

Ci trovammo tutti dinanzi ad un fatto che diventava ogni giorno più chiaro: per il dolore di aver perso Nino e per la necessità di provvedere al patrimonio culturale da lui lasciato, Verginelli era ormai animato da un fuoco che non poteva e non voleva placare; ruppe dunque anche l'obbligo del silenzio che si era sempre imposto e cominciò a parlare, a scrivere, a rendere pubblico chi lui fosse e quale fosse la sua storia (e basterebbe leggere nel suo *Catalogo* la illustrazione di certe opere o di certi autori per comprendere bene quale statura filosofica fosse necessaria per scrivere quelle parole).

Si cominciò dunque a lavorare alla terrificante impresa di un catalogo *alquanto ragionato* di queste centinaia di libri antichi!

Tutti noi che lo avevamo aiutato fin dall'inizio gli restammo vicini, ma con molta apprensione per gli sforzi di concentrazione cui avrebbe dovuto sottoporsi, chissà per quanto tempo ancora.

Fummo però presto rincuorati dall'entusiasmo che metteva nel suo lavoro, da cui traeva anche la forza per procedere di buon passo nel suo impegno quotidiano (io andavo sempre la sera e lavoravamo insieme almeno tre-quattro ore, e mi è restato fisso nella mente come ci guardavamo preoccupati al rintocco della mezzanotte, io per il suo affaticamento e lui per il lavoro che mi attendeva il giorno dopo... ma continuammo a fare così sino alla fine).

Quando cominciò ad avere concreta speranza di realizzare il suo progetto, prese a parlare anche di "apparati" (indici cronologici e alfabetici, degli autori e delle opere, elenchi di collezioni e repertori bibliografici consultati) e di "alcune fotografie" (che poi divennero decine) di frontespizi antichi o di figure bellissime tratte da quei libri per arricchire il *Catalogo*.

Ne uscì un volume di quasi quattrocento pagine, che fu pubblicato nel 1986 dall'editore Nardini di Firenze, il quale volle occuparsi personalmente della perfezione della stampa, specialmente per le immagini, e subito dopo si celebrò la donazione della *Raccolta Verginelli-Rota* all'Accademia dei Lincei con solenne atto giuridico e con una cerimonia di ringraziamento, per i due studiosi che avevano donato il frutto della loro intera vita.

Pochi mesi dopo la sua persona si staccava da noi, per sempre.

Attraverso il *Catalogo* egli ha però continuato a starci vicino e a ricordarci i suoi insegnamenti, che noi abbiamo cercato di rispettare sempre, ancora oggi dopo tanti anni e tante stagioni della vita, onorando il suo pensiero più profondo e più vibrante: *di noi rimane soltanto quello che diamo agli altri*.

Bruno Leuzzi

## 7. Pasquale Giaquinto: Nino Rota e Vinci Verginelli: *Mysterium (catholicum)*

Il presente contributo si propone un approfondimento sulla cantata sacra *Mysterium* (1962) e con esso l'Autore spera nell'avvio sistematico di un'indagine sentendosi maggiormente a suo agio. Accanto al compositore troviamo sempre la figura del professor Vinci Verginelli, con il quale il maestro condivise una lunga e profonda amicizia e una densa passione per gli studi esoterico-ermetici. Amicizia che si trasformò in prolifica collaborazione artistica: infatti per ben cinque volte, nel decennio 1962-1972 la musica del compositore e la parola del professore interagirono genialmente.

Così ricordava Verginelli molti anni dopo:

«Nel 1939 ebbi una gran ventura: la ventura di incontrare qualcuno che mi sarebbe divenuto amico diletto per tutta la vita, amico e anche collaboratore sollecito, generoso, anzi prodigo nel cercare ed acquistare libri ermetici: Nino Rota. Musicista grande, studioso tacito pervicace perspicace di cose ermetiche. [...] stavamo sempre insieme. Libri e musica, musica e libri»<sup>156</sup>.

La cantata in sette parti *Mysterium Catholicum*, questo era infatti il titolo completo, per quattro voci soliste, coro e orchestra, che apre la collaborazione tra musicista e letterato, fu frutto di una committenza. È opportuno sottolineare che, seppur priva di soggetto e sviluppo storico, spesso nei cataloghi e nelle rassegne stampa essa è definita impropriamente oratorio.

L'occasione compositiva fu offerta a Rota dalla *Pro Civitate Christiana di Assisi*, un'associazione di laici fondata nel 1939 dal sacerdote don Giovanni Rossi, con l'obiettivo della diffusione del Vangelo nella società. Quest'associazione teneva ogni anno in estate un corso di studi su di un aspetto del cristianesimo e già da qualche anno aveva iniziato a richiedere a compositori contemporanei un oratorio su un versetto del Credo. Il tema che veniva affrontato in occasione della XX edizione del corso era l'universalità della fede, tema non casuale. Di lì edizione del corso era l'universalità della fede, tema non casuale. Di lì a poche settimane infatti, la prima dell'oratorio fu eseguita ad Assisi la sera del 29 agosto 1962 sotto la direzione di Armando Renzi, si sarebbe

<sup>156</sup> V. VERGINELLI, *Bibliotheca Hermetica. Catalogo alquanto ragionato della raccolta Verginelli-Rota di antichi testi ermetici (secoli XV-XVIII)*, Nardini, Firenze 1986, p. 13.

ufficialmente aperto il Concilio Ecumenico Vaticano II, l'11 ottobre 1962. Nel rapporto della Pro Civitate del 1962 troviamo i motivi della commissione:

«Tra i compositori di chiara fama l'oratorio è stato affidato al maestro Nino Rota, attualmente direttore del Conservatorio di Bari. Il Rota è notissimo nella vita musicale del nostro paese per la sua attività sinfonica, coristica, teatrale e cinematografica. Con la presentazione del *Mysterium Catholicum* egli passa nel numero dei compositori che sanno fondere insieme fede e arte e ridare all'Italia qualche pagina religiosa degna della sua tradizione»<sup>157</sup>.

Tra le esecuzioni successive occorre segnalare quelle di Roma della domenica delle Palme del 19 marzo 1967 all'Auditorium, diretta da Armando Previtali, e quella del maggio 1979 al Teatro dell'Opera, che avrebbe dovuto dirigere Rota stesso e che fu invece diretta da Fernando Previtali, come pubblica commemorazione in occasione del primo anniversario dell'assassinio di Aldo Moro, che si trasformò casualmente in un omaggio anche alla memoria del compositore scomparso un mese prima.

Nino Rota accarezzava da tempo questo incarico e accettò con entusiasmo la committenza, anche se l'operazione si presentò più difficile del previsto. In una lettera scritta alla cugina Titina Rota da Bari datata 18 febbraio 1962, Nino scriveva:

«Io sono ormai entrato nell'oratorio - che non sarà poi un oratorio ma una cantica, perché non ha una storia. Ma ha delle parole sublimi: le più belle che si possano prendere dai Vangeli e dalle Scritture. Sono stato ad Assisi per preparare i preti a dirigere il testo, che, d'altronde è tutto qualificato»<sup>158</sup>.

Pur essendo stata l'organizzazione dei testi affidata a Verginelli, numerose rassegne stampa dell'epoca vedono lo stesso Rota come autore del testo. Fu molto probabilmente lo stesso Verginelli a non voler figurare

<sup>157</sup> Cfr. PRO CIVITATE CHRISTIANA (ED.), *Cristo nel mondo*, Pro Civitate Christiana, Assisi (PG) 1962.

<sup>158</sup> Lettera di Nino Rota a Titina Rota, Conservatorio di Bari, 18.2.62, in: F. LOMBARDI (ED.), *Fra cinema e musica del Novecento: il caso Nino Rota. Dei documenti*, Fondazione Giorgio Cini - Olschki, Venezia - Firenze, 2000, 110. Vale la pena notare che presso l'Archivio del Fondo Nino Rota della Fondazione Cini di Venezia, il manoscritto originale della lettera, catalogata CAR 4-390, presenta una leggerissima differenza testuale che cambia completamente il senso del testo: "... sono stato ad Assisi per preparare i preti a digerire il testo..."

come autore dei testi, forse per motivi di opportunità o di discrezione. Le fonti utilizzate sono tratte dalla Bibbia e da autori dei primi secoli del cristianesimo e dalla liturgia.

Le fonti letterarie di derivazione biblica provengono per lo più dal Nuovo Testamento con netta prevalenza del Vangelo di Giovanni; una sola fonte dell'Antico Testamento è stata utilizzata, nel caso della citazione dal libro dei Salmi. Le altre si caratterizzano come appartenenti al cristianesimo antico: si tratta infatti di citazioni desunte da epistole di Ignazio di Antiochia e dalla *Didaché*, chiamata altresì *Dottrina dei dodici apostoli*, un testo che contiene insegnamenti morali. Vi si trovano infine antifone ricavate dalla Messa e dalla Liturgia delle Ore.

L'incipit del Vangelo di Giovanni, *In principium erat Verbum*, è anche l'inizio della cantica. La voce del Cristo secondo Giovanni è affidata ieraticamente, ma senza mai sconfinare nel melodrammatico, al basso, la cui voce troneggia ripetutamente nella composizione, conferendole quasi la fattura di una cantata per basso e coro. Attorno alle citazioni giovanee ruotano le altre parti del testo eseguite, e a volte giustapposte, dagli altri solisti, grazie ad episodi molto attraenti, come il terzetto della III parte *Ubi charitas*, ampio brano dove si avvicinano lente omoritmie e densi squarci polifonici.

Ciò che sorprende dell'Oratorio, come scrisse il critico musicale Giorgio Vigolo,

«è la rispondenza dell'esterna forma sonora all'intimo spirito che la pervade e che poi è la personalità del musicista, rivelatasi qui, come prima di ora non le era riuscito, sia per sincerità di ispirazione, sia per maturità e compiutezza. Il carattere che distingue tale sentita religiosità, vicino agli accenti di patetica tristezza del basso, è il sereno tendere a una sorta di giubilo, di festosità, di tripudio mistico»<sup>159</sup>.

Il brano che chiude la I parte, *Unum panem frangimus*, dove i solisti si alternano con il coro delle voci bianche è sicuramente il segmento maggiormente conosciuto di tutta la cantica, molto probabilmente perché è la sezione più eseguita anche con impiego liturgico. Essa mostra sia le capacità di orchestrazione di Rota sia le possibilità che l'impiego di una forma tradizionale può rivelare, smontando chi, forse per seguire le mode dell'epoca, sentenziava morte e sepolte la tonalità e l'armonia temperata. La forma a cui ci si riferisce è quella del canone e le quattro voci corali si presentano organizzate come segue (dalla battuta 199):

<sup>159</sup> G. VIGOLO, *L'oratorio di Nino Rota. 11 settembre 1962*, in: *Mille e una sera all'opera e al concerto*, Sansoni, Firenze 1971, 569.

Soprano  
U num pa nem pa nem fran gi mus phar

Mezzosoprano


Tenor  
U num pa nem pa nem fra gi

Bass

ma cum im mor ta li ta tis

mus phar ma cum im mor ta li ta tis

U num pa

Il segmento base utilizzato per il contrappunto  e quindi ripetuto dalle quattro voci non costituisce per il compositore una gabbia, anzi, grazie ad essa Rota ottiene un momento di grande solennità (dalla battuta 209):

Soprano  
ma cum im mor ta li ta tis pa nem fran gi mus

Mezzosoprano  
ma cum im mor ta li ta tis pa nem fran gi mus

Tenor  
ma cum im mor ta li ta tis pa nem fran gi mus

Bass  
ma cum im mor ta li ta tis pa nem fran gi mus

L'episodio si conclude con l'entrata del coro dei bambini. Resta la costruzione contrappuntistica ma il tema iniziale è aggravato, mentre il coro grande conserva la figurazione originale. La sovrapposizione della stessa idea tematica con due ritmi differenti, ben nota alla tradizione fiamminga, permette nuovi incroci e soluzioni armoniche interessanti (dalla battuta 219).  
Nonostante la grande complessità contrappuntistica del brano predomina un generale senso di consonanza assunta in un certo modo a simbolo di radicali certezze.



Nel *Mysterium* il frammento si rappacifica con la struttura in maniera catartica e la semplificazione melodica e armonica è magicamente investita di attesa e rivelazione. Possiamo concordare con De Santi il quale afferma:

«Mysterium è un oratorio nel quale all'ispirazione religiosa si accompagna una "vis orgiastica" a un delicatissimo senso panico e a un intenso melodismo. Un fraseggio liricamente dispiegato che raggiunge momenti di intenso *pathos* e *extasis*»<sup>160</sup>.

La stampa dell'epoca accolse con entusiasmo e favore la composizione. Il giorno dopo la prima esecuzione di Assisi, il quotidiano *La Nazione* scriveva:

«pur conoscendo le doti di versatilità e di profondità non ci aspettavamo che egli riuscisse tanto felicemente: c'è qui un uomo di grande serietà e di fede sincera che con una scelta appropriata di testi biblici e liturgici su una musica ugualmente appropriata ci offre una perfetta sintesi del mistero cattolico»<sup>161</sup>.

<sup>160</sup> P.M. DE SANTI, *La musica di Nino Rota*, Laterza, Bari 1983, p. 112.

<sup>161</sup> R. RISALITI, *Oratorio di Nino Rota alla Cittadella di Assisi*, in: *La Nazione*, 30.8.1962, p. 6.

Anche la rivista di musica sacra del *Bollettino Ceciliano*, circa un mese dopo, illustrato l'oratorio nel suo svolgimento, concludeva:

«l'esperienza religiosa di Nino Rota ci pare veramente riuscita, i testi hanno impegnato il compositore profondamente ed egli ha saputo sentirli e renderli con le sue note capacità inventive»<sup>162</sup>.

Eppure il taglio di alcuni articoli dell'epoca provocarono un aspro scambio di corrispondenza tra il compositore e la testata giornalistica. Ci si riferisce ad un commento apparso su *Momento sera* in seguito all'esecuzione presso l'Auditorium di Roma della domenica delle Palme del 1967. Lo scritto evidenziava infatti un particolare aspetto dell'oratorio:

«Il *Mysterium* è una raccolta di testi sacri dove l'affermazione di una fede ormai raggiunta misticamente senza problemi si collega dialetticamente all'affermazione di una problematica e quindi drammatica unità dei credenti, e che proprio per essere stati espressi con quel linguaggio musicale, oggi quasi arcaico, testimoniano della freschezza di una fede proveniente dai secoli; insomma la tonalità diventa quasi categoria della memoria di una cristallina fede religiosa»<sup>163</sup>.

Lo sgradevole malinteso di schedare Rota univocamente nella lista di compositore sacro, pericolo di cui il musicista era perfettamente conscio, significava etichettarlo come compositore cattolico. Tutto ciò poteva essere sicuramente effetto di un frettoloso aggancio ad uno specifico aspetto della produzione rotiana. In realtà proprio su questa spropositata cantonata giornalistica, Rota, un anno prima di morire, si scontrò in un alterco alquanto amaro con un ignoto cronista de *L'Unità*.

Il quotidiano infatti il 21 novembre 1978, illustrando l'inclusione in cartellone del teatro all'Opera dell'esecuzione del *Mysterium* in commemorazione dell'anniversario dell'assassinio di Aldo Moro, commentandolo come 'segni del crollo', aggiungeva in un corsivo anonimo:

«preoccupante è la precipitosa inclusione del *Mysterium* di Nino Rota, con una secca perdita di credibilità artistica e intellettuale, strettamente intrecciata ad una spiacevole aria di vecchi favoritismi»<sup>164</sup>.

<sup>162</sup> D. CELADA, *La cantata sacra "Mysterium Catholicum" di Nino Rota*, in: *Bollettino Ceciliano* 9(1962), 191.

<sup>163</sup> G.D.R., *Suggestivo mistero senza misteri*, in: *Momento sera*, 20-21.3.1967, 11.

<sup>164</sup> *L'Unità*, 21.11.1978, 9.

Immediatamente Rota rispose scrivendo al quotidiano una lettera pubblicata il primo dicembre sotto il titolo *L'«aria» che tira all'Opera*:

«...inviterò allora l'innominato corsivista a schiarire il colore spiacevolmente oscuro di quest'«aria»: di quali intrecci, di quali favoritismi - e vecchi per giunta - si tratta? Mi pare proprio di avere diritto ad una spiegazione; e siccome non ci si spiega mai tanto bene come attraverso dei casi concreti, mi permetto di sottoporlo ad un piccolo test. Ricordandogli per esempio che per tutti i suoi film, nessuno escluso, Federico Fellini ha affidato la composizione del commento musicale a me»<sup>165</sup>.

La lettera continua con un corposo elenco di collaborazioni che lo stesso Rota ha avuto con artisti di fama internazionale: Maurice Béjart per la musica del balletto *Le Molière imaginaire* prima e per *Amor di poeta* dopo; Mario Bortolotto e l'invito ricevuto al Festival di Bergamo - Brescia del 1976 e al programma esclusivamente dedicato alle sue composizioni nei concerti della stagione sinfonica pubblica napoletana della RAI; Giacomo Manzoni che l'ha invitato a partecipare al festival di musica italiana nell'Unione Sovietica.

«Quali, quindi - conclude Rota - dei personaggi citati il corsivista classifica tra i fautori dell'incredibilità artistica ed intellettuale? E quali, invece, tra i precipitosi mantengoli di vecchi favoritismi? Le sarei molto grato d'una risposta, possibilmente firmata»<sup>166</sup>.

Queste critiche persuasero Rota nella decisione di sopprimere drasticamente l'aggettivo 'catholicum' dalla composizione. Anche se sembrerebbe un controsenso: proprio l'aggettivo 'catholicum' indica per l'appunto universale, aperto e ciò era molto probabilmente il messaggio che Rota voleva lasciar passare, forse troppo ottimista o troppo anticipatore nell'esprimere l'essenza di un concetto in un tempo dove cattolico veniva considerato solo sinonimo di ecclesiastico.

L'irragionevole lite, che in qualche modo lese la fama del musicista soprattutto post mortem, indusse Rota a chiudere una volta per tutte la diatriba nell'intervista rilasciata durante la trasmissione radiofonica *Voi ed io*:

«Questo oratorio, nelle intenzioni, vorrebbe rispecchiare quel senso di religiosità derivante dall'immanenza della divinità, del divino

<sup>165</sup> *L'«aria» che tira all'Opera*, in: *L'Unità*, 1.12.1978.

<sup>166</sup> *Ibidem*.

nell'uomo. Il testo, naturalmente, non poteva cominciare che in un modo: *In principio erat Verbum et Verbum erat apud Deum et Deus erat Verbum et Verbum caro factum est et habitavit in nobis*. Più oltre sant'Ignazio di Antiochia scrive: *Unum panem frangimus, pharmacum immortalitatis, antidotum ne moriamur, sed semper vivamus in Jesu Christo*. E ancora, le parole di San Paolo sviluppano il tema: *Quoniam unus panis, unum corpus, multi sumus, qui de uno pane participamus...* Il tema di questo oratorio è quindi questo senso panico della religiosità, della divinità e dell'umanità... Questa forma di religiosità non liturgica, non ecclesiastica e, in un certo senso, non confessionale, penso che sia - si licet parva componere magnis - la religiosità di quelle musiche certamente di ispirazione religiosa, che però non sono destinate all'esecuzione liturgica: dal *Magnificat* di Monteverdi, oppure dalla *Missa Solemnis* di Beethoven, o dalla *Missa Catholica* di Bach, che per le sue proporzioni non potrebbe essere utilizzata durante uno svolgimento liturgico e che fu composta da Bach protestante con lo stesso spirito e senso religioso con cui componeva la musica della liturgia protestante. E poi, ancora: lo *Stabat Mater* di Rossini, che risente del belcanto e del melodramma; la *Messa da Requiem* di Verdi che, per quanto sia una delle espressioni più genuine di sentita religiosità, non rinuncia al linguaggio melodrammatico. E così anche per le *Messe* di Mozart, in cui lo stile galante del musicista viene ad assumere un significato religioso. Fino alla *Sinfonia dei Salmi* di Stravinskij, una delle più belle musiche in assoluto composte in questo secolo, in cui questo senso panico, universale di sentimento che quasi lievita e sta all'origine della vita si esprime in modo semplicissimo, comunicativo e immediato. Nessuno di questi musicisti fin qui nominati ha ritenuto di dover cambiare il proprio linguaggio per esprimere il senso della propria religiosità. Per parte mia ho fatto la stessa cosa»<sup>167</sup>.

L'attaccamento alla questione non fu costituito esclusivamente dagli equivoci generati dalla stampa ma dalle conseguenze negative che gli stessi equivoci avrebbero arrecato alla composizione che, in altre occasioni, Rota stesso asserì di preferire:

«Ma se oggi uno le chiedesse qual è il lavoro a cui tiene di più, che cosa direbbe?

(il silenzio è di nuovo lunghissimo e punteggiato di sospiri. Mi guarda come se aspettasse da me un suggerimento, finché a voce bassissima dice):

- mah... forse il *Mysterium* del 1962... o forse anche *La Vita di Maria*»<sup>168</sup>.

<sup>167</sup> *Voi ed io. Punto e a capo*, trasmissione radiofonica, VI-VII puntata, 1978.

<sup>168</sup> L. PINZAUTI, *A colloquio con Nino Rota*, in: *Nuova Rivista Musicale Italiana*

Se ogni artista non ha mancato consapevolmente o inconsapevolmente di infondere nelle proprie opere qualcosa di sé e della propria *Weltanschauung*, è plausibile perseguire il percorso interpretativo che sveli, tenendo in considerazione la profonda passione di Rota per l'ermetismo, unita all'amicizia e alla stretta collaborazione artistica con Vinci Verginelli, le ricadute testuali di questo credo filosofico nella produzione musicale di Rota in generale, in quella i cui testi furono redatti da Verginelli in particolare, e ancora più in particolare nel *Mysterium*, di cui ci andiamo occupando in questa trattazione? O il riserbo che entrambi fermamente mantennero sui loro studi trincerò l'ermetismo nell'esclusivo ambito della vita privata estromettendo ogni possibile implicanza poetica?

Pur ritenendo quasi del tutto improbabile, anche se non impossibile, l'esistenza di un codice predefinito di cifratura della musica o del testo, una mappa di significati identificabile e circoscritta che favorisca l'epifania di percorsi alchemici, non si può nemmeno escludere la presenza di tracce, nonostante l'opera non abbia intenti programmaticamente ermetici. D'altra parte, essendo tipico dell'ermetismo il preferire in molti casi la traccia alla grande trattazione sistematica, lasciando quest'ultima ai grandi testi ermetici, anche nel testo del *Mysterium* potremmo riscontrare degli indizi che si armonizzano con l'ermetismo, nella fattispecie con la summa kremmerziana de *La Scienza dei Magi*<sup>169</sup>. Accostando i testi non sono affatto esigue le tracce dense di rimandi essenziali per la sapienza kremmerziana. Esse sono riscontrabili in tutte le sette parti della cantata.

L'incipit giovanneo del *Verbum caro* è gravido di senso. La Parola del Cristo è la Parola che si è trasmutata in fatto, la quale abilita lo Spirito divino dimorante nell'uomo al costante processo trasmutatore del perfezionamento dell'essere umano verso la sua divinizzazione. Come il Padre pronunziando il *Verbum* crea, così la pronunzia da parte dell'Iniziato significa saper generare e determinare oscillazioni che producono qualunque miracolo o fenomeno magico e sapiente. Tocca alla sovrana sapienza della volontà creare nella materia universale quel movimento capace di produrre una reazione sul mondo materiale e visibile, come la pietra filosofale che trasforma la parola in azione. È questa la direzione verso la vita eterna, in riferimento al *Verbum caro*, come

1(1971), 80-81.

169 *La Scienza dei Magi* è il titolo comune sotto il quale sono stati raccolti gli scritti fondamentali, esauriti nella loro prima uscita e pressoché introvabili, di Giuliano Kremmerz, ripubblicati in tre volumi dal 1974 al 1976, con numerose ristampe successive: Vol. I (G. KREMMERZ, *La Scienza dei Magi*. Vol. I, Mediterranee, Roma 1974); Vol. II (G. KREMMERZ, *La Scienza dei Magi*. Vol. II, Mediterranee, Roma 1975); Vol. III (G. KREMMERZ, *La Scienza dei Magi*. *Dialoghi sull'ermetismo e scritti minori*. Vol. III, Mediterranee, Roma 1975).

centro dell'universo e mistero penetrabile con la conoscenza ermetica. Questo centro dell'universo è reso dal senso *panico* dell'oratorio, pane come riferimento a ciò che, nonostante le apparenze, non è spezzettato né discontinuo benché fatto a brandelli. Il pane allora assume le caratteristiche universali di Pan, dell'uno universale che mantiene, con caratteristiche di moto, i grandi fattori di questa indicibile sintesi del creato, dell'Essere e di tutto ciò che esiste. Il pane manducato è quindi per l'Iniziato il farmaco cattolico, universale, altresì conosciuto come Elisir di lunga vita, in grado di rinnovare costantemente la materia nel corpo umano per impedirne la stasi e lo sfacelo.

Accanto all'importanza del pane è accostata la presenza del corpo, come origine del mondo della materia, a costante memoria che tutto proviene dal basso. I vari comportamenti dell'organismo non sono considerati parti ma corpi, corpi di natura elementare ma anche complessa. Si assiste quotidianamente alla presenza simultanea di diversi corpi nell'essere vivente, per la precisione quattro modalità confuse in un unico individuo, i cui riflessi incidono notevolmente sull'unità globale dell'io. Grazie alla pietra angolare, al contempo pietra filosofale dell'evoluzione e trasformazione occulta dello spirito dell'uomo ma anche *petra* nel senso di Pietro, come fondamento del Cristo, vero sole e luce, principio vitale dell'universo e, come tale, delle coscienze.

L'ideale in grado di racchiudere quanto affermato è la carità, foriera di amore per gli uomini e di perdono, considerata non come filantropia, ma come trasformazione nella carne del prossimo per sentire in prima persona le sue sofferenze. Questa è la via che conduce alla conoscenza del Cristo vivo e vero che ci mostra nell'altro non il povero ma la carne della nostra carne. Dalla carità consegue l'amore, come legge unica, esistenza di tutte le cose e matrice di ogni forma sensibile che si riflette nel Cristo come purezza splendente di amore tra gli uomini. Dove è l'amore è tutta ivi presente una cantica impareggiabile di un nuovo stato d'essere e una nuova modalità del sentire dell'uomo. È imprescindibile, a seguito del riferimento al Cristo, richiamare l'importanza di Dio Padre, considerato come potenza creatrice centrale e, secondo la tradizione massonica, Grande Architetto dell'Universo. Egli è la prima sostanza intelligente universale che scaturisce da tutte le forme delle cose visibili e invisibili, è Intelligenza che regola tutte le manifestazioni chiare e di quelle celate, legge primigenia dell'occulto. Egli è l'unico Dio, unico come è una la materia, come è uno l'universo, come è unica la forza, come è unica l'intelligenza. È l'unica legge che governa l'uomo e l'umanità intera, universale unità di visibilità e invisibilità, Idea assoluta.

Le due vie, quella che conduce alla vita e l'altra che porta alla morte, sono le due colonne del tempio, nel binomio dei due contrari di luce e ombra. Il bene esiste in rapporto al male: uno e due, uomo e donna,

dolce e amaro, amore e odio; e la visione della luce non è possibile senza essere temperata dell'ombra. Questa è una realtà di cui i *fratres cabalisti*, coloro che seguono lo stesso percorso alchemico, dovrebbero tenere bene a mente nel loro processo di costante trasformazione, all'ombra di Hermes, il Messaggero, lo Spirito Santo, dio invisibile dell'amore dell'infinito, intelligenza universale e relativa. Dallo stesso monte proviene la rugiada, altresì conosciuta dagli alchimisti come il Telesma, la forza forte di tutte le forze, l'Azoth, la medicina universale, polvere di proiezione, panacea che aggiunta ai prodotti dei medici è il solo alessifarmaco elaborato nel laboratorio mentale e occulto al quale il terapeuta ermetista lavora e studia in base ad un'anatomia diversa da quella che studiano i medici.

Come Cristo, germe divino incarnato, seme che muore, pianta che cresce, fiorisce, getta il seme in terra e poi si dissecca e muore nuovamente, come l'Agnello, Gesù, vero sole in Ariete, vello d'oro delle fatiche giasoniche, che lotta e risorge al cielo, allo stesso modo gli uomini sono chiamati alla divina missione incarnante di potestà divine, vera realizzazione dell'intelligenza unica, al fine di realizzare il Regno di Dio in tutte le religioni, come certezza dell'Essere. Solo un'offerta pura, un'*oblatio munda*, come grande atto di magia simbolica, come opera sacra è in grado di portare a compimento il processo alchemico, i cui trattati sono abitualmente chiusi con le parole *Soli Deo Gloria*.

Nel medesimo processo è ribadita la centralità dell'Agnello Gesù come corrispondente dell'ariete in cui il regno della materia è uscito dalle tenebre, il calore dal freddo da cui la Pasqua come vittoria dell'Agnello, sul cui dorso mansueto resta conficcata una croce. La ricerca della verità intesa non come parola che manifesta il segreto nome di Dio ma come il tentativo di tramandarla senza pronunziarla, cioè senza violarla ai posteri, è il compito dell'Iniziato senza settarismi. La verità è una, come Dio, come l'universo. Colui che la conosce deve inchinarsi davanti a tutte le forme di culto dell'unica Verità, sia essa tenuta celata dalle chiavi paradisiache di san Pietro, sia essa nascosta dalla chiave del Nilo di Iside. Sarà un percorso arduo per l'Iniziato, ma egli può contare sulla forza dello Spirito Santo, Hermes, Messaggero di luce, fuoco d'amore e primo fuoco della Gnosi, fuoco ardente del Cuore di Gesù e di Maria, principio primo della vibrazione delle anime, rappresentato dalla pirotecnica filosofica di tutte le iniziazioni, fuoco come *pyr*, fuoco funerario e sacrificale, da cui il cammino iniziatico piramidale ha il suo inizio. In sintesi: vale la pena evidenziare una direzione ermetica del percorso. Essa è il filo rosso che lega i termini evidenziati ed analizzati riuscendo a tenersi discreto e in secondo piano. È un sentiero tracciato che unisce la Sapienza con i singoli iniziati. Per l'esattezza esso consta dell'infinito gettito che dall'Universale riempie il particolare, processo alchemico cosmico in grado di dissetare l'unicità dell'esistente e, al contempo, trasformarlo.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- CELADA D., *La cantata sacra "Mysterium Catholicum" di Nino Rota*, in: *Bollettino Ceciliano* 9(1962), 190-191.
- DE SANTI P.M., *La musica di Nino Rota*, Laterza, Bari 1983.
- KREMERZ G., *La Scienza dei Magi. Voll. I-II-III*, Mediterranee, Roma 1974-1975.
- L'Unità*, 1.12.1978 - 21.11.1978.
- LOMBARDI F. (ED.), *Fra cinema e musica del Novecento: il caso Nino Rota. Dai documenti*, Fondazione Giorgio Cini - Olschki, Venezia - Firenze 2000.
- PINZAUTI L., *A colloquio con Nino Rota*, in: *Nuova Rivista Musicale Italiana* 1(1971), 74-83.
- PRO CIVITATE CHRISTIANA (ED.), *Cristo nel mondo*, Pro Civitate Christiana, Assisi (PG) 1962.
- RISALITI R., *Oratorio di Nino Rota alla Cittadella di Assisi*, in: *La Nazione*, 30.8.1962, 6.
- VERGINELLI V., *Bibliotheca Hermetica. Catalogo alquanto ragionato della raccolta Verginelli-Rota di antichi testi ermetici (secoli XV-XVIII)*, Nardini, Firenze 1986.
- VIGOLO G. (ED.), *Mille e una sera all'opera e al concerto*, Sansoni, Firenze 1971.
- Voi ed io. Punto e a capo*, trasmissione radiofonica, VI-VII puntata, 1978.