

Atti del Secondo Meeting Annuale di MOISA.

«La musica nell'Impero romano. Testimonianze teoriche e scoperte archeologiche»

Charles Burney e l'archeologia musicale dell'antica area vesuviana

di Roberto Melini

Università degli Studi di Trento, Italia
roberto.melini@unitn.it

§ Charles Burney, nel corso del suo viaggio attraverso l'Europa alla ricerca di informazioni di prima mano da inserire nella sua innovativa storia della musica, scese fino a Napoli per entrare in contatto diretto con la cultura di quella città, allora di primissimo piano. Era il 1770, e il musicologo non si fece sfuggire l'occasione – così come avevano fatto altri illustri viaggiatori prima di lui, fra cui Mozart – di visitare gli scavi archeologici nei siti sepolti dalla famosa eruzione vesuviana dell'anno 79 d. C. Di quelle tre intense settimane, che lo videro impegnato in significative incontri, escursioni, visite e anche ricognizioni sul ricchissimo patrimonio musicale dell'antichità che era stato da poco recuperato, Burney lasciò un dettagliato resoconto che poi confluì nel libro *The present state of the music in France and Italy*. Molti dei reperti archeologici descritti (manufatti ed iconografie, oltre ai famosi papiri di Ercolano) sono oggi conservati, insieme a ritrovamenti analoghi che si sono via via succeduti, nei musei della Campania, e costituiscono una fonte fondamentale di conoscenza sull'orizzonte sonoro degli antichi Romani. La rilettura delle pagine di Burney alla luce delle prospettive attuali può dunque offrire spunti di grande interesse sia per il musicologo che per lo studioso di archeologia: la sua testimonianza sulle cose vedute e sulle esperienze vissute risulta preziosa, mentre il metodo impiegato può far considerare questa ricerca come un primo autorevole esempio di archeologia musicale.

§ During his journey through Europe (which had the aim of obtaining primary sources to be at the basis of his innovative history of music), Charles Burney went to Naples to get in contact with the culture of the city, which was very important at that time. It was 1770, and the musicologist took the opportunity – as many other distinguished travellers before him, among which we should mention Mozart – of visiting the archaeological excavations of the sites buried by the famous Vesuvius eruption of 79 AD. Of those intensive three weeks (during which he was very busy in significant meetings, excursions and reconnaissances on the enormously rich musical heritage of antiquity which had been only recently found at that time), Burney left a detailed report which became then part of the book *The present state of the music in France and Italy*. Many of the archaeological finds there described (basically artefacts and iconographies, in addition to the famous Ercolano's papyri) are nowadays still preserved, together with analogous subsequent findings, in Campanean museums and have become fundamental pieces of evidence for the knowledge of the ancient Roman music culture. In the light of modern perspectives, the re-reading of Burney's material may even today offer very interesting new ideas both to musicologists and archaeologists. Burney's evidence on what he saw and what he had experience of results to be precious, while his method of analyses may be interpreted as the first authoritative example of modern music archaeology.

«◀ Lunedì e martedì andremo a vedere un po' più da vicino il Vesuvio, Pompei ed Ercolano, le due città che si stanno scavando, ammireremo le cose straordinarie già ritrovate»:¹ così scriveva Leopold Mozart alla moglie, accingendosi ad accompagnare il giovane Wolfgang Amadeus sui siti che, grazie all'archeologia, si stavano in quel momento strappando all'oblio causato dalla fatidica eruzione del Vesuvio (Figura 1).



Figura 1. L'area vesuviana in una raffigurazione ottocentesca.

Era il giugno 1770, e dopo pochi mesi quella visita sarebbe stata seguita da un'altra altrettanto illustre, quella di Charles Burney. Quest'ultimo, in seguito considerato uno dei fondatori della musicologia moderna, stava girando l'Europa nell'intento di raccogliere di prima mano ogni informazione utile per la compilazione di una innovativa 'storia della musica' (il diario del viaggio sarebbe poi

¹ Lettera di Leopold Mozart alla moglie, Napoli 16 giugno 1770. Wolfgang visitò col padre la Reggia di Portici e Pompei; il tempio di Iside era stato scavato da poco, e forse il compositore si ricordò di quelle suggestioni quando, molti anni dopo, creò *Il flauto magico* (cf. BASTET [1986]).

confluito nel libro *The present state of the music in France and Italy*)² e colse dunque l'occasione della sua discesa a Napoli per venire a contatto con le reliquie musicali di un così pregnante passato. Di quelle tre intense settimane, che lo videro impegnato a confrontarsi con i vari aspetti della cultura musicale partenopea, allora di primissimo piano, Burney lasciò un dettagliato resoconto in cui una parte non secondaria è dedicata alla sua ammirata scoperta delle testimonianze provenienti dall'antichità. La rilettura delle pagine di Burney alla luce delle prospettive attuali può dunque offrire spunti di grande interesse sia per il musicologo che per lo studioso di archeologia: la descrizione delle testimonianze vedute (manufatti, iconografie, strutture) risulta preziosa, mentre il metodo impiegato nel portare avanti con lucidità la ricerca può essere considerato come un primo autorevole esempio di archeologia musicale.³

In quel periodo l'Europa intera si stupiva dei tesori che stavano riemergendo dallo strato di materiale eruttivo, rimasti sigillati per secoli dopo l'eruzione del 79 d. C., e la visita agli scavi in corso nelle antiche cittadine di Ercolano, di Pompei e nel territorio circostante divenne così una tappa pressoché obbligata per coloro che s'impegnavano nel celebrato *Grand Tour* (Figura 2).

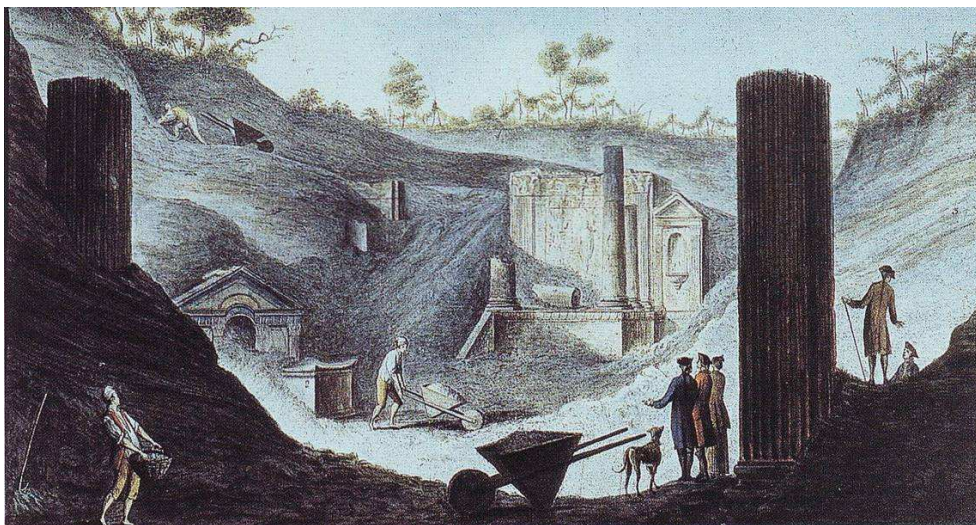


Figura 2. Viaggiatori visitano Pompei all'epoca delle prime esplorazioni (quadro di Pietro Fabris, *Scavi nel tempio di Iside*).

² La prima edizione del libro non comprendeva le parti del diario non connesse ad argomenti musicali. Successivamente Burney pensò di includerle nelle memorie che scrisse in tarda età; a causa di varie vicende editoriali, la prima edizione che unisce il testo originale con queste aggiunte è stata realizzata solo nel 1959 (BURNEY [1959]).

³ Il presente saggio sulle ricerche 'vesuviane' di Burney trae spunto da un precedente lavoro (MELINI [2007a]), di cui qui si riprendono alcuni stralci.

Artisti, intellettuali, semplici appassionati e curiosi, che erano già usi scendere fino in Campania, trovarono uno stimolo aggiuntivo nel fatto che questi luoghi venivano sempre più ritenuti sito privilegiato per abbeverarsi alla fonte della classicità. La visita dei Mozart e di Burney era stata infatti preceduta da quella di colti viaggiatori francesi (de Brosses, Cochin, Latapie, Lalande, etc.)⁴ e da quella, che si rivelerà determinante per l'intera storia della cultura, di Winckelmann; sulle loro orme si sarebbero incamminati in seguito altri illustri personaggi, quali l'Abbé de Saint-Non⁵ o il grande Goethe.⁶ Le motivazioni che spinsero Burney ad effettuare il *Grand Tour* trovavano fondamento anche in una pressante esigenza di studio: «Da tempo avevo in mente di scrivere una storia generale della musica e avevo già radunato la maggior parte del materiale che si può trovare nel nostro paese, quando decisi di visitare la Francia e l'Italia alla ricerca di materiale nuovo almeno per tutti coloro che non avessero viaggiato, visitato le più importanti biblioteche e ascoltato i grandi studiosi e scienziati a *viva voce*».⁷ Se l'obiettivo era dunque quello di compiere ricerche specifiche sul mondo musicale, all'idea non era tuttavia estraneo un certo spirito polemico nei confronti del *modus operandi* accademico, in cui il musicista certo non si riconosceva: «Ero ben deciso a non accontentarmi di leggere due libri per scriverne un terzo, il che mi avrebbe evitato un mucchio di fastidi e di spese, ma sarebbe stato poco gentile per i miei lettori e di ben poco vantaggio per me».⁸

Qualche riga per ricordare il percorso umano ed artistico di Charles Burney fino a quel momento: era nato nel 1726 in un paesino della provincia inglese (vicino a Shrewsbury, nello Shropshire), da una modesta famiglia che, trasferitasi presto nella vivace cittadina di Chester, fece in modo di avviare il ragazzo allo studio della musica. L'ambiente era ricco di stimoli culturali, e l'incontro del 1741 col grande Händel può essere considerato simbolicamente significativo per il futuro del giovane musicista. Divenuto in breve un apprezzato maestro d'organo, Burney, che coltivava anche una viva passione per la storia e la letteratura, entrò in contatto col mondo musicale importante grazie alla protezione dell'autorevole compositore Thomas Arne; questi lo introdusse nei prestigiosi ambienti teatrali londinesi. A 23 anni il musicista poteva considerare il suo apprendistato concluso e cominciare ad esercitare in modo indipendente la professione di compositore, concertista, insegnante e studioso. Fermato però nella sua promettente carriera artistica da problemi di salute (per questa ragione nel 1751 dovette tornare in provincia, accettando un modesto lavoro di organista nel Norfolk), egli fece di

⁴ Per un interessante approfondimento su quella che divenne un'autentica 'moda' cf. GRELL (1982).

⁵ L'Abbé de Saint-Non, al secolo Jean-Claude Richard, raccolse le memorie del suo viaggio nel volume *Voyage Pittoresque ou description des Royaumes de Naples et de Sicile (1781-1786)*, cf. SILVESTRI (1995).

⁶ Goethe effettuò il suo celebre viaggio in Italia tra il 1786 ed il 1788, raccontandolo in *Italienische Reise*.

⁷ BURNEY (1979), p. 5. La traduzione italiana è dello stesso Fubini.

⁸ *Loc. cit.*

necessità virtù ed approfittò di quell'ambiente più raccolto per approfondire le sue conoscenze culturali: l'arte, la storia, la scienza. Fra l'altro imparò l'italiano, cosa che sarebbe risultata poi decisiva nella conduzione delle ricerche nella Penisola. Nel 1760, guardando agli interessi suoi e dei suoi sei figli, la grande decisione di tornare a Londra: avendo sempre coltivato contatti con gli ambienti della capitale, Burney non ebbe difficoltà ad entrare in amicizia con intellettuali di spicco ed a farsi apprezzare nella 'bella società' (Figura 3).

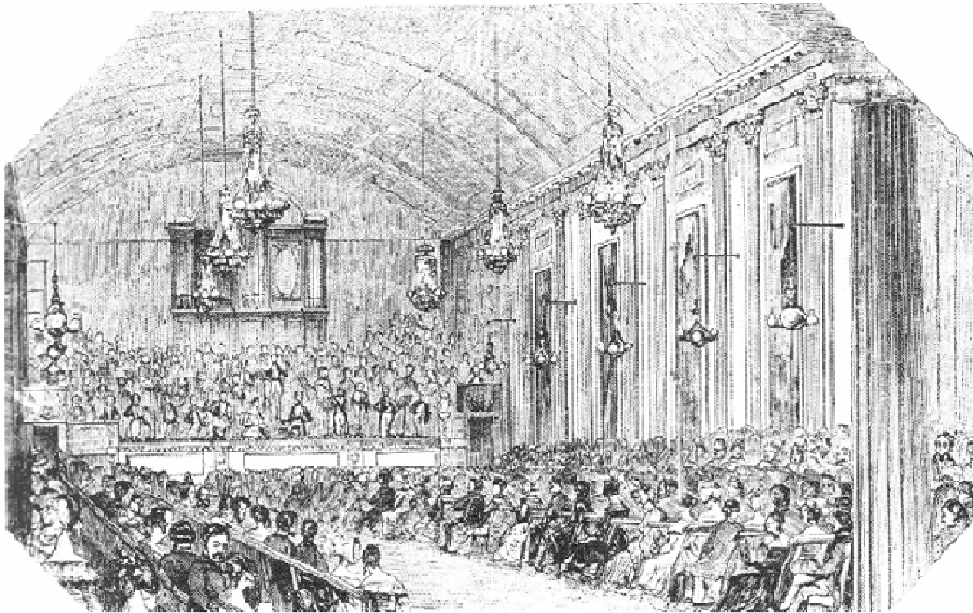


Figura 3. Londra, concerti Salomon ad Hannover Square.

Incerto però sulla reale possibilità di affermarsi attraverso la vena artistica (i suoi nuovi lavori per il teatro non ebbero successo,⁹ anche se composizioni per cembalo, eseguite in concerto dalla giovane figlia, piacquero molto), si convinse che avrebbe potuto esprimere meglio le sue potenzialità in quanto teorico e storico della musica.

Un primo viaggio oltre Manica (a Parigi nel 1764), foriero di nuovi stimoli e conoscenze, incoraggiò Burney nella scelta: divenne per lui sempre più chiaro il proposito di scrivere una grande storia della musica, che fosse diversa dalle opere sulle quali era stato costretto a studiare. Insoddisfatto dei metodi che altri avevano seguito («Dopo aver consultato tutti i più grossi Autori, dopo aver esaminato un incredibile numero di libri e trattati sull'argomento, provai

⁹ Nel 1766 fu accolta piuttosto freddamente l'opera *The Cunning Man*, un adattamento da *Le Devin du village* di Jean-Jacques Rousseau.

disappunto e un certo disgusto più che soddisfazione»),¹⁰ si convinse sempre più della necessità di dover acquisire per quanto possibile di prima mano le notizie su cui basare il proprio lavoro. Dopo esser riuscito a sistemare una delicata situazione familiare (vedovo dal 1762, decise di risposarsi), ottenuti alcuni prestigiosi riconoscimenti dal mondo accademico (l'università di Oxford gli conferì un dottorato), egli decise di mettere in pratica le idee ormai maturate: era l'anno 1770 quando, dopo un'accurata preparazione (predispose un preciso piano per l'opera che intendeva scrivere e raccolse le indispensabili lettere di presentazione), partì per un viaggio che, iniziato il 7 giugno, si sarebbe concluso in dicembre. Dopo diverse tappe in centri considerati importanti per la musica e la cultura – Parigi, Ginevra, Genova, Torino, Milano, Padova, Venezia, Bologna, Firenze e Roma –, il 16 ottobre arrivò a Napoli (Figura 4).

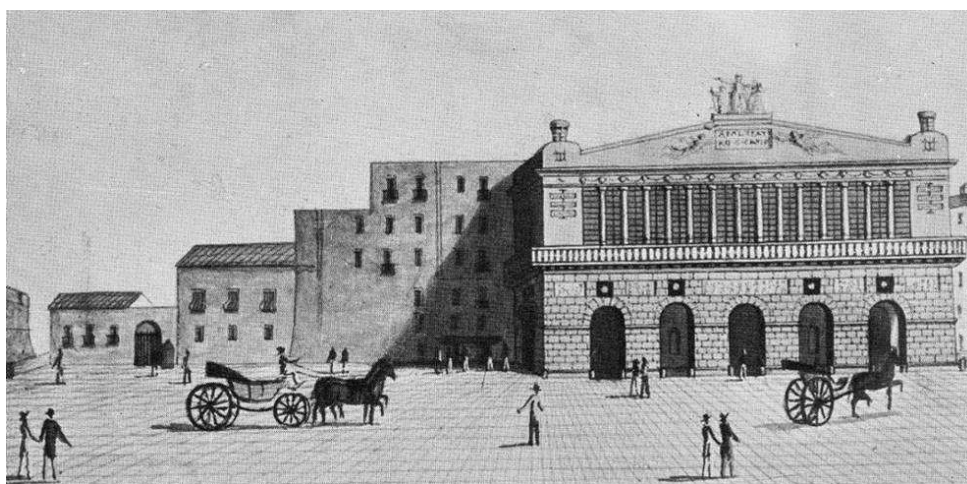


Figura 4. Napoli, Teatro San Carlo.

Le aspettative erano grandi: «Arrivando in questa città ero preparato all'idea di trovarvi la musica al più alto grado della perfezione. Solo Napoli, pensavo, poteva offrirmi tutto quel che la musica può offrire in Italia, quanto alla qualità ed alla raffinatezza».¹¹

Fra le tante attrattive che sicuramente dovevano stimolare la sua curiosità di musicista e di intellettuale («È una città straordinariamente popolata, con un movimento ed un'attività superiori perfino a quelli di Londra e Parigi»),¹² Burney sceglie di dedicare molto tempo alla visita di siti d'interesse archeologico. Le pagine del suo diario sono ricche di descrizioni di luoghi, visti con uno sguardo

¹⁰ Lettera all'amico William Mason riportata in BURNEY (1979), p. 16.

¹¹ BURNEY (1979), p. 266.

¹² *Loc. cit.*

affascinato dalle bellezze naturali e dal profumo di storia che si respirava in ogni dove.¹³



Figura 5. La presunta tomba di Virgilio, a Posillipo.

Domenica 21 si reca a Posillipo, dove vede la presunta tomba di Virgilio (Figura 5), e poi, sulla via verso Pozzuoli, s'imbatte nelle rovine di un anfiteatro e del tempio di Giove Serapio, che dimostrando interesse e competenza inusuali per un musicista prova a descrivere: «Tre colonne corinzie scanalate, di nobile fattura, sono tuttora al loro posto, mentre parecchie altre spezzate giacciono a terra insieme a basi di colonne, capitelli, ecc. Il tempio aveva forma quadrata ed un grande altare rotondo stava al centro. Le statue e le migliori sculture sono state portate a Portici, ma i frammenti rimasti sono preziosi e sono tra i resti più nobili dell'antichità che io abbia mai visto fuori di Roma».¹⁴

Il giorno successivo è a Pompei, dove resta colpito dall'immane impresa di scavo che è in corso (Figura 6). Anche qui fornisce descrizioni, quasi da archeologo, e aggiunge considerazioni personali (riguardanti il destino dei poveri scheletri, per esempio).

Non tralascia alcuni commenti arguti e molto 'inglesi': «Sui due lati di questa strada c'è un marciapiede destinato ai pedoni, simile a quelli delle strade di Londra, ma più stretto», «Il re stanziava soltanto 2000 ducati all'anno per quest'opera gigantesca [...]».¹⁵ Sulla via del ritorno Burney viene portato a visitare i cunicoli di Ercolano ma qui, palesando sensibilità più da artista che da esploratore, non riesce a trovare interesse in un'avventura di quel tipo: «Dopo aver ammirato a Pompei tante belle cose alla luce del giorno, fui assai deluso di dover discendere con le torce per vedere Ercolano; dove null'altro è rimasto che muri nudi e il semplice contorno di quello che era stato il teatro; nulla di tutto ciò di cui avevo tanto letto e sentito parlare era stato lasciato».¹⁶ Altre escursioni verranno effettuate a Baia, a Pozzuoli, a Cuma (egli rimane affascinato dai tanti siti d'interesse archeologico: i «Tomoli Antichi», la «Piscine Mirabile», le Ville, i

¹³ Le pagine dedicate alle giornate napoletane sono quelle dei capitoli 26 (*Prima settimana a Napoli*), 27 (*Seconda settimana a Napoli*) e 28 (*Terza settimana a Napoli*), per un periodo che va dal 16 ottobre al 7 novembre.

¹⁴ BURNEY (1979), p. 276.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 277-278.

¹⁶ *Ibid.*, p. 278.

Bagni, i Templi)¹⁷ ed una al Museo di Capodimonte (con i preziosi tesori archeologici dei Farnese, che poi confluiranno nel nuovo Museo Borbonico di Napoli); queste occasioni permetteranno a Burney di conoscere l'ambiente napoletano e anche di stringere amicizie con personaggi della più bella società internazionale, intellettuali con cui rallegrare il soggiorno condividendo la passione per musica, arti, scienze e antichità (il capitano Forbes, Lord Fortrose, il console Jemineau, etc.).



Figura 6. Il foro di Pompei con sullo sfondo il Vesuvio.

Fra questi spicca la figura di Sir William Hamilton: vissuto a Napoli per ben 36 anni in qualità di *British Minister Plenipotentiary to the Kingdom of the Two Sicilies*, egli riuniva in sé i caratteri di un'eccezionale, eclettica personalità (rinomato collezionista, esperto di scienze naturali e storia dell'arte e, non ultimo, raffinato musicista *amateur*), e brillava anche per la sua spiccata attitudine a socievolezza ed ospitalità.¹⁸ Burney ebbe modo di apprezzare la squisita disponibilità umana ed intellettuale di Hamilton durante diversi incontri, con colazioni consumate nella residenza di Villa Angelica a cui seguivano sovente momenti di intrattenimento musicale (Figura 7).

Pur avendo avuto modo di ascoltare in quelle occasioni diversi e validi esecutori, rimase colpito particolarmente dal talento della moglie dell'ambasciatore, Catherine Barlow: «Mrs. Hamilton però è una clavicembalista ancor migliore di lui o di quanti altri abbia ascoltati in questa città. Suona con grande precisione e

¹⁷ *Ibid.*, p. 282.

¹⁸ Fra gli ospiti illustri Lord Hamilton poté annoverare, proprio in quell'anno, i Mozart.

dimostra maggiore personalità ed espressione di quanto sia consueto tra le donne esecutrici».¹⁹



Figura 7. Lord Hamilton suona il violino accompagnato da Leopold e Wolfgang Amadeus Mozart (quadro di Pietro Fabris, *L'interno della casa napoletana di Lord Fortrose*).

Burney approfitta della disponibilità del lord per ottenere informazioni utili per le sue ricerche: «Dopo cena ci fu una lunga conversazione di carattere musicale riguardo al progetto della mia Storia della Musica. Tutte le antichità etrusche o di altra origine, appartenenti a Mr. Hamilton e che non sono state mandate a Londra, si trovano a Napoli. Egli ci disse che a Portici non è permesso copiare nulla, e che quindi là non si può neppure tirare fuori una matita; aggiunse che i napoletani sono gelosi e sospettosi nei suoi riguardi più che verso chiunque altro».²⁰ Queste parole acquistano oggi un significato beffardo, se si considera come Lord Hamilton sarebbe stato poi ricordato anche per il suo rapporto 'disinvolto' con il patrimonio archeologico. Perfino Goethe, suo ospite nel 1787, ebbe modo di accorgersene:

¹⁹ BURNEY (1979), p. 290.

²⁰ *Ibid.*, p. 287.

Il cavaliere Hamilton ci ha condotti nei sotterranei segreti della sua raccolta d'arte e anticaglie. C'è da perder la testa: prodotti di tutte le epoche affastellati alla rinfusa; busti, torsi, vasi, bronzi, ogni sorta di suppellettili, fra l'altro una cappelletta di agata di Sicilia, intarsi, dipinti e non so quant'altro ha potuto mettere assieme a furia di quattrini. In un ampio cassone adagiato per terra, di cui ho sollevato per curiosità il coperchio rotto, si trovavano due superbi candelabri in bronzo. Ho fatto segno allo Hackert, chiedendogli sommessamente se non fossero per caso somiglianti in tutto a quelli di Portici. Alla sua volta egli mi fece cenno di tacere: probabilmente erano andati a finir lì proprio dai sotterranei di Pompei. Dati questi e simili acquisti fortunati, il cavaliere non ama far vedere i suoi tesori nascosti se non agli amici più fidati.²¹

Comunque sia, la vista diretta di quei reperti impressionò molto Burney («Gli oggetti rari e preziosi dell'arte come della natura in possesso di Mr. Hamilton sono innumerevoli e di valore inestimabile. L'esame della sua immensa collezione di vasi etruschi e di altri oggetti rari della più remota antichità era della massima importanza per le mie ricerche»),²² e l'appoggio benevolente dell'ambasciatore divenne un elemento fondamentale per lo svolgimento delle sue indagini sui tesori musicali vesuviani: «Per me e per i miei amici firmò poi un permesso per visitare il museo di Portici, permesso che dev'essere mandato per la firma al marchese Tannacci».²³

Argomento ricorrente anche se spinoso era quello dell'accesso alle collezioni reali. Il musicologo capiva che il suo limpido desiderio di conoscenza rischiava di scontrarsi con l'ottusa mentalità conservatrice di chi deteneva reperti e potere: «Avrei desiderato molto dare un'occhiata al manoscritto greco sulla musica ritrovato di recente, sebbene si tratti di una satira contro la musica stessa, ma finché la corte non lo farà pubblicare, ciò non sarà possibile; allo stesso modo non permettono di vedere gli antichi strumenti intatti, ritrovati ad Ercolano ed a Pompei. Tuttavia cercherò ugualmente di dar loro uno sguardo per rendermi conto della loro costruzione e della fedeltà con cui sono stati riprodotti nei libri distribuiti dal Re alla maggior parte delle teste coronate e alle università europee».²⁴ È noto l'atteggiamento contraddittorio tenuto dai Borbone, che, se da un lato ebbero l'indubbio merito di aver concepito uno dei primi esempi di museo moderno – patrimonio inteso come bene della comunità e non come tesoro privato del sovrano –, dall'altro si contraddistinsero per il tenace sforzo di tenere riservate le notizie sui ritrovamenti, frustrando in questo modo le aspirazioni alla conoscenza degli studiosi accorsi da tutta Europa (primo fra tutti il Winckelmann).

²¹ GOETHE (2006¹²), pp. 337-338.

²² BURNEY (1979), p. 308.

²³ *Ibid.*, p. 294.

²⁴ *Ibid.*, p. 287.

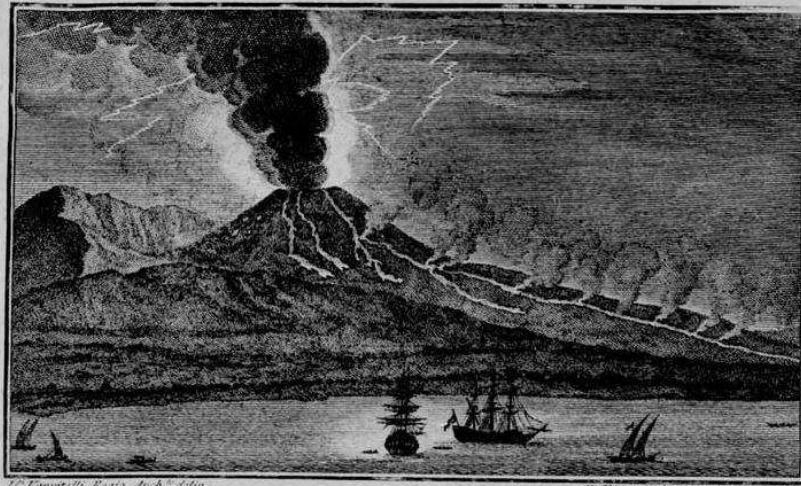


Figura 8. Il palazzo che ospitava il *Museum Herculanense*, a Portici.

Per custodire tali e tanti tesori, ma anche per gestirli a vantaggio della propria casata, già nel 1750 re Carlo di Borbone aveva istituito il *Museum Herculanense* (Figura 8);²⁵ dal 1759 il successore Ferdinando IV, subentrato quando il padre era asceso al trono imperiale di Spagna, lo amministrava gelosamente tramite il pervicace controllo del primo ministro Bernardo Tanucci, studioso egli stesso di cultura classica. Il compito di divulgare le scoperte, e nello stesso tempo di sfruttare quel patrimonio a fini 'diplomatici', era stato affidato fin dal 1755 all'*Accademia Ercolanese*, che s'impegnava nella redazione della prestigiosa ed esclusiva pubblicazione *Antichità di Ercolano esposte* (Figura 9).²⁶

²⁵ Per una conoscenza dettagliata delle vicende del primo museo borbonico cf. ALLROGEN-BEDEL – KAMMERER-GROTHAUS (1980). Le collezioni reali furono in seguito spostate a Napoli, nel nuovo museo archeologico al Palazzo degli Studi, e unite a quelle provenienti da Capodimonte e da Palazzo Cellamare (anni 1805-1822). I reperti di cui scrive Burney sono tuttora conservati in queste sale (oggi la denominazione ufficiale è «MANN, Museo Archeologico Nazionale di Napoli») oppure ospitati in altre strutture della Soprintendenza (a Pompei, Ercolano, Stabia e Boscoreale); ad essi si aggiungono i manufatti e le iconografie che via via sono stati recuperati grazie all'imponente lavoro di scavo svolto ormai da tre secoli nell'area vesuviana. Alcuni pezzi sono andati persi, ed altri a volte appaiono o 'riappaiono' in musei e collezioni in giro per il mondo.

²⁶ Le *Antichità di Ercolano esposte* furono pubblicate dal 1757 al 1792 in volumi esclusivi e di prestigio; concepiti per essere letti da poche e selezionate persone, oggi sono consultabili liberamente su Internet grazie al lavoro di Masanori Aoyagi e Umberto Pappalardo (http://www.picure1.u-tokio.ac.jp/arc/ercolano/ses/ses_i.html).



L.° Lanvinelli Regio Arch.° delin.

D.° Meuschen Regio Inscr.° sculp.

P R E F A Z I O N E



ORRE il decimonono anno da che il Re stabilì di passare in Portici qualche stagione . Sentì , che in quei luoghi alcuni negli andati tempi scavando avevan dato in qualche pezzo di antichità . Ordinò la continuazione , perchè il prodotto fosse ornamento , e stimolo della nazione . Tra Portici , e Resina ritrovai teatro , tempio , case , mobili moltissimi di ogni genere , statue , pitture , iscrizioni , monete portarono il sospetto , che quell'abisso fosse la sepolta Città d' Ercolano , di cui gli Scrittori fan menzione tra gli avvenimenti dell' Impero di Tito . Tanta fecondità non si riputò , che di una Città ; e invogliò a cercarne altra , ove si stima , che fosse l' antica Pompei . Fu poco differente la riuscita , e se ne produsse la speranza anche per l' antica Stabia , ove però la copia non rispose .

Sta in alcune stanze del Palazzo Reale di Portici
la

Figura 9. Pagina delle Antichità di Ercolano esposte.

Conservatore delle antichità del regno era Camillo Paderni, pittore e anche conoscitore di cultura del passato; sarebbe stato spesso criticato per i suoi metodi ed il suo carattere («Quest'uomo – scrive Winckelmann – tanto insigne nell'impostura quanto è sciocco e ignorante, si spaccia per Dottore nell'Antichità»),²⁷ ma Burney, dopo averlo incontrato al Museo, spezza una lancia in suo favore: «Non è così vecchio come credevamo, è molto cortese e intelligente».²⁸



Figura 10. Il Museo Archeologico Nazionale di Napoli oggi.

di Portici, e resta attonito di fronte allo spettacolo dell'antichità: «È impossibile descrivere il numero infinito di cose contenute in questa meravigliosa collezione che ospita gli oggetti più preziosi ritrovati ad Ercolano, a Pompei ed a Stabia» (Figura 10).³¹

A questo punto la lettura delle pagine di Burney diventa quanto mai istruttiva, perché l'autore riesce ad essere, anche dal punto di vista strettamente scientifico, piuttosto preciso; e questo nonostante l'emozione e le difficoltà pratiche che certo non agevolavano la visita («Devo affidarmi soltanto alla memoria poiché non è permesso là tirar fuori neppure una matita; ed ogni sguardo fuggevole dato ad una cosa bella cancella dalla memoria la precedente»).³² Le descrizioni fornite nel diario risultano preziose anche perché documentano manufatti che purtroppo sarebbero in seguito andati perduti, e la cronaca

L'accesso ai beni archeologici non era dunque facile, ma Burney riuscì alla fine a realizzare quello che era un obiettivo centrale della sua venuta in Campania («Dovevo svolgere delle ricerche riguardanti strumenti e manoscritti di grande importanza per la mia Storia»);²⁹ sarà proprio grazie alle influenti amicizie che egli riuscirà a visitare le collezioni reali, «avendo ottenuto, tramite Mr. Hamilton, il permesso scritto del marchese Tanucci indirizzato al signor Camillo Paderni».³⁰

Il 2 novembre entra nel museo

²⁷ Frase citata in DE VOS (1993), p. 105.

²⁸ BURNEY (1979), p. 298.

²⁹ *Loc. cit.*

³⁰ *Loc. cit.*

³¹ *Loc. cit.*

³² *Loc. cit.*

della visita interessa per via dell'opportunità che viene offerta di conoscere come venivano risolti, all'epoca, i problemi di conservazione, fruizione e valorizzazione del patrimonio custodito. Un bell'esercizio di museografia, dunque, che può svilupparsi anche attraverso stimolanti confronti con i resoconti forniti da altri viaggiatori.³³

Ecco, secondo il racconto di Burney, come doveva essere organizzato il museo (Figura 11).

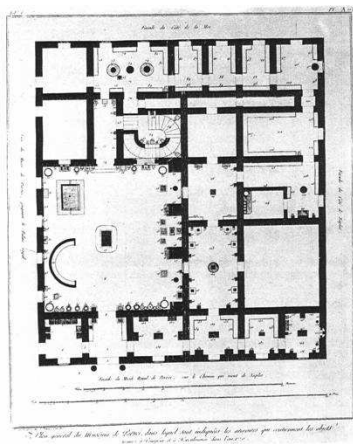


Figura 11. Pianta del museo di Portici.

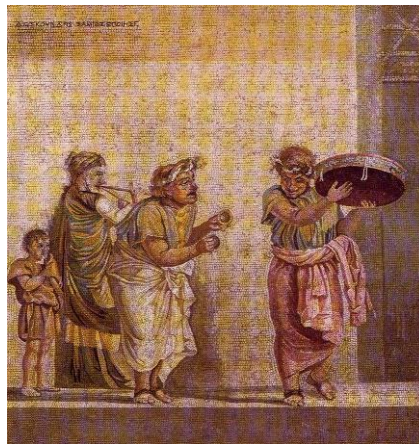


Figura 12. Suonatori ambulanti, mosaico proveniente probabilmente dalla c.d. Villa di Cicerone, a Pompei.

Si accedeva attraverso un cortile in cui erano esposte numerose statue e, sulle pareti, diverse iscrizioni; poi con una scalinata si saliva al primo piano dove in quattordici stanze erano esposte le 'antichità'. Una di queste era dedicata agli oggetti sacrificali, una a lampade e crematoi, in una erano esposti pesi e misure, in un'altra vasi, urne e lacrimatoi, in un'altra ancora utensili da cucina; una stanza conservava sostanze commestibili ancora incredibilmente intatte, una attrezzi agricoli e pastorali, una focolari, lanterne e candelabri; le due stanze attigue erano piene di busti e statue, un'altra conteneva resti di indumenti ed ogni sorta di oggetti personali, una era dedicata alle armi. Per il musicologo più marcati motivi d'interesse cominciarono a crescere nell'ambiente in cui spiccava un mosaico con suonatori ambulanti (si tratta evidentemente di quello celeberrimo di Dioscuride, che mostra una scena teatrale in cui sono impegnati musicisti legati al culto di Cibele) (Figura 12),³⁴ e dovettero raggiungere l'apice al momento della visita alla sala in cui erano esposti gli strumenti musicali.

³³ Interessante il paragone con le stesse problematiche rapportate ai giorni nostri. Si pensi, per restare nell'ambito dell'area vesuviana, al travaglio subito dalle collezioni del MANN (cf. De Caro [1994], pp. 11-14).

³⁴ Mosaico in *opus vermiculatum* proveniente probabilmente dalla cosiddetta Villa di Cicerone, a Pompei (MANN, inv. n° 9985).

Qui l'attenzione di Burney viene in primo luogo attratta da «una cassa di vetro piena di priapi di varie dimensioni, con ornamenti strani; uno, più grande degli altri, ha delle campanelle, altri hanno delle ali» (Figura 13).³⁵



Figura 13. *Tintinnabulum* pendente da una statuetta a forma di fallo alato, da Ercolano.



Figura 14. *Sistrum*, da Pompei.

Probabilmente era arrivato anche a lui l'eco dello scalpore suscitato dai frequenti ritrovamenti di *tintinnabula* ed altri manufatti di carattere apotropaico ed erotico, fatto che tendeva a minare, nella mentalità conservatrice dell'epoca, la convinzione che gli antichi Romani fossero stati esempio di virtuosa moralità.³⁶ Burney, quasi improvvisandosi antropologo, non si sottrae al luogo comune che interpretava la tragedia del 79 d. C. come una sorta di replica delle vicende bibliche di Sodoma e Gomorra: «Queste sculture furono ritrovate soprattutto ad Ercolano che, al pari di Capua e di Baia, era frequentata dai Romani che conducevano la vita più licenziosa e godereccia; ad Ercolano Venere era onorata in modo particolare».³⁷

Burney riferisce poi di aver potuto osservare «tre *Sistri*, di cui due con quattro bacchette di ottone ed uno con tre»³⁸ (probabilmente uno di questi era quello

³⁵ BURNEY (1979), p. 298.

³⁶ DE CARO (2000), pp. 9-23.

³⁷ BURNEY (1979), p. 299.

³⁸ *Loc. cit.*

proveniente dall'*ekklesiasterion* dell'Iseum di Pompei, da poco scavato)³⁹ (Figura 14) e parecchi «Crotoli o cimbali».⁴⁰ Forse c'era anche il manufatto recuperato fra le mura delle *praedia* di Julia Felix, in un ambiente in cui curiosamente è emerso pure un bellissimo quadro di soggetto dionisiaco raffigurante appunto dei *cymbala* (Figura 15).⁴¹



Figura 15. Iconografia dionisiaca, pittura parietale proveniente dalle *praedia* di Julia Felix, a Pompei.

L'autore vede inoltre manufatti che definisce *Tambours de basque*:⁴² quest'ultima definizione offre lo spunto per un'interessante annotazione di tipo metodologico, scaturita dalla triste constatazione che oggi di quel reperto non v'è più traccia.⁴³ In assenza dell'oggetto (e di sue immagini, per i motivi di cui si è detto), per comprendere a quale strumento musicale Burney si riferisse precisamente è necessario appoggiarsi ad altre osservazioni che, tratte dal testo, sono inerenti all'iconografia musicale e all'etnomusicologia. Si scopre così che il medesimo termine viene utilizzato dall'autore per definire un manufatto che

appare, nella tredicesima sala, su di «un frammento di mosaico assai bello con tre donne che suonano strumenti diversi (una di esse danza), una suona su di una tibia, una seconda su di un cimbalo, ed una terza su di un *tambour de basque*»,⁴⁴

³⁹ Trovato vicino alla testa della statua di Iside, assieme a parti di marmo tra cui la mano che lo reggeva. In bronzo, aveva 4 barrette ed il rilievo di una gatta solitaria sopra al telaio (MANN, inv. n° 2397).

⁴⁰ BURNEY (1979), p. 299.

⁴¹ Il ritrovamento nel medesimo ambiente delle *praedia* (Pompei II 4, 3) dell'iconografia (MANN, inv. n° 8795) e del manufatto (MANN, inv. n° 10159), è ovviamente un fatto degno di particolare attenzione: esso dimostra come sia a volte possibile indagare proficuamente sull'orizzonte sonoro di quelle antiche comunità – il 'fare' e l' 'immaginare' la musica – anche attraverso l'innovativo metodo della georeferenziazione. Per un approfondimento su questi temi cf. MELINI (2008).

⁴² BURNEY (1979), p. 299.

⁴³ Anche se brevemente, occorre qui almeno accennare al problema archeologico inerente la deperibilità dei materiali ed agli angoscianti interrogativi che nascono quando il recupero di una testimonianza giaciuta indisturbata per secoli ne provoca in realtà la distruzione (viene alla mente la famosa scena del film *Roma* di Federico Fellini).

⁴⁴ BURNEY (1979), p. 301.

mentre in pagine precedenti, che raccontano di un incontro avvenuto a Napoli, questo viene osservato nelle mani di una esecutrice di musiche tradizionali («Tiene con sé una graziosa giovane cameriera siciliana, e le fece cantare una semplice aria popolare che accompagnò lei stessa su un tamburo basco»).⁴⁵ Non è forse interessante il confronto fra questi tamburi a cornice, quelli che i Romani denominavano *tympana*, ed i loro discendenti campani, le *tammorra*? (Figura 16).



Figura 16. Donne campane che danzano al suono della *tammorra*.



Figura 17. *Tibiae* provenienti dall'area vesuviana, oggi nei depositi del Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

L'assenza nella relazione, e dunque nelle sale, di strumenti musicali a corda potrebbe facilmente essere addebitata alla deperibilità dei materiali organici: evidentemente lire, cetre ed arpe erano costruite in gran parte in legno. In realtà la questione appare più complessa, perché a questa oggettiva constatazione si aggiunge la convinzione che frammenti appartenenti a questa tipologia di reperto molto spesso non siano stati riconosciuti. Sappiamo infatti che altrove elementi simili sono stati trovati (si pensi ai famosi strumenti di Ur, oppure ai numerosi carapaci che sono parte di lira) e che d'altra parte l'area vesuviana, che presenta da questo punto di vista una situazione straordinaria, ha consentito il recupero di svariato materiale organico. Questa considerazione invita a riflettere sull'importanza dell'archeologia musicale, che dovrebbe avere come scopo appunto quello di formare delle competenze tecniche ed una consapevolezza culturale che mettano nelle condizioni di comprendere l'orizzonte sonoro degli antichi, un immenso patrimonio materiale e spirituale che non è stato ancora abbastanza studiato e valorizzato.⁴⁶

Tornando al diario di Burney, dalla lettura si evince la presenza in quelle sale borboniche di diversi esemplari di strumento a fiato: «una *syringa* con sette canne, ed un gran numero di frammenti e di tibiae d'osso e d'avorio».⁴⁷ Una fortunata conservazione ha consentito a questi reperti di arrivare fino a noi, mentre cospicui ritrovamenti di manufatti analoghi si sono succeduti nel tempo ed hanno fatto sì che si creasse presso il museo di Napoli una collezione, per quantità e qualità, unica al mondo (Figura 17).⁴⁸ Questi pezzi

⁴⁵ *Ibid.*, p. 293.

⁴⁶ In tempi recenti molti passi in avanti sono stati fatti: per una panoramica sulle molteplici iniziative che, anche in Italia, hanno fatto assurgere l'archeologia musicale a vera e propria disciplina cf. MELINI (2007b).

⁴⁷ BURNEY (1979), p. 299.

⁴⁸ Per esempio le nove *tibiae* recuperate nella Villa rustica del Fondo Prisco, vicino a Pompei, scavata e poi ricoperta nel 1902 (MANN, inv. n° 129589 a/i).

costituiscono una fonte di notizie che non ha paragoni per la ricerca sugli strumenti musicali a fiato dell'antichità.

Ad un certo punto Burney resta attonito alla visione di un oggetto speciale:

Ma il più inconsueto di tutti questi strumenti è una specie di tromba ritrovata a Pompei da meno di un anno; il tempo l'ha rovinata ed è rotta ma non tanto da non poterne ricostruire la forma primitiva. Si riconoscono tuttora i resti di sette piccole canne di osso o di avorio che sono inserite in altrettante di ottone della stessa lunghezza e diametro, le quali circondano la canna più grande e sembrano terminare con una imboccatura. Parecchie delle piccole canne di bronzo sono rotte lasciando scoperte quelle d'avorio; vien fatto di pensare che si soffiava in tutte allo stesso tempo e che suonavano all'unisono tra loro ed erano ad un'ottava dalla canna più grande. Questo strumento veniva appeso alla spalla per mezzo di una catenella ancora conservata, ed è visibile tuttora il punto in cui era fissata alla tromba. Nessuno strumento simile a questo è stato ritrovato prima d'ora, né si è potuto osservare nei dipinti o nelle antiche sculture; perciò mi sono dilungato a descriverlo dettagliatamente. Questa specie singolare di tromba fu ritrovata nel *Corps de Garde* e sembra sia stata il vero *Clangor Tubarum* militare. Poiché a nessuno è permesso di usare la matita nell'interno del museo, quando andammo a pranzare, Mr. Robertson, un giovane artista intelligente che faceva parte della compagnia, fu così gentile da schizzare a memoria nei miei appunti un disegno dello strumento e tutti i presenti – erano sette – furono concordi nel trovarlo esattissimo.⁴⁹

Perduto (forse) il reperto, ignota la sorte di questo schizzo (ma un'immagine del manufatto è comunque pervenuta grazie all'opera *Monumenti antichi* del Paderni) (Figura 18),⁵⁰ è inutile sottolineare come una tale descrizione induca ad ulteriori indagini. Chi scrive ha trattato di questo eccezionale ritrovamento sulle pagine della «Rivista di Studi Pompeiani», cercando di mettere in relazione i vari aspetti archeologici, organologici e culturali.⁵¹ La ricerca è complessa ma avvincente: a titolo di esempio si riporta qui quanto registrato sul diario di scavo al momento della scoperta, il 22 ottobre 1768:

Si è continuato lo scavo nell'edificio contiguo al Teatro, e si è trovato: [...] uno strumento musico composto di una tromba di bronzo senza boccaglio, con sei tubi di osso infasciati da lastrarelle di metallo, che gli uniscono alla tromba di mezzo. Questi tubi hanno la bocca tutti in poca distanza dal labbro della tromba, e terminano a varie distanze dal corpo della stessa, essendo d'inequali lunghezze, e sono aperti d'ambe le estremità. Uno di questi tubi ha prossimo alla sua bocca uno scudetto con lastrarella, quasi una chiave di flauto. Da un lato della tromba vi è attaccaglia con pezzo di catenella, e dentro la bocca della tromba vi è un involto di consimile catenella. La trom-

⁴⁹ BURNEY (1979), p. 299.

⁵⁰ PADERNI (2000), tav. XL.

⁵¹ MELINI (2007a), pp. 91-93.

ba è lunga on. 20,⁵² nel più stretto diametro min. 3, e nel labbro della bocca on. 4 1/2; li tubi di osso nel di diametro min. 2 e alla bocca min. 4; il più corto è on. 9, ed il più lungo on. 19. Da un lato di questo istrumento vi sono uniti per mezzo delle ruggine due spilloni di ferro e tre di bronzo, uno dei quali è lungo circa on. 19, e gli altri sono minori.⁵³

Ma naturalmente, nell'ottica dell'archeologia musicale, non solo le pagine del diario che descrivono manufatti risultano interessanti: Burney riferisce anche delle pitture recuperate miracolosamente intatte, soffermandosi ovviamente sui dettagli maggiormente attinenti alla materia oggetto della sua indagine («Le mie ricerche a Portici erano dirette soprattutto all'esame degli antichi strumenti»)⁵⁴

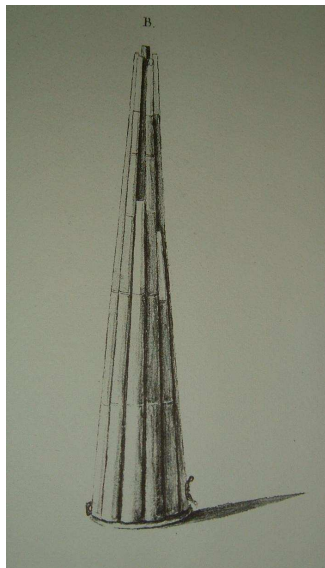


Figura 18. Il singolare strumento musicale, come disegnato in *Monumenti antichi* di Camillo Paderni.

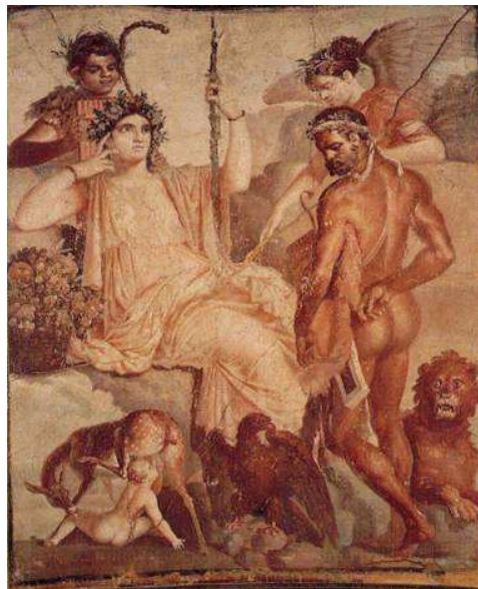


Figura 19. Ercole e Telefo, pittura parietale proveniente dalla c.d. Basilica, a Ercolano.

Questi passi possono essere considerati come un saggio di iconografia musicale, cosa che fa essere indulgenti rispetto alla constatazione che a volte il racconto ricalchi in modo un po' troppo ravvicinato e dunque 'sospetto' quanto già riportato da altri visitatori del museo.⁵⁵ Non c'è dubbio che Burney riesca a

⁵² L'oncia napoletana, che è una misura lineare, doveva corrispondere a poco meno di 2,2 centimetri.

⁵³ FIORELLI (1860), p. 223.

⁵⁴ BURNEY (1979), p. 302.

⁵⁵ L'osservazione è di Enrico Fubini (BURNEY [1979], p. 303).

trasmettere il suo entusiasmo, trovandosi di fronte alla visione di soggetti ben noti – suonatori e strumenti musicali – che qui sembrano però appartenere ad un altro mondo (ed in un certo senso era proprio così, perché queste pitture, quasi risorte dalle ceneri, venivano davvero da molto lontano). Agli occhi dell'affascinato osservatore molte immagini raccontavano storie che spesso si dissolvevano nel mito («Uno dei dipinti più belli e di vaste proporzioni mette in imbarazzo il curioso che voglia scoprirne il soggetto. C'è un Ercole, un bimbo allattato da una capra, una divinità alata incoronata di lauro che tiene in mano una spiga di grano e con l'altra addita il bimbo; la Flora sedens, e dietro di lei Pan con il flauto a undici canne») (Figura 19),⁵⁶ mentre l'attenzione del ricercatore veniva a volte distratta da situazioni che mettevano in scena debolezze tipicamente umane («Un piccolo dipinto rappresenta un fauno nell'atto di baciare una ninfa ignuda, la mano destra di lui che afferra uno dei seni e l'altra le solleva la testa, mentre lei con un braccio circonda il collo del fauno e sembra stringersi a lui; i crotoli o *cymbali* giacciono a terra e l'espressione della scena è voluttuosa») (Figura 20).⁵⁷

Tuttavia il cronista non dimentica di riferire anche particolari organologici, di cui ovviamente era esperto: «due lunghi e grandi flauti di metallo che devono aver avuto una voce assai forte e acuta e erano di uguale lunghezza e da suonarsi contemporaneamente» (Figura 21).⁵⁸ In quelle iconografie numerose le raffigurazioni di strumenti a corda («erano riprodotte un gran numero di lire di forme diverse; una era attraversata in alto da un tubo, e non ne vidi altre di questo tipo; un'altra aveva la forma di un quadrante»),⁵⁹ suonati a volte in situazioni che obbligano a far ricorso ad una notevole dose di fantasia: «Vi è un Centauro che corre al galoppo portando in groppa un giovane; il Centauro tocca con una mano una lira a tre corde che è appoggiata sulla sua groppa e con l'altra fa suonare la metà del crotalo contro l'altra metà che tiene in mano il giovane» (Figura 22).⁶⁰ Fra tante splendide immagini una lo colpisce particolarmente:⁶¹

«La lira più perfetta è quella rappresentata nel dipinto in cui si vede Chirone che insegna al giovane Achille come suonare lo strumento. Questa lira ha undici corde come parecchie altre di questa collezione, benché ve ne siano alcune che ne hanno quattro» (Figura 23).⁶² È interessante confrontare questa descrizione con quella che ci fornisce Winckelmann, certamente più incentrata su psicologia ed estetica: «Achille è calmo e tranquillo, ma il suo volto dà molto da pensare. [...] Appare sulla sua fronte un nobile pudore e una sorta di disappunto per la propria

⁵⁶ *Ibid.*, p. 302.

⁵⁷ *Loc. cit.*

⁵⁸ *Loc. cit.*

⁵⁹ *Loc. cit.*

⁶⁰ BURNEY (1979), p. 303.

⁶¹ Si tratta della pittura parietale staccata dalla cosiddetta Basilica di Ercolano (*Ins. Orientalis*, II Palestra); è ascrivibile al quarto stile tardo, dunque databile a circa il 75 d. C. (MANN, inv. n° 9109).

⁶² BURNEY (1979), p. 302.

incapacità, poiché il suo precettore gli ha preso dalla mano il plettro che fa vibrare le corde, per correggerlo dove ha sbagliato».⁶³



Figura 20



Figura 21



Figura 22

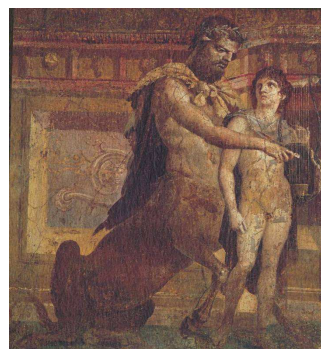


Figura 23

Figura 20. Satiro e menade, pittura parietale proveniente da Ercolano; **21.** Suonatore di *tibia*, pittura parietale proveniente dalla Casa del Criptoportico, a Pompei; **22.** Centauri e Centauresse musicanti in volo, pittura parietale proveniente dalla c.d. Villa di Cicerone, a Pompei; **23.** Achille e Chirone, pittura parietale proveniente dalla c.d. Basilica, a Ercolano.

Manufatti ed iconografie affascinavano dunque Burney, ma è immaginabile come, da musicista, il suo animo sarà stato colpito da quella che dal punto di vista filologico risultava essere la scoperta più importante: i papiri combusti venuti alla luce durante lo scavo della Villa dei Pisoni (detta appunto 'dei Papiri'), ad Ercolano (Figura 24):

All'estremità di una di queste sale vi sono tutti i volumi che riuniscono i papiri finora ritrovati. Di quattro soltanto si è potuto decifrare il testo, e si tratta di opere greche: una sulla filosofia di Epicuro, un'altra sulla Retorica, una terza

⁶³ WINCKELMANN (2003), p. 621.

sull'Etica ed una quarta di Filodemo contro il potere e l'uso della musica.⁶⁴ Questi papiri sembrano carbonizzati. Vidi due pagine di questo manoscritto greco, aperte ed incorniciate: non si tratta di un poema sulla musica come asserisce Mr. de la Lande, e neppure una satira contro la musica, secondo l'opinione di altri; ma di una confutazione del sistema di Aristosseno che, come musicista pratico, preferiva affidarsi al giudizio dell'orecchio anziché ai numeri pitagorici o alle proporzioni aritmetiche dei puri teorici. Tolomeo seguì poi la stessa strada. Parlai di questo manoscritto con Padre Antonio Piaggio:⁶⁵ fu lui ad aprirlo e ad interpretarlo, ed ora sovrintende presso una fonderia alla fusione di caratteri greci esattamente simili a quelli con cui fu scritto il papiro stesso, e con i quali dovrà essere stampato. Ognuno che abbia a cuore la cultura, deplora la lentezza con cui si procede nell'esaminare questi manoscritti. Finora sono stati tutti ritrovati ad Ercolano: si suppone che quelli scritti a Pompei siano stati interamente distrutti dal fuoco.⁶⁶

Il 7 novembre Burney deve partire da Napoli, non senza il dispiacere di lasciare i luoghi e le persone conosciute: «Mi congedai da Mr. Hamilton e da sua moglie con infinito rimpianto, per l'incoraggiamento e l'aiuto che essi mi avevano dato durante il mio soggiorno a Napoli, preziosi per me e per il mio lavoro, e tali da ricordarli sempre con infinita gratitudine» (Figura 25).⁶⁷



Figura 24. Papiro combusto srotolato secondo il metodo Piaggio.

Rientrato a Londra, pochi mesi dopo riesce a far pubblicare il suo libro, ottenendo un clamoroso successo (in breve la prima edizione sarà già esaurita). Nel 1773, dopo un secondo viaggio di ricerca e la redazione del relativo diario (*The Present State of Music in Germany, the Netherlands and United Provinces*), Burney comincia a scrivere l'opera a cui aveva sempre sognato, la *General history of music from the earliest ages to the present period*, pubblicata poi in quattro volumi fra il 1776 ed il 1789. Diventa famoso: entra a far parte della *Royal Society*, è richiesto per compilare voci di enciclopedie, frequenta gli ambienti 'che contano' (Joshua Reynolds nel 1781 gli dedica un ritratto (Figura 26), Nollekens un busto, etc.). Ma andando avanti con l'età decide di ritirarsi nuovamente a svolgere con modestia il ruolo di organista, fino a che si spegne a Londra nel 1814.

Dopo tanti anni i lavori di Burney ancora suscitano interesse: restano preziose le sue testimonianze sulla prassi e la cultura musicale dell'epoca e i suoi approfondimenti storici.

⁶⁴ Si tratta dei famosi testi di Filodemo di Gadara, dotto epicureo: il *De musica*. Uno dei suoi frammenti più significativi (*PHerc.* 1947) era stato recuperato già nel 1752.

⁶⁵ Burney qui sbaglia il nome del religioso, che in realtà si chiamava Antonio Piaggio. In effetti fu lui il primo a riuscire a srotolare i rotoli combusti, utilizzando un metodo che oggi appare rudimentale ma che allora risultò piuttosto geniale.

⁶⁶ BURNEY (1979), p. 300.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 309.

Anche oggi il suo modo di intendere la ricerca dovrebbe far riflettere: «Se i libri che ho finora consultato – molto numerosi in verità – mi avessero fornito le informazioni che desideravo relative a una storia della musica su cui ho lungamente meditato, non mi sarebbe stato necessario intraprendere un viaggio che mi è costato fatica, spese, e mi ha obbligato a trascurare altre mie preoccupazioni. Ma questi libri in generale sono simili l'uno all'altro che, leggendone due o tre, si conosce il contenuto di molte centinaia». ⁶⁸ Se da un lato la sua opera di studioso può dunque essere messa alla base della moderna disciplina musicologica, dall'altro la sua consapevolezza della persistente attualità del mondo antico (*The Dissertation on the Music of the Ancients*, dal primo volume della sua *Storia della Musica*, risultò così significativa da essere già all'epoca tradotta in tedesco), ⁶⁹ derivata da una eclettica ed aperta sensibilità («Amo la musica ma ancor più amo l'umanità»), ⁷⁰ potrebbero far considerare Charles Burney come uno dei padri dell'archeologia musicale.



Figura 25. Pompei, strada al tramonto.



Figura 26. Charles Burney ritratto da Joshua Reynolds (1781).

⁶⁸ BURNEY (1979), p. 3.

⁶⁹ Per la traduzione di Johann Joachim Eschenburg, cf. ESCHENBURG (1785).

⁷⁰ È la frase conclusiva del primo volume del *The Present State of Music in Germany, the Netherlands and United Provinces*, riportata nella prefazione di Fubini (BURNEY [1979], p. 23).

Bibliografia

- AGNES ALLROGEN-BEDEL – HELKE KAMMERER-GROTHAUS (1980), *Das Museo Ercolanese in Portici*, «Cronache ercolanesi», 10, pp. 175-217.
- FRÉDÉRIC L. BASTET (1986), *Mozart in Pompeji*, «Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum», 34, pp. 50-59.
- CHARLES BURNEY (1959), *Dr. Burney's Musical tours in Europe*, vol. 1: *An eighteenth-century musical tour in France and Italy: being Dr. Charles Burney's account of his musical experiences as it appears in his published volume*, edited by Percy Alfred Scholes, London, Oxford University Press.
- CHARLES BURNEY (1979), *Viaggio musicale in Italia*, a cura di Enrico Fubini, Torino, EDT (ed. or. *The Present State of Music in France and Italy: or, the journal of a Tour through those Countries, undertaken to collect Materials for a General History of Music*, London, Becket and Co., 1771).
- STEFANO DE CARO (1994) [a cura di], *Il Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, Napoli, Electa.
- STEFANO DE CARO (2000) [a cura di], *Il gabinetto segreto del Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, Napoli, Electa.
- MARIETTE DE VOS (1993), *Camillo Paderni, la tradizione antiquaria romana e i collezionisti inglesi*, in *Ercolano 1738-1988. 250 anni di ricerca archeologica*, a cura di Luisa Franchi Dell'orto, Roma, L'Erma di Bretschneider.
- JOHANN JOACHIM ESCHENBURG (1785) [a cura di], *Dr. Karl Burney's Nachricht von Georg Friedrich Handel's Lebensumstanden*, Berlin und Stettin, Friedrich Nicolai.
- GIUSEPPE FIORELLI (1860) [a cura di], *Pompeianarum Antiquitatum Historia*, vol. 1, Napoli, Stamperia Poliglotta.
- JOHANN WOLFGANG GOETHE (2006¹²), *Viaggio in Italia (1786-1788)*, introduzione e commento di Lorenzo Rega, traduzione di Eugenio Zaniboni, Milano, Rizzoli (ed. or. *Italianische Reise*, 1816-1817).
- CHANTAL GRELL (1982), *Herculanum et Pompéi dans les récits des voyageurs français du XVIII^e siècle*, Napoli, Bibliothèque de l'Institut Français de Naples.
- ROBERTO MELINI (2007a) *Un illustre musicologo al Museo di Portici: Charles Burney e l'archeologia musicale del Settecento*, «Rivista di Studi Pompeiani», 18, pp. 87-94.
- ROBERTO MELINI (2007b), *Archeologia musicale. Per uno studio sull'orizzonte degli antichi Romani*, Trento, UNI Service.
- ROBERTO MELINI (2008), *Suoni sotto la cenere. La musica nell'antica area vesuviana*, Pompei, Flavius.
- CAMILLO PADERNI (2000), *Monumenti antichi rinvenuti ne reali scavi di Ercolano e Pompej & delineati e spiegati da D. Camillo Paderni romano*, riproduzione anastatica dall'originale con trascrizione e note di Ulrico Pannuti, Napoli, Gallina.
- FRANCO SILVESTRI (1995) [a cura di], *Viaggio pittoresco nella Puglia del Settecento: dal Voyage pittoresque, ou Description des royaumes de Naples et de Sicile*, di Jean Baptiste-Claude Richard abate di Saint-Non, Roma, Laterza.
- JOHANN JOACHIM WINCKELMANN (2003), *Storia dell'arte dell'antichità*, a cura di Fabio Cicero, Milano, Bompiani (ed. or. Dresden, Walterische Hof-Buchhandlung, 1764).

Roberto Melini è archeologo e musicista. Professore al Conservatorio “F.A. Bonporti” di Trento (Italia), nel 2006 ha istituito il corso di *Archeologia musicale del mondo antico*, materia che attualmente insegna presso l'Università di Trento. Ha pubblicato le monografie *Archeologia musicale. Per uno studio sull'orizzonte sonoro degli antichi Romani* (Trento 2007) e *Suoni sotto la cenere. La musica nell'antica area vesuviana* (Pompei 2008), nonché numerosi saggi in riviste nazionali e internazionali.

Roberto Melini is both archaeologist and musician. He is Professor at the Conservatorio “F.A. Bonporti” in Trento (Italy), and in 2006 he founded the course of *Music Archaeology of the Ancient World*, which he is now lecturing at the Università di Trento. He published the books *Archeologia musicale. Per uno studio sull'orizzonte sonoro degli antichi Romani* (Trento 2007) and *Suoni sotto la cenere. La musica nell'antica area vesuviana* (Pompei 2008), and numerous other articles in national and international reviews.