben disse Ezra Pound “*camerieri dei banchieri*”. E' l'Europa degli economisti e delle caste, della nuova finanza e dei derivati. Del tutto assente lo spirito comune che il Cristianesimo, cancellato dalla Costituzione di Strasburgo, aveva modellato nel corso di una storia bimillenaria.

Si aprivano gli spazi alla “*musica di consumo*”, quella libertaria e giovanile col sostegno delle multinazionali della discografia, della finanza e dell’informazione, saldamente in mano alle Logge massoniche.

Comincia a prendere corpo un tipo di rappresentazione musico/teatrale di evidente derivazione dal balletto e dall’operetta e che, sotto il nome di “*musical*” arriverà a contendere la scena all’opera lirica con derive verso palesi trasgressioni ed aggressioni al senso religioso, specialmente a quello cristiano cattolico. Esempi assai illustrativi: *Hair*, spettacolo dai contenuti omosessuali e sodomitici; *Cats*, società felina in cui si intrecciano amori nel miscuglio di biblismo e magia; *Jesus Christ Superstar*, in cui Cristo è presentato come un pagliaccio.

Il vecchio melodismo popolare e della musica leggera classica trova qui la sua tomba.

Pertanto, si può legittimamente considerare la dodecafonia come la Gnosi spuria inoculata alla musica che apre alla visione dell’abisso indifferenziato e alla liceità d’ogni sperimentazione. Il rumore, le sequenze foniche incoerenti diventano elementi sintattici necessari a quel tipo di musicalità che negli anni ‘60 trasformerà la cosiddetta “*musica leggera*”, figlia dell’operetta e del melodismo popolare – e qui pensiamo alle romanze di F. P. Tosti – in musica di consumo globale con le connotazioni del ribellismo e dell’arbitrio e, ciò che maggiormente preoccupa, con l’impronta, diremmo genetica, di tipo satanista all’ombra di tenebrose mitologie e dei più tetri riti dell’antichità pagana: shivaismo, dionisismo, tantrismo, sciamanesimo.

“E’ impressionante osservare come tali mitologie e tali riti, liofilizzati dalla pornografia, dalla cinematografia e dalla musica [dodecafonica o rock] alimentino una cultura arcaicizzante ad uso di folle che, peraltro, dispongono pacificamente degli strumenti prodotti dalla tecnologia. Il caso limite è dato dai concerti popolari a base elettronica sofisticata (amplificazione del suono, inversione delle parole, luci psichedeliche, effetti speciali), chimica (droghe sempre più < mirate > ed efficaci prodotte dalle multinazionali filantropiche e/o mafiose)” (Piero Vassallo: *Ritratto di una cultura di morte – i pensatori neognostici*. Ed. D’Auria, Napoli 1994, pag. 37).

Ci riferiamo al *rock ‘n roll* e a tutte le sue varianti. Ad esso dedicheremo le ultime pagine di questa nostra ricognizione. Ma, la certezza che questa specie di “*arte*” non prevarrà, è data da una curiosa notizia di cui riferisce Giuseppe Sermonti (*Il Tempo*, 28/09/1987), trattando di un lavoro condotto dal biologo giapponese Susuni Ohno. Costui, trasformando ognuno dei 4 nucleotidi del cromosoma – A G T C – in due possibili note in chiave di violino e, cioè, A in *do/re*, G in *mi/fa*, T in *sol/la* e C in *si/do*, e disponendoli in rapporto secondo un modello matematico che tiene conto delle loro combinazioni così come sono esposte nell’elica del DNA, ha ottenuto una sequenza di note suonando le quali



Concerto rock

sulla tastiera, il pianista ha esclamato: *E' Chopin!*. Eco assai preziosa, se non la prova, dell'armonia del creato e dell'ordine perfetto delle cose, a gloria del Creatore. Addio Big Bang! Addio, Darwin!



DNA

Varsavia – Ungheria, Cecoslovacchia, Polonia. Non poteva non sapere, Luigi Nono – stridente ontologia dell'omonimo santo re di Francia – ciò che tutti sapevano e, cioè, i delitti, le ecatombi e le purghe maoiste. La sua celebrazione era, invece, un canto strozzato e spento per una dottrina perversa e di un ideale che, nel 1989, verrà giù rovinosamente con le macerie del Muro di Berlino, seppellendo lo stesso musicista che, di lì a poco avrebbe cessato di vivere. Il tempo e la giustizia della storia hanno seppellito, sotto una spessa e pesante coltre d'oblio, l'ultimo cigno rosso della cui memoria restano le note degli spartiti non più aperti ed eseguiti, sarcofagi di melodie già stinte.

La musica colta, classica, esoterica, simbolista era stata un prodotto riservato a un ristretto ambito di cultori ed amatori, una esigua cerchia di intenditori rispetto alla massa dell'umanità. Questa, infatti, ne era estranea e lontana per vari motivi: culturale, economico, psicologico, politico. Ma in breve tempo, essa, nel successivo processo di divaricazione travaserà forme, stilemi, strutture, idealità, ambiguità a una ibrida forma musicale, ora che le masse facevano la loro comparsa dopo i movimenti di contestazione nel '68 e negli anni successivi rimuovendo e scotendo dalle fondamenta la società retta dal principio di autorità e di gerarchia.



dei servizi dello stato, il PCI. Fra le tante forme di celebrazione del “sol dell'avvenire” non poteva mancare l'apoteosi musicale di cui sarà gran ierofante e ministro eletto Luigi Nono.

L'azione scenica fa perno su alcune figure di donne rivoluzionarie e sugli ideali di lotta, di emancipazione e di amore che vengono riassunti nel personaggio emblematico della *Madre* già modello brechtiano. E' come un grande murale su cui viene illustrata l'epoca della Comune parigina (1871).

Condotta su moduli dodecafonici che risentono dello strutturalismo postwebern, alla musica si accosta un testo che svolge, dalla rivoluzione parigina, gli eventi rivoluzionari russi del 1905 e del 1917, fino alle lotte operaie sudamericane e alla guerra del Vietnam: temi noti del pacifismo e della coesistenza dei popoli, della libertà e del progresso predicati



sol dell'avvenire

da un'ideologia che, diversamente, per realizzare i suoi scopi, ha disseminato, e dissemina tuttora, sulla strada insanguinata della storia, una profluvie cruenta di infiniti lutti, di vittime e di pianto e di macerie.

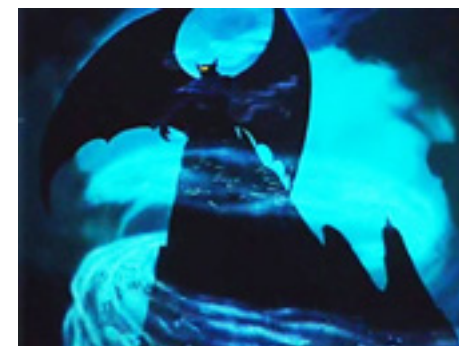
Il compositore non poteva non conoscere ciò che il XX congresso del PCUS – febbraio 1956 – aveva svelato e rivelato al mondo, i crimini, cioè, dell'età staliniana, e anche quelli successivi delle repressioni popolari operate dall'esercito sovietico nei paesi satelliti del Patto di

Parte seconda

Diamo, ora, un breve ma argomentato catalogo di alcune composizioni in cui si ravvisano i segni e i segnali di una cultura di tipo occultistico e sapienziale la cui specifica interiorità attiene ad una visione delle cose in cui si esercita il dominio di una vasta corrente gnostica di antica ascendenza. Vedremo, infatti, nella parte spettante alla musica “di consumo” come la tecnologia abbia messo a disposizione di questa espressione “artistica” un complesso e formidabile armamentario il cui uso è, in definitiva – e lo dicemmo poc' anzi – decisamente suicidario, dissolutorio e straniante. Sono simboli e, naturalmente, tematiche che, spostato l'asse prospettico della “Bellezza divina”, confluiscono nell'esaltazione dell'uomo visto e riconosciuto come realtà cosmica, parcella di una Totalità indistinta, “mensura rerum” secondo Protagora, la planimetria del quale si fonda sulla libertà assoluta a prescindere, con rotta e discesa verso il regno del sotterraneo e del demonico.

Sono segni e simboli riferenti ed allusivi a una spettralità ctonia che, a dispetto di processi matematici o geometrici di distillato razionalismo, rappresentano tuttavia l'essenza del messaggio. In questa musica è presente, anche nella causale che ne danno gli autori nei titoli stessi o nelle didascalie, quella tensione – come Piero Vassallo scrive – che “*immancabilmente si sviluppa secondo lo schema della contrapposizione degli errori estremi: vitalismo e thanatofilia, euforia e deprimente culto delle origini*” (Ritratto di una cultura di morte . . . op. cit. pag. 13).

Si diceva come il '900 non esponga, replicandoli pari pari, schemi e scenari precedenti ma li sviluppi e li dipani tenendo conto di un sistema didattico assai indicativo: la diffusione di particolari e periodici “*états d'esprit*” – correnti e stati d'animo culturali - che sottintendono avvertenza e conoscenza delle coordinate storico/sociali per cui se, nell'800, la massoneria e il materialismo operarono in modo massiccio e plateale nella politica, nella finanza, nella diplomazia e nell'informazione, con la consapevolezza di dominare una società non sufficiente dèsta, alfabetizzata ed autonoma, ora, nel nuovo secolo, cambiata la fisionomia delle



Magie del Monte Calvo

nazioni, impostosi il ruolo consapevole delle masse in contemporanea con la prima guerra mondiale ed affermatosi, almeno in termini di leggi, il diritto all'istruzione, è consigliabile muoversi in maniera cauta, per non provocare controriforme o scontri e per non allarmare i ceti meno disposti al peso di monopoli, facendo passare ogni disegno come operazione di civiltà.

Ed ecco, allora, sfumare i toni lasciando che gli echi di vecchie o poco recenti rappresentazioni depositino, come “*residui paretiani*”, cangiandosi in forme nuove, come, ad esempio le numerose iniziative filantropiche, le Fondazioni, le ONG, le ONLUS di stampo onusiano che attirano l'attenzione sull'immediato e sul localizzato terreno operativo – libertà, diritto, solidarietà, pacifismo, beneficenza – permettendo, così, agli occulti programmatori di lavorare al progetto di un Nuovo Ordine Mondiale, senza rumore e senza intoppi, ma addirittura col consenso dei popoli destinati alla sottomissione. In breve: la scenografia della “*Notte sul Monte Calvo*” (1860-1871) di Modest Musorgskij 1839-1881) conclude, nell'arte musicale, la descrizione teatrale e diretta del folklore e della cultura rurale, quella che si era intrisa di satanismo e di stregoneria, del sabba e del volo notturno. Ora, la nuova strategia culturale, affinati gli strumenti e distillati i testi, si presenta con volto e modalità sofisticati e complessi e di non facile lettura, apparentemente innocui ed educativi.

Il '900 compie un passo ancor più lungo inoltrandosi nelle regioni dell'estetica sottile col proporre composizioni i cui autori non disdegnano, come dicemmo, titoli e didascalie intellettualistiche. E' l'evangelico lupo che si traveste da pastore.

Verrà alla ribalta la vecchia, ma rinnovata visionarietà pitagorica, ad esempio, che sarà utilizzata, però, in escursioni per regioni tenebrose, e soprattutto la Gnosi, con i suoi errori estremi e contrapposti. Gli ultimi lapilli della “*Belle époque*” flagrano e si spengono con il “*Ballo Excelsior*”, opera di Luigi Manzotti (1835-1905) coreografo e mimo, con le musiche di Romualdo Marenco (1841-1907), con cui

si celebrano i fausti traguardi, recenti e futuri, della scienza e della universale fratellanza. Trattasi di una colossale scenografia, in 6 parti, 12 scene e 508 esecutori, che ebbe alla Scala di Milano (11/1/1881) un successo clamoroso



Le ninfe dei boschi

Tutto è abisso e tutto è nulla. Che la dodecafonia sia stato un salto periglioso nel buio o, se vogliamo, nell'abisso primordiale, è stato confermato dalla testimonianza dello stesso Schönberg il quale, in un momento di riflessione, ebbe a confessare: “*Il destino mi ha portato su una strada dura. Però ho sempre avuto il desiderio di tornare al vecchio stile e, di tanto in tanto, cedo al desiderio di scrivere musica tonale*”.

Dodecafonia: droga che uncina lo spirito?

Nel 1954, il 4 dicembre, si rappresentò a Napoli, in prima assoluta, l'opera lirica di Ildebrando Pizzetti (1880 – 1968) su testo dannunziano: “*La figlia di Jorio*”, l'autore poeta è morto da 16 anni. Se fosse vissuto fino alla data dell'evento avrebbe preso atto di un'accoglienza non troppo entusiasta, ad onta di quanto recensì Andrea Della Corte su *La Stampa* del giorno dopo. L'opera, così come la matrice letteraria e gnostica, si compiace di accostamenti estremi quali: lussuria/castità, empietà/ascetismo, amor filiale/parricidio, sacralità/satanismo, cristianesimo/paganesimo, orgia/digiuno, sprofondamento/resurrezione, dolore/estasi bacchica, narcisismo/filantropia, innocenza/sangue, nello sfondo di un Abruzzo sanguigno, rovente, istintuale e primordiale.



La figlia di Jorio

Pizzetti tenta di conferire al testo l'accordo d'una musica obbediente, consapevole che l'apparato melodico/armonico da lui predisposto scompare sommerso dalla tracimazione di testo stesso che, invano, il musicista aveva cercato di alleggerire. L'opera testimonia quanto profeta fosse stato D'Annunzio nel prevedere che determinati e paradossali dialettiche e temi sincretistici sarebbero stati assimilati da una nuova generazione che, di lì a poco, avrebbe celebrato i fasti del neopaganesimo nell'adunata massiva di Woodstock (1969) e nelle coribantiche esplosioni del ribellismo giovanile di quegli anni. “*La fantasia al potere, vietato vietare, Dio è morto!*”

Concludiamo questa breve escursione sulla musica esoterica del '900, dando uno sguardo a un autore, Luigi Nono (1924-1990) e alla sua più nota composizione: “*Au grand soleil d'amour chargé*” (1972 - 74) – allusione al socialismo del sole dell'avvenire – al traino di un verso di Rimbaud e con brani scelti da Marx, Lenin, Stalin, Fidel Castro, Pavese, Brecht, Gramsci. Forte, in questi anni è in Europa, e specialmente in Italia e in Francia, la presenza dominante del pensiero marxista. Informazione, finanza, università, editoria sono i fortilizi in cui si annida, come controllore e amministratore dell'utopia, e soprattutto,

suoi residui, e la società non ha ancora compreso che il divertimento sta per finire ché, mentre già rimbombano i sordi boati premonitori della imminente seconda guerra mondiale, essa corre follemente verso un vivere nell'*hic et nunc* vietandosi ogni prospettiva di sbarramento alla barbarie, di recupero e di ricostruzione. Il risveglio sarà drammatico. La guerra porterà l'affinamento della tecnologia che sfocerà, più tardi, nel perfezionamento degli strumenti audiovisivi e di registrazione e nella rete mediatica con la quale e nella quale annegheranno – ed annegano – le intimità individuali, le riflessioni segrete per diventare possesso e dominio globale.

Nasce la società del rumore e del chiacchiericcio mentre muore l'individualità discreta del pensiero personale, muore la verecondia degli atteggiamenti e della parola. La musica di consumo, sbarcata in Europa con le truppe alleate invaderà, con la sua sonorità per lo più chiassosa, supermercati, botteghe, stadii, farmacie, stazioni ferroviarie, uffici postali, circoli, ufficii, scuole, bar. L'auricolare trasmetterà direttamente nel cavo del timpano, e da questo al cervello, la fiumana dei suoni. E' lo stordimento globale con cui la centrale del potere mondialista sta lentamente creando un'umanità di paria.

L'esperienza bellica ha, poi, rafforzato la filosofia relativistica. Goffredo Petrassi (1904-2003) si affaccia sul territorio dell'ambiguità e dell'equivoco con l'opera "*Noche oscura*" (1950). Immersa in una generica religiosità e in una pari superficiale e pasticciona interiorità che caratterizzano la sua musica, questa composizione merita d'essere inclusa – con accortezza – nel catalogo delle opere esoteriche del '900



Notte oscura

perché l'autore, abbandonata la struttura della tonalità a cui s'era attenuto fino ad allora, e rimossi i canoni dell'armonia gerarchica, adotta lo strumento della dodecafonia pur a lui estraneo. Ne vien fuori una composizione di difficile comprensione dove si avverte la disgregazione del testo stesso – tratto dagli scritti ascetici di san Giovanni della Croce (*Noche oscura del alma*) – e della sensibilità tonale. Intendiamo dire che la dissoluzione, in quanto metodo di lavoro della Gnosi spuria, arriva anche in un'opera come questa che aveva, nell'intenzione primaria e motivazionale, funzione educativa ed anagogica approdando, invece, al caos, all'informe e all'anamorfosi.

resistendo, fino al 1914, alla concorrenza dei più raffinati "*Balletti russi*" di Diaghilev. Un inno al progresso e alla società dei "*Congressi scientifici*" di cui gran mallevadore era, tra gli altri, G. Garibaldi *gran ierofante* del culto Memphis-Misraim e G. Mazzini, autore, tra l'altro, di una "*Filosofia della musica*" a cifra massonica.

I nuovi avvenimenti politici e i ribollimenti nazionalistici, prodromi alla prima guerra mondiale, saranno lì a dare il fine corsa all'ottimismo positivista. Vagava, ancora, piuttosto peregrina, una romanticheria che si annodava alle antiche saghe nordiche popolate di elfi e di coboldi, con intrecci di vicende amorose, di lugubri sospiri e di morte. E' il mondo delle "*larve notturne*" che lo spiritismo di fine '800 aveva tentato di svelare e di dominare nelle sedute medianiche attorno al tavolo e con la catena delle mani (come fanno, oggi, i movimenti più o meno *carismatici* (?) durante la Messa alla recita del *Pater noster*). Giacomo Puccini (1858 – 1924), maestro massone, si avventurò su questo sentiero e scrisse la sua prima opera lirica: *Le Villi* (1884), rappresentata, nello stesso anno, al *Teatro Dal Verme* di Milano. Musica in due atti, su libretto di Ferdinando Fontana, rappresenta la cultura nordeuropea, quella che si arredava di spiritelli e di folletti, ed anche di simil Arpie – le Villi, appunto. Esse sono gli spettri di fanciulle morte per amore che si muovono in uno scenario di tenebra, di foreste bandite ed interdette – la Foresta Nera, per l'occasione – e celebrano la vendetta dell'amore attraverso la morte e nella morte dei colpevoli. Nella fattispecie, l'epilogo dell'opera si compie mediante un effetto di scontato copione ma assai efficace per l'immaginario collettivo: al cadere moribondo di Roberto, colui che aveva disdetto e troncato la promessa d'amore per Anna, risuona di lontano un "*Osanna!*", analogo luogo goethiano quando, alla morte di Margherita, si aprono i cieli ad accogliere l'anima redenta. Quest'opera salda la parabola pucciniana che, partita con un'opera brumosa e spettrale, termina con un messaggio massonico più distillato, con *Turandot*, testo del massone Giuseppe Adami, la cui vicenda si svolge nel lontano oriente, depositario dei misteri. Un Grande Oriente, perciò...

Questa tematica, o meglio, questo filone di sapore gotico/nero non si è esaurito, anzi, oggi è stato ripreso e dilatato grazie alle moderne possibilità tecnologiche della diffusione mediatica tal che, ad esempio, le saghe di maghi e maghetti inondano ed invadono, col sostegno di musiche elettroniche particolarmente espressive, schermi televisivi, librerie, sale cinematografiche e coscienze in quantità immensurata, alle quali saghe vanno anche gli apprezzamenti, servili e idioti, di circoli e ordini religiosi cattolici i quali riescono ad intravedere, in tale velenosa paccottiglia gnostica, le tracce dell'Assoluto e i

valori della cristiana pedagogia. Riferiamo, ad esempio, quell'“*Harry Potter Summer Camp*” che la Casa salesiana di Muzzano, nel biellese, organizzò nel 2009, o quell'altra indegna impresa messa su, a Verona, dai Frati minori di San Bonaventura che, nel 1983, ospitarono nei loro sacri spazi conventuali il 1° Convegno Nazionale “*Arena Magica*” organizzato dall'U. A. O. I. (Unione Astrologica Occultista Italiana) e, da ultimo, lo sdoganamento della musica satanista per eccellenza, il rock duro, acido e metallaro, da parte della rivista “*Civiltà Cattolica*” dei Gesuiti in cui il già menzionato padre Antonio Spadaro apre la Chiesa ai vari Dylan, Springsteen, Geldof, Reed, Waits. Ma non ci si sorprenda, perché il noto reverendo è di quelli che – per diretta confessione – predilige autori come Pirandello, Ungaretti, Leopardi, Kafka, E. L. Masters, Kerouac, il fior fiore della letteratura gnostica. Avrà mai sentito parlare, il colto e schicchettono salottiero padre Spadaro, di tal Dante Alighieri o di tal Alessandro Manzoni? (Orazio La Rocca – *I gesuiti benedicono il rock: la musica di Springsteen & Co parla all'anima* op. cit.).



Harry Potter camp



L'apprendista stregone

Chiude l'800 un'opera notissima, apparentemente comica: “*L'apprendista stregone*” (1897) di Paul Dukas (1865-1935), opera, sì scherzosa, ma di forte e plastico messaggio che risente dell'atmosfera di fine secolo – lo spiritismo – con cui l'autore, pur celiando sulle goffe manovre del neofita/stregone, incapace di domare quelle forze oscure che

vanno sovrapponendo con crescente sonorità fino all'esplosione finale, crea un'atmosfera tra sensuale e fantomatica, d'inaudita efficacia suggestiva” (A. Capri: *Storia della musica*, op. cit. vol. VI, pag. 318).

Il varco al paganesimo è stato aperto e, con il suo Bolero, Ravel ha indicato una nuova strada, quella che conduce ai territori dell'edonismo panico e del brivido. E non si è spenta l'eco del tiaso raveliano che, nel 1937, fanno la loro comparsa i “*Carmina burana*” di Carl Orff (1895-1982).

(Ci si permetta, a proposito di Orff, una riflessione particolare, che non rientra in senso specifico col tema, ma che getta una luce particolare sulla deriva teologico/estetico/musicale intrapresa dalla cultura cattolica post-conciliare, per bocca di autorevoli quanto modernisti intellettuali. Luise Rinser, ex moglie di C. Orff, visionaria e falsa mistica, fu colei che influì sulla cultura del teologo K. Rahner – nefasta presenza nel Concilio Vaticano II - a cui fu legata da un rapporto che non ebbe le sole caratteristiche dell'amicizia stando almeno al tono delle lettere – oltre 1800 - che costui le inviò, un tono più consona ad un delirante e sensuale amante fisico che a un eletto direttore spirituale).

Sono, i *Carmina burana*, cantate sceniche ispirate alla poesia goderesca, licenziosa e goliardica dei sec. XI-XIII del Nord Europa con frequenti parodie blasfeme della liturgia. Contenuti in codice del '200 – *Codex latinus monacensis o Codex buranus* – rinvenuto nel convento dei Benedettini di Beuern – *Bura sancti Benedicti* – consistono in una raccolta di “*cantiones profanae*”. Essi, nella musica addotta da Orff, “*offrono la singolarità di partecipare insieme delle declinanti forme di musica monodica latina e della nascente forma della musica polifonica. Il loro contenuto letterario è d'intonazione naturalistica, quando non faceta, parodistica o addirittura satirica*” (Franco Abbiati – in: A. Capri - *Storia della Musica*, op. cit. vol. V, pag. 89).



Carmina burana

Tuttavia, essi esprimono fortemente la tensione del “*carpe diem*” rimuovendo i problemi e le sventure della nuova situazione storica e politica che si sta profilando in Europa e nel mondo tutto. E' una corsa all'edonismo e ai



Il tramonto degli oracoli

18 battute che si ripetono per 18 sequenze, 9 per ogni tema - subentrando gli strumenti a turno, senza variazione della tonalità in Do maggiore, salvo che nelle due ultime battute, con un pianissimo iniziale che conclude con un fortissimo, scatenano, più che gli entusiasmi, gli istinti primordiali degli ascoltatori. Alla prima di questo balletto, Ida Rubinstein, novella baccante, danza seminuda sopra un tavolo mentre intorno cresce, in un climax ascendente di parossismo, l'eccitazione morbosa che l'onda sonora, incalzante e monotona come un mantra, trasforma in indistinto, panico desiderio e in furore. Bolle il fondo e tenebroso inconscio degli spettatori. Sono le 18 battute che si ripetono, con il tema iniziato dal flauto – lo strumento di *Pan* – e concluso dal “pieno orchestrale”.

“Osessionante e pazzesca immobilità di melodia, di ritmo e di armonia. Balletto che più di ogni altra composizione ha contribuito alla popolarità di Ravel, dove un'unica idea, ripetuta con insistenza allucinante sul medesimo ritmo scandito dal tamburo, nel continuo mutare dei timbri orchestrali che si

e bugiardi, quelli di cui s'intese l'urlo disperato: “*Il grande Pan è morto!*” (Plutarco: *Il tramonto degli oracoli* – Ed. Adelphi, Milano 1995 pag. 83).

La cancellazione del cattolicesimo avrà, secondo Carl Gustav Jung (1875-1951), un esito terapeutico perché, rimessi al loro posto gli dèi antichi – quelli che il salmo 95,5 definisce “*demòni*” – scompariranno le psicopatologie sorte nell'uomo per la loro assenza.

Esito di tale annuncio è il fenomeno Maurice Ravel (1875 – 1937) che esplose con il suo “*Bolero*” (1928). A Parigi, i 15 minuti di questa musica che si snoda, con ritmo ossessivo di un'esecuzione monotematica – due i temi: A e B e



Bolero

aveva liberato, dispiega un disegno in cui si afferma la presenza incombente ed egemone del male. E' una parafrasi della gnosi di Simon Mago e di Mefistofele, nei tratti ingenua ma fascinosamente oscura. La musica segue ed illustra le fasi dell'operazione magica e l'ascoltatore si trova immerso in un'atmosfera di paranormale stato uscendone come turbato se non esaltato e, perciò, pronto ad avvatarsi e ad innervarsi alla nuova fede.

Dovremmo parlare anche del massone Arrigo Boito (1842-1918) e del suo *Mefistofele*, di cui è sufficiente, però, saperne la discendenza da quel Faust di Goethe per poterne, quindi, comprendere la cifra luciferina, scapigliata.

Intanto la storia della matematica aveva ripreso, con cura e larghezza di indagini e di studi, il recupero della geometria greca, ripescando il “*canone della bellezza*” e, cioè, la “*funzione phi o sezione aurea*” già trattata da Fra' Luca Pacioli (1445-1517) nel suo “*De divina proportione*”, la cui definizione, data da Euclide nel II libro prop. 11 e nel VI libro prop. 30 dei suoi *Elementi*, è la seguente: “*una retta secata in ragione estrema e media*”. Pare che il simbolo Φ sia stato adoperato, per la prima volta, dal matematico Martin Ohm, fratello del più noto Georg Simon Ohm studioso di magnetismo. Ne scaturì una vera collettiva passione per questo teorema geometrico che fu assunto quale parametro di bellezza e di perfezione alle opere architettoniche: il Partenone di Fidia (ma con scarsa attendibilità); al mondo vegetale: le spirali cuspidiformi del cavolfiore e le foglie dell'edera; al mondo animale: il nautilus; alla stessa geometria: il pentagono; al corpo umano la cui “*armonia anatomica*” sarebbe data dalla proporzione intercorrente tra l'altezza totale e i segmenti testa/ombelico e ombelico/piedi tal che, posta h l'altezza intera, a piedi/ombelico e b ombelico/testa, e data la proporzione aurea $h : a = a : b$, quanto più collimano i prodotti $h.b$ e $a.a$ tanto più si illumina di perfezione il corpo umano.

Sir James Jeans (1877-1946) affermava entusiasta, riecheggiando Platone, che Dio è matematico ma più entusiasta fu Leopold Kronecker (1823 – 1891) il quale asseriva che Dio ha creato solo i numeri interi, il resto lo ha fatto l'uomo. La musica, perciò, arte per eccellenza fondata su rapporti numerici, non poteva non essere coinvolta nel gioco di questa *sezione aurea* (che, nel seguito del saggio, indicheremo con **s. a.**).

Moltissimi furono gli autori che composero brani, fogli d'album o intere sinfonie, sviluppando i moduli della **s. a.** negli intervalli armonici o nella distribuzione delle battute affidandosi, in questo, alla così detta “*Serie di Fibonacci*”, elaborata da Leonardo Pisano (1180 – 1250 c.a.) detto *Fibonacci*, cioè, figlio di “*Bonaccio*”. Costui aveva, nel suo “*Liber abaci*”, dato visibilità a una serie numerica curiosa dove ogni numero è la somma dei due precedenti,

come nel seguente esempio: 1 – 2 – 3 – 5 – 8 – 13 – 21... Ma la caratteristica di questa serie sta nel fatto che, posti in rapporto euclideo un numero e i suoi due successivi, come nel caso 3 – 5 – 8, secondo lo schema $3 : 5 = 5 : 8$, i prodotti $3 \times 8 = 24$ e $5 \times 5 = 25$ danno grandezze, vicine all'uguaglianza. La curiosità di questo aspetto sta nel fatto che ogni progressivo rapporto dà come risultato due prodotti che sono diseguali sempre per una unità. La serie di Fibonacci, perciò, non consegue la perfezione dichiarata dei prodotti perché sempre differenziati da un'unità, fino all'infinito e cioè, mai identici. Segno che la Bellezza e la Perfezione divina è fuori portata dei calcoli umani ma solo presente quale modella a cui riferirsi. “*Estote ergo vos perfecti, sicut et Pater vester caelestis perfectus est*” (Mt. 5, 48) – Siate voi dunque perfetti come è perfetto il Padre vostro celeste.

Per chi volesse approfondire l'argomento, che l'esiguità delle carte ordite alla presente ricognizione non permette di dilatare, indichiamo il voluminoso e fosforescente trattato “*Gödel, Escher, Bach*” (Douglas R. Hofstadter, ed. Adelphi, Milano 2010), con ampio riferimento alle pagg. 147 e segg. e pag. 268.

Questi, di cui parliamo, sono gli anni in cui la dodecafonia si impone con un dominio che si estenderà fino ai conservatorii musicali sotto l'influsso dei “*Corsi estivi*” di Darmstadt 1946, e con un nuovo simbolismo grafico che includerà anche la **s. a.** Diversamente dal matematicismo bachiano, che operava nel rispetto della gerarchia classica dell'armonia, asservito all'ispirazione e all'idealità religiosa per la quale ogni composizione era finalizzata *Ad Majorem Dei Gloriam* (AMDG), l'estetica dodecafonica, ché non solo di tecnica si trattò ma di altro modo di sentire sovrapposto all'estro, travolse e dissolse quella luminosità ordinata che sostanzialmente la **s. a.** facendone lo strumento di un'oscurità espressiva e labirintica col risultato che il bello, così sacrificato alla ripartizione numerica delle sole battute, divenne corruzione con esiti inquinati.

Era ciò che San Gregorio Magno aveva dichiarato quando, nel suo “*Moralia in Job*” aveva scritto: “*Corruptio optimi pessima*” - La corruzione del migliore è la peggiore. Si osservino, allora, i due esempi dei grafici qui in appresso riportati. In essi, con un poco di attenzione, si potrà notare come la cura principale del compositore stia tutta nella ripartizione geometrica e matematica, relegando l'aspetto melodico in ruolo subalterno, sicché quanto di creativo, di estroso e di musicale ci possa essere in tali lavori è tutto da dimostrare:



disapprovazione e di protesta, la sera del 28 maggio del 1913 al *Nuovo Teatro dei Campi Elisi*. Vi appare il volto tragico e la fisionomia di un autore panteista, il volto impenetrabile e misterioso – scrivono i giornali – della Russia arcaica. Nelle scene, a cui lo stesso Stravinskij lavorò, l'orientalismo barbarico spazza tutti gli argini dell'etica occidentale. Non



Le sacre du printemps

è più la primavera rinascimentale o quella romantica liricamente sentimentale seppur dai tratti ellenistici. L'opera di Stravinskij è uno scatenamento inaudito di forze oscure, primordiali – quelle che la Kabbalà attribuisce alla sephirah Geburah: il potere – è il risveglio di una natura crudamente vergine, da mattino del mondo, è un rito in cui una fanciulla danza fino allo sfinimento mortale per favorire la rinascita della natura, rito analogo a quello incaico che immolava le “*vergini del sole*”, analogo alle cruenti ierofanie fenicie del Moloch. “*E in quel clima di torrido erotismo scatenato dalle frenesie ritmiche, la celebrazione dei miti ancestrali, culminanti nella lenta suggestione della danza, si eccita e si esalta fino al bacchico furore*” (A. Capri, *Storia della musica* – Ed. Vallardi, Firenze vol. VII pag. 126).

L'espressione tipica che la *Sagra* realizza, con potenza inarrivabile, è “*quella della collettività gregaria umana, primitiva, inerme e inconsapevole, posta di fronte alla terribilità della natura ancora avvolta nel suo più profondo mistero*” (D. de' Paoli: *I. Stravinskij* – Ed. Paravia, Torino 1934).

La reviviscenza e il risveglio di un nuovo paganesimo tribale son qui pronosticati, testimonii anche i versi che G. d'Annunzio aveva scritto nell'ode “*L'otre*”, quando, nel 1912 delirava sulle spiagge pisane: “*O uom che m'odi, il tuo spirito che dorme / più non vede gli antichi numi italici. / Vivon eglino pieni di possanza...*” (Alcyone). Augurio e speranza che, nel tempo successivo s'è concretizzato nel lavoro del sincretistico “*Gruppo Eranos*” di Ascona. “*Biologi, psicologi, storici e letterati, negli ultimi anni, sotto la guida di J. Hillman, si adoperano in un certo senso a far rinascere gli antichi dèi, a vedere il mondo come campo d'azione di forze numinose, insieme vitali e sacre, a noi interiori e insieme presenti nella natura*” (M. Blondet, *Gli Adelphi della dissoluzione* – Ed. Ares, Milano 1994, pag. 133).

Si tratta di sconfiggere il “*Kathechon*”, colui che fa argine all'irruzione del male, e cioè, il Cattolicesimo, reo d'aver fatto morire gli idoli e gli oracoli falsi

cizio sterile e alienante del mantra, nell'attesa di un ritorno al Nulla universale, lo gnostico *Abisso*.

Successivo al pessimismo romantico e meditativo di Mahler s'appresenta un vitalismo sensuale, panico e misticheggiante. Debussy, contiguo alla massoneria e all'esoterismo, lavora al dramma sacro scritto da G. D'Annunzio: *"Le martyre de Saint Sébastien"* (1911). Così descrive l'evento A. Maria Andreoli: *"Avrà il privilegio di assistere alla nascita di un capolavoro, mimato, danzato ed interpretato da Ida Rubinstein, la danzatrice russa, lesbica anche lei, la cui bellezza androgina si attaglia perfettamente al Santo che gli omosessuali eleggono a loro patrono"* (Il vivere inimitabile – Ed. Mondadori, Milano 2000, pag. 459).

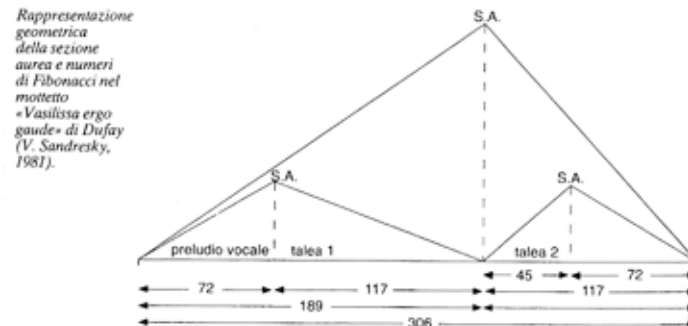
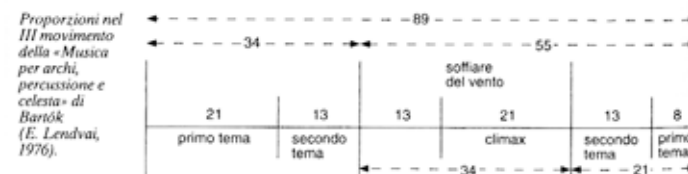


Androgino

Un vero impasto di tetro e corrotto miele, ove un estetizzante misticismo e una vera e prorompente e lubrica sensualità, che non ci vietiamo di definire pornografia, si affastellano e si presentano sotto la politezza levigata d'una lingua arcaista, comitante una musica docile ai voleri dell'esteta pescarese. La parodia trasforma il santo martire in una slombata e liquescente specie di Salomè invertita, vittima, il cui martirio affoga negli spasimi languidi ed osceni d'un masochismo d'accatto - sesso e sangue - in piena corrispondenza dell'omonimo loffio e bavoso lavoro di O. Wilde.

E' il trionfo che le più importanti testate europee diffondono trasmettendo il modello che farà scuola e seguaci tal che non saranno rari i personaggi, noti per vizii, per persistenza nel peccato, per la vita persa nella lussuria fisica e nella carie spirituale, che tuttavia si protesteranno cattolici praticanti e credenti. Personaggi da taluni circoli d'ispirazione e titolazione cristiana indicati come esempio di pedagogica *"contraddizione"* e di imitazione.

Dopo questi due anni – maggio del 1913 - nello stesso scenario parigino, viene rappresentata, davanti allo stesso pubblico che ha assistito all'opera dannunziana, *"Le sacre du printemps"* – la Sagra della primavera, di Igor Stravinskij (1882 – 1971). L'atmosfera è tumida e carica di senso dionisiaco e la partecipazione di pari intensità. L'opera-balletto fu varata tra assordanti clamori di



Il repertorio del '900, indagato più sistematicamente in questa direzione, è quello di Bela Bartók in cui, secondo le osservazioni di E. Lendvai, i fattori temporali sono strettamente correlati a quelli armonici secondo il comune criterio della *s. a.* L'indagine sulla *s. a.* costituisce una branca fortemente sperimentale dell'analisi, nella maggior parte dei casi posta quasi esclusivamente in relazione alla sfera formale della musica, come ad esempio, segmenti di diversa estensione tra i quali ricorrano le medesime proporzioni.

"Tuttavia, al di là degli aspetti numerologici e formali – di cui s'è tentata ancora l'influsso di Papus [La scienza dei numeri – Ed. Athanor, Roma 1984 – n. d. a.] l'interesse precipuo per la s. a. risiede nella sua capacità di generare segmenti diseguali e di presentarsi come principio regolativo dell'asimmetria. In tal senso gli studi sulla s. a. possono portare ad ipotizzare come operanti nella percezione musicale, a fianco o in luogo di modelli ispirati a criteri di simmetria, anche strutture basate su un principio di disuguaglianza e di corrispondenza, governate e rese, per così dire, accettabili, da un modello tendente alla proporzione aurea. Una forzatura, insomma. Gli analisti della s. a. sembrano essere concordi su un certo grado di tolleranza circa l'esattezza delle strutture numeriche rilevabili nella musica, il che sposta il significato di tali strutture dal terreno astruso dell'assiomatica numerica, cioè della teoria, a quello

concreto delle funzioni antropologiche fondamentali. In altre parole: il modello della *s. a.* sembra tanto più verosimile quanto più una struttura asimmetrica sia il requisito di un'operazione mnemonica che calcoli lo scorrimento del tempo musicale in termini proporzionali. E per quanto la percezione intuitiva di schemi proporzionali resti un problema aperto, un problema psicologico, esso ammette, comunque, anche l'ipotesi della loro possibile formulazione inconscia da parte di un compositore: un'ipotesi, questa, che porta ad estendere il problema al di là del caso di riferimenti espliciti alla *s. a.* come si riscontra in varie composizioni contemporanee, da Krenek a Xenakis e a Stockhausen" (*La Musica* – Universale Garzanti/ *Il Giornale* op. cit. vol. II, pag. 817/818).

Siffatta struttura, di tipo, ripetiamo intellettualistica, obbliga l'ascoltatore a portar seco lo spartito su cui seguire le successioni della proporzione così come la pletora dei motivi conduttori parimenti obbliga il melomane wagneriano o ad impararli a memoria o a consultarne la partitura, con quale esito di attenzione, di comprensione e godimento lo lasciamo immaginare. La guida tematica del solo "*Anello del Nibelungo*" – *Sigfrido* - curata ed approntata da Guglielmo Bassi (G. Ricordi – s.d. ca. 1905) ne cataloga ben 88!

Uno dei primi ad adottare questo rapporto, dandogli canonicità e disciplina estetica, fu Claude Debussy (1862-1918) nella composizione "*La Cathédral engloutie*" (1910). E' una creazione di tipo colto, appunto, ove l'autore fa uso della serie, soprattutto per il numero delle battute e relativamente al rapporto fra i tempi delle sezioni che costituiscono la composizione. E ciò è finalizzato all'ottenimento di un certo particolare effetto, e la struttura "*ad arco*" è continuamente utilizzata tra i piani pseudotonali di base.



La cattedrale inghiottita

Aleksandr N. Scriabin (1872-1915), nei "*Five preludes*" op. 74 per pf. (1910), utilizza la serie 1 -3- 4 -7, quindi con 1 e con 3 quale incipit numerico, e non con 1 e 2, come di regola, per informare gruppi di battute e relativi tempi, partendo da un presupposto forse misticheggiante ed esoterico. Sappiamo, infatti, che Scriabin fu attratto dall'esoterismo e dal mito prometeico del fuoco per il

La prima meditazione tesse l'elogio del vino e dell'ebbrezza, quasi una ripresa nicciana, perché solo obliando la brevità della vita e la presenza del dolore ad essa connessa, è possibile percepire la natura della felicità. La seconda descrive una terra avvolta da caligine autunnale, simbolo della vita che si spegne con lentezza inarrestabile, e del cuore del poeta che geme nell'angoscia di un amore perduto. La terza è un vero canto carnascialesco, un *carmen buranum* con l'inno alla gioventù quale segmento della vita da vivere intensamente posta l'assenza di una realtà postmondana, un inno che residua precipitando verso la disperazione e il nichilismo. Appaiono paesaggi idillici e figure gioiose. La quarta celebra due amanti che colgono fiori scambiandosi, come in un quadro preraffaellita, sguardi languidi entro i quali, però, preme l'angoscia del senso della precarietà. La quinta descrive la vita come un sogno, tramato di dolore e di tristezza che solo l'ubriacatura e lo stordimento possono fugare, a costo di morire. Sonno come morte. E' l'eco del ciceroniano "*Habes somnum imaginem mortis*", un'eco che diventa rappresentazione musicale e che, in quegli anni del primo '900, si colora delle nuove filosofie decadenti dell'esistenzialismo ateo. La sesta vede il musicista contemplare il mondo all'interno di un sogno dove lo ha trasportato l'ebbrezza del vino, nel fluire d'una nostalgia per l'amico scomparso, a cui desidera offrire l'estremo saluto. "*Omnis moriar*" si potrebbe dire parafrasando Orazio: scomparirò tutto nel Tutto, assimilandomi ad esso - *En to pan*, unità e tutto – mentre la natura si appresta a rinascere nel suo eterno, nicciano ritorno.



La cifra gnostica e sincretistica di questa composizione, annidata sotto la coltre serica di una struggente melancolia romantico/decadente e di una commossa contemplazione idillica, si spiega oggi con l'affermazione delle moderne teorie ecologiste – salutiste - panteiste intorno a *Gaia*, il pianeta vivente, racchiuse nel ventre oscuro della *New Age* secondo cui Dio è entità impersonale, energia, frammentato e sparso nella coscienza cosmica. E la salvezza è possibile solo con l'aprirsi alla meditazione e col superamento del dolore attraverso l'eser-

Una triplice formula è alla base dell'immensa impalcatura musicale e ne definisce situazioni e personaggi in un fitto e gotico intreccio di corrispondenze numeriche e di esoteriche allusioni che vanno, come si disse, dall'astronomia all'astrologia, da una visione prebiblica a una confessione kabbalistica fino a planare nelle aure brumose di un orientismo filosofico per il quale l'autore aveva già composto ed elaborato *"Mantra"* (1970) con cui dichiarava l'adesione al credo buddhista.



Mantra buddista

Son presenti cenni di messianismo annunciati la palingenesi finale, l'apocatastasi origeniana, con il tempo concepito come l'inizio dei cicli vitali ed operante nell'unità cosmica espressa, quest'ultima, attraverso la vibrazione. Un riferimento, non sappiamo quanto voluto o quanto frutto indotto da una diffusa cultura, che lo accosta all'eretica teoria teilhardiana del superorganismo cosmico, il vago, indistinto Cristo gnostico, la luce appunto, o meglio l'energia confluyente nel *Punto Omega*.

Detto quanto sufficientemente andava riferito circa la sezione aurea, innestata alla musica del '900, riprendiamo il breve catalogo di altre opere ove l'influsso d'una gnosi agglutinante, meno dotta ma più transdermica, ne caratterizza il messaggio.

Nel 1908 Gustav Mahler (1860 – 1911) propone il suo *"Das Lied von der Erde"* – il canto della terra. L'opera è un ciclo di 6 canti tratti da antiche poesie cinesi e tradotte in tedesco da Hans Bethge. Sono meditazioni sul senso della vita e sullo scorrere del tempo, canti della terra e non del Cielo, ove Mahler addomestica melodie e armonie a un misticismo ecologista irenico.



Gustav Mahler

quale, addirittura, creò un'apposita scala. Ma vi appare un sostrato di satanismo che sarà evidente nella *"Messa Nera"* (1915) ove adotterà stilemi e cadenze lizstiane. Stiamo alle soglie della follia.

Schönberg, nel suo *"Pierrot lunaire"* (1915) usa la proporzione aurea soprattutto nella cosiddetta *"macrostruttura"* dell'opera, misurando tempi e toni secondo quantità tra loro in rapporto medio ed estremo.

Nel 1917, I. Stravinskij compone *"Suite per piccola orchestra n. 2"* ove la *s. a.* è utilizzata per gestire celle motivo/tematiche sia da un punto di vista ritmico che melodico. Nello schema, riportato poco sopra, è stato descritto il disegno logico/matematico del *"Concerto per archi, percussioni e celesta"* di B. Bartok (1936). In questa composizione, la serie di Fibonacci viene utilizzata per strutturare la tavolozza musicale – scale ed agglomerati accordali – mentre la *s. a.* è alla base della costruzione della macrostruttura di cui sono in relazioni le durate delle sezioni e dei movimenti. Una costruzione del tutto razionale ove, naturalmente, la creatività e l'ispirazione sono secondarie: conta l'effetto e lo *"stupor"*.

Nello stesso anno, Webern (1883-1945) con *"Variazioni per pianoforte op. 27"* (1937), poneva in proporzione i momenti *"climatici"*, cioè espansivi e la stessa *s. a.* in una macrostruttura.

Nel 1954/56, Karlheinz Stockhausen (1928-2007) con *"Klavierstück IX per pianoforte"* usa, per le varie sezioni della composizione, metri che si riferiscono a numeri appartenenti alla serie, in modo esplicito. E in tale sperimentalismo già appare, nell'autore, un cambio di direzione verso forme espressive di connotazione orientaleggiante che, poi, in modo esplosivo, saranno costitutive della sua ultima opera: *"Licht"*.



Pierrot lunaire

La dodecafonia si è, quindi, impadronita anche della **s. a.** in modo totale e invasivo e i compositori non sfuggono all'esercizio cerebrale ed intellettualistico pur consapevoli che la costruzione matematica, che di per sé dovrebbe essere armonica e gerarchica, si dissolve e svanisce tuttavia nell'anamorfosi. Nel 1953 Iannis Xenakis (1922-2001) scrive "*Metastasis*". Partendo dal "*modulor*" – figura umana proporzionata e sezionata a strati attraverso l'utilizzo della serie di Fibonacci – creato dall'architetto massone esoterista *Le Corbusier* (Ch. Ed. Jeanneret- *Gris* 1887-1965), viene costruita la macrostruttura della composizione e vengono fissate le durate e le loro relazioni. Ed in corrispondenza delle misure, equivalenti ai numeri della serie, cambia il trattamento generale dell'orchestra con l'introdurre strumenti per il conseguimento di varietà timbriche, di effetti e di colori.



Le Corbusier - Modulor

Parte terza

Nel 1956, Luigi Nono (1924 – 1990) con "*Canto sospeso*" (1956) adotta la serie di Fibonacci per assegnare le durate, in permutazione continua, alle note della serie originaria. Fondamentale per l'intelligenza della sua musica è la comprensione dei temi, intrisi di astrattezza e di cerebralismo, categorie che con la genialità e il capolavoro non hanno parentela.



Licht - Sonntag

Ma chi dà titolo chiaro e diretto alla serialità di Fibonacci è Ernest Krenek (1900 – 1991) che, nel 1967, compone un "*Fibonacci mobile*" ove la serie viene addirittura adottata ed illustrata attraverso la durata delle battute e il loro numero, usata per strutturare il materiale musicale stesso e la forma macroscopica.

V'è da citare, ancora, György Ligeti (1923 – 2006) con la composizione "*Etudes pour piano*" (1965). In essa, la genealogia della serie di Fibonacci compare a tratti nella strutturazione delle sovrapposizioni ritmiche e nell'assegnazione di particolari pulsazioni di accenti.

Ma l'espressione più nota, e dissolutoria, viene da Stockhausen che, nella sopracitata opera "*Licht*" (1977-2004), affronta ed esperisce tutte le risorse dell'avanguardia musicale tessendo accordi sperimentali classici, dodecafonici – su testi di ampia ed incoerente idealità attinta a fonti disparate: ebraismo, kabbala, astrologia, esoterismo, gnosi, alchimia, buddhismo – dando conclusione a un immenso affresco, un conglomerato sincretistico ove la luce, emblema del titolo, diventa oscurità a causa del sovrapporsi di schemi, di tematiche, di sensazioni, di dottrine e di scenografia simboliste, sopra i quali la musica romba talvolta, svanisce talaltra lasciando l'ascoltatore disorientato. Un percorso che dall'ordine iniziale – *Licht* – va spegnendosi nell'informe *Schatten*, l'ombra oscura. Tipico esempio pedagogico di un'eterogenesi dei fini, esito di una teoricità accademica che sovrasta all'intuizione e che programma il tema anche quando non ne avverte l'urgenza ispirativa.

Tale impresa, sviluppatasi dal 1977 al 2004, tre anni prima della morte dell'autore, è composta di 7 opere teatrali, una per ogni giorno della settimana nel seguente ordine di composizione: *Donnerstag* (1981), *Samstag* (1983), *Montag* (1988), *Dienstag* (1992), *Freitag* (1996), *Mittwoch* (2000) *Sonntag* (2004).