

Gli strumenti musicali del museo archeologico di Napoli e la riscoperta scientifica dell'orizzonte sonoro dell'antichità

Il Museo Archeologico Nazionale di Napoli conserva probabilmente la più grande collezione al mondo di strumenti musicali dell'antichità. Questo patrimonio è costituito in massima parte da manufatti 'sonori' provenienti dagli scavi effettuati nell'antica area vesuviana (gli abitanti di allora probabilmente li avrebbero chiamati *tibia*, *cornu*, *sistrum*, *discus*, *cymbala*, *crepitacula*, *tintinnabula*...), ed insieme alle numerose iconografie con soggetti 'musicali' – osservabili su pitture, mosaici, statue, oggetti d'uso e monete – ed alle pagine scritte restituite grazie al miracoloso recupero dei papiri di Ercolano – in cui spicca l'opera di Filodemo di Gadara sul valore della musica – risulta essere di fondamentale importanza per lo studio dell'orizzonte sonoro degli antichi Romani e, più in generale, termine di paragone non eludibile per qualsiasi ricerca di archeologia musicale. Tali testimonianze sono state solo recentemente indagate nel loro insieme¹: se alcuni oggetti sono ben noti perché esposti nella sale del museo o esibiti in occasione di mostre, d'altra parte una quantità estremamente significativa di reperti è rimasta dimenticata nei depositi in mancanza di studi specifici e competenti. Malgrado ciò, fin dagli albori delle esplorazioni archeologiche vesuviane questi strumenti musicali non hanno mancato di attirare l'attenzione di studiosi ed intellettuali, che ben compresero la loro importanza. Il primo ad occuparsene fu il famoso musicologo inglese Charles Burney, il quale, nell'autunno del 1770 (pochi mesi dopo che Mozart aveva visitato gli scavi di Pompei), poté osservarli ammirato al *Museum Herculanense* di Portici, e ne relazionò accuratamente². Ma fu all'interno delle temperie culturali tardo-ottocentesche che il valore scientifico e culturale dei reperti sonori custoditi al MANN venne ricono-

sciuto pienamente: le ricerche effettuate al museo da parte di illustri studiosi belgi – logica conseguenza dell'approccio di tipo positivisticò utilizzato nella ricostruzione della storia musicale – divennero infatti una tappa fondamentale del percorso che rivoluzionò il modo d'intendere l'orizzonte sonoro del passato e, di conseguenza, di prospettare la musica del futuro. A distanza di più di un secolo, adesso che da musicologi è possibile guardare con maggiore obiettività alla nascita di quei fermenti artistici e culturali che poi segnarono il XX secolo, e che da archeologi si possono considerare acquisite rivoluzionarie prospettive e metodologie – fra cui quelle impiegate dalla disciplina *archeologia musicale* –, vale dunque la pena di ripercorrere le fasi di quella che fu una splendida avventura di ricerca. Per coglierne appieno il significato, però, è opportuno metterne in luce prima il contesto.

Al Teatro alla Scala di Milano il 1° maggio del 1924 va in scena, postuma, l'opera *Nerone*. L'autore del libretto e della musica, Arrigo Boito, era morto nel 1918 ed il completamento della partitura era stato possibile grazie all'intervento di Antonio Smareglia e Vincenzo Tommasini, che lavorarono sotto le cure premurose ed autorevoli di Arturo Toscanini. Questa data può essere considerata simbolica dell'avvenuto recepimento, anche in Italia, di quel rinnovamento basato sulla riscoperta della cultura musicale dell'antichità che già aveva prodotto risultati significativi in altre parti d'Europa. In Francia, ad esempio, sia Gabriel Fauré che Camille Saint-Saëns avevano utilizzato in diversi loro lavori elementi tecnico-espressivi derivanti dagli studi sull'orizzonte sonoro della Grecia classica e dell'Egitto. Dunque non solo attenzione verso un'aura esterna riguardante soggetti ed ambientazione – cosa che era stata già ampiamente sperimen-

tata –, ma una ricerca molto più profonda fondata sui nuovi dati 'scientifici' che la filologia e l'archeologia nella seconda metà dell'Ottocento mettevano sempre più largamente a disposizione: si pensi alla prima pubblicazione moderna della trattatistica musicale greca, o alla scoperta di nuovi frammenti di notazione, o agli scavi di teatri antichi³. In Italia, come noto, il mondo della lirica aveva attinto a piene mani suggestioni derivanti dalla letteratura classica⁴, ma quasi mai i musicisti avevano pensato di far dialogare la loro creatività con teorie e stilemi musicali risalenti autenticamente alle civiltà antiche. Sul volgere del secolo, tuttavia, anche da noi l'eco di quei mondi sonori lontani cominciò a farsi sentire: se Ildebrando Pizzetti, complice Gabriele D'Annunzio, si era reso conto di quanto potesse essere importante riscoprire il legame con le proprie radici remote (nel 1915, alla Scala, nasceva *Fedra*), ancora prima Arrigo Boito aveva creduto che un recupero della musica del mondo antico potesse risultare preziosa per l'apertura di nuovi orizzonti. Nei lunghi ed intensi anni in cui la mente del compositore era tenacemente occupata nella scrittura del *Nerone* («Vivo tuffato nel sangue e nei profumi della decadenza romana, in mezzo alla vertigine della corte di Nerone...»⁵) egli non trascurò alcuna fonte che fosse in grado di metterlo in simbiosi con lo spirito e la lettera della musica della classicità. Agli estimatori che gli manifestavano meraviglia per tanto scrupolo, Boito riconosceva la pluralità di influenze cercate e ricevute («Le fonti più nascoste non le sono sfuggite: un verso delle *Coefore* poco notevole e che nessuno ricorda, alcune notizie assai preziose ma disperse e smarrite nell'immensa boscaglia della *Storia Naturale* di Plinio e così cento altre...»⁶), ma alla fine non aveva dubbi nell'attribuire a François-