terra e fuoco

LA VOCE DEL VESUVIO TRA NATURA E CULTURA

a cura di Olga Laudonia e Giovanni Gugg

C.M.E.A.

SUD COMUNICAZIONE AMBIENTE

Collana diretta da Giovanni Fiorentino
VII

Consiglio di amministrazione del C.M.E.A.
Luca Vittorio Raiola (Presidente), Cristina Coppola (Vicepresidente),
Agnese Ercolano, Giusy Esposito, Valerio Fiorile, Giovanni Gugg, Olga Laudonia

Comitato scientifico
Alberto Abruzzese (Università IULM di Milano), Sergio Brancato (Università di Napoli "Federico II"),
Giorgio Budillon (Università di Napoli "Parthenope"), Virgilio D'Antonio (Università di Salerno),
Maria Letizia Palomba (Università della Tuscia), Isabella Pezzini (Sapienza Università di Roma),
Giancarlo Spezie (Università di Napoli "Parthenope"), Luigi Russo (Università Europea di Roma),
Bianca Terracciano (Sapienza Università di Roma)

Amministrazione e segreteria organizzativa
Elena Scotti

Redazione
Antonio Mario

Grafica e stampa: Tipolitografia Eurograf, Sorrento | Na

Finito di stampare nel mese di Dicembre 2024

Il C.M.E.A. è stato diretto da Antonino Fiorentino dal 1979 al 2009.

La collana adotta un sistema di valutazione dei testi basato sulla revisione paritaria e anonima. I criteri di valutazione adottati riguardano: l'originalità e la significatività del tema proposto; la coerenza teorica e la pertinenza dei riferimenti rispetto agli ambiti di ricerca propri della collana; l'assetto metodologico e il rigore scientifico degli strumenti analizzati; la chiarezza dell'esposizione e la compiutezza d'analisi.

CENTRO MERIDIONALE DI EDUCAZIONE AMBIENTALE

terra e fuoco

LA VOCE DEL VESUVIO TRA NATURA E CULTURA

a cura di Olga Laudonia e Giovanni Gugg

Fotografia di Giovanni Fiorentino.

Indice

Saluti Istituzionali
Massimo Coppola p. 9
Luca Vittorio Raiola p. 10

Presentazione
Giovanni Fiorentino p. 11

Introduzione
Olga Laudonia, Giovanni Gugg p. 13

Le sonorità del Parco Nazionale del Vesuvio
Giulia Pugliese p. 19

Ascoltare il Vesuvio: un'armonia di fuoco e terra
Luigi Bianco p. 25

"Dottò, ma quando scoppia il Vesuvio? - Il Nuovo Grand Tour".
Uno spettacolo-lezione di Enzo De Novellis e Lello Somma
Giovanni Gugg p. 39

Apollineo e dionisiaco negli scavi archeologici di Pompei ed Ercolano: tra musica antica e nuovi reperti
Maria Rossetti p. 43

Il Vesuvio e la musica: tradizione, fabbriche, avanguardie
Giovanni Vacca p. 53

Fausta Vetere, la voce delle radici. Il grande futuro della tradizione musicale vesuviana
Giovanni Gugg p. 65

Mozart a Napoli: un capitolo dimenticato nella vita di un genio della musica
Alessandro Decadi p. 73

Echi pompeiani
Olga Laudonia *p. 81*

"Arte musicale e femminismo": Emilia Gubitosi e l'esplosione culturale della Napoli d'inizio secolo
Emanuela Grimaccia *p. 85*

Ricercatezze, sfizi e curiosità in musica attorno al Vesuvio
Olga Laudonia *p. 97*

Note caustiche. Una chiacchierata con Edoardo Bennato
Michele Bosio *p. 105*

Un'eruzione pop: una playlist oltre i classici della musica del Vesuvio
Giovanni Gugg *p. 111*

Hip Hop sotto il vulcano. La musica del Clan Vesuvio
Carlo Cimino *p. 125*

L'esploratrice DADA'. Un viaggio suggestivo tra le radici napoletane, la passione per la musica e il fascino del Vesuvio
Giovanni Gugg *p. 127*

Bibliografia *p. 135*

Saluti istituzionali

Massimo Coppola
Sindaco di Sorrento

È con grande piacere che accolgo la pubblicazione di questo volume, il settimo della collana *Sud Comunicazione e Ambiente* del Centro Meridionale di Educazione Ambientale di Sorrento. Quest'opera, curata con passione da Olga Laudonia e Giovanni Gugg, rappresenta un prezioso contributo alla valorizzazione del patrimonio culturale e paesaggistico del nostro territorio.

Sorrento, con la sua posizione unica, si pone come un osservatorio privilegiato sull'ambiente del Golfo di Napoli, dove il profilo del Vesuvio si staglia all'orizzonte come simbolo di forza naturale e storica. Questo libro esplora una dimensione profonda e poco conosciuta: quella sonora, musicale e immaginifica del vulcano. È un invito ad ascoltare il Vesuvio non solo come presenza geologica e naturale, ma come fonte di ispirazione artistica e culturale, capace di unire passato e futuro, tradizione e innovazione.

Il CMEA continua a distinguersi per la sua capacità di promuovere progetti che intrecciano educazione, ricerca e creatività. A nome dell'Amministrazione comunale di Sorrento, desidero ringraziare i curatori, gli autori e tutti coloro che hanno contribuito a realizzare questo volume. Il Vesuvio ci parla e grazie a voi possiamo ascoltarlo in tutta la sua complessità. Buona lettura!

Luca Vittorio Raiola
Presidente del CMEA

È con immensa soddisfazione che presento questo volume, un progetto che conferma il ruolo del Centro Meridionale di Educazione Ambientale come laboratorio di idee e luogo di connessione tra ricerca, ambiente, cultura e territorio. Questo libro, ideato e curato da Olga Laudonia e Giovanni Gugg, rappresenta un viaggio straordinario tra i suoni e le musiche che il Vesuvio ha ispirato nel corso dei secoli, portandoci alla scoperta di un'identità culturale unica e straordinariamente ricca.

Il Vesuvio non è solo un vulcano, ma un simbolo che ha plasmato l'immaginario collettivo di chi vive all'ombra della sua sagoma e di chi lo osserva da lontano. Questa pubblicazione va oltre la semplice celebrazione di un paesaggio iconico: è un'opera che esplora le molteplici dimensioni del rapporto tra uomo e natura, tra memoria e creatività, tra suoni e silenzi.

A nome del CMEA, desidero esprimere la mia gratitudine a tutti coloro che hanno reso possibile questo progetto: i curatori, gli autori e le autrici dei contributi, i musicisti e gli artisti che hanno condiviso le loro esperienze, e tutti i collaboratori che, con il loro impegno, hanno dato vita a un'opera corale e interdisciplinare. Ed è proprio in tal senso che il CMEA intende proseguire e rilanciare un lavoro quarantennale, anche attraverso una produzione editoriale che favorisce processi di conoscenza e divulgazione di avanguardia.

Questo volume non è solo un omaggio al Vesuvio, ma un messaggio di speranza e di consapevolezza per le generazioni future, affinché possano continuare a dialogare, con una diversa consapevolezza, con la straordinaria ricchezza dell'ambiente che ci circonda e nel quale viviamo.

Presentazione
Il vulcano dei suoni. Il Vesuvio tra natura e cultura

Giovanni Fiorentino
Direttore del CMEA

Sorrento guarda il vulcano che domina il golfo di Napoli da una posizione invidiabile e, paesaggisticamente, unica. L'immagine del Vesuvio, quel profilo a distanza che è entrato nell'immaginario collettivo globalizzato, si forma differentemente rispetto al luogo dove è collocato lo sguardo: un'immagine diversa se lo guardi da Posillipo, da Capri o dall'entroterra casertano. Percepire il suono, i suoni del Vesuvio, almeno fino al 1944, anno della sua ultima eruzione, era altrettanto differente, in base al luogo e al contesto, di ascolto. L'energia tellurica, vibrante, sonora e nascosta del Vesuvio invece ha continuato a distribuirsi in forme eterogene e diverse, spesso trasformate in energia espressiva e creativa. L'ombra, la sagoma, e poi l'esperienza del Vesuvio a distanza della vista - e dell'udito - preludono influenze inconsce che sono poi sedimentate e scritte nel corso del tempo e nelle forme espressive più diverse. Forse la dimensione di «guscio sonoro» descritta da Giulia Pugliese nel suo saggio, evoca una potenza misteriosa e sensibile dell''"immaginario vesuviano" che parla direttamente alla sfera dell'udito e alle possibilità del *medium* sonoro.

Al «guscio sonoro» del Vesuvio credo si siano ispirati i curatori del settimo volume della collana del Centro Meridionale di Educazione Ambientale, *Sud Comunicazione e Ambiente*. Giovanni Gugg e Olga Laudonia, avviando e portando a compimento il progetto di un libro ricco e complesso, hanno affinato l'udito, attivato una grande capacità di ascolto e scelto una prospettiva di ampio dialogo interdisciplinare favorendo l'incontro tra suono, musica, ambiente, memoria, identità e mutamento sociale all'ombra del Vesuvio. Ne emerge un mosaico di frammenti sonori e culturali, una pluralità di prospettive di pratica e di ricerca che appartengono a mondi anche molto diversi, con le voci di musicisti e cantanti, musicologi, antropologi e storici della musica, artisti e studiosi della cultura popolare che elaborano un montaggio di rac-

conti e insieme di riflessioni e ricerche tra natura e cultura. Gugg e Laudonia, tessendo in sinergia e in prospettiva, hanno raccolto in un *patchwork* "il vulcano dei suoni": il Vesuvio della musica colta e della tradizione popolare, Mozart e l'hip hop, le feste popolari e i concerti a teatro, le cerimonie religiose accanto alle tammurriate, i Zezi, De Simone e la Nuova Compagnia di Canto Popolare.

Questo volume intende non solo documentare i legami riconosciuti e i tributi culturali che connettono il Vesuvio all'espressione musicale e sonora, ma prova a stabilire nuove connessioni, elabora una sorta di mappa inconscia che spiega la complessità dell'identità culturale della regione vesuviana.

I suoni del vulcano rappresentano un brusio sullo sfondo, amplificati nel volume dalla ricchezza dei testi, facendo da contraltare a ottanta anni di un silenzio, che riaffiora amplificato dall'immaginario.

Introduzione
Il Vesuvio: un'orchestra di passioni

Olga Laudonia e Giovanni Gugg
Consiglio di amministrazione del CMEA

L'armonia di un paesaggio risiede spesso in un equilibrio delicato, in una coerenza tra le sue forme e la sua storia. Il Vesuvio, con la sua imponenza e la sua imprevedibilità, rompe questo equilibrio, introducendo un elemento di caos e di mistero. La sua natura violenta e incontrollabile ha da sempre affascinato e terrorizzato gli esseri umani, alimentando miti e leggende che si sono tramandati nei secoli. In effetti, il Vesuvio è più di un'espressione della natura, perché è anche un "oggetto culturale". Come direbbe Claude Lévi-Strauss, è "buono da pensare", nel senso che gli umani non classificano gli elementi naturali - come animali, piante o fenomeni ambientali - solo in base alla loro utilità pratica (ad esempio, "buono da mangiare"), ma anche in funzione del loro valore simbolico e cognitivo.

Da millenni il Vesuvio è un elemento del mondo naturale che, attraverso il pensiero mitico, simbolico e artistico, permette di costruire significati culturali con cui le persone riflettono su concetti astratti, organizzano la conoscenza e danno senso al mondo. Il Vesuvio ci dice che la natura non è solo un insieme di risorse materiali, ma anche una fonte di idee e simboli attraverso cui gli esseri umani pensano e costruiscono le loro visioni del mondo. Dalle descrizioni dettagliate di Plinio il Giovane, che fu testimone oculare della catastrofe di Pompei ed Ercolano nel 79 d.C., alle *gouache* romantiche che ritraggono lo "spettacolo" dell'eruzione, il Vesuvio ha ispirato innumerevoli artisti e scrittori che hanno cercato di rappresentare la sua bellezza e la sua potenza distruttiva.

Con le sue eruzioni violente e la sua costante attività, il Vesuvio è un'allegoria potente delle passioni umane. Il suo rombo profondo, il crepitio della lava incandescente e il sibilo del vapore creano una sinfonia primordiale, che risuona nell'animo umano come un'eco delle proprie emozioni più intime. L'amore, come la lava incandescente, può essere sia una forza creatrice che una forza distruttrice: un amore passionale, se non incanalato in modo sano, può consumare tutto ciò che incontra sul suo cammino, proprio come la lava che distrugge tutto ciò che tocca. Ma anche un sentimento opposto, come l'odio, è assimilabile a un'eruzione vulcanica, perché è una forza violenta e distruttiva che può devastare interi mondi: se nutrito, l'odio cresce e si amplifica, fino a esplodere in atti di violenza incontrollabili. Evidentemente la rabbia, come il boato del vulcano, è anch'essa un'emozione potente che può scuotere le fondamenta della nostra psiche: se non viene gestita in modo costruttivo, può portare a comportamenti impulsivi e distruttivi.

Gli abitanti del Vesuvio, da sempre in sintonia con la natura violenta e imprevedibile del vulcano, hanno sviluppato una cultura musicale ricca e variegata, in cui il suono della natura è un elemento fondamentale. Tammurriate e tarantelle sono danze popolari caratterizzate da ritmi frenetici e movimenti energici, sono un'espressione della gioia di vivere e della vitalità del popolo vesuviano, nonostante la minaccia costante del vulcano. Al contrario, i lamenti e i canti funebri esprimono il dolore e la paura di fronte alla potenza della natura, sono un modo per affrontare l'angoscia e per cercare conforto nella comunità. Per gli abitanti del Vesuvio e dell'intero arco del Golfo di Napoli, che su quel paesaggio si affacciano, la musica è più di un'espressione artistica, perché è equiparabile a un rito di passaggio, un modo per celebrare la vita, la morte e i cicli della natura. Ritroviamo questa scintilla, in tutta quella letteratura per musica di cui il Vesuvio è fonte di ispirazione: compositori e musicisti hanno utilizzato il tema del vulcano per esprimere le loro emozioni più profonde, creando opere che affrontano paure e speranze, stati d'animo gravi e altri euforici, spaziando dal rock al jazz, dalla musica classica alla musica elettronica.

Con la sua potenza e la sua bellezza il Vesuvio è una metafora potente della condizione umana. La sua voce polifonica, fatta di intrecci di suoni primordiali e di melodie popolari, ci ricorda che il paesaggio è più di una veduta, perché è uno stato d'animo, un turbinio di emozioni che agiscono con potenza, capaci sia di creare che di distruggere. Imparare a gestire le nostre emozioni, come si impara a convivere con un vulcano, è una sfida che l'uomo affronta da sempre.

Dicevamo, "armonia del paesaggio", ossia quella condizione in cui si percepisce con tutti i sensi: la vista, il tatto, l'olfatto. È come ascoltare una musica che si diffonde nell'aria, un concerto per gli occhi e le orecchie. Il paesaggio del Vesuvio, con i suoi colori intensi, i suoi suoni potenti e i suoi profumi sulfurei, è un'esperienza sensoriale unica. È come assistere a un'opera lirica in cui le arie più dolci si alternano a quelle più drammatiche. È una costruzione mentale, un'interpretazione che gli esseri umani danno alla natura: è come comporre una musica in cui ogni elemento del paesaggio diventa una nota e l'osservatore assume il ruolo di direttore d'orchestra. Com'è intuibile, nel caso del paesaggio vesuviano siamo dinnanzi a uno dei casi più eclatanti di sfida continua per gli artisti, i filosofi, i musicisti.

Intorno al vulcano napoletano, l'armonia è un concetto fluido, che si trasforma e si evolve al ritmo delle eruzioni. È come ascoltare una sinfonia in continua composizione, in cui le note esplosive si alternano a pause contemplative. Il paesaggio vesuviano è un'opera d'arte totale, capace di coinvolgere tutti i sensi e di stimolare una riflessione profonda sulla relazione tra l'uomo e la natura. Questo libro è un viaggio alla scoperta di questa armonia complessa, un tentativo di decifrare la partitura del Vesuvio e di coglierne la sua voce polifonica.

Il Vesuvio è un maestro indiscusso nel creare sinfonie tanto maestose quanto inquietanti. Le sue eruzioni, descritte nel volume dal geologo Luigi Bianco come un'esplosione di energia primordiale, sono un concerto per i sensi: il rombo assordante, il tremore della terra, l'odore acre di zolfo. Un'esperienza che incute timore e allo stesso tempo affascina, come racconta lo spettacolo-lezione di Enzo De Novellis e Lello Somma di cui forniamo una scheda di approfondimento (cornice). Ma il Vesuvio non è solo un colosso di fuoco e cenere; è anche un'oasi di pace, un santuario della biodiversità.

La naturalista Giulia Pugliese ci conduce in un viaggio sensoriale tra i boschi e i sentieri del Parco Nazionale, dove il fruscio delle foglie, il canto degli uccelli e il mormorio di un ruscello creano una melodia delicata e rilassante.

Come il vulcano, anche questo libro è polifonico: un'esplorazione delle diverse sfaccettature del rapporto tra il Vesuvio e la musica, partendo dalle radici più antiche e radicate con Maria Rossetti, che ci svela il ruolo della musica nella vita quotidiana degli antichi romani che abitavano Pompei ed Ercolano, per poi passare alla musica popolare delle tammurriate che, analizzate da Giovanni Vacca, ci permettono di cogliere le loro trasformazioni nel tempo, fino a un affascinante dialogo con Fausta Vetere, voce e ricercatrice eminente del folk napoletano.

Un ambito di grande importanza è quello della musica colta: Napoli e il Vesuvio hanno influenzato grandi compositori, tra cui Mozart, come illustra Alessandro Decadi. Inoltre hanno ispirato figure pionieristiche del femminismo in musica, come Emilia Gubitosi, pianista e compositrice, prima donna in Italia a conseguire il diploma in composizione, come mette in luce Emanuela Grimaccia. Olga Laudonia presenta una raccolta di aneddoti, curiosità e dettagli poco conosciuti sulla musica legata al Vesuvio, tra cui un interessante conflitto legale riguardante la celebre canzone *Funiculì, Funiculà*.

Altrettanto interessante è l'esplorazione della musica contemporanea, in particolare quella pop e di più facile consumo, come illustrato da Giovanni Gugg in una vera e propria playlist di brani rock, elettronici e hip hop. Su questo genere, Carlo Cimino offre un approfondimento sull'adattamento dell'hip hop al contesto napoletano. Questa sezione è arricchita da due interviste: a Edoardo Bennato e a DADA', esponenti di quel *neapolitan sound* che, restando fedele alle sue radici, riesce a adattarsi ai tempi e a rinnovarsi, continuando a stupire e a coinvolgere generazioni diverse di ascoltatori.

Grazie ai contributi di numerosi esperti, questo libro propone una visione multidisciplinare e articolata del tema. Musicologi, geologi, naturalisti, storici ed etnomusicologi si confrontano e dialogano, creando un mosaico ricco e variegato di interpretazioni e prospettive. Ne emerge un Vesuvio ancora più ricco, non solo santuario ecosistemico e storico, ma anche fucina di arti e creatività. Questo volume vuole essere un omaggio al nostro gigante di fuoco e terra, protagonista indiscusso dello scenario paesaggistico napoletano e presenza costante in ogni narrazione; le pagine che seguono sono un invito a valorizzare e tutelare un patrimonio ambientale e culturale che ci appartiene. La musica, con la sua capacità di unire le persone e di trasmettere emozioni, è lo strumento ideale per celebrare la bellezza e la complessità di un territorio unico.

Il nostro progetto è stato possibile grazie all'impegno e alla fiducia di tanti, che ringraziamo per la pazienza e la stima. Innanzitutto, gli autori e le autrici dei singoli contributi, nonché gli artisti e le artiste che ci hanno concesso delle interviste estremamente stimolanti. Un ringraziamento speciale va anche a chi ha lavorato "dietro le quinte", fornendo stimoli e suggerimenti, correggendo bozze e impaginando, oppure creando legami, come quello con Bennato per merito di Raffaele Lopez o con Fausta Vetere grazie a Caterina De Caprio.

Ci auguriamo che questo libro resti aperto e che il lettore raccolga l'invito ad ascoltare sia le composizioni frutto del genio umano, sia quelle della natura, frutto dei milioni di anni del nostro pianeta. Ascoltare il Vesuvio è un'esperienza che ci trasforma, che ci fa sentire piccoli e insignificanti di fronte alla grandezza dell'ecosistema, ma anche parte integrante di un ciclo infinito di nascita e rinascita; partecipi grazie all'immensità del nostro sguardo e del nostro pensiero.

Le sonorità del Parco Nazionale del Vesuvio

Giulia Pugliese
Guida del Parco Nazionale del Vesuvio

Il Golfo di Napoli è un amplificatore di suoni eccezionale. Ha quella conformazione geologica dalle dolci ma decise morfologie, che si allungano come braccia verso le isole partenopee ed il mare.

Il Golfo di Napoli respira. Con le brezze perpetue del suo esalare trasporta e trasforma i suoni e le melodie potenti di questa terra mitologica. È un respiro incostante, a volte forte e tumultuoso, asincrono, come nella tarda primavera, o in estate; altre volte è più sommesso, sottile, come in prossimità del solstizio d'inverno. È un'esplorazione sonora che sfida le convenzioni tradizionali della melodia e delle tonalità, spingendosi verso territori più atipici, fatti della scoperta di suoni insoliti, strumentazioni non convenzionali e strutture non lineari. È un'esperienza sonora avanguardistica e astratta. Ogni luogo ha una sua identità sonora che con il passare degli anni muta e si trasforma ma che resta indelebile, segno di un'identità potente e rigenerativa.

Il Golfo di Napoli ha un cuore: è il Somma-Vesuvio (Capano 2001). Intorno a questo maestoso vulcano i venti si scagliano e si incanalano e le brezze locali del giorno e della notte si scontrano con i venti di nord-est. Come in un vortice si formano fischi armoniosi, si creano atmosfere sonore di incredibile fascino e bellezza, dove il suono puro della natura si abbraccia a quello dell'uomo in tutte le sue forme culturali e folcloristiche.

Salendo al Vesuvio nella sua forma più classica, tra i primi desideri c'è quello di esplorarne la bocca craterica più recente. La stagionalità sonora detta la sua legge; l'inverno porta venti nordorientali e uccelli migratori. Tra gli intrecci del rovo

si sente il frusciare e il cinguettare del pettirosso (*Erithacus rubecula*). Sono uccelli che compiono grandi migrazioni, giungendo esausti alle loro tappe. Può capitare di trovare qualche esemplare assorto al sole, immobile, che si riposa dopo il grande viaggio. La salita lungo il versante del cratere sommitale è maestosa. Si odono in lontananza i richiami delle poiane (*Buteo buteo*) che sorvolano la Valle del Gigante in cerca di prede come rettili, volatili o piccoli mammiferi. La vegetazione è rada, ogni tanto si alzano mucchietti di polvere che scoprono piccoli e lucenti minerali scuri, le augiti vesuviane. Tra i muretti a secco il frusciare delle lucertole che scappano tra le rocce. Quando il vento spira dal mare e le nebbie sono basse, la cornice del paesaggio è mutevole. Ogni tanto tra le nuvole in movimento si apre uno spiraglio che cattura uno spicchio di Golfo, e si intravede Capri, oppure Ischia, o ancora il Monte Somma. La grande bocca eruttiva del 1944 è calda e fumante, il Falco pellegrino (*Falco peregrinus*) vola nel cratere verso il suo nido, comparendo e scomparendo tra le nuvole in movimento. Dal 1992 questo incredibile rapace migratore, che vince il primato tra gli animali più veloci al mondo, nidifica nelle pareti interne dei crateri dei due edifici vulcanici del Somma-Vesuvio (Carpino, Sammicheli 2009). Minacciato da pericoli come la frammentazione degli habitat, ha dimostrato una straordinaria capacità di adattamento, diventando un simbolo di resilienza nella lotta per la conservazione della specie che oggi lo rende icona di potenza e adattabilità nella vastità del regno degli uccelli rapaci. La nebbia rasente, risale lungo le pendici brulle del vulcano, passa tra gli scarponi come un flusso di fumo vaporoso che si riversa nel cratere. Una nebbia veloce e bassa, un manto spumoso in moto convettivo, corre dentro e fuori della bocca vulcanica, come il vapore che si solleva dalla superficie di una tazza fumante di caffè caldo. Si sente il lieve sibilo del vento che si insinua tra le rosse vulcaniche bucherellate dai gas, il tepore delle fumarole, dove piccole e specifiche forme di vita si accorpano e si sviluppano. Un grido secco, nel vuoto del cratere dalla fumarola grande, genera un'eco forte e ripetuto, chiaro, deciso determinato, come è questo vulcano!

Nel vasto palcoscenico dell'esperienza sonora, il Vesuvio, con la sua varietà di sonorità, crea un'eco eterno che risuona attraverso il tessuto del tempo, tessendo una sinfonia di emozioni e ricordi e regalando un'esperienza melodica straordinaria.

ἔρως e θάνατος (*eros* e *thanatos*) sono i corvi imperiali del Vesuvio. Famosi per i loro voli pindarici, solcano il cielo con un'eleganza regale, tra le fasce di vento segnano lo scandire del tempo con i loro versi gracchianti. Volano con destrezza attraverso le correnti, intrecciano danze aeree che sembrano un inno alla libertà sopra il paesaggio. Con occhi sagaci, scrutano la terra sottostante, custodi dei segreti del cielo e dei misteri della natura. Quasi tutte le specie ornitiche che popolano gli ambienti rupestri, come il Corvo imperiale (*Corvus corax*), il Falco pellegrino (*Falco peregrinus*), il Passero solitario (*Monticola solitarius*) o il Codirossone (*Monticola saxatilis*), sono esigenti soprattutto per la loro ecologia di nidificazione, che prevede l'utilizzo di cavità in substrati rocciosi. La presenza di queste specie dal grande valore conservazionistico ben localizzate sul territorio permette di capirne il grande pregio su scala locale e l'importanza degli ambienti rupestri e della loro relativa tutela. Così, tra le pareti di pietra e il cielo aperto, la comunità ornitica, con la sua diversità di specie, dà vita a una sinfonia armonica, creando ornitocenosi sonore, associazioni ancora più intime tra l'evoluzione delle comunità e l'ambiente in cui hanno scelto di vivere o di svolgere in parte il loro ciclo biologico.

Il Vesuvio è un guscio sonoro. Il versante sud-orientale dell'edificio vulcanico centrale domina l'agro nocerino sarnese. Cammino, mentre il frusciare delle foglie al vento di alcuni esemplari di pioppo tremulo *(Populus tremula)* e sporadiche canne (*Phragmites sp.*) simulano lo scorrere delle acque. Il bosco misto e caduco a ridosso della Valle dell'Inferno echeggia di ticchetti di picchi (*Picus viridis*) e gracchianti ghiandaie *(Garrulus glandarius)*. Su timide rocce del sentiero sono evidenti le tracce della volpe *(Vulpes vulpes)*. Scendo nella valle con passo regolare, lungo la Strada Matrone, la "Mulattiera Fio-

renza", che tanti turisti percorsero per raggiungere la cima della infuocata "muntagna". Il rumore delle scarpe lungo il selciato ricorda lo scricchiolio di un fronte lavico in lento raffreddamento. Un "tonfo" nel bosco potrebbe essere una pigna, che precipitando fa esplodere i suoi semi e schiaccia piccoli funghetti che rilascino il profumo intenso del sottobosco (Sheldrake 2020). I rumori prodotti dai funghi possono essere sottili ma intriganti, simili a un delicato sussurro nella foresta. Dal fruscio della crescita miceliale al rilascio delle spore, i funghi contribuiscono a un sottofondo sonoro unico, un'orchestra silenziosa che accompagna il ciclo di vita fungino, rivelando la loro presenza in modo discreto ma affascinante. A maturazione i funghi di alcune specie rilasciano le spore attraverso un processo di "esplosione" accompagnato da un caratteristico scoppio. Fuori sentiero, o ai margini dello stesso, piccoli gruppetti di *Lycoperdon perlatum* rilasciano nuvole di spore scricchiolando sotto la pressione degli scarponi (Capano 2001). Scricchiola la terra, trema leggermente per i frequenti piccoli sismi. Nel tardo pomeriggio, con il sole ancora sull'orizzonte, lungo il sentiero che attraversa la *Broom Forest*, a ridosso del duomo lavico del 1937, si sprigiona tutta la potenza dei suoni e dei sentori, dal ronzio degli insetti pronubi brulicanti sui fiori di ginestra al serpeggiare dei rettili e al farneticare dei mammiferi. È la Valle dell'Inferno, nell'imponente caldera del Monte Somma che, come un guscio d'uovo, intrappola suoni e venti creando uno schermo sonoro, una bolla acustica.

Il Vesuvio è frammenti e tracce di sonorità. Qui il suolo si logora, si frattura e si spezza. La naturale inclinazione del complesso vulcanico verso sud-ovest fa pensare quasi che sia la terra stessa, che piegandosi e stirandosi, si sia aperta sotto il peso del grande vulcano, formano crepacci e fratture nel suolo roccioso. Sulle lave del 1929, che, come densa crema, disegnano curve sinuose lungo il versante orientale del Vesuvio, una piccola apertura conduce all'interno del crepaccio. Come una cicatrice le pareti lacerate sono chiaramente speculari, traccia di un'apertura repentina durante il processo di solidificazione della colata lavica. A ogni sporgenza corrisponde una rientranza, mentre i piedi esitano a calpestare un fittizio suolo. Fuori dalla portata dei brusii del vento, il crepaccio è un microambiente sicuro, fatto di umidità e piccoli mucchietti soffici di muschi. Coriacei licheni di diverse specie picchiettano con colori vivaci le rocce cremose. Riconosco *Xanthoparmelia sp.*, *Aspicilia sp.*, *Xantoria parietina* e il famoso lichene argenteo, lo *Stereocaulon vesuvianum* (Carpino, Sammicheli 2009). I licheni sono esseri straordinari. Il lichene *Xantoria parietina* presenta capacità tanto uniche da essere uno dei modelli di organismi utilizzati nella ricerca astrobiologica. Stando ai risultati di uno studio presentato il 17 settembre al Congresso Europeo di Scienze Planetarie del 2021 (Epsc), un campione di questo lichene è stato scelto come *hall of fame* dei super organismi per essere sottoposto a studi sulla sopravvivenza in condizioni spaziali simulate, come l'irraggiamento spaziale da raggi ultravioletti (AAVV. 2021). Sono organismi ideali per comprendere, secondo i ricercatori, i limiti e le restrizioni della vita terrestre, quasi aiutando gli esseri umani a indagare i limiti della vita. Sono enigmi viventi e più li osserviamo da vicino e più mettono in dubbio il nostro concetto di identità e ci obbligano a interrogarci su dove finisca un organismo e ne cominci un altro.

È il Sabato dei Fuochi. La maggior parte delle volte il cielo è terso e sereno, di un colore azzurro mare, quando parte il fragore del fuoco d'artificio. Riecheggia nella Valle del Gigante da Punta Nasone dove, nelle baracche delle paranze di Somma Vesuviana, è cominciata la Gran Festa! Il fuoco è scoppiettante e mansueto sotto le sfrigolanti padelle pronte per forgiare spaghettate ai frutti di mare, gamberoni, verdure; le patate sotto la brace sono pronte, il vino vesuviano è stato dissotterrato ed è pronto per tintinnante nei calici sempre colmi. Un'intera torta alla crema, con una grande ostia raffigurante la Madonna Schiavona, intatta ha raggiunto quota 1131 metri sul livello del mare, portata con dedizione sulle sapienti spalle dei paranzari. Schioccare di mani, pizzicare di corte, battere di tamburi. La magia del folklore vesuviano si esprime

nella sua massima potenza nella salita al Ciglio da Santa Maria a Castello nel comune di Somma Vesuviana. Un'ascesa ricca di misticismo sacro e profano che diffonde condivisione e armonia, forza e tenacia e che si esprime, nella sua massima espressione artistica, nella musica.

È giunta la sera di una calda giornata estiva. La rugiada si è deposta sulle ragnatele formando delicati merletti. Raccolgo una penna marrone: è sicuramente di un rapace strigiforme. È soffice al tatto, ricoperta di barbule delicate. Questo tipo di piumaggio è tipico di questi uccelli e permette loro di essere silenziosi durante la caccia notturna e il movimento tra gli alberi. Nel silenzio, il richiamo della civetta *(Athena noctua)* e il tipico "dju" o "chiù" dell'assiolo *(Otus scops)* creano un'armonia segreta tra gli alberi. Le note intessono la sera come un canto che risuona nell'oscurità. L'assiolo, poeta della notte, con il suo verso dipinge un quadro di mistero e incanto nel cuore della natura. Ascendo dalla valle, vado a caccia dei venti di mare, dalla sinfonia costante, che plasmano le onde e modellano le coste, narrando storie di distanze lontane e di continui abbracci tra terra e mare. Le foglie si accartocciano man mano che l'ombra del Vesuvio si staglia a nord-est, producendo un lievissimo scricchiolio. Il bosco si incupisce e lievi si odono i rumori della fauna notturna. Un riccio *(Erinaceus europaeus)* attraversa il sentiero "soffiando". Su una roccia esposta a ovest si vede il mare. Le brezze perpetue del suo respiro sono l'anima del Golfo di Napoli, che, con quella conformazione geologica dalle dolci ma decise morfologie, si allunga impetuosa trasportando e trasformando i suoni e le melodie potenti di questa terra mitologica. Porto con me il pensiero, alla fine di questo viaggio, che nel contemplare il mondo, si affina la capacità di osservare al di là delle apparenze, di vedere la poesia nei dettagli, di percepire la melodia nascosta e di ascoltare il sottile susseguirsi dei suoni che animano il tessuto dell'esistenza.

Ascoltare il Vesuvio: un'armonia di fuoco e terra

Luigi Bianco
Università degli Studi di Napoli Federico II

> *Il Vesuvio urlava nella notte, sputando sangue e fuoco. Dal giorno che vide l'ultima rovina di Ercolano e di Pompei, sepolte vive nella tomba di cenere e di lapilli, non s'era mai vista in cielo una così orrenda voce. […] Il Vesuvio gridava orribilmente nelle tenebre rosse di quella spaventosa notte, e un pianto disperato si levava dall'infelice città.*
> (Malaparte 2010)

A pochi giorni dagli ultimi bombardamenti tedeschi della primavera 1944, i campani dovettero nuovamente rivolgere le proprie paure verso l'alto. Questa volta, però, non si erano sentite le sirene, i motori della Luftwaffe e i fischi delle bombe. Il 18 marzo 1944 iniziava l'ultima eruzione del Vesuvio, quella meglio documentata, anche grazie alla presenza delle truppe alleate e, soprattutto, alla dedizione di Giuseppe Imbò, direttore dell'Osservatorio Vesuviano.

Da quel marzo, abbiamo convissuto col vulcano, ammirandolo e beneficiando della sua presenza, talvolta impropriamente. Una presenza quieta, quasi scenografica, che abbiamo quasi dimenticato, abituati al profilo divenuto iconico nel mondo, ma che potrebbe cambiare nel giro di pochi giorni. Infatti, la natura del Somma-Vesuvio è quella del protagonista, sia che sussurri la sua essenza o che gridi «orribilmente nelle tenebre rosse».

Breve (ma necessaria) storia del Somma-Vesuvio

Il Somma-Vesuvio è uno stratovulcano composto da un edificio più antico, il Monte Somma, e un cono recente, il Vesuvio o Gran Cono, sviluppatosi successivamente al 79 d.C. all'interno della caldera del Monte Somma (Cioni et al. 2008). Nel pozzo Trecase-1, la base dell'apparato Somma-Vesuvio è stata rinvenuta al di sopra dell'Ignimbrite Campana, roccia prodotta da un'eruzione dei Campi Flegrei avvenuta 39000 anni fa (Brocchini et al. 2001). Ciò indica che la storia del vulcano inizia successivamente a questo evento e si sviluppa con un'attività principalmente effusiva, che costruisce colata dopo colata il cono del Somma. Circa 18000 anni fa, lo stile eruttivo diventa prevalentemente esplosivo, con almeno quattro eruzioni pliniane: Pomici di Base (18000 anni fa), Mercato (8000), Avellino (3900) e Pompei (79 d.C.), a cui si sono alternati eventi di minore intensità. Quest'attività esplosiva porta alla calderizzazione del Somma, ovvero allo sprofondamento dei settori centrali del vulcano.

Questo processo e le lunghe fasi di quiescenza tra un periodo di attività e l'altro, portano gli abitanti di Pompei, Ercolano, Oplontis e Stabia a ignorare la vera natura della montagna. Un classico esempio è l'affresco della Casa del Centenario, oggi al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, che rappresenta un monte coperto di vigneti, privo di qualsiasi riferimento ad attività vulcaniche, spesso interpretato come il Somma, ma non solo. Questa ipotesi è confermata anche dalla letteratura latina, in cui i riferimenti al Vesuvio sono quasi sempre a campi fertili e fitti boschi sui fianchi del monte, tra i quali trovarono anche rifugio i gladiatori ribelli guidati da Spartaco, sei anni prima dell'eruzione. I pochi a rintracciare un'attività vulcanica antica sono Vitruvio (I sec a.C.) e i contemporanei greci Diodoro Siculo e Strabone (Lirer et al. 2005). Una natura vulcanica che diventerà evidente il 24 ottobre del 79 d.C.

Se l'eruzione di Pompei è nota in tutto il mondo, meno lo è l'attività che ha costruito il Gran Cono. Infatti, il vulcano ha vissuto periodi di attività pressoché continua (I-III secoli, V-VIII secoli, X-XII secoli e tra il 1631 e il 1944). In queste

Affresco della Casa del Centenario a Pompei, oggi al MANN.

fasi, il Vesuvio ha prodotto due eruzioni subpliniane: nel 472 d.C., nota come eruzione di Pollena, e nel 1631, nota per il miracolo di San Gennaro. L'attività più recente (1631-1944) è stata caratterizzata da effusioni laviche e da una quasi ininterrotta attività esplosiva di lieve entità.

L'attività continua e l'intreccio continuo del Vesuvio con le storie e la Storia della Campania lo hanno reso uno dei vulcani più conosciuti. I prodotti vulcanici hanno modellato meravigliosamente il territorio, hanno conservato i tesori dell'antichità e reso fertile il terreno. Per queste ragioni, circa un milione di persone vive alle pendici del vulcano, rendendola una delle aree più a rischio e, quindi, tra le più "ascoltate" della Terra, insieme ai vicini Campi Flegrei.[1]

La culla della Vulcanologia: da Plinio a Hamilton e l'Osservatorio Vesuviano

La straordinaria combinazione degli elementi geologici rende, da migliaia di anni, il territorio napoletano perfetto per la fioritura delle civiltà che lo hanno abitato. E dove l'uomo è costretto a confrontarsi con la natura, è necessario che egli inizi l'osservazione, lo studio e l'interpretazione di quello che lo circonda. Questo quotidiano intreccio tra vantaggi e rischi ha posto le basi della Vulcanologia. Sebbene tracce di una descrizione "vulcanologica" risalgano al Neolitico, la conoscenza era circoscritta a fenomeni effusivi o di modesta entità, come quelli dell'Etna e delle Isole Eolie, almeno fino all'ottobre del 79 d.C.

«Una nube si levava in alto, ed era di tale forma ed aspetto da non poter essere paragonata a nessun albero meglio che a un pino. [...] A mio zio, che era uomo dottissimo, tutto ciò parve un fenomeno importante e degno di essere osservato più da vicino»[2].

1 https://www.rischi.protezionecivile.gov.it/it/vulcanico/vulcani-italia/vesuvio/
2 Lettere di Plinio il Giovane a Tacito: https://www.distar.unina.it/it/vulcani-napoletani/dizionarietto-vulcanico.

I primi vulcanologi *ante litteram* sono sicuramente Gaio Plinio Secondo e suo nipote, Gaio Plinio Cecilio Secondo, meglio noti come Plinio il Vecchio e Plinio il Giovane. Nel 79 d.C., Plinio il Vecchio è a capo della *Classis Misenensis*, la flotta imperiale romana di stanza a Miseno, quando il Vesuvio erutta. Dal territorio flegreo, troppo lontano per avvertire i terremoti o ascoltare i boati del vulcano, vede innalzarsi la colonna eruttiva come una nuvola. Il naturalista, incuriosito dall'unicità dell'evento, decide di salpare verso il litorale stabiano. Su quelle sponde, sopravvissuto alle prime fasi dell'eruzioni, muore soffocato dai gas vulcanici. Il nipote scrive due lettere a Tacito, circa trenta anni dopo, descrivendo le varie fasi dell'eruzioni e la morte dello zio. Proprio queste lettere introducono una descrizione dettagliata, attenta ai cambiamenti negli stili eruttivi e rintracciando i precursori nelle fenomenologie sismiche e deformative dei giorni precedenti.

Nel 1631, quando il Vesuvio si risveglia dopo una lunga quiescenza, una nuova leva di scienziati ha l'occasione di osservare e documentare l'attività del Vesuvio. Tra questi Ignazio Sorrentino, Francesco Serao, Giulio Cesare Braccini e Giulio Cesare Recupito sono tra i massimi osservatori e ascoltatori dell'attività vesuviana. Infatti, le acute osservazioni di Plinio sono limitate all'esperienza visiva con piccole note sugli eventi tellurici avvertiti. I nuovi vulcanologi documentano le eruzioni dai paesi vesuviani, diventando al tempo stesso osservatori e uditori del vulcano. Questa nuova esperienza sensoriale attiva una più profonda comprensione delle dinamiche vulcaniche: all'osservabile (colonne eruttive, lava, lapilli) ora si associano le voci del vulcano, quelle propriamente sonore dell'eruzione e quelle interne delle onde sismiche. Recupito scrive: «Alla fine scoprendosi le prime fiamme, furono accompagnate da un grandissimo strepito, che rimbombò dalla cima del monte. Dopo il quale, [...], furono così spessi i terremoti, che non pareano molti, ma un solo» (Civetta et al. 2004).

La persistenza dell'attività, congiuntamente all'inizio degli scavi a Ercolano (1738) e Pompei (1748), portano il Vesuvio al centro del *Grand Tour*. In un contesto storico e culturale vibrante, giunge a Napoli, nel 1764, Sir William Hamilton. Il

diplomatico britannico descrive con rigore scientifico l'attività del Somma-Vesuvio e la natura vulcanica dei Campi Flegrei attraverso le osservazioni del Serapeo di Pozzuoli. Le sue relazioni alla Royal Society britannica, arricchite dalle meravigliose *gouaches* di Fabris, sono considerate la base della moderna vulcanologia. Hamilton integra la sua esperienza diretta dell'attività vulcanica con l'osservazione delle rocce prodotte da antiche eruzioni e gli effetti sulle opere romane. Per la prima volta, i vulcani vengono studiati non solo nel presente ma, grazie alla lettura del territorio, come veri e propri libri che raccontano una storia. In questi anni, inizia a essere evidente la necessità di andare oltre l'osservabile e di ascoltare i movimenti del vulcano con strumenti *ad hoc*. A seguito dell'eruzione del 1737, Carlo III di Borbone dispone l'installazione di strumenti per "monitorare" il vulcano, preoccupato anche dai ritrovamenti archeologici. Nel 1794, il naturalista Ascanio Filomarino inizia un primo monitoraggio continuo del vulcano con un sismometro di propria fabbricazione. Solo pochi anni più tardi, nel 1822, Teodoro Monticelli comprende la necessità di un cambio di rotta, da osservatóri a Osservatòrio, e afferma: «Se uomini istruiti vegliassero in un osservatorio meteorologico-vulcanico a notare tutte le vicende del Vesuvio, ed osservare gli effetti ch'esse producono [...] la fisica vulcanica ne diverrebbe più estesa e men tenebrosa» (Monticelli, Covelli 1823).

Nel 1839 Ferdinando II accoglie la richiesta e nel 1841 viene fondato l'Osservatorio Vesuviano (OV), l'osservatorio vulcanologico più antico del mondo. Da quel momento, l'Osservatorio Vesuviano ha monitorato il Vesuvio e gli altri vulcani campani, ascoltando ogni piccolo sussurro sismico, tendendo l'orecchio al suo respiro lento e registrando tutti quei parametri che messi insieme compongono le note di un grande spartito che è l'attività del nostro vulcano, sia essa frenetica o quiescente.

Le storie che gravitano attorno a questo territorio sono i tasselli fondamentali della storia della Vulcanologia e, in senso più ampio, delle Scienze della Terra, che continua giorno dopo giorno.

I suoni dei vulcani: una partitura musicale complessa

Il monitoraggio vulcanico ha lo scopo di raccogliere dati per comprendere meglio la struttura e la dinamica del vulcano, registrare variazioni dei parametri in studio come precursori di eruzione e, nel caso di un'attività eruttiva, valutare l'evoluzione dei fenomeni al fine di aiutare le azioni di protezione civile. Per queste ragioni, il monitoraggio vulcanico si è sviluppato in modo ampio, abbracciando le diverse discipline delle Scienza della Terra. Infatti, un vulcano attivo è costantemente studiato geologicamente e vulcanologicamente con osservazioni in campo. Ma il cuore del vulcano è nel sottosuolo. Per questo motivo bisogna ascoltarne il battito e seguirne il respiro con gli strumenti e le metodologie geofisiche e geochimiche. Ogni metodo fornisce informazioni differenti che, per essere utili, devono essere adeguatamente analizzati in un contesto unico. Infatti, uno sciame sismico o la deformazione del suolo possono essere causati da fenomeni profondi o da un'eruzione imminente. In questa ottica, lo studio e la raccolta di un'ampia varietà di dati, tramite i *network* o campagne temporanee, sono fondamentali per una diagnosi accurata dello stato di attività vulcanica.

A seguire, le descrizioni delle metodologie illustrate sono un'introduzione alle stesse e non prevedono una dettagliata discussione sull'ampia variabilità delle tecniche, dei parametri e delle situazioni naturali.[3] Una tra le principali tecniche di monitoraggio vulcanico è sicuramente quella sismologica. L'attività sismica è considerata uno degli indicatori nelle variazioni dell'attività vulcanica. Le sorgenti sismiche nei vulcani sono molto complesse e possono coinvolgere l'interazione di gas, magma fuso e roccia, porosa, fratturata e fagliata a diverse scale. Il ruolo del magma può essere sia attivo, dando luogo a intrusioni che fratturano la roccia incassante, sia passivo, attivando processi idrotermali. Queste dinamiche modificano il campo di stress, il quale torna in una condizione di equilibrio generando un sisma. Registrando i segnali sismici e studiando

3 Per i dettagli, si rimanda alla bibliografia e ai riferimenti interni di Sigurdsson et al. 2015.

le caratteristiche delle onde che arrivano a ogni stazione sismica, è possibile capire la posizione di origine del terremoto detto ipocentro. La distribuzione spaziale e temporale degli ipocentri nel corso del tempo può indicare il coinvolgimento indiretto o diretto del magma nei processi attivi. La propagazione delle onde sismiche nel sottosuolo provoca gli effetti che siamo abituati a sperimentare quando avviene un sisma, ovvero lo scuotimento del suolo e degli edifici. Tuttavia, l'onda sismica quando incontra la superficie terrestre inizia a propagarsi nell'atmosfera, diventando un'onda acustica e generando il boato che spesso si avverte prima dell'arrivo delle onde sismiche.

In modo simile, lo studio di onde acustiche al di sotto dei 20 Hz, dette infrasuoni, prodotte da esplosioni, tremore vulcanico o degassamento, è molto utile per l'individuazione della posizione, intensità e tipo di eruzione durante scenari eruttivi caratterizzati da scarsa visibilità o condizioni meteorologiche avverse. Un'altra conseguenza di queste dinamiche è la deformazione del suolo. I *network* di monitoraggio delle deformazioni sono essenzialmente composti da stazioni GNSS che rilevano in continuo la posizione. In aggiunta, l'interferometria radar ad apertura sintetica (InSAR) acquisita da satellite ha rivoluzionato lo studio delle deformazioni, fornendo informazioni sulla deformazione del suolo su vaste aree. La variazione della posizione verticale e orizzontale delle stazioni di monitoraggio è indicativa di un fenomeno attivo nel sottosuolo. Tuttavia, l'interpretazione del fenomeno non è univoca in quanto differenti stili di deformazione possono accomodare differentemente lo stress, il quale, a sua volta, può essere prodotto da diverse sorgenti. L'area vulcanica più nota per le sue deformazioni del suolo è sicuramente quella dei Campi Flegrei, che, da migliaia di anni, sperimenta il bradisismo, letteralmente movimento lento del suolo. Proprio qui, Hamilton aveva capito che il territorio si muoveva verticalmente, portando le strutture antropiche al di sotto del livello del mare e facendole riemergere. Spesso paragonato al "respiro" del vulcano, è la risposta delle rocce all'intrusione di magma e alla circolazione idrotermale, che spingono il terreno verso l'alto, e il successivo assestamento verso il basso. In altri casi, la deformazione è molto più repentina, da qualche mese a pochi giorni, e di entità maggiore, nell'ordine dei metri o decine di metri. È il caso del 1538, quando nella zona del Lago d'Averno si raggiunse un sollevamento di 19 metri in pochi mesi che risultò nell'eruzione del Monte Nuovo. Testimonianze di deformazioni si trovano anche a Pompei nei mesi che precedono l'eruzione del 79 d.C., dove gli acquedotti non erano più efficienti. In epoca strumentale, il Monte Saint Helens nel 1980 fece registrare deformazioni fino a 2 metri al giorno, tanto da portare al collasso del vulcano e a una violenta eruzione laterale per decompressione. Negli anni, grazie alla comprensione fisica dei vulcani, le reti di monitoraggio della deformazione hanno compreso anche le misure del *tilt*, ovvero l'angolazione del movimento, che forniscono una più completa osservazione del fenomeno. Le falde acquifere risentono di queste deformazioni e per questo motivo il monitoraggio del loro livello aiuta a integrare la comprensione dei fenomeni in atto. In più, le falde possono essere pressurizzate dalla risalita di materiale (gas o magma) e generare cambiamenti osservabili nelle sorgenti o nelle fumarole.

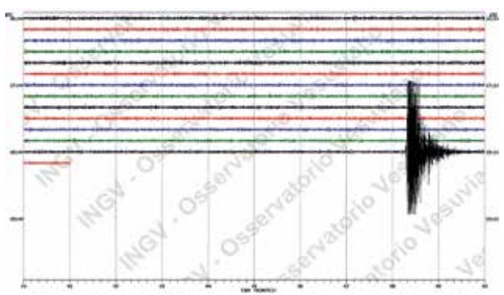
I cambiamenti nel comportamento di un vulcano non sono sempre così diretti e sperimentabili dalle persone nella loro vita quotidiana. Talvolta, i processi profondi producono effetti che possono essere rilevati solo ascoltando i giusti segnali: è il caso del monitoraggio gravimetrico dei vulcani. Infatti, il campo di gravità risente delle distribuzioni delle masse all'interno della Terra. Queste variazioni, seppure impercettibili all'uomo, possono essere efficacemente rilevate dai gravimetri con una precisione nell'ordine del microGal, ovvero 0.00000001 m/s^2. Per paragone si pensi che l'accelerazione gravitazionale media sulla Terra è 9.80665 m/s^2. Lo studio di questi segnali permette di capire se nuove masse magmatiche sono in risalita o se il sistema si sta fratturando. Questi dati necessitano però dell'integrazione con le misure di posizione e deformazione del suolo per poter essere adeguatamente trattati e, quindi, escludere quelle variazioni, più intense, dovute a fattori topografici. Questo tipo di misure è utilizzato con successo nelle reti di monitoraggio, come nell'individuazione della risalita di magma

durante le fasi pre-eruttive dell'Etna. In modo simile, anche le osservazioni di anomalie nel campo magnetico possono aiutare nell'individuazione di corpi magmatici in risalita o che si sono intrusi nel sottosuolo. Insieme ai segnali di tipo geofisico, è importante lo studio geochimico dei gas emessi e dello stato termico delle fumarole. Infatti, la composizione delle fumarole riflette i processi profondi del vulcano, con alcune specie chimiche e i rapporti fra esse che sono sintomatici del coinvolgimento diretto del magma e la profondità di questo all'interno del sistema.

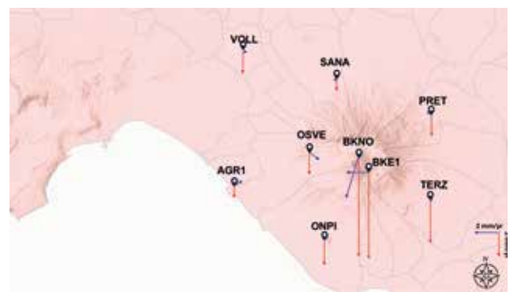
Il monitoraggio di questi parametri, e di molti altri, aiuta a tracciare l'evoluzione dell'attività vulcanica nei periodi che precedono le eruzioni. In tali periodi, l'osservazione dell'evoluzione di questi parametri, la loro distribuzione spaziale e i *trend* temporali permettono di delineare lo stato del vulcano e caratterizzare eventuali cambiamenti, fino a rilevare i precursori di un'eruzione. Il ruolo del monitoraggio, però, continua in caso di eruzione in corso, aiutando a seguire lo sviluppo degli eventi e il passaggio a diversi stili eruttivi, fornendo informazioni cruciali nelle operazioni di protezione civile. Congiuntamente al monitoraggio, l'acquisizione dei dati geofisici e geologici permette ai ricercatori di sviluppare modelli del sottosuolo che descrivono la distribuzione di determinati parametri fisici. Ad esempio, i dati sismici acquisiti dalla rete, o tramite esperimenti appositamente designati, ci permettono di indagare le velocità di propagazione delle onde sismiche nelle rocce e individuare le zone in cui è presente il materiale magmatico o idrotermale. Similarmente, si ottengono modelli delle densità, delle magnetizzazioni, dei corpi che causano la deformazione e di altri parametri fisici che consentono di osservare e ascoltare l'interno dei vulcani indirettamente. Ma come tutte le partiture musicali non possiamo apprezzarli dalle singole note o dai singoli strumenti. Per questo motivo, se vogliamo ascoltare un vulcano, dobbiamo integrare i dati, guardare l'insieme delle informazioni e il loro sviluppo nel tempo.

Ascoltare il Vesuvio

L'Osservatorio Vesuviano, Sezione di Napoli dell'INGV, ha nei suoi compiti il monitoraggio e la sorveglianza H24/7 delle aree vulcaniche attive campane (Vesuvio, Campi Flegrei e Ischia). Insieme all'OV, le altre Sezioni dell'INGV integrano le attività di monitoraggio dei vulcani campani e l'Istituto per il rilevamento elettromagnetico dell'ambiente del Consiglio Nazionale delle Ricerche (CNR-IREA), attraverso le analisi dei dati satellitari, provvede al monitoraggio e alla modellizzazione delle deformazioni del suolo. I vulcani campani sono, ad oggi, tra i più monitorati e studiati al mondo. La ragione di tale attenzione è l'elevato rischio a cui la popolazione campana è sottoposta, minacciata da vulcani quiescenti pronti a risvegliarsi dopo le loro ultime eruzioni, non troppo lontane nel tempo: 1944 (Vesuvio), 1538 (Campi Flegrei, Monte Nuovo) e 1302 (Ischia, Arso).



Esempio di sismogramma: evento dell'11 marzo 2024.



Campo di velocità nell'area di Somma Vesuvio.

Il Sistema di Monitoraggio in continuo dei vulcani campani (Vesuvio, Campi Flegrei e Ischia) è gestito dalla Sezione di Napoli "Osservatorio Vesuviano" dell'INGV ed è basato su reti multiparametriche terrestri e marine, per le cui specifiche si rimanda ai riferimenti bibliografici e sitografici (Bianco et al. 2023)[4] sulle quali è anche possibile osservare i segnali sismici in tempo reale e la localizzazione degli eventi. Il monitoraggio sismologico del Vesuvio è svolto mediante l'uso congiunto di una Rete Sismica Permanente e una Rete Sismica Mobile. La Rete Sismica Permanente conta diciotto siti provvisti di sensori adibiti a registrare le diverse componenti del moto e a diverse bande di funzionamento, per garantire una completa e dettagliata acquisizione dei segnali sismica a diverse caratteristiche. Completano la rete due accelerometri da superficie, sei microfoni infrasonici e un microfono a banda larga. I terremoti sono generalmente localizzati al di sotto dell'area craterica, con ipocentri fortemente concentrati nei primi due chilometri di profondità e con una profondità massima di circa 4 km.

La rete GNSS permanente operante nell'area vesuviana è costituita da undici stazioni. Nell'area vesuviana non si evidenziano deformazioni del suolo imputabili a fenomeni vulcanici. Le sole stazioni GPS ubicate nella parte alta dell'edificio vulcanico mostrano una significativa subsidenza (6-7 mm/anno) e spostamenti orizzontali coerenti con una fase di contrazione del Gran Cono. Insieme alla rete GNSS, sette stazioni tiltmetriche, una stazione mareografica e il *network* di altimetri integrano le informazioni sulle deformazioni del suolo. Quest'ultime sono anche studiate tramite analisi interferometrica con dati acquisiti dalle principali costellazioni satellitari attualmente operative: COSMO-SkyMed (CSK) dell'Agenzia Spaziale Italiana (ASI) e Sentinel-1 (S1) del programma europeo Copernicus, gestita dall'Agenzia Spaziale Europea (ESA).

4 Oltre a Bianco at al. 2023, si vedano anche le seguenti pagine-web: https://www.portale2.ov.ingv.it/segnali/OVO_HHZ_attuale.html; https://terremoti.ov.ingv.it/gossip/vesuvio/index.html; https://www.asimmetrie.it/raggi-mu

La Rete Gravimetrica di misure relative al Vesuvio è costituita da trentatré punti di misura collegati a tre stazioni ubicate nella città di Napoli, una delle quali (Napoli Università) costituisce il riferimento. Le attuali variazioni del campo di gravità non evidenziano fenomeni vulcanici in atto nella zona vesuviana.

La Rete di Monitoraggio Geochimico del Vesuvio è costituita da due stazioni multiparametriche, una installata in area bordo cratere e una in area di fondo cratere, entrambe per la misura in continuo del flusso di CO_2 dal suolo, della temperatura della fumarola principale e del gradiente di temperatura del suolo.

Nel cratere del Gran Cono è operativa una stazione permanente per l'acquisizione d'immagini all'infrarosso (vedi figura). Queste mostrano un andamento a lungo termine delle temperature superficiali dell'area monitorata sostanzialmente stabile. In aggiunta, viene effettuata una sorveglianza tramite Telecamere Termiche Mobili (TTM) e termocoppie rigide, con principale obiettivo l'individuazione di eventuali variazioni nel tempo dei valori di temperatura misurati al suolo in punti

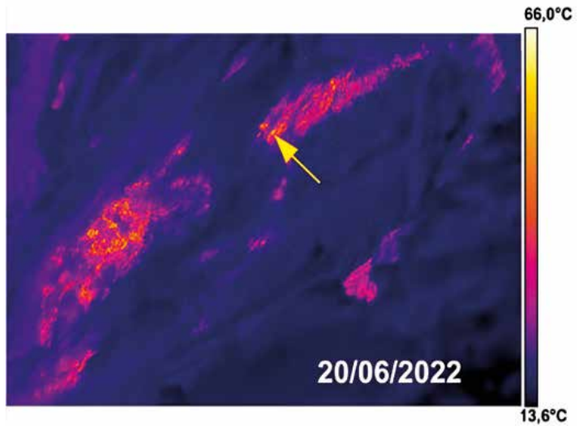


Immagine termica del cratere del Vesuvio.

discreti e/o di aree a maggiore temperatura in modo da evidenziare eventuali modifiche nella distribuzione areale del campo fumarolico, che, allo stato attuale, non sono presenti.

A queste principali attività di sorveglianza, si affiancano le campagne periodiche e la ricerca portata avanti da INGV, CNR, dall'Università di Napoli Federico II con a capo il Dipartimento di Scienze della Terra, dell'Ambiente e delle Risorse e tutte le altre istituzioni coinvolte. Tutto ciò rende possibile la continua acquisizione di dati e promuove lo sviluppo di tecniche e metodologie sempre più avanzate, come la muografia, tomografia tramite raggi cosmici[14]. L'analisi e la modellizzazione dei dati permettono alla comunità scientifica di districare, giorno dopo giorno, il complesso spartito dei vulcani e di ascoltarli sempre meglio per essere pronti a captare il loro risveglio. Lo studio e il monitoraggio per previsione dei fenomeni vulcanici, in senso ampio, andrebbero sempre accompagnati dalla prevenzione del rischio. Soprattutto in un territorio nel quale si leggono chiaramente le cicatrici dei vulcani e talvolta si avvertono le agitazioni interne del magma, la memoria storica degli eventi naturali non dovrebbe mai essere riposta nel cassetto.

Ma questo lo cantava già Publio Papinio Stazio nelle sue *Silva*e, solo quattordici anni dopo l'eruzione di Pompei:

> sulle spiagge calcidiche dove il Vesuvio leva le sue ire ormai infrante, emettendo lingue di fuoco simili alle fiamme del vulcano della Trinacria. Oh mirabile senso di fiducia! Creda mai la futura generazione degli uomini quando di nuovo verdeggeranno le messi, quando ormai si copriranno di verdi erbe questi luoghi ora deserti, che sotto i loro piedi giacciono sepolte città e popolazioni e che antichissime campagne sono state da per tutto inghiottire dal mare? Non ancora cessa il suo cratere dal minacciare morte.

Ricordiamo questi versi quando, impauriti, ci capita di ascoltare i vulcani che crediamo dormienti.

Cornice

"Dottò, ma quando scoppia il Vesuvio? - Il Nuovo Grand Tour". Uno spettacolo-lezione di Enzo De Novellis e Lello Somma

Giovanni Gugg
Università degli Studi di Napoli Federico II

In una posizione dominante rispetto al golfo di Napoli, il Vesuvio, sebbene in fase di riposo, è uno dei vulcani attivi italiani. Spesso lo si presenta come "una bomba a orologeria" e alcuni importanti vulcanologi del mondo avvertono che se ne dovrebbe parlare di più. È tutto corretto, ma il punto è: come? Si può fare comunicazione del rischio senza toni apocalittici? Si può mischiare scienza e arte? Si può diffondere conoscenza e consapevolezza attraverso il blues? Ovviamente sì, ed è quel che fanno Enzo De Novellis e Lello Somma con "Dottò, ma quando scoppia il Vesuvio - il Nuovo *Grand Tour*", uno spettacolo che trasforma la paura storica del Vesuvio in un'opportunità di divulgazione scientifica attraverso la musica. Chitarra, basso e parole si intrecciano per raccontare l'evoluzione storica di un simbolo senza tempo, partendo dalla prima grande eruzione fino ai giorni nostri, in uno spettacolo unico nel suo genere, che dal 2021 gira per la provincia di Napoli e non solo, come un Pollicino che lascia molliche per ritrovare la via della ragione.

«Abbiamo ideato lo spettacolo 'Dottò, ma quando scoppia il Vesuvio - il Nuovo *Grand Tour*' per mettere in scena tutti gli ingredienti che il Vesuvio ha prodotto e custodito nel tempo fino ad oggi», spiegano gli autori. Per la prima volta, il pubblico si trova davanti a una rappresentazione teatrale che, attraverso un viaggio nel tempo fatto di immagini, video e musica, permette di conoscere la storia eruttiva del Vesuvio e il suo funzionamento. Questo racconto itinerante è reso possibile grazie all'affiatamento, talvolta anche divertente, tra il "Dottò" e il "Maestro". Sullo sfondo scorrono le immagini di numerosi video montati *ad hoc* e accompagnati dall'esecuzione dal vivo di brani musicali arrangiati in chiave moderna.

Lo spettacolo non si limita alla descrizione dell'attività eruttiva avvenuta nei secoli; le splendide immagini storiche riescono a far rivivere la crescita culturale dell'area vesuviana. Dal fenomeno del *Grand Tour* fino alla contemporaneità, con le continue scoperte tecnologiche, il pubblico viene trasportato in un viaggio che attraversa le epoche. Il racconto arriva fino all'ultimo evento eruttivo del 1944, mostrando una Napoli devastata dalle barbarie della Seconda Guerra Mondiale. Durante il boom economico del dopoguerra, viene messa in luce la scellerata espansione urbanistica nei Campi Flegrei e nell'area vesuviana, un'espansione che ha portato a un inaccettabile livello di rischio vulcanico e non solo.

Nella parte finale dello spettacolo, gli autori propongono un'idea per la riduzione del rischio vulcanico nell'area vesuviana. L'obiettivo è evidenziare come la "risorsa Vesuvio" possa rappresentare un potente strumento economico per un programma di crescita e sviluppo territoriale sicuro. Se da un lato il vulcano permette di lavorare in serenità a un programma efficiente per il decongestionamento delle aree più a rischio, dall'altro le stesse aree devono seguire un processo di ammodernamento dell'offerta turistica. Questo include collegamenti efficienti con mezzi di trasporto a impatto ambientale ridotto, che possano connettere la "risorsa Vesuvio" con tutte le aree della Campania, comprese quelle interne spesso isolate dai circuiti turistici tradizionali. Così si innescherebbe un "nuovo *Grand Tour*", con una rinnovata potenza culturale capace di migliorare i programmi turistici non solo regionali, ma anche nazionali. Come nel tardo '700, quando il *Grand Tour* europeo era alimentato dalla curiosità dei viandanti, anche oggi il Vesuvio può esercitare cultura e scrivere la sua storia nel mondo. Questo nuovo *Grand Tour* rappresenta un "nuovo abbraccio turistico" che il territorio offre ai visitatori moderni, unendo antico e moderno, perduto e ritrovato, sacro e profano, come storia, identità e tradizione impongono.

Enzo De Novellis è un geofisico del CNR di Napoli e musicista, e Lello Somma è un musicista. Con il loro spettacolo raccontano il Vesuvio con l'intenzione di promuovere la divulgazione scientifica su un tema delicato quale il rischio vulcanico. La sinergia tra l'esperienza del "Dottò-Enzo" a contatto con media e popolazione e l'eccellenza musicale del "Maestro-Lello" permette a un pubblico di tutte le età di conoscere a fondo il funzionamento della "macchina" Vesuvio stando comodamente seduti in teatro. Lo spettacolo, della durata di poco più di un'ora, trasforma il vulcano in un teatro naturale, non limitato alla sola descrizione dell'attività eruttiva, ma ponendo il pubblico davanti a una realtà di fatto: la "risorsa Vesuvio" è/sarebbe un potente strumento economico per un efficiente programma di sviluppo territoriale.

Apollineo e dionisiaco negli scavi archeologici di Pompei ed Ercolano: tra musica antica e nuovi reperti

Maria Rossetti
Università degli Studi di Napoli Federico II

Forma atavica di comunicazione emotiva, mezzo espressivo e simbolico prediletto, in grado di connettere l'umano al divino, la musica ha da sempre rivestito un ruolo di capitale importanza in ogni civiltà. Nel mondo antico essa era parte integrante delle varie attività, elemento che scandiva il tempo nel quotidiano, componente imprescindibile di ogni rituale, essenza di sacralità. In connessione con il paesaggio, nell'oscillazione acustica del suono e nel ritmo del movimento corporeo della danza si rifletteva la ciclicità della natura: le attività musicali erano parte indispensabile delle celebrazioni della ruota dell'anno connesse ai cambiamenti stagionali, ai riti legati alle colture e alle variazioni di *status* sociale. La musica svolgeva un ruolo di interazione tra gli esseri umani, l'ambiente e lo spazio, acquisendo un valore specifico in base all'ambito di applicazione: dalle feste solenni alle competizioni sportive, dal contesto formativo all'intrattenimento domestico. Quanto la musica fosse fondamentale nelle cerimonie religiose, nei momenti ludici, nelle rappresentazioni teatrali e persino negli spostamenti sul campo degli eserciti è testimoniato tanto dall'uso peculiare di specifici strumenti quanto dall'iconografia simbolica di divinità e occasioni (non ultime, le rappresentazioni figurative in cui il movimento coreutico della danza era legato alla sfera sacra e rituale).

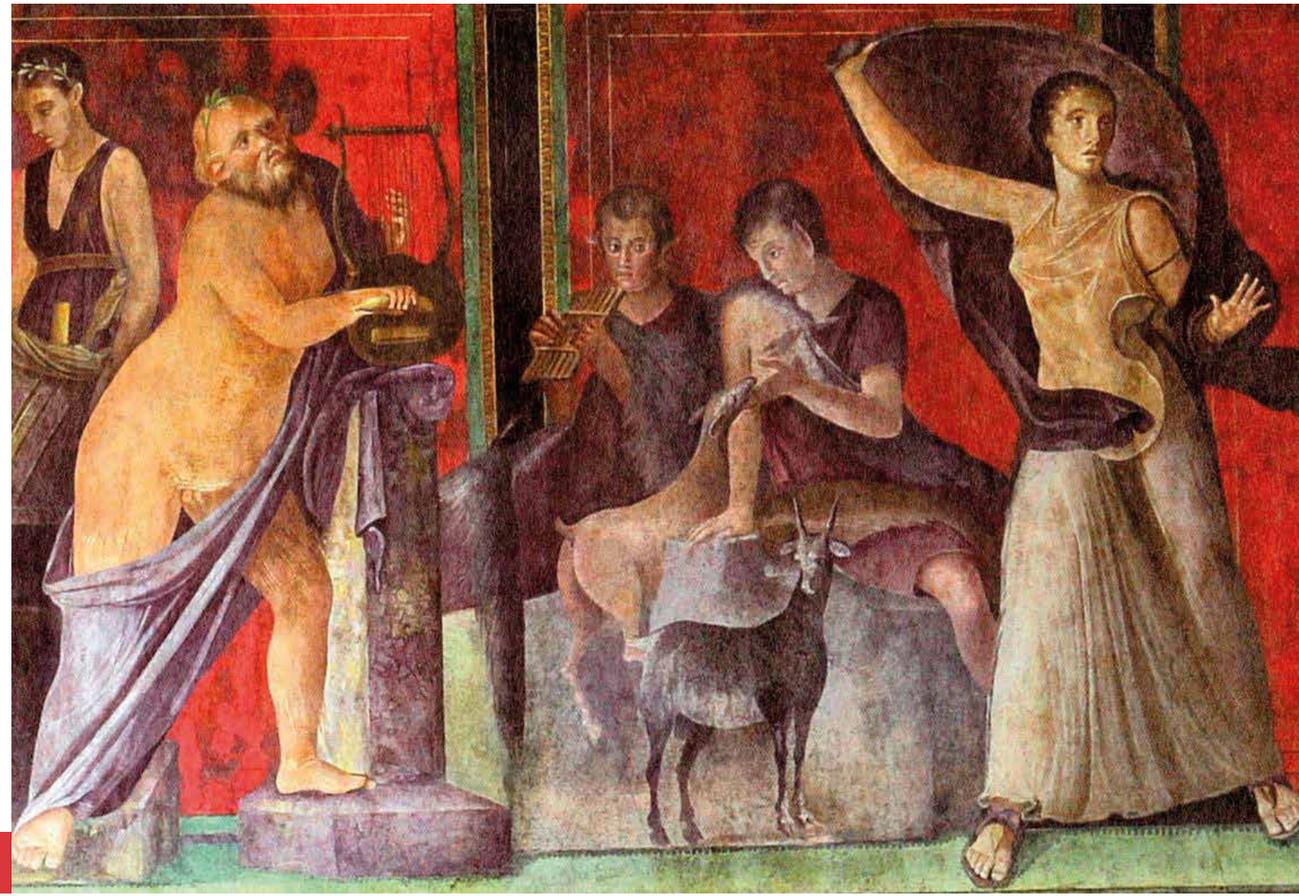
Scena comica con suonatori ambulanti, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, mosaico dalla Villa del Cicerone a Pompei, firmato da Dioscoride di Samo.

Reperti materici, fonti scritte e testimonianze figurative consentono oggi di cogliere nel profondo la concezione del mondo sonoro del passato e le modalità con cui la musica scandiva il vivere quotidiano del singolo e della comunità nelle sue varie forme rappresentate, danzate e drammatizzate; essa caratterizzava gli ambienti e accompagnava gli eventi in costante diretta connessione al senso metaforico delle vicende mitologiche.

La musica dunque rappresenta, per il suo alto valore antropologico e tecnico, un'importante chiave di lettura del mondo antico per ogni epoca. Esplorare le diverse occasioni del 'fare musica' nell'antichità consente di comprendere la stretta connessione tra suoni e simboli.

Nella Grecia antica il termine ***μουσική*** (*mousiké*) definiva non soltanto la musica in senso stretto, ma aveva un significato molto più ampio inglobando in sé l'insieme delle arti: poesia, letteratura, teatro, canto, danza, musica strumentale. Elemento imprescindibile per l'educazione dei giovani, avviati a tale prassi prima ancora che alla ginnastica, la buona pratica alla *mousiké* determinava il *mousikós anér*, l'uomo colto. Era convinzione comune che ogni *harmonia* (scala musicale) provocasse inevitabilmente un *ethos*, cioè un particolare effetto capace di influire sulla psiche e il corpo. I parametri musicali di andamento e modo definivano il temperamento umano e nella perfetta 'armonia' tra umori e condizioni fisiologiche risiedeva l'equilibrio dell'individuo. La concezione ellenica, diffusa nella cultura magno-greca, migrò ben presto nell'esperienza romana, innestandosi nel mito e connettendosi a ogni forma di relazione tra individui attraverso simbolismi e ritualità (Castaldo 2015).

Da papiri ed epigrafi, a sculture, utensili, mosaici e affreschi, la documentazione archeologica del patrimonio storico dell'area vesuviana testimonia come la musica permeasse la vita degli antichi abitanti locali tanto nella sfera pubblica quanto nei momenti privati. Il repertorio offerto dai resti di strumenti musicali e il ricco immaginario figurativo tramanda-



Sileno suona la lira, Villa dei Misteri, Pompei.

toci per mezzo di manufatti e rappresentazioni a parete restituiscono numerose informazioni sugli aspetti peculiari delle occasioni musicali e sulle funzioni dei diversi strumenti antichi, ponendoci in diretta connessione con una concezione filosofica ed estetica che riserva affascinanti e inaspettate applicazioni del mondo sonoro alla vita concreta e spirituale dell'antichità (Melini 2010).

Strumenti a corda come *citharae* e *lyrae* erano di grande uso nelle occasioni private e nell'intrattenimento pubblico degli spettacoli. Tra i più documentati, questi cordofoni sono ampiamente presenti nella pittura pompeiana e sui sarcofagi, testimoni da cui si rileva una notevole varietà di forme di non semplice classificazione. Spiegherebbe la loro mancata conservazione la deperibilità dei materiali organici di cui essi erano costituiti, accanto a un probabile mancato riconoscimento dei frammenti di questa tipologia di reperto.

Strumenti a fiato come *cornua* e *tubae*, dal suono profondo e a connotazione prevalentemente militare, erano utilizzati in contesti trionfali. Fiati più squillanti come i flauti di Pan accompagnavano le varie attività lavorative legate alla vita agreste come l'allevamento; allo stesso modo le *fistulae* rientravano tra gli strumenti di natura prettamente pastorale sia per l'uso pratico che per il loro significato simbolico; dal timbro simile, le *tibiae* erano testimoni sonori di occasioni ludiche e rappresentazioni teatrali, rituali di sacrificio, riti funerari e occasioni solenni come i cortei cerimoniali legati al magistero e all'ambito militare.

Il Museo Archeologico Nazionale di Napoli (MANN) conserva oggi una delle più vaste e rappresentative collezioni al mondo di strumenti musicali dell'antichità. Ritrovati negli scavi dell'antica area vesuviana e ben conservati sono *sistra, disci, kymbala, crepitacula* e *tintinnabula,* manufatti sonori come campanelli e sonagli il cui utilizzo, oltre che nelle mere occasioni musicali, trovava applicazione anche nella vita quotidiana con funzione apotropaica (Melini 2009).

A riguardo, già Charles Burney (ed. 2007) nel suo viaggio del 1770 riportava dettagli affascinanti riguardo agli strumenti ritratti negli affreschi. Il *sistrum* (ciò che è scosso), un sonaglio metallico dal suono rilassante e armonioso, era connesso al culto della dea Iside e solitamente usato nelle cerimonie a lei dedicate. Lo si trova rappresentato di norma tra le mani di sacerdoti e sacerdotesse sia in abitazioni private (ne sono esempi la Casa di Ottavio Quartione e quella degli Amorini Dorati) sia in luoghi di culto come il Tempio pompeiano dedicato alla dea della fertilità e della magia.

Cimbali, crotali, sculture di carattere apotropaico ed erotico come *tintinnabula* ed altri simili manufatti sono stati ritrovati in grande quantità negli scavi di Ercolano, città in cui il culto di Venere era particolarmente onorato e che, come racconta lo stesso Burney (ed. 2007), «al pari di Capua e di Baia, era frequentata dai Romani che conducevano la vita più licenziosa e godereccia».

A Pompei ed Ercolano il rapporto tra musica ed erotismo era forte. L'affinità tra *eros* e arte musicale è evidente in un grande affresco di Villa dei Misteri, in cui è raffigurato probabilmente un rito iniziatico alla presenza di suonatori di flauto e di lira. Nella parte centrale Dioniso si abbandona ubriaco tra le braccia di Arianna seduta in trono. Alla loro sinistra alcune menadi (donne del corteo dionisiaco) suonano e danzano, mentre la giovane iniziata scopre un simbolo fallico di fertilità legato al culto del dio dell'estasi e della liberazione dei sensi. In un'altra scena Sileno, figlio di Pan, suona la lira mentre alcune fanciulle svolgono un rituale (Malacrino et al. 2023).

Di soggetto dionisiaco è anche un dipinto in quarto stile pompeiano rinvenuto fra le mura della *praedia* di Julia Felix: nella natura morta, accanto ad altri simboli legati al culto, si trovano *cymbala* e *titinnabula*. Nella stessa casa vi sono altri affreschi raffiguranti Apollo, Erato (musa della poesia amorosa e del canto corale) e Tersicore (protettrice della danza), con i classici attributi iconografici di lira e cetra.

Tra le opere più significative è anche quella proveniente dalla parete ovest del peristilio della casa di Meleagro. Affiancato da altri dipinti a tema amoroso, l'affresco raffigurante Apollo e Dafne fu realizzato a Pompei tra il 62 e il 79 d.C. poco prima della disastrosa eruzione del Vesuvio. Al centro del dipinto Apollo seminudo, coperto solo da un mantello rosso, suona una lira a cassa rettangolare. Nella scena ambientata all'aperto il dio volge lo sguardo verso Dafne, raffigurata interamente nuda e con indosso solo una collana. A differenza della tradizionale iconografia del mito, che prevede la ninfa ritratta in metamorfosi mentre si trasforma in albero di alloro, in questo affresco Dafne danza sulle note della lira con un braccio poggiato sul fianco e l'altro sollevato in un gesto coreutico, a voler significare come il fascino della musica abbia il potere sovrannaturale di conquistare e vincere ogni tipo di reticenza. L'espressione pacata sul volto della ninfa suggerisce il godimento di suoni armoniosi e ritmi equilibrati, in piena corrispondenza con un divino quanto mai contenuto e controllato.

Apollineo e dionisiaco si affiancano in un *continuum* di immagini, trasposti in soggetti mitologici e simboli sonori. Al dio dell'intelletto è associato lo strumento a corde, da sempre rappresentazione del razionale. In contrapposizione quasi costante, dominano i fiati nelle raffigurazioni dionisiache. Se infatti su cordofoni come la lira e la cetra, una volta determinato il suono per ogni corda, questa vibra alla data frequenza, negli strumenti a fiato quanto la produzione del suono sia più o meno intonata dipende in maniera sostanziale dall'emissione del musicista.

Nell'affresco in terzo stile pompeiano rinvenuto nella Casa di Giasone e oggi conservato al MANN è raffigurato un 'Concerto di musica'. Qui Pan suona il flauto, in presenza di Siringa. Secondo la mitologia la bella ninfa, che aveva offerto la sua castità alla dea Artemide, era oggetto di desiderio di Pan che, perdutamente innamorato, supplicava di essere ricambiato. Per fuggire al dio che la rincorreva, la giovane pregò disperata di mutare il suo aspetto. Pan, credendo di aver afferrato e stretto il corpo dell'amata, si ritrovò in mano soltanto un fascio di canne palustri che al fruscio del vento produssero un suono dolcissimo. Il dio ebbe così l'idea di costruire uno strumento fatto di canne di lunghezza decrescente a cui diede il nome della ninfa.

Dai poteri magici del flauto di Wolfgang Amadeus Mozart, che nel giugno del 1770 seguiva il padre in visita agli scavi archeologici, al "flauto stonato" di Francesco Paolo Tosti, che così definì il motivo che ispirò l'introduzione strumentale della sua *Marechiare*, esotismo ed esoterismo sin dall'antichità si mescolano e confondono in una visione coerente su un "altro da sé" oscuro, incontrollabile, passionale e di sommo fascino che si contrappone al più occidentale e misurabile strumento a corde apollineo, il razionale in musica.

Altrettanto celebre è il Mosaico *in opus vermiculatum* firmato da Dioscoride di Samo proveniente dalla Villa di Cicerone a Pompei e risalente a un periodo compreso tra il I secolo a.C. e il I secolo d.C. Posto al centro del pavimento di un ambiente e realizzato con tessere minuscole, quest'opera prodotta in bottega fungeva da decorazione principale. Il soggetto è una scena teatrale in cui sono impegnati musicisti legati al culto di Cibele, dea della natura come forza creatrice e distruttrice: due giovani con maschere al volto danzano accompagnandosi rispettivamente con un *tympanum* e dei *kymbala*; segue mascherata una suonatrice di doppio *aulòs*, mentre un fanciullo a volto scoperto regge un piccolo *aulòs*.

Insieme alle numerose iconografie con soggetti 'musicali' osservabili su pitture, mosaici, statue, oggetti d'uso e monete, questo patrimonio conserva le pagine dei papiri recuperati dallo scavo a Villa dei Pisoni a Ercolano, perciò detta Villa dei Papiri. Tra di essi risulta di grande pregio l'opera di Filodemo di Gadara sul tema musicale. In ambito filologico questo reperto risulta il più importante ritrovamento restituito dagli scavi. Nel testo in greco Filodemo confuta il sistema di Aristosseno di Taranto, il più famoso teorico musicale dell'antichità. Nella visione dinamica di Aristosseno la musica è concepita come un

elemento della natura in perenne mutamento e, in quanto tale, le sue strutture costitutive possono essere indotte a seguito di una osservazione sensibile: l'uomo percepisce con l'orecchio i fenomeni musicali prodotti nella realtà fenomenica (nei suoi parametri di ritmo e melodia), ne astrae i principi costitutivi e di conseguenza può dimostrare le leggi che ne regolano l'ordine. Filodemo smentisce la tesi di Aristosseno ribadendo la validità del sistema proporzionale aritmetico dei pitagorici che avevano scoperto come attraverso un rapporto di numeri si possa descrivere un rapporto armonico musicale, ossia l'intervallo tra un suono e l'altro. Dividendo una corda in vari punti, è possibile riassumere le relazioni tra suoni con dei rapporti numerici: 2:1 (ottava, ad esempio da Do al Do superiore); 3:2 (quinta, ad esempio Do-Sol); 4:3 (quarta, ad esempio Sol-Do). I pitagorici, quindi, scoprirono che i primi quattro numeri interi (1, 2, 3, 4) creano tra di loro rapporti fondamentali che corrispondono a delle frequenze. Ribadendo questi rapporti a partire da ogni suono è possibile dedurre i vari intervalli attraverso calcoli matematici, secondo un procedimento inverso rispetto a quello previsto da Aristosseno.

Del filosofo peripatetico giunge a noi intatta e comunemente accettata la distinzione degli strumenti nelle tre famiglie di fiati, corde e percussioni, variamente raffigurati negli spazi riscoperti dell'area vesuviana. Gli ambienti delle antiche città conservano numerose tracce, come documentano le stanze dalla 'Casa di musica' scoperta nel 1810 e così descritta da Nicola Pagano nella sua *Guida di Pompei* (2ª ed., 1868):

> VI.3.7 Accademia di Musica. L'abitazione era molto grande, e le si era dato questo nome pel rinvenimento di diversi strumenti musicali. Vi si trova un cortile scoverto, in fondo al quale era il dipinto di due serpenti che si avviticchiano ad un'ara. Al disopra era il larario. Le larghe camere a sinistra erano tutte decorate di pitture, che rappresentavano istrumenti musicali. Nelle due camere a destra della porta era il bagno. A sinistra era un triclinio che communica col peristilio. Nel corridoio a destra era l'entrata della cucina. L'oecus conserva ancora il dipinto di Didone nel momento che sente la partenza di Enea, e l'altro di una processione religiosa; qui si rinvennero diversi vasi di bronzo e di vetro, ed una statuetta di Bacco.

Nell'abitazione, oltre al tema dionisiaco è riportato anche un riferimento apollineo nell'affresco raffigurante Cassandra che profetizza la guerra di Troia. Lo stesso tema si ritrova nell'ultimo recentissimo ritrovamento di Pompei: un salone decorato con soggetti dalla Guerra di Troia nell'*insula* 10 della *Regio* IX. La sala, affrescata con motivi eroici e interamente dipinta di nero per evitare che il fumo delle lucerne producesse sulle pareti degli aloni scuri visibili, doveva offrire uno spettacolo suggestivo in quanto in essa ci si riuniva per banchettare dopo l'ora crepuscolare e le immagini, alla luce vibrante delle lanterne, dovevano sembrare muoversi, dando l'impressione di prendere vita.

Le coppie mitiche che albergano la sala intrattenevano gli ospiti offrendo loro spunti di conversazione sui temi dell'eroismo, del destino e della libertà. Tra gli affreschi emerge con forte evidenza quello della veggente Cassandra in presenza di Apollo che, rifiutato in amore, con una maledizione aveva impedito che la donna venisse mai creduta, contribuendo alla rovina di Troia. Nel dipinto il dio della musica e della profezia, vestito solo di un mantello azzurro pendente da una spalla, appoggiandosi sulla sua cetra osserva una Cassandra inerme. Qui lo strumento è non solo l'attributo identitario della divinità, ma anche l'elemento che sorregge e dà forza al dio offrendosi come supporto a una postura eretta che sottende a un atteggiamento di presunta superiorità in contrasto alla donna preoccupata e ricurva su sé stessa.

L'ultimo ritrovamento pompeiano è l'ennesima attestazione di come gli antichi scavi dell'area vesuviana continuino ancora oggi a riservare sorprese di sommo fascino, svelando misteri su un'arte che ci consente di conoscere nel profondo una cultura antica e che, ora come allora, racchiude in sé un insieme immenso di significati offrendosi all'uomo di ogni tempo come un mezzo per trascendere l'umano e accostarsi al suo divino in un atto di naturale e straordinaria vitalità.

Apollo e Cassandra, Salone nero, *insula* 11, *Regio* IX, Pompei.

Il Vesuvio e la musica: tradizione, fabbriche, avanguardie

Giovanni Vacca
Università degli Studi Roma Tre

In memoria di Bruno Masulli e Marcello Colasurdo

Zona a forte vocazione agricola per la straordinaria fertilità del suolo, per secoli meta di villeggiatura in virtù del clima salubre, celeberrima per i suoi resti archeologici, l'area vesuviana non ha mancato di lasciare un segno del suo fascino anche nella musica. Gli autori delle canzoni napoletane ne conoscevano i prodotti e ne apprezzavano l'aria pulita, se la tipica "uva rosa" locale viene menzionata da Ernesto Murolo nella famosa canzone *Pusilleco addiruso* (Murolo, Gambardella 1904) e se la sua "aria bona" viene celebrata in *Bellavista* (Donnarumma, Fiore 1939). Anche un musicista come Gaetano Donizetti vi si recava spesso e pare che nel silenzio di Pollena Trocchia, ospite del duca Capece Minutolo, abbia composto gran parte della sua *Lucia di Lammermoor*, per non parlare di Mozart che, com'è noto, visitò il vulcano, oltre che Ercolano e Pompei, insieme al padre. L'entroterra vesuviano è, però, soprattutto un territorio rurale ed è quindi stato naturalmente destinato a sviluppare grande tradizione di musica contadina, una tradizione di tale consistenza da essere ormai da decenni nell'agenda degli studi etnomusicologici. L'intera regione campana possiede, senza dubbio, una ricca e importante tradizione di musica popolare, ma è anche vero che qui alcuni repertori hanno mostrato particolare vitalità e compattezza e meritano assolutamente di essere conosciuti. Chi, però, si metta oggi alla ricerca della musica popolare - identifichiamo qui per convenzione musica "popolare" e musica "contadina" - non può non considerare che i veloci e spesso irrazionali processi di urbanizzazione e di

industrializzazione, nonché la diffusione capillare della cultura di massa, hanno spesso compromesso e alterato la fisionomia di forme e di stili che solo fino a una ventina di anni fa possedevano ancora delle particolarità uniche e immediatamente riconoscibili (De Simone R. 1979). Io stesso ho potuto verificare, nel corso di almeno due decenni di costante osservazione, le mutazioni in atto e la perdita di consistenza di modi di suonare, di cantare e di ballare (perché il ballo è spesso parte integrante della tradizione musicale vesuviana) a causa di sciagurati innesti e innovazioni in nome della "contaminazione" o per la pressione dei modelli televisivi. Nonostante ciò, avere conoscenza diretta del ballo e della musica che si praticano all'ombra del Vesuvio può ancora essere un'esperienza profonda, ricca ed entusiasmante, da integrare magari con l'ascolto di registrazioni d'epoca e letture mirate, per apprezzare e comprendere questa tradizione che è da sempre in quotidiano rapporto con la metropoli napoletana: una tradizione che si è mantenuta nel dopoguerra viva e vitale, nonostante la presenza, già dagli anni '40, di alcuni insediamenti industriali a Pomigliano D'Arco (Aerfer, Aeritalia) e nonostante gli effetti del boom economico abbiano inevitabilmente inciso sugli stili di vita locali; una tradizione che, come vedremo, è riuscita anche ad aggiornarsi e ad attualizzarsi, intercettando e facendo proprie le più urgenti istanze politiche e sociali che il momento storico provocava, pur restando pienamente partecipe dei modi e delle forme attraverso i quali la cultura contadina si è espressa per secoli in tutto il Mezzogiorno.

L'occasione più facile per entrare in contatto con la musica popolare vesuviana è senz'altro quella di partecipare alle feste popolari della zona, per esempio quelle dedicata alla Madonna di Castello (Somma Vesuviana, 3 maggio) o alla Madonna dell'Arco (Sant'Anastasia, lunedì di Pasqua). Lì, è ancora possibile osservare le estenuanti "tammurriate", termine urbano ormai entrato definitivamente in uso per indicare ciò che i contadini chiamavano più propriamente "canto 'ncoppa 'o tammurro" ("canto sul tamburo", riferendosi alla "tammorra", il grande tamburo a cornice dotato di sonagli, che è lo strumento principale per questa danza). Le tammurriate sono un momento costitutivo centrale del complesso sistema rituale a sfondo terapeutico, diffuso in tutto il Mezzogiorno rurale tra le classi più umili, in cui la protezione della divinità è assicurata non dall'intercessione sacerdotale ma dal rapporto diretto con la divinità stessa, alla quale si offre in cambio proprio lo sforzo, la fatica, lo sfinimento che la giornata festiva comporta per il devoto: è questo, infatti, il senso degli sfibranti pellegrinaggi che conducono i fedeli a santuari spesso molto lontani dalle proprie abitazioni o situati in zone impervie, come quello, per esempio, di Montevergine, che pure essendo in Irpinia, è tappa abituale anche per la gente del vesuviano nelle feste di maggio e di settembre (Rossi 1969). Se si comincia a girare per feste, si noterà che spesso le stesse persone si ritrovano in una serie di riti che coprono non solo l'area vesuviana e Montevergine, ma anche l'agro nocerino-sarnese, tra Napoli e Salerno, con le sue Madonne dei Bagni (a Scafati, nel giorno dell'Ascensione), delle Galline (a Pagani, la domenica dopo Pasqua), di Materdomini (a Nocera superiore, la notte del 14 agosto), dell'Avvocata (sulle montagne di Maiori, il lunedì dopo la Pentecoste) e altre ancora. In tutte queste feste, che vanno dunque pensate in relazione le une con le altre in base al mito che vuole le varie madonne locali essere "sorelle", la tammurriata viene cantata, suonata e ballata sui sagrati delle chiese secondo modi che differiscono di zona in zona, sebbene queste distinzioni siano sempre più difficili e rare da rilevare.

La tammurriata è dunque la forma musicale e coreutica più caratteristica dell'area vesuviana, dove si esegue con particolare forza ritmica: essa si attua, qui come altrove, costituendo dei cerchi al cui centro vi sono i danzatori e ai cui margini vi sono "cantatori" e suonatori. Il suo linguaggio espressivo è rigoroso e difficile e il suo apprendimento richiede non comuni doti di resistenza fisica e non poco talento: resistenza fisica, perché la tammurriata è parte di quel complesso rituale che si attiva all'insegna dello sforzo che, come già evidenziato, è parte integrante del senso del rito e riguarda anche i cantatori, i suonatori di tamburo e i danzatori, per esecuzioni che possono durare fino a venti minuti e talvolta anche di più; talento,

perché la padronanza dello stile vocale, fatto di acute intonazioni, elaborato fraseggio e sonorità che sfruttano molti modi di utilizzare le cavità facciali per ottenere determinati effetti sonori, non è facile da acquisire. Lo stesso dicasi per suonatori di tamburo e i danzatori. La bravura dei primi si misura nella capacità di variare il tempo di base ritmicamente e timbricamente e nel saper interagire con i danzatori. Questi ultimi, infine, impegnati anche a dare il metro di base alla danza facendo scoccare le "castagnette" ("nacchere"), sono tanto più bravi quanto più si muovono in modo asciutto ed essenziale, non concedendo spazio ad ammiccamenti, movimenti dinoccolati o pose spettacolari di matrice urbana. Gli strumenti usati sono: tammorre, soprattutto, ma anche "putipù" (o "caccavella"), "scetavajasse" (asse da sfregamento), "triccheballacche" (martelletti), "tromba degli zingari" (scacciapensieri) "sisco" e doppio flauto, anche questi ultimi strumenti a fiato, come i precedenti, usati con funzioni quasi esclusivamente ritmiche.

Fino a venti, trent'anni fa, quando ancora erano soprattutto i contadini a eseguire le tammurriate, tutto questo era facile da vedere e ascoltare, ma con l'arrivo in massa dei giovani di città, desiderosi di imparare, lo è molto meno proprio perché i tempi di acquisizione delle abilità necessaria per misurarsi con la tammurriata sono lunghi e l'affollamento dei cerchi rituali genera un inevitabile annacquamento delle *performance*. I vecchi maestri della tammurriata, ancora integralmente partecipi della cultura del posto che forniva il tipico stile contadino per "inculturazione", sono ormai quasi tutti scomparsi, ma quando si ha la fortuna di imbattersi in quei giovani di paese che sono riusciti ad assimilare i modi tradizionali di suonare, cantare e ballare la tammurriata, allora davvero si ha l'occasione per immaginare quell'universo mitico-rituale proprio della tradizione vesuviana, ma più in generale, delle antiche culture mediterranee, con i danzatori che imitano i movimenti del ragno e del serpente, agitano simmetricamente le braccia, roteano su un piede solo sfidando continuamente l'equilibrio e la stabilità, si avvinghiano tra di loro diventando due corpi in uno in una scoperta simbologia erotica, mentre i cantatori, attingendo in maniera modulare a un *corpus* di strambotti trasmessi oralmente, evocano nel loro canto angosce e tabù del "mondo magico" meridionale e sfoggiano tutta la loro capacità vocale inerpicandosi su impervie melodie prese con suoni vibrati e nasalizzati e riportate giù utilizzando le risonanze della gola, con tempi spezzati che si plasmano sul virtuosismo dell'esecutore e aggiungendovi una serie di suoni che imitano il raglio dell'asino, il nitrito del cavallo, il chiocciare dei gallinacei; i suonatori di tamburo, dal canto loro, dopo aver debitamente teso la pelle dello strumento sul fuoco di un braciere, producono con le loro tammorre una quantità incredibile di micro-variazioni sia nel suono che nel ritmo. Ed è l'interazione fra le tre componenti, con il sostegno di chi assiste al ballo rituale, che determina i vari momenti della danza, sostanzialmente tre, nei quali si assiste a una progressiva condensazione dei movimenti, sciolti infine dalla "votata", quando il tamburo batte il tempo in maniera fissa, durando fino a che è necessario, per riportare il ciclo all'inizio, con una decisione che viene presa con un gioco di segnali tra gli esecutori. Le tammurriate sono spesso precedute dalle "fronne" o "fronn'e limone" ("fronde", "fronda di limone"), un altro tipo di canto solo per voce, che ha nella musica popolare varie funzioni, tra le quali quelle, ormai in disuso, di comunicazione tra carcerati e parenti dall'esterno delle prigioni, non ultima, quella del compianto per il morto. Le fronne (quasi sempre sostenute dal suono dei sonagli, causati dal gesto di agitare le tammorre) sono melodie "a picco", cioè che cominciano dalla nota più alta e poi discendono sulla fondamentale attraversando una serie di suoni trattati in modo melismatico. Anche le fronne utilizzano un linguaggio sibillino, con il quale vengono verbalizzate le ansie, i tormenti e le frustrazioni di un mondo che è sempre vissuto nella precarietà esistenziale, sia quando la povertà era lo stigma delle plebi contadine, sia quando il finto benessere della società dei consumi non ha saputo risolvere i bisogni primari legati soprattutto alla salute individuale: un mondo che, proprio per questo, si affida da sempre alla "potenza" di antiche divinità che sfuggono ai codici della liturgia cattolica e sembrano più vicine ad arcaici numi pagani. Alle madonne di Castello (Somma Vesuviana) e di Montevergine, in

particolare, è poi dedicato anche uno specifico canto, detto "a figliola", in forma di chiamata e risposta tra un solista e un coro: le "paranze" (i gruppi di devoti) lo portano fin dentro i due rispettivi santuari facendolo seguire da una tammurriata.

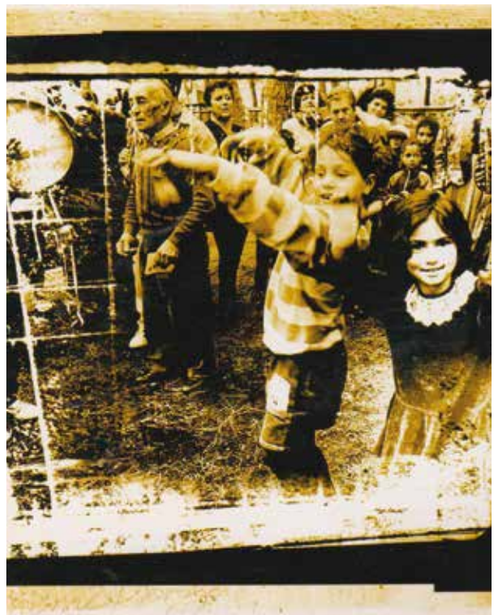
I repertori musicali vesuviani, ovviamente, non si esauriscono a quelli appena menzionati: la zona possiede anche una cospicua tradizione di canti processionali per le manifestazioni che si tengono nei vari paesi in occasione del Venerdì Santo ed è sicuramente da ricordare anche la singolare consuetudine delle "voci" intonate da donne nascoste sui terrazzi a Somma Vesuviana durante la Festa delle Lucerne, una festa davvero unica che si tiene ogni quattro anni e in cui i vicoli del centro storico del paese vengono addobbati in modo tale da dare al visitatore l'impressione di aggirarsi nel mondo dei morti (Russo 1990). Ci sono poi canti di lavoro (come i canti dei potatori) e le grida dei venditori ambulanti (per esempio, quelle dei carrettieri): al di là delle tessiture acutissime, dell'impianto melismatico e della particolare resa fonica, per la quale vengono sfruttate una miriade di possibili punti di risonanza delle cavità facciali, è interessante notare che i testi di questi repertori fanno spesso capo alle medesime simbologie attivate nelle tammurriate, talvolta utilizzando gli stessi versi, e che si riferiscono sostanzialmente alle angosce legate al passaggio delle "tappe della vita" e quindi soprattutto alla sessualità e alla morte. Si tratta di una serie infinita di versi che, mutando i dialetti, si ritrovano con funzione rituale anche in altre regioni del Mezzogiorno, a segnalare la compattezza di quella che fu la tradizione contadina: una civiltà che, fino agli anni '50, viveva anche di serenate notturne alle innamorate e di "tufiate", cioè del loro rovescio. Le serenate avvenivano secondo un preciso rituale, con una piccola orchestrina di strumenti a corda. Le tufiate consistevano, invece, quando avveniva un matrimonio tra una donna giovane e un uomo anziano (o un vedovo), nel recarsi sotto casa degli sposi producendo rumori inarticolati e fastidiosi con campanacci, fischietti e utensili agricoli, a esprimere il disappunto della comunità per la sottrazione di una signorina alla possibilità di unione con un coetaneo, a testimonianza di quanto la tradizione popolare controllasse la sessualità (Sgammato 1995). È importante, però, nel valutare il significato di questa eredità del mondo contadino vesuviano, non cadere nella trappola romantica del Vesuvio come generatore di queste ritualità a causa della sua presenza minacciosa e "ierofanica", vale a dire come elemento naturale che, manifestandosi come forza sacrale, susciterebbe terrore e costringerebbe chi gli sta vicino ad ingraziarsene i favori con cerimonie protettive: il senso delle ritualità del mondo contadino, va piuttosto ricercata nell'auspicio ad un corretto decorso della vita, una vita regolata da riti di passaggio che devono essere correttamente superati, vale a dire che alla nascita deve seguire il battesimo (e quindi l'ingresso nella comunità umana), al matrimonio deve seguire il parto (e quindi la garanzia della discendenza), alla morte deve seguire la cura del corpo del defunto da parte della collettività (che trasforma il deceduto in antenato). Tali eventi, occasione anche di comparatici che vengono stretti tra i membri della comunità (e quindi da legami di alleanza e di solidarietà interpersonale e intrafamiliare), fungono da metafora per tutti i culti che abbiamo succintamente tratteggiato; culti che, non a caso, quando la tradizione popolare era ancora compiutamente formalizzata, servivano anch'essi a stringere alcuni tipi di comparatico e riguardavano soggetti che si autointerpretavano come disgraziati perché le parole del battesimo non erano state pronunciate correttamente oppure perché non avevano contratto matrimonio o non avevano avuto figli; le divinità invece, specularmente, erano sempre collocate in santuari costruiti attorno a quadri o statue di santi e madonne che le leggende locali vogliono quasi sempre ritrovati per caso e chiedevano, tramite apparizioni e ordini perentori, cura e attenzioni imponendo che attorno a quelle reliquie si costruisse la chiesa, tomba simbolica che compensava la loro condizione di mancata sepoltura (Vacca 2004).

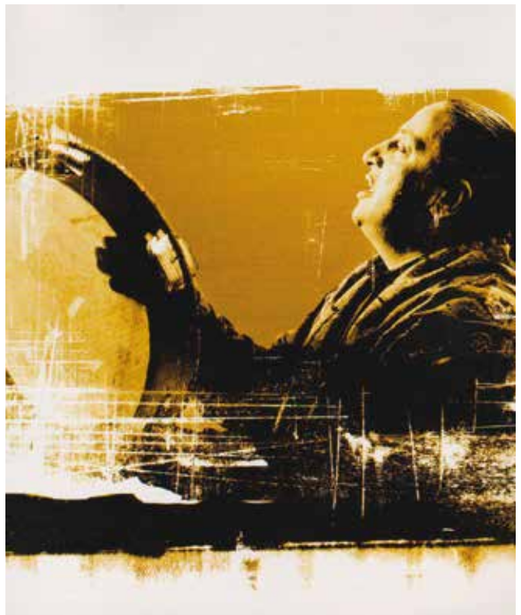
La musica contadina del Vesuvio, però, non è solo "tradizione" e il suo tronco ha prodotto frutti copiosi a partire da eventi, a volte traumatici, che hanno interessato l'area. Nel 1968, a Pomigliano D'Arco viene impiantata l'Alfasud, una fabbrica di automobili molto diversa dai precedenti insediamenti industriali. La regione subisce un profondo sconvolgimento, ambien-

tale, economico e umano: ai vecchi operai qualificati dell'Alfa Romeo si aggiungono i moderni «operai-massa», vale a dire giovani strappati ai campi e all'artigianato e messi direttamente alla catena di montaggio in un momento in cui l'intero paese vive un clima di forte tensione politica. Si tratta di una classe operaia sovente riottosa e reattiva, che difficilmente può accettare un tranquillo dopolavoro dopo il turno in quello che allora veniva chiamato lo "stabilimento" e che, con grande difficoltà, riesce a sganciarsi dalla propria provenienza rurale. In questo contesto, nel 1974, nasce il Gruppo Operaio 'E Zezi di Pomigliano D'Arco, che subirà innumerevoli scissioni dando vita ad altre formazioni più o meno fortunate, come le Nacchere Rosse, lo Gliuommero popolare, il Gruppo Folk D'Asilia, i Rarecanova ed altre ancora (Vacca 1999). Sono gruppi musicali e teatrali composti da operai ma anche da disoccupati e da studenti e intellettuali che, sotto la spinta del folk revival di quegli anni e del grande successo della Nuova Compagnia di Canto Popolare, si dedicheranno anche essi al recupero delle cultura popolare accostandola, però, ad una forte spinta politica e propagandistica per denunciare le condizioni della vita

in fabbrica e il lavoro sommerso, il genocidio della cultura contadina e quella speculazione edilizia che finirà poi per ridurre quelle zone a un territorio in cui i paesi si succedono oggi senza soluzione di continuità. Alcune canzoni cantate da queste formazioni, spesso elaborate in comune su uno spunto iniziale, sono entrate nella memoria collettiva: *'A Flobert*, per esempio, composta in gran parte da Salvatore Alfuso, detto Sciascià, membro dei Zezi e poi fondatore delle Nacchere Rosse. *'A Flobert*, conosciuta anche come *Sant'Anastasia*, è una dolente ballata, originalissima in quanto lontana dalle forme tradizionali della musica popolare campana (e, quindi, testimonianza di come questi operai potessero anche assimilare, oltre alla tradizione locale, anche forme e modi della *popular music*) dove si racconta dello scoppio dell'omonima fabbrica di fuochi d'artificio nel 1975, in cui morirono dodici lavoratori per l'assoluta mancanza di misure di sicurezza: trent'anni dopo, il 4 maggio del 2005, le Nacchere rosse ricostituite per l'occasione, dedicheranno a Sciascià uno spettacolo tenutosi al Teatro Augusteo di Napoli con la partecipazione di Dario Fo. Un'altra canzone diventata molto popolare è *Vesuvio*, il cui testo fu scritto da Luca (*alias* Luca Castellano, artista visuale molto attivo a Napoli fino agli anni '90), che si apre con una indimenticabile melodia a distesa, partorita dalla straordinaria voce di Marcello Colasurdo, a lungo voce dei Zezi e poi sganciatosi, forse l'unica vera superstar emersa da tutto questo movimento creativo: grazie al cd *Lost Souls* (*Aneme Perze*), da lui inciso nell'anno 2000 per l'etichetta di Peter Gabriel Real World insieme agli Spaccanapoli (anche loro fuoriusciti dai Zezi), e senza ombra di dubbio il suo disco più bello e importante, *Vesuvio* è diventata un successo planetario, esaltata finalmente da una registrazione di alto livello e da una straordinaria produzione (Vacca 2000). Colasurdo è stato non solo un eccezionale cantante ma una vera e propria memoria storica della tradizione popolare vesuviana: fu soprattutto lui che mi aiutò, nella seconda metà degli anni '90, a penetrare nel tessuto antropologico pomiglianese per scrivere il mio *Vesuvio nel motore*, dedicato alla storia del Gruppo Operaio di Pomigliano D'Arco 'E Zezi e a quella degli altri gruppi nati sulla spinta della reazione all'industrializzazione, che

Copertina dell'album *Tammurriata dell'Alfasud*, del Gruppo Operaio 'E Zezi di Pomigliano D'Arco (1976).





Copertina del cd *Lost Souls* (*Anerne perze*) di Spaccanapoli (2000).
Marcello Colasurdo dal libretto del cd *Lost Souls* (*Anerne perze*) di Spaccanapoli.

suscitarono poi una presa di coscienza anche di esecutori "tradizionali" che, a loro volta, costituirono dei gruppi, tra i quali è il caso di menzionare almeno il Gruppo Contadino della Zabatta.

All'ombra del Vesuvio vi è poi anche una tradizione di musica bandistica venutasi a creare a ridosso dell'Unità d'Italia, come è accaduto in tutto il paese, quando la formazione di bande e fanfare si fece carico di contribuire, attraverso l'esecuzione di musiche atte a costruire una coscienza nazionale in quella che era all'epoca ancora una "comunità immaginata", alla diffusione di una coscienza nazionale: una tradizione che ha sempre avuto un punto di riferimento nella celebre banda del Comune di Napoli diretta dal Maestro Raffaele Caravaglios (1864-1941) e che ha coinvolto tanti musicisti, tra i quali bisogna ricordare almeno Vincenzo Romaniello, noto pianista e insegnante al Conservatorio di Napoli, che a un certo momento si stabilì definitivamente a Somma Vesuviana contribuendo alla costituzione della banda locale come membro della Commissione d'esame per la scelta dei musicisti. La vivacità della cittadina di Somma Vesuviana si espresse all'epoca anche nell'organizzazione delle due edizioni della rassegna *Piedigrotta a Somma* (1899 e 1900), a imitazione della celeberrima festa della canzone napoletana, quando quest'ultima era nel suo momento creativo migliore.

Copertina dell'album *Canti del Vesuviano* del Gruppo Contadino della Zabatta (1978).

La rassegna sommese produsse anche qualche canzone che ebbero una certa risonanza nella zona: *Piedigrotta a Somma* e *'E Casamaliste 'e Somma*, composte da Natale Pellegrino. La tradizione delle "Piedigrotte" non rimase confinata solo a Somma e se ne ha traccia anche in altri paesi, per esempio a San Giuseppe Vesuviano dove, all'edizione del 1953 parteciparono volti noti della canzone napoletana dell'epoca, come Enzo Bonagura e Gaetano Lama (Masulli 2006).

Non mancano compositori d'avanguardia che in area vesuviana hanno la loro base operativa: Girolamo De Simone (2016), napoletano ma che ha fissato la sua base operativa "alle pendici del Monte Somma", come egli stesso ama dire. Dal territorio vesuviano, ormai da decenni, De Simone tiene le fila della sua musica di frontiera: musica d'avanguardia, certamente, ma in costruttivo rapporto con gli artisti più sperimentali della popular music, per esempio Michael Nyman e Tuxedomoon, tra gli altri. Appassionato della cultura popolare, De Simone è attivo anche come agitatore culturale, scrittore e testimone della locale tradizione contadina e della sua religiosità paganeggiante (De Simone G. 2007). Anche la canzone d'autore, infine, trova spazio in un riferimento almeno ideale a questo pezzo di entroterra napoletano grazie a Vesuviano (*alias* Carmine Lauretta), nativo di Cercola e che, se pure è cresciuto a Giugliano, ha adottato questo soprannome in omaggio alle sue radici. Dopo varie esperienze in gruppi di musica popolare, Vesuviano propone ora brani di sua composizione, introspettivi e raffinati, in un dialetto stretto ma che segnano un deciso allontanamento dal viscoso retaggio della tradizione popolare per mostrare un cambio di prospettiva in una strada di emancipazione e di libertà: la tradizione, in tal modo, non è più un vincolo ma uno sprone ad una musica che possa finalmente, e definitivamente, proiettare questo territorio nella contemporaneità.

Fausta Vetere, la voce delle radici. Il grande futuro della tradizione musicale vesuviana

Giovanni Gugg
Università degli Studi di Napoli Federico II

Una voce vibrante e un'anima autentica, quella di Fausta Vetere, che incarna l'essenza della tradizione musicale napoletana, con salde radici nella memoria popolare vesuviana. Il suo timbro caldo e avvolgente racconta storie antiche di amori e passioni, di gioie e dolori: ogni nota che intona risuona come un'eco delle voci di un popolo fiero e resiliente, capace di trovare bellezza anche nelle difficoltà. Con la sua presenza scenica magnetica, da mezzo secolo Fausta trasporta il pubblico in un viaggio emozionante attraverso il tempo, dove il passato e il presente si fondono in un unico, inconfondibile canto. È una custode delle melodie che hanno cullato generazioni, un ponte vivente tra la memoria storica e il futuro della musica napoletana. Con la sua arte, sia come solista, sia come voce della Nuova Compagnia di Canto Popolare (NCCP), Fausta Vetere non solo preserva, ma rinnova e arricchisce la tradizione, regalando al mondo intero un frammento della magia di Napoli.

Dai suoi esordi come ricercatrice sul campo accanto a Roberto De Simone, Annabella Rossi e Diego Carpitella, Fausta Vetere e gli altri membri della NCCP hanno giocato un ruolo fondamentale nella riscoperta e valorizzazione della musica popolare napoletana, contribuendo a far conoscere a livello internazionale la ricchezza del patrimonio musicale campano. Naturalmente, il suo rapporto con il Vesuvio non può che essere intenso e profondo, sia come simbolo, sia come luogo di ricordi personali. La musica della NCCP e di Fausta risente della presenza del vulcano, perché ne riverbera la vita, le esperienze e le emozioni, in un genere che non è solo musica e canto, ma anche danza e *performance*.

In questa chiacchierata, Fausta Vetere ci regala uno spaccato di vita culturale napoletana dell'ultimo mezzo secolo, tracciando un metodo di ascolto fatto di attesa e rispetto, due caratteri che oggi andrebbero riscoperti per costruire insieme l'avvenire.

Come è stato il suo primo incontro con la musica popolare campana e come questo ha influenzato l'approccio alla ricerca musicale?

I primi anni delle ricerche con il maestro Roberto De Simone li ho trascorsi proprio a Somma, che nel tempo è diventata una specie di mia seconda casa: sono quasi cittadina onoraria, perché vi ho vissuto. La mia ricerca musicale è partita tutta da là, dove ci incontravamo con l'antropologa Annabella Rossi, con l'etnomusicologo Diego Carpitella… e facevamo delle grandi riunioni, delle ricerche presso tutte le feste che si tenevano nei paraggi: dalla festa della Madonna dell'Arco a Sant'Anastasia, fino alla Madonna delle Galline di Pagani. Andavamo a tutte le manifestazioni, sia religiose che private e personali, anche presso le famiglie. A volte erano proprio queste famiglie a invitarci a bere il famoso bicchiere di vino, per poi finire "a tammurriate". E io guardavo molto religiosamente, senza riprendere, senza neanche registrare, perché il maestro non voleva; diceva che tutto ciò che io dovevo incamerare era una conoscenza totale e attiva, senza disturbare le persone che si esibivano. Ricordo quel periodo come un viaggio interiore e spirituale, fatto di grande amore.

***La Gatta Cenerentola* di Roberto De Simone ha fatto storia. Cosa ricorda di quel periodo e come quell'opera ha influenzato la Nuova Compagnia di Canto Popolare?**

La ricerca di cui ho parlato è riferita agli anni '70, precedente a tutto il lavoro della Nuova Compagnia di Canto Popolare, che poi è uscito in modo eclatante con La Gatta Cenerentola, *e quindi con i concerti in tutto il mondo. Ne* La Gatta Cenerentola *De Simone ha fatto confluire tutta la sua conoscenza su quello che era il materiale popolare che aveva incamerato, che aveva come bagaglio, e allora abbiamo vissuto un momento spartiacque; è stato un momento molto importante, sia per la notorietà che abbia raggiunto, sia anche perché sono emerse divergenze covate da tempo. Del resto, l'opera l'aveva scritta "addosso" a noi, quindi ci conosceva molto bene: sapeva quali erano i nostri rapporti interpersonali. Eravamo io, Peppe Barra, Patrizio Trampetti, Giovanni Mauriello e poi Eugenio Bennato… e quindi là è scattato un po' tutto, perché Eugenio Bennato non era molto favorevole a fare quest'opera, mentre noi sì. Lui voleva continuare con i concerti e aveva previsto che questa opera ci avrebbe messo in crisi, come in effetti è stato, mentre invece noi ci siamo schierati contro: volevamo* La Gatta Cenerentola. *L'amore per il teatro, per questa forma di spettacolo, ci ha indotti a continuare con De Simone e, per la verità, il tempo poi ci ha dato ragione, perché* La Gatta Cenerentola *è stata un'opera imperdibile, che non ha pari.*

In che modo *La Gatta Cenerentola* ha contribuito a riscoprire e recuperare le radici popolari napoletane?

Ci innamorammo de La Gatta Cenerentola, *che poi ha continuato ad essere rappresentata, anche se con altri attori e musicisti… Quell'opera ha rappresentato una rottura nel sistema teatrale, ma è stata anche una modalità per riscoprire e recuperare delle radici. Consideri che le persone alle quali Roberto De Simone e noi ci eravamo rivolti per le nostre ricerche, avevano quasi un rifiuto della propria identità popolare o della propria storia. Ricordo che ai ragazzi della nuova generazione di allora, negli anni '70, dava fastidio che i genitori cantassero un canto a "fronna 'e limone" oppure una tammurriata: si vergognavano. Per questo noi abbiamo anche contribuito a una loro riscoperta, a una loro identificazione precisa, abbiamo ridato loro una sorta di rassicurazione, perché, di fatto, abbiamo detto che il loro patrimonio culturale non doveva andare perduto. Ed è questo ciò che ha fatto sì che essi si accettassero per come erano.*

Come si sapeva chi era l'informatore giusto?

Roberto De Simone sapeva quali erano i giorni delle festività importanti alle quali non si doveva mancare e, siccome io ero patentata e avevo la macchina, lo andavo a prendere e andavamo insieme sul posto. Lui mi disse: «Non ti preoccupare, perché io ti seguirò e ti farò amare questo genere». Prima di conoscerlo, io facevo tutt'altro genere, ma quando ci incontrammo, il maestro mi chiese di seguirlo nelle ricerche ed io ne ero affascinata, perché per me era un mondo nuovo, completamente sconosciuto. Come del resto era sconosciuto a tanti. I napoletani stessi, quelli del centro urbano, non conoscevano alcuna tammurriata, nessuno le conosceva. Erano cose che si eseguivano solo lì, sui luoghi, durante le festività o durante le feste casalinghe. Per me erano tutte scoperte, come quando entrai per la prima volta al Santuario della Madonna dell'Arco. De Simone aveva organizzato questa visita un Lunedì dell'Angelo, il Lunedì in Albis, quello dopo Pasqua, quando si svolge un grande pellegrinaggio. Il Maestro mi avvertì, consigliandomi di restare un po' fredda, e mi disse: «è una cosa che ti farà molta impressione». E infatti io rimasi scioccata e quasi quasi volevo scappare. Si vedevano delle scene di catarsi davanti al quadro della Madonna, che mi sono rimaste fisse nella memoria. Ma, grazie ai suoi consigli, riuscii a rimanere alquanto fredda e distaccata, in modo da osservare professionalmente quanto stava accadendo in quella incredibile festa.

La "scoperta" delle tammorriate, intese come canti e come balli, cosa ha rappresentato per lei?

A quel tempo con Annabella Rossi e con Diego Carpitella andavamo a Somma Vesuviana e poi da là ci spostavamo nella zona alla ricerca qualche festa. Però il Maestro non voleva assolutamente che noi portassimo registratore, microfono, macchine fotografiche… Niente, diceva no: «Tu devi solo guardare e osservare; questo ti basterà». E infatti mi ricordo che c'era una grande festa sul Monte Somma, dove si ballavano le tammurriate, e dove tornai anche negli anni seguenti… Era la festa della Madonna di Castello, sulla cima del monte, davanti al Gran Cono del Vesuvio. Là si arrostivano gli spiedi e le salsicce, si beveva vino e si ballavano le tammurriate. All'inizio De Simone mi vietava di ballare, diceva che dovevano ballare loro e noi dovevamo solo osservare, ma un anno sentii una spinta alle mie spalle ed era lui che mi mandava, dicendomi «Adesso puoi andare, vai». E mi dette permesso di ballare con i danzatori di Somma. La mia fu una felicità enorme, perché lui mi riteneva pronta per mischiarmi con i danzatori, i quali mi riconobbero come nuova compagna e tutti facevano a gara per ballare con me. Non lo so, ma per me fu una soddisfazione, come un premio.

Quale era il metodo di ricerca di Roberto De Simone? Come documentavate con lui i canti, le musiche, le danze della tradizione popolare vesuviana?

De Simone diceva che la tradizione popolare è sacra e va rispettata. Non gli dava fastidio se qualcuno andava a fotografare, cioè se non era proprio il fotografo di professione. A quel tempo, per esempio, c'erano Mimmo Iodice, Fabio Donato, Marialba Russo e altri bravissimi fotografi che magari andavano per documentare. Ma noi che, invece, volevamo registrare i suoni, no, non ce lo permetteva: succedeva l'ira di Dio, anche se andavamo in una trasmissione televisiva e cantavamo un pezzo della tradizione; De Simone non voleva assolutamente. Chiaramente, aveva dei canali di informazione privilegiati, per cui poi le registrazioni furono fatte, ma in studio, invitando i musicisti popolari. Il risultato non era più naturale come quello a cui avevamo assistito sul posto, e abbiamo dovuto fare un lungo lavoro di accoglienza, li abbiamo fatti stare a proprio agio, senza mettere loro pressione. Tolti dal loro ambiente, quei musicisti popolari erano entrati in un altro mondo, avevano una cuffia in testa, avevano completamente perso l'orientamento. Anzi, volevano cantare come i cantanti della televisione. Abbiamo dovuto fare un lavoro di "scrostamento", magari di fronte a un bicchiere di vino, chiacchierando un poco, eccetera, finché non fossero pronti: «Devi cantare come canti

a casa tua - dicevamo loro - non ti devi preoccupare se non canti così e cosà… resta tranquillo». E, piano piano, riuscimmo a ricreare l'atmosfera giusta.

Come Nuova Compagnia di Canto Popolare, poi, il nostro lavoro è stato di partire da quella base, al fine poi di prendere delle strade autoriali e inedite. È importante sapere, perché è facile cacciare delle nacchere dalla tasca e mettersi a ballare, ma pochi conoscono davvero il significato della vera tammurriata, il significato del maschio, della femmina, della zia e del bambino e del nipote… dell'uomo e della donna, oppure delle due donne. Perché parlano e perché c'è la contesa?

Qual è il suo rapporto con il Vesuvio, sia personale che professionale?

Se lei sapesse il mio esordio col Vesuvio qual è stato…! Avevo 16-17 anni e mi fidanzai con l'uomo che poi ho sposato… che all'epoca era un corridore della Abarth 1000, cioè era un pilota automobilistico che correva con la targa Vesuvio. Per cui, il mio primo impatto con il Vesuvio è stato quello di essere incappucciatissima, perché faceva un freddo cane e dovevo dirgli tutte le curve, dato che gli facevo da aiuto-pilota. Da allora, ho imparato a memoria tutte le curve e tutti i tornanti del Vesuvio!

Il secondo incontro con il vulcano, invece, l'ho avuto con le ricerche insieme a De Simone, quando portavo mio figlio Mario… il bambino veniva con me dappertutto, a Somma Vesuviana, a Pagani, a Montemarano… in modo che anche lui si appassionasse a questo "nuovo" genere… nuovo per noi, perché io venivo dal Conservatorio, dove non si parlava affatto di musica popolare, anzi era completamente sconosciuta. Per cui ho avuto un piacere enorme che al mio primo figlio sia nato questo stesso amore, questa passione per la musica tradizionale. Successivamente ho conosciuto Corrado Sfogli, che è stato il mio secondo marito, che mi ha lasciato da poco, perché è morto il 26 marzo 2020. Insieme comprammo la nostra casa a Caserta, che affaccia proprio sul Vesuvio: il vulcano io lo vedo, ce l'ho sempre di fronte. Per me è una felicità, perché ce l'ho sempre davanti a me, perché mi ha sempre accompagnato: io amo quella zona, la amo moltissimo e capisco perché poi le persone che ci vivono sono molto legate alle tradizioni.

Il Vesuvio è più di una montagna, non è semplicemente un pezzo di natura. Come dire, già sarebbe tanto, ma noi l'abbiamo riempita di significato, perché il vulcano è metafora di tante cose. È chiaramente un'allegoria del disastro, eppure pare che nessuno abbia paura.

Esatto. C'è ancora tanta gente che costruisce ancora. C'è gente che farebbe i salti mortali per avere un pezzo di terra sul quale costruire la propria casa sotto le falde del Vesuvio. È non hanno paura. È come se vedessero una madre, non un vulcano. Non lo so, un dio da venerare, anzi da custodire. È come se fosse un esorcismo. Solo, io penso che bisognerebbe avere un po' più di rispetto del vulcano, nel senso che l'aggressione cementizia c'è stata e questo ha creato situazioni difficili. Comunque, il Vesuvio è anche produttore di ricchezze agricole e culturali: la tammuriata, cioè, non poteva nascere in un altro posto. Mi ricordo Marcello Colasurdo, un fantastico cantore di tammurriate, io l'ho amato molto: è morto da pochi mesi [il 5 luglio 2023], era la persona più imprevedibile che conosca. Cioè, se entrava in casa tua, entrava cantando e facendo una tammurriata, come un buon augurio. Poi si manifestava sempre in questa maniera, così bella e allegra…È stato nella NCCP per tanto tempo ed io ho imparato tantissime cose grazie a lui, che magari ignoravo negli anni '70, ma che con lui ho maturato bene. Nel suo repertorio c'era anche Vesuvio, *che aveva inciso con gli Zezi, ma poi Marcello cantava tante altre tammurriate, che magari inventava lui stesso.*

I rapper oggi lo chiamano *freestyle*, ma in realtà lo facevate già voi.

La famosa Tammuriata delle Lavandaie *è una delle prime forme di rap, ma che noi facemmo per la sola voglia di fare una tammurriata, in maniera inconscia.*

Il Vesuvio è come il Campanile di Marcellinara descritto da Ernesto De Martino: è il punto di riferimento spaziale, ma soprattutto culturale di chi abita in quest'area…

Si, è il simbolo di un habitat: è tutto, è il padre e la madre… Il Vesuvio, secondo me, è tutto per chi vive lì e chi ci è nato. Io sono napoletana e se non potessi vedere il Vesuvio mi sentirei incompleta… oppure, non so, il mare… ecco, questo mi lega moltissimo a questo territorio. Con Napoli ho un legame forte, perché sono nata a Mergellina, cresciuta e vissuta sempre lì… a due passi dal mare. De Simone mi parlava della Madonna di Piedigrotta che scendeva e andava a trovare Sant'Antonio, che sta un po' più giù, ma sempre a Mergellina, sul mare. Sono tutti posti che io ho vissuto realmente, quindi li amo, li tengo conservati gelosamente. Mi dispiace solo che i miei figli non vivano queste emozioni, quelle che ho vissuto io, perché entrambi abitano fuori.

Secondo lei, quali sono le iniziative più importanti da intraprendere per valorizzare il patrimonio culturale e musicale di Napoli?

A Napoli abbiamo un vasto patrimonio da offrire e quel che negli anni scorsi è mancato è un po' di organizzazione, ma da qualche tempo stiamo piano piano facendo dei piccoli passi. Lentamente, ma li stiamo facendo. Ci sarebbe ancora tanto da fare, perché ci sono tante cose belle… bisognerebbe educare fin dall'infanzia ad amare, ad amarci, ad amare le cose di cui siamo circondati, perché non abbiamo niente da invidiare. Abbiamo una città con una storia straordinaria unica e con un patrimonio culturale eccezionale, dal punto di vista classico e architettonico, ma anche letterario, artistico e musicale. Il nostro patrimonio musicale e di arte è infinito. E ancora si trovano cose, ancora si trovano manoscritti. Si trovano continuamente dei reperti a Pompei… insomma, questa è una zona che ti offre sempre una scoperta, una cosa nuova.

Mozart a Napoli: un capitolo dimenticato nella vita di un genio della musica

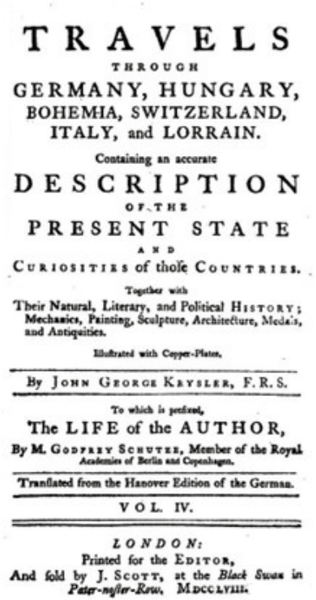
Alessandro Decadi
Università degli Studi Guglielmo Marconi di Roma

Napoli, una delle città più affascinanti d'Italia, vanta una storia ricca e variegata nel mondo dell'arte e della cultura. Meno noto, tuttavia, è il legame tra Napoli e uno dei più grandi compositori della storia della musica, Wolfgang Amadeus Mozart. Sebbene il nome di Mozart sia spesso associato a città come Vienna e Salisburgo, il suo breve soggiorno a Napoli rappresenta un capitolo affascinante e spesso trascurato della sua vita e della sua carriera, inserito in un viaggio ben più lungo.

Leopold Mozart progetta già nell'autunno del 1769 un viaggio in Italia con il giovane Wolfgang che aveva all'epoca circa tredici anni. Sicuramente l'Italia rappresentava un'opportunità unica per suo figlio, non solo per le sue città d'arte ineguagliabili, ma soprattutto perché era il paese della musica per eccellenza, in grado di offrirgli conoscenze personali e didattiche di notevole importanza. Il momento era propizio e, soprattutto, trovava il favore del principe arcivescovo Siegmund Christoph, conte di Schrattembach, il quale concesse a Leopold un congedo temporaneo per il viaggio e che nominò il giovane Mozart terzo *Konzertmeister* dell'orchestra di corte, affinché potesse presentarsi all'estero con un titolo ufficiale. Lo stesso arcivescovo, infine, regalò ai Mozart 120 ducati, equivalenti a 600 fiorini, per affrontare il viaggio. Così, con una somma a disposizione per coprire le spese, diverse lettere di presentazione per aprire le porte italiane e una guida intitolata *Viaggio attraverso Germania, Ungheria, Boemia, Svizzera, Italia* e *Lorena*,[1] partirono alla scoperta dell'Italia. Il

1 Il titolo completo della guida, stampata a Londra per l'editore J. Scott nel 1758, è: *Viaggio attraverso Germania, Ungheria, Boemia, Svizzera, Italia* e *Lorena. Contenente un'accurata descrizione dello stato attuale, curiosità di questi paesi* e *la loro storia naturale, letteraria, politica, meccanica, pittorica, scultorea, architettonica, delle medaglie* e *delle antichità*. Si tratta di un testo fondamentale per i viaggi dell'epoca e consultato più volte anche da Goethe.

13 dicembre 1769 i Mozart partirono dalla città di Salisburgo senza carrozza né servitù propria, per intraprendere il viaggio in Italia. Attraversarono Innsbruck, il Brennero, Bressanone, Bolzano, Trento, Rovereto (24 dicembre), Verona, Mantova, Bozzolo, Cremona, Milano, Lodi, Bologna, Firenze, Roma (11 aprile), Capua, fino a giungere il 14 maggio 1770 a Napoli (Angermüller 1995). Il giovane Mozart, appena quattordicenne, giunse a Napoli accompagnato da suo padre Leopold. Il loro viaggio faceva parte di una lunga tournée europea che avrebbe portato Mozart in diverse città europee, esponendolo a una varietà di influenze musicali e culturali. Il soggiorno a Napoli ha avuto un impatto notevole sulla sua crescita artistica. Sin dal loro arrivo, i due Mozart si inserirono nel vivace panorama culturale della città. Il 18 maggio infatti, fecero visita all'inviato inglese William Hamilton, diplomatico, archeologo e vulcanologo britannico, ambasciatore presso la corte di Napoli dal 1764 al 1800. In una sua lettera datata 19 maggio e inviata alla moglie a Salisburgo, Leopold racconta l'incontro e ricorda l'emozione di Catherine Hamilton, moglie dell'ambasciatore, che si esibì per loro. Scrive infatti: «la cui moglie suona il cembalo in modo straordinariamente toccante ed è una persona assai gradevole. Ella tremava a dover suonare davanti a Wolfgang. Ha un prezioso cembalo inglese di Tshudi, con due tastiere e i registri azionati da un pedale che si aziona con il piede».[2] Questi eventi erano molto importanti per stabilire contatti con la società borghese napoletana e non solo. Grazie alla lettera, Leopold ci permette di comprendere l'mportanza dei salotti napoletani come luogo di interazione culturale. Nella stessa lettera si legge che erano presenti anche il signor Beckford, William Beckford, un politico londinese in soggiorno a Napoli, e il signor William Vyse, cancelliere di Lichfield e arcidiacono di Coventry. Possiamo desumere che, già poco dopo alcuni giorni dal loro arrivo, la famiglia Mozart si fosse ben inserita nella mondanità della città partenopea. In effetti, il 16 maggio erano stati a pranzo con il barone Fridolin Joseph von Tschudi e il giorno successivo, avevano incontrato anche Frédéric Robert Meuricoffre, un banchiere londinese che aveva fondato a Napoli una banca diventata per oltre un secolo un punto di riferimento nell'Italia meridionale.



TRAVELS
THROUGH
GERMANY, HUNGARY,
BOHEMIA, SWITZERLAND,
ITALY, and LORRAIN.
Containing an accurate
DESCRIPTION
OF THE
PRESENT STATE
AND
CURIOSITIES of those COUNTRIES.
Together with
Their Natural, Literary, and Political HISTORY;
Mechanics, Painting, Sculpture, Architecture, Medals,
and Antiquities.
Illustrated with Copper-Plates.
By JOHN GEORGE KEYSLER, F.R.S.
To which is prefixed,
The LIFE of the AUTHOR,
By M. GODFREY SCHUTZE, Member of the Royal
Academies of Berlin and Copenhagen.
Translated from the Hanover Edition of the German.
VOL. IV.
LONDON:
Printed for the EDITOR,
And sold by J. SCOTT, at the Black Swan in
Pater-noster-Row. MDCCLVIII.

È a Napoli che i Mozart leggono un articolo che menziona il *Miserere* di Allegri, ma lo considerano con leggerezza, senza rendersi conto dell'importanza e delle implicazioni legate a quella composizione. Il *Miserere* di Gregorio Allegri è una delle opere corali più famose della musica sacra, composta nel XVII secolo per la Cappella Sistina. Questa composizione era eseguita esclusivamente durante la Settimana Santa a Roma e la sua partitura era gelosamente custodita, tanto che chiunque ne avesse fatto una copia senza autorizzazione sarebbe stato punito severamente. Nel 1770, durante un viaggio a Roma, Mozart ascoltò il *Miserere* nella Cappella Sistina e riuscì a trascriverlo a memoria dopo un solo ascolto. Questo episodio, che evidenzia le straordinarie capacità musicali di Mozart, fu inizialmente considerato un gesto audace e persino passibile di sanzione. Tuttavia, suo padre Leopold non diede troppo peso alla vicenda. Scrisse alla moglie che persino il Papa era a conoscenza dell'accaduto e che l'impresa del giovane Mozart era vista più come un tributo al suo talento eccezionale piuttosto che come un'infrazione (Murara 2020).

2 È importante ricordare che la ditta produttrice del cembalo era molto rinomata e che ancora oggi esiste sotto il nome di John Broadwood & Sons.

Frontespizio della guida di C. Burney.

Sappiamo dai racconti contenuti nelle lettere di Wolfgang alla sorella che i Mozart incontrarono sia Ferdinando IV di Borbone che sua moglie, la regina Maria Carolina d'Asburgo-Lorena (figlia dell'imperatrice Maria Teresa d'Austria), alla messa nella Cappella di Portici, a cui assistettero durante il soggiorno partenopeo (Hermann 1984).

Nel corso della sua visita a Napoli, Mozart fu subito affascinato dalla vivacità e dalla diversità culturale della città. Le strade affollate, la cucina deliziosa e la passione per la musica che pervadeva l'aria fecero sì che si sentisse a casa. Fu un'esperienza che influenzò profondamente la sua visione artistica. Il piccolo Mozart racconta di questa vivacità dicendo che «Napoli è bella, ma troppo popolosa come Vienna e Parigi. Fra Londra e Napoli, per quel che riguarda l'impertinenza della gente, non so se Napoli non batta Londra, visto che qui la plebe, i *laceroni* [Lazzaroni n.d.r.], hanno il loro proprio capo o governatore, che ogni mese riceve 25 ducati d'argento dal re, semplicemente per mantenere l'ordine fra i *laceroni*».

A Napoli Mozart si dedicò con passione all'opera, frequentando assiduamente il Teatro di San Carlo, il più antico teatro lirico d'Europa. Durante il suo soggiorno, il teatro era al massimo del suo prestigio, offrendo spettacoli di straordinaria qualità. Questa immersione nell'ambiente operistico napoletano influenzò profondamente la carriera del giovane compositore, affinando la sua comprensione e abilità nella scrittura di arie e recitativi. Il 19 maggio Wolfgang scrive alla sorella riguardo alle opere in programma, tra cui *l'Armida abbandonata*, composta da Niccolò Jommelli su testo di Francesco Saverio de' Rogati, che sarebbe stata rappresentata al Teatro di San Carlo il 30 maggio 1770. Di quest'opera, Wolfgang disse che gli era piaciuta, che era ben scritta e che aveva apprezzato l'opportunità di parlare con Jommelli al termine della rappresentazione. Inoltre, menziona l'*Antigono* di Pasquale Cafaro su libretto di Metastasio e *l'Eumene* di Giovanni Francesco de Majo, che Wolfgang, affettuosamente, chiamava "Ciccio", su testo di Apostolo Zeno. Leopold ci informa di essere andato con il figlio al Teatro dei Fiorentini per assistere a un'opera buffa, probabilmente *La pastorella incognita* di Carlo Franchi su testo di Mililotti. Per l'occasione furono accompagnati da Meuricoffre. Leopold descrive l'opera come «molto bella».

Anche Leopold si innamorò di Napoli: è un amore sincero per l'arte che la città offre, ma anche per i suoi bellissimi paesaggi, il Vesuvio, il mare e l'aria salubre. Egli desidera acquistare delle incisioni come ricordo della visita partenopea. Il 26 maggio scrive: «La collocazione di questa città mi piace ogni giorno di più». Tuttavia, si scontra con un aspetto culturale che fatica a comprendere a causa delle sue origini nordiche: la superstizione. A tal proposito, scrive: «Essa è così radicata che posso dire con sicurezza che qui regna una totale eresia, considerata con occhio indifferente». Le lettere leopoldiane sono di grande interesse per comprendere la mondanità napoletana e l'inserimento sociale dei due Mozart. Il 28 maggio la moglie dell'inviato imperiale, la contessa von Kaunitz, organizzò per Wolfgang un'*accademia* alla presenza della principessa Belmonte,[3] della principessa Francavilla (la principessa fece anche un regalo al piccolo Amadeus a seguito del concerto) e

3 Sorte intorno al XV secolo, le Accademie sorsero erano luoghi di incontro per gli intellettuali per i propri dibattiti all'interno dei quali poteva essere eseguita della musica.

Tomba di Agrippina, Bacoli.

della duchessa Calabritto che fruttò ai due 150 zecchini, somme che permiser loro di affrontare il viaggio di ritorno senza guadagnare altro denaro.

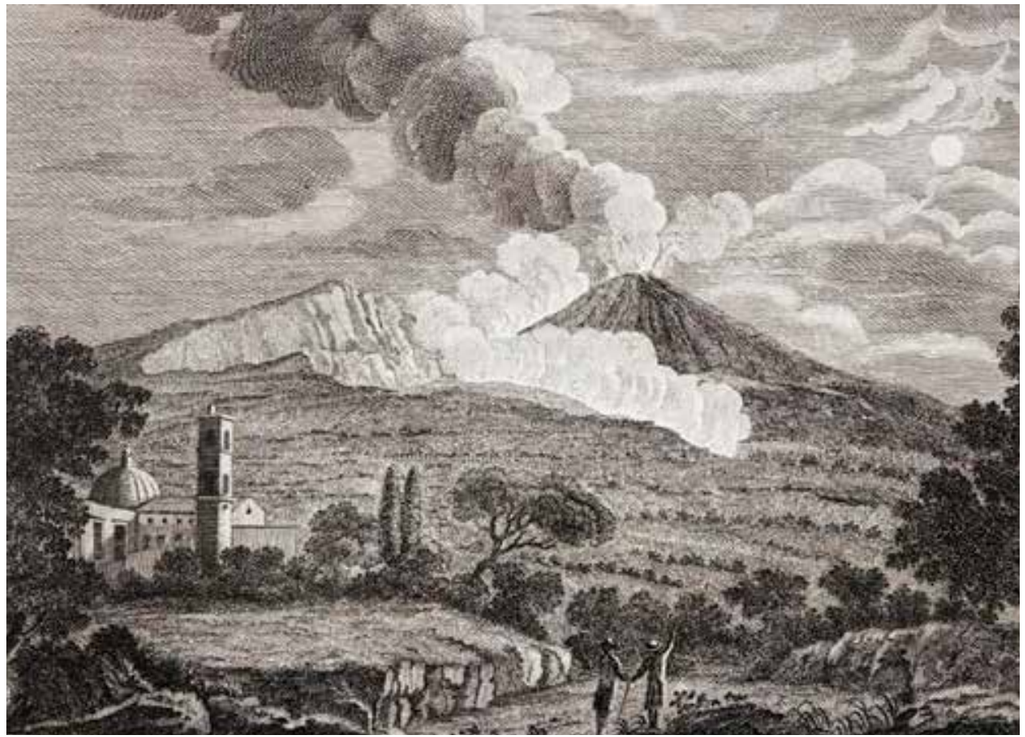
Il 3 giugno i Mozart assistettero al gran ballo organizzato dall'ambasciatore di Francia in occasione del matrimonio del Delfino, futuro re Luigi XVI, con Maria Antonietta d'Asburgo-Lorena, figlia di Maria Teresa d'Austria. I Mozart furono invitati con «due biglietti», segno del loro buon inserimento nell'aristocrazia napoletana. I giorni seguenti furono ricchi di inviti, pranzi e incontri graditi. Leopold descrisse tutto ciò nelle sue lettere, mentre Mozart scrisse alla sorella di aver finalmente visto fumare il Vesuvio, uno spettacolo che attendeva con impazienza e di cui parlò più volte nelle sue missive.

Mozart e suo padre trascorsero circa tre mesi a Napoli, ma fu un'escursione nei dintorni di Pozzuoli e Baia a influenzare significativamente la cultura musicale del giovane compositore. In una lettera del 16 giugno 1770, Leopold fornisce un elenco dettagliato dei luoghi che lo hanno affascinato, e che riportiamo di seguito.

Il 13, giorno di Sant'Antonio, non avresti creduto di cercarci in mare. Alle 5 del mattino siamo partiti in carrozza per Pozzuoli, vi siamo arrivati alle 7 e abbiamo preso il battello per andare a Baia; qui abbiamo visto i Bagni di Nerone, le grotte sotterranee della sibilla Cumana, il lago d'averno, il Tempio di Venere, Tempio di Diana, il Sepolcro d'Agrippina, i campi elisiaci ovvero i Campi Elisi, il mare morto (il Lago Miseno n.d.r.), dove Caronte conduceva la sua barca, la piscina mirabile, e le Cente Camerelle, etc.; al ritorno molti antichi bagni, templi, stanze sotterranee, etc., il monte nuovo, il monte Gauro, il molo di Pozzuoli, il Colißeo, la Solfatara, l'Astroni, la grotta del cane e il Lago di Agnano, etc., ma soprattutto la grotta di Pozzuoli e la tomba di Virgilio. La grotta di Pozzuoli è come il nostro Neutor, ma abbiamo impiegato 8 minuti per attraversarla, giacche misura 344 canne. Oggi a mezzogiorno siamo stati a pranzo sulla collina di San Martino, alla certosa, e dopo il pasto abbiamo visto tutte le rarità e i tesori di questo luogo e ammirato il panorama. Lunedì e martedì, etc., osserveremo il Vesuvio più da vicino, Pompei ed Ercolano, le città dove sono in corso gli scavi, e ammireremo le rarità che sono già state scoperte, visiteremo Caserta, etc., e Capodimonte, etc., tutte cose che costeranno denaro.

Alcune opere di Mozart sono state profondamente influenzate dai suoi soggiorni in Italia, in particolare a Napoli. La *Sinfonia n. 8 in Re maggiore, KV 48*, ad esempio, risente degli influssi italiani, evidenziando una transizione dagli italianismi di Johann Christoph Bach alla scuola viennese, che si ispira alla sinfonia d'opera di Scarlatti e a uno stile contrappuntistico già presente nelle sinfonie di Caldara, principale rappresentante della sinfonia napoletana a Vienna, che ora assume una rilevanza primaria. Il viaggio in Italia, e soprattutto quello a Napoli, ha permesso al giovane compositore di entrare in contatto con diverse realtà sociali e di conoscere un popolo ingenuo e realistico, capace di trasformare ogni momento della vita quotidiana in una sorta di spettacolo teatrale. Questa esperienza gli ha consentito di comprendere quanto fosse radicata nella cultura popolare l'opera buffa, un mondo che ritroveremo ne *La finta giardiniera*. Mozart assimila profondamente lo stile vocale melodico italiano e lo trasporta nella sua produzione musicale. Sebbene in seguito si discosti consapevolmente da questi influssi, non riuscì mai a sottrarsi completamente dai tratti fondamentali che l'Italia ha impresso sulla sua formazione artistica.

Dopo il soggiorno a Napoli, Wolfgang e suo padre proseguirono il loro viaggio attraverso l'Europa. Tuttavia, la musica e la cultura con cui il compositore entrò in contatto a Napoli rimasero punti di riferimento cruciali nella sua carriera. Napoli potrebbe non essere la città più celebrata quando si parla di Mozart, ma l'impatto che ha avuto sulla sua carriera e sulla sua musica è indiscutibile. In un gioco di influenze sottili, questa città ha forgiato parte del suo *genius*, rilevando l'essenza di un incontro che, pur passando sotto silenzio, ha reso la sua arte eterna.



Eruzione del Vesuvio (1771), incisione dalla collezione del Duca della Torre.

Cornice

Echi pompeiani

Olga Laudonia
Conservatorio di Musica S. Giacomantonio di Cosenza

È impossibile descrivere il numero infinito di cose contenute in questa meravigliosa collezione che ospita gli oggetti più preziosi ritrovati a Ercolano, a Pompei e a Stabia.
(Burney 2007)

Nel 1770, durante il suo viaggio in Europa per raccogliere informazioni per la sua storia della musica, Charles Burney (1726-1814) visitò Napoli. Come altri illustri viaggiatori, Burney non perse l'occasione di esplorare gli scavi archeologici dei siti di Pompei ed Ercolano. Durante le tre settimane trascorse a Napoli, Burney partecipò a incontri, escursioni e studi sul patrimonio musicale dell'antichità appena recuperato. Egli documentò queste esperienze nel volume *The Present State of Music in France and Italy*. I reperti archeologici descritti da Burney, inclusi manufatti, iconografie e i papiri di Ercolano, sono oggi conservati nei musei della Campania, offrendo preziose informazioni sulla musica degli antichi romani. Tra i vari strumenti musicali notati da Burney e successivamente citati da Hector Berlioz (1803-1869) nel suo *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, vi sono due organi idraulici con otto e undici canne, dotati di un complesso meccanismo ad acqua e aria. Inoltre, Burney potè ammirare anche diversi mosaici, come quello firmato da Dioscuride di Samo, raffigurante *Musici ambulanti*, e un altro, *Attori che si preparano alla recita*, in cui vi è un suonatore di doppio flauto. La testimonianza di Burney, riletta alla luce delle attuali prospettive, è di grande interesse per musicologi e archeologi, rappresentando uno dei primi esempi di archeologia musicale. Pompei, sepolta dall'eruzione del Vesuvio nel 79 d.C., ha

rivelato importanti testimonianze sugli strumenti musicali e la cultura musicale dell'epoca, evidenziando la sofisticazione e l'importanza della musica nella vita quotidiana dei suoi abitanti. Questo interesse per la musica pompeiana ha continuato nel tempo ad attrarre studiosi e artisti. Le scoperte archeologiche di Pompei hanno arricchito la nostra comprensione della musica romana e hanno ispirato il mondo musicale contemporaneo, mantenendo viva la connessione tra passato e presente. In questo contesto, verranno descritti brevemente episodi significativi riguardanti le suggestioni di compositori illustri che hanno visitato Pompei e i suoi scavi.

Nel 1770 Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), nel corso delle visite presso il Vesuvio, le due città sepolte dal vulcano e Caserta, incontrò il ministro inglese Hamilton, uno dei primi a essere informato del tempio d'Iside, il quale possedeva una splendida illustrazione acquerellata nel volume *Campi Phlegraei* del 1776. La scoperta del tempio e l'associazione del culto isiaco ai rituali della massoneria nascente, insieme al fatto che Mozart probabilmente possedeva un'immagine dell'edificio, suggeriscono che la scenografia per la prima esecuzione del *Flauto magico* a Vienna nel 1791 riflettesse parti dell'Iseo pompeiano.

Charles Gounod (1818-1893) soggiornò a Napoli tre volte nel 1840. Egli ricordava con emozione la sua prima impressione della città, descrivendo il clima incantevole e il golfo azzurro incastonato tra montagne e isole come un sogno. Gounod notò il carattere tumultuoso degli abitanti di Napoli: descrisse la città come festosa e rumorosa, con la popolazione che si agitava e gridava incessantemente. Fu colpito anche dai dintorni: il Vesuvio, Portici, Castellammare, Sorrento, Pompei, Ercolano, Ischia, Capri, Posillipo, Amalfi, Salerno e Paestum con i suoi templi dorici. Il soggiorno a Capri fu particolarmente significativo per il compositore: durante l'estate, cercava sollievo dal caldo torrido chiudendosi in una stanza o tuffandosi in mare. Gounod rimase incantato dalle notti stellate, paragonando il cielo a un oceano di luce e trascorrendo ore seduto su una roccia a contemplare l'orizzonte. Sempre nel 1840, il compositore visitò il Museo Archeologico di Napoli, rimanendo colpito dall'incanto che suscitava con i suoi capolavori d'arte antica provenienti dagli scavi di Pompei ed Ercolano.

Nel 1849, Giuseppe Verdi (1813-1901) si recò a Pompei prendendo il treno della Napoli-Portici, la prima stazione ferroviaria d'Italia inaugurata nel 1839, così come annotato dal suocero, Antonio Barezzi (1787-1867), nel suo diario: «Alli 7 [novembre 1849] con Verdi sulla strada di ferro a Pompei» (Raso 2022).

Pëtr Il'ič Čajkovskij (1840-1893) visitò Napoli più volte. Nel 1874, nonostante il maltempo, esplorò la città e i dintorni, incluso Pompei, che lo impressionò profondamente. Dopo un primo giro con una guida, visitò nuovamente Pompei da solo. Tornò a Napoli nel 1878 e nel 1879 e, durante una visita sul Vesuvio, salì fino all'osservatorio; poi raggiunse il cratere, trovando il panorama «di una bellezza infernale» (Raso 2022). Sorrento lo affascinò particolarmente, descrivendola come un paradiso terrestre. Durante le sue escursioni, visitò anche Ercolano e Pozzuoli.

Il soggiorno di Richard Wagner (1813-1883) a Napoli iniziò il 29 settembre 1876, in una serata caldissima. Considerava Napoli «la città più viva che si possa immaginare», come annotato da sua moglie Cosima. Il 5 ottobre i coniugi si trasferirono a Sorrento, alloggiando dapprima nella *dépendance* dell'Hotel Vittoria, che poi abbandonarono per un piano più alto a causa dell'umidità. La coppia visitò Capri e Pompei, rimanendo affascinata dalle fanciulle che danzavano tra le rovine di Villa Jovis e tornando «stanchi ma felici» (Raso 2022).

Nella prima metà del secolo scorso, Emilia Gubitosi (1887-1972) scelse gli scavi di Pompei e il suo anfiteatro come palcoscenico per alcune delle rappresentazioni musicali organizzate dall'Associazione "Alessandro Scarlatti" da lei fondata, la cui *mission* era l'educazione culturale delle masse attraverso concerti, conferenze, corsi e concorsi, la valorizzazione del patrimonio culturale di Napoli, il recupero degli antichi capolavori italiani, la promozione di elementi nazionali e contemporanei, la diffusione delle novità musicali provenienti dall'estero. Per anni la "Scarlatti" arricchì la vita culturale di Napoli e dell'Italia, attirando grandi interpreti internazionali e unendo tradizione e modernità nella musica da camera e sinfonica, in contrasto con l'egemonia della musica da teatro.

Anfiteatro di Pompei, maggio 1927. Il Coro della "Scarlatti" nell'*Alcesti* di Euripide.

"Arte musicale e femminismo": Emilia Gubitosi e l'esplosione culturale della Napoli d'inizio secolo

Emanuela Grimaccia
Conservatorio di Musica S. Pietro a Majella di Napoli

Napoli nei primi anni del Novecento è una città con un clima culturale vivacissimo: il mondo del giornalismo e dell'editoria fervono di febbrile attività. Leggendo le cronache locali e musicali dell'epoca si ha l'impressione di una città brulicante di riunioni, spettacoli e pubblico curioso. Le strade strette e malfamate al ridosso del Porto sono al centro di una delle più imponenti operazioni di riassetto urbano mai eseguite. Per effetto del cosiddetto Risanamento si abbattono i vicoli e le case dei vecchi quartieri del Pendino, Mercato, Porto e Vicaria e si costruisce il Corso Umberto, la lunga e diritta strada che collega la stazione centrale al centro commerciale della città. Il Vesuvio domina con un potente colpo d'occhio l'intera arteria commerciale fino ai quartieri spagnoli. Nel 1910, a distanza di 21 anni dall'inizio (dopo lunghe vicende di corruzione e di cattiva politica) i lavori hanno termine e il risultato è uno sventramento della città che ha lasciato un segno indelebile.

Napoli, fino a questo momento città di teatri e di vita teatrale, non vede un arresto della sua febbrile attività musicale ma conosce una profonda trasformazione della sua vocazione spettacolare. Le stagioni del San Carlo non costituiscono l'unica attrattiva. Si moltiplicano le rappresentazioni presso il teatro del Fondo (l'attuale Mercadante), del teatro Nuovo per le operette e del teatro Bellini prescelto per le opere straniere, dove nel 1879 fu rappresentata la prima italiana della *Carmen* di Bizet. Oltre ai teatri, in città non si contano le riunioni musicali private presso i palazzi aristocratici che pos-

seggono sale musicali adatte ai concerti come quella rinomata di Palazzo Maddaloni. Anche il Conservatorio contribuisce alla vita artistica della città con l'organizzazione di concerti e di saggi dei migliori allievi.

In questo clima così frizzante, esattamente nel 1906, a soli ventuno anni, la giovane Emilia Gubitosi, si diploma in Composizione presso il San Pietro a Majella con il massimo dei voti e la lode (Redazionale 1984; Costa 2001; Schmidl 1928). La Gubitosi (Napoli, 1887-1972), figlia di medico e di famiglia borghese, è la prima donna ad ottenere il diploma di Composizione in Italia (Grimaccia 2012). All'epoca, alle donne era precluso accedere in qualità di allieve effettive al ramo superiore degli studi di Armonia. Tale indirizzo non si riteneva confacente al cosiddetto 'spirito muliebre'. Le donne potevano al massimo frequentare la classe di Pianoforte che, per una lunga tradizione aristocratica, era considerato un passatempo educativo fondamentale per le signorine di buona famiglia (Conti 2003). Emilia Gubitosi riuscì a frequentare la classe di Composizione del maestro Nicola D'Arienzo con un permesso speciale dell'allora direttore del Conservatorio di Napoli, Giuseppe Martucci, che ne riconobbe le straordinarie doti musicali.

Sia detto per inciso, negli stessi anni a Napoli troviamo un'altra donna di qualità fuori dal comune: Elvira Notari, fra le prime registe al mondo e, per certo, prima regista cinematografica in Italia. Correva l'anno 1902 quando la Notari si trasferì a Napoli dalla natìa Cava dei Tirreni. Negli stessi anni in cui Emilia Gubitosi iniziava la sua carriera di musicista e di organizzatrice musicale, la Notari fonda una casa di produzione e firma i primi capolavori del cinema muto. Non può trattarsi di una semplice coincidenza: le donne cominciano ad aprirsi un varco nella vita artistica e pubblica e una città come Napoli rappresenta uno spazio privilegiato in cui è possibile anche un'espressione al femminile.

C'è un'altra donna notevole che narra gli avvenimenti napoletani dell'epoca e firma le cronache della città, colei che aveva definito il nuovo Corso Umberto un 'paravento' (alludendo ai mali endemici di Napoli, mai risolti e solo nascosti): Matilde Serao, regina della stampa e scrittrice di raro talento. La Serao organizza altresì le mattinate musicali per il quotidiano «Il Giorno». Nel corso di un concerto, organizzato per la sua testata, Matilde Serao incontra per la prima volta la giovanissima Gubitosi e ne rimane profondamente impressionata. In seguito ella ci consegna un ritratto dell'artista con parole piene di ammirazione: «[...] Ma viene, anche, da una sorgente più profonda, il suo fascino: viene da un singolare ingegno di cui Emilia Gubitosi porta il suggello, indelebilmente, nella sua anima: viene da un talento singolare che palpita e che freme in ogni atto e in ogni motto: viene da un talento innato, da una vocazione invitta che nacque, forse, con lei e che ella porterà, come un tesoro prezioso, nella sua mente, nella sua anima, sino alla morte». Così dalle pagine de «Il Giorno» del 16 novembre del 1910.

In effetti la Gubitosi era un turbine (Grimaccia 2012). Da tutte le testimonianze traspare la sua ansia di realizzazione, quasi una frenesia, un entusiasmo che doveva essere contagioso. Il suo temperamento così ardente e sentimentale la porta subito, in via diretta, all'amore per il teatro. Ella firma nel 1905, a soli diciotto anni, una scena lirica, *Gardenia rossa*, su libretto di Anton Menotti Buja e poi l'anno successivo, con il medesimo librettista, l'atto unico *Ave Maria*, di ambientazione agreste. Nel 1908 la giovane artista viene presentata al grande Arrigo Boito che ascolta in anteprima alcuni brani della sua nuova opera, *Nada Delwig*, ancora con Menotti Buja, un dramma di ambientazione russa (con un soggetto che si direbbe alla moda dopo *Fedora* del 1898, *Siberia* del 1903 entrambe di Umberto Giordano e *Resurrezione* di Franco Alfano del 1904). Il Boito sentenziò di trovarsi in presenza di "un talento eccezionale, di artista ricca di originalità e nutrita di forte cultura". L'opera fu rappresentata a Pistoia, al teatro Politeama Mabellini nel 1910 ed ebbe un grande successo. La risonanza fu a livello nazionale. A suscitare interesse fu soprattutto il fatto che l'autrice era appunto una donna; evidentemente la circostanza era ritenuta straordinaria. Il critico musicale del «Fieramosca», testata di Pistoia così argomentò a riguardo della rappresentazione:

> […] E quello che è notevole e che dà maggiore importanza ed interesse a questo avvenimento artistico è il caso quasi assolutamente nuovo di una signorina appena ventenne, la quale, oltre ad elevarsi sopra la mediocrità dell'anima femminile, specialmente nell'attività musicale, tenta il teatro lirico e ne esce vittoriosa fino ad esser degna di paragonarsi ai nostri maggiori operisti italiani per cultura vasta e soda, per la mentalità lucida e robusta, per la genialità pura e forte, per la tecnica sicura ed impeccabile. Ciò è veramente meraviglioso. Poiché è raro il fatto dell'affermazione artistica di una giovane donna, la quale alle sue qualità migliori, proprie dell'anima femminile unisce in sé le caratteristiche dello spirito civile [...].

Dopo Pistoia *Nada Delwig* viene proposta anche al Politeama di Napoli. La giovane Gubitosi, divenuta popolare, compone il suo quarto lavoro teatrale *Fatum*, opera di vaste proporzioni, di grandi ambizioni, in quattro atti, mai rappresentata.

Gradualmente però si disaffeziona al dramma in musica. Assume il primo incarico in Conservatorio come docente di Teoria e Solfeggio nell'anno 1914 e si rivolge al repertorio strumentale. Pubblica il *Concerto* per pianoforte e orchestra nel 1917. L'anno successivo nella vita dell'artista si concretizza un vero e proprio cambio di rotta con la decisione (presa durante "un'indimenticabile sera dell'ottobre 1918"), di dare vita a una *schola cantorum* tutta napoletana e di far rivivere i capolavori del repertorio vocale antico. La creazione del coro e la scelta di un repertorio di classici della polifonia sono contrassegnati dal solito entusiasmo. Gubitosi trova un'alleata in Maria de Sanna, giovane e facoltosa amante della musica. Il nome della nuova associazione musicale, che si propose la riscoperta del repertorio e l'esecuzione moderna dei capolavori del passato, fu creato da Salvatore di Giacomo che suggerì alla trentenne Gubitosi di dedicare l'impresa alla memoria del grande Alessandro Scarlatti di cui egli si stava occupando per le sue ricerche (Tebaldini, Gubitosi 1926).

La stessa Gubitosi ricorda in una memoria la nascita dell'Associazione:

> Fu così: ero da Maria De Sanna a Posillipo dove quasi quotidianamente ci si riuniva a far musica, a parlare di musica, a progettare di musica; ma in quella sera, dalla terrazza della villa, lo spettacolo del plenilunio dava un senso di irreale e di fantastico a quanto ci circondava ed io vedevo nello stupore della natura un incitamento a sognare le cose impossibili da me audacemente pensate e fortemente desiderate. E così la nostra conversazione assunse una forma più serrata delle altre volte nelle nostre scorribande idealistiche ed il mio rammarico si elevò più accorato per la difficoltà o, meglio, l'impossibilità di realizzare questo mio sogno artistico: creare un coro, un organismo idoneo ad esecuzioni dei nostri capolavori antichi, per ascoltarli noi e poi farli conoscere ed amare al pubblico napoletano. Maria De Sanna, infervorata dalle mie parole, disse: "E perché non si può tentare?". E ricordo che ne discutemmo fino a tarda notte, con tale passione, da credere che la nostra idea fosse già una realtà. La mattina seguente andai subito alla biblioteca Lucchesiana da Salvatore Di Giacomo, al quale esposi quanto desideravo realizzare e ne ebbi da lui il più confortevole ed entusiastico incoraggiamento: "Quel che volete fare", disse, "è una cosa seria e bisogna pensarci seriamente e non spaventarsi delle difficoltà e della guerra che vi si potrà fare". Ed alla mia domanda: "Che titolo mi suggerireste per l'Associazione?". "Ebbene", rispose, "chiamatela Alessandro Scarlatti".

Una rivista dell'epoca denominata «Regina», nel numero del luglio 1919, dedica un lungo articolo all'attività della Associazione Scarlatti e con insolita 'modernità' intitola il servizio *Arte musicale* e *femminismo* volendo appunto sottolineare l'importanza del sodalizio Gubitosi-De Sanna nella fondazione della nascente società di concerti.

Così Oreste Raseno estensore dell'articolo:

> [...] Alla creazione di questo poderoso organismo di asserzione, di propaganda lirica nazionale, alla formazione di una "schola cantorum" edificata tutta su privata iniziativa, senza apparato di ufficialità, senza sostegno di pubblici incoraggiamenti, hanno collaborato due alti intelletti femminili, due personalità del mondo muliebre, che intendono da una sfera elevata di pensiero e di sentimento molto lungi dalla media dei criterii imperanti in seno alla nostra società, la missione della donna quale diffonditrice di concetti e di sentimenti di poesia, di elevazione. Emilia Gubitosi, l'animosa artista che da giovanissima età ebbe così calorosi, eccezionali successi di esecutrice e di compositrice e che ancora adolescente portava trionfalmente in giro per l'Italia le sue vivide e ben tagliate opere teatrali, non avrebbe potuto dar pronta realizzazione al suo superbo sogno di formare in Napoli una coscienza divulgatrice delle ascose, obliate bellezze dell'immenso tesoro artistico italiano, se non avesse avuto accanto a sé la signorina Maria de Sanna, che volle dotare dei mezzi adatti i primi tentativi con larghezza di lineamento, con solidissime basi. Ed ora già la fase dei tentativi, i quali furono tutte altrettante belle vittorie, è superata: attorno a Emilia Gubitosi, fervida, entusiasta, tenace sino alla stupefazione, vivente di una continua generosa febbre di intrapresa, accorrono personalità numerose appartenenti al mondo della grande arte quali tutti i più acclamati maestri del nostro glorioso Conservatorio, e si conglomerano le falangi di giovani, di giovanette, che essa con sapiente disciplina educa all'arte del bel canto[...].

Quello che probabilmente s'intendeva per 'femminismo' era, per l'epoca, la capacità di alcune donne di sollevarsi dalla condizione di innata inferiorità intellettuale. Le donne che avevano questa possibilità erano necessariamente coloro che possedevano maggiori mezzi economici e indipendenza dai mariti (Adkins Chiti 1996). Signorine di famiglia nobile o facoltosa oppure artiste come nel caso della Gubitosi. In particolare, la nostra, giunge alla individuazione della propria autonomia spirituale spiegando di sentirsi una creatura, più che una donna *stricto sensu,* come apprendiamo da una intervista apparsa su «Il Giorno» del 19 novembre 1911. A una affermazione dell'intervistatore che parla delle donne musiciste e della loro "psicologia restrittiva" in fatto di composizione d'opera, Gubitosi risponde: «Io, vedete, in questo che ho sentito, che ho tentato, che sento, che forse tenterò ancora, quasi non mi pare più di esser donna. Io astraggo il mio spirito dalla mia persona. Questa passione della musica da teatro è in me sin da quando appresi le prime nozioni contrappuntistiche. La mia vita è tutta compresa in questo bel sogno che m'avvince e che ha preso tutto il mio cuore e la mia fantasia [...]».

Nel 1918, lo stesso anno dell'inaugurazione della Associazione Scarlatti, il Parlamento britannico votò a favore del diritto di voto alle donne benestanti con più di 30 anni. Non a favore dell'intera categoria femminile bensì solo delle donne benestanti e mature. Dieci anni dopo tutte le donne inglesi raggiunsero il diritto di voto. In Italia, come è noto, le donne accedono ai seggi a partire dal 1945.

Il lavoro di Emilia Gubitosi è dunque pioneristico, svolto nel meridione d'Italia, in un territorio che si sarebbe detto antiquato e arretrato e che invece dimostra una interessante capacità di ricezione degli elementi innovativi. In effetti, anche la scelta di dare vita a una svolta del repertorio nel territorio napoletano (così tanto ancora legato al tradizionale spettacolo d'opera), ci segnala quanto la sensibilità della compositrice fosse attratta dal versante progressista dell'attività artistica.

L'affermazione della musica strumentale a Napoli fu oggetto di una vera e propria lotta fra fazioni. Così come in precedenza si erano scontrati i seguaci del dramma wagneriano contro i sostenitori dell'italico melodramma verdiano, allo stesso modo lottano fra loro pugnacemente i seguaci della musica sinfonica e strumentale contro i sostenitori dell'opera. Giuseppe Martucci è il principale artefice della svolta strumentale (non solo a Napoli ma su tutto il territorio nazionale), ma altrettanto significativo fu il contributo dalla programmazione della Scarlatti di Emilia Gubitosi. La scelta dei programmi e la direzione della compagine orchestrale della Scarlatti, fu affidata a Giovanni Tebaldini, eminente musicista, esperto di musica sacra e polifonia vocale e grande sostenitore del recupero della musica antica. Tebaldini, all'epoca maestro di cappella in Loreto, fu interpellato direttamente da Salvatore Di Giacomo e accettò l'incarico. Fra l'altro proprio il Tebaldini,

dalle pagine dell'illustre rivista musicale da lui diretta «Il Pensiero musicale», ci lascia il più autorevole ritratto della Gubitosi con cui lavorò fianco a fianco per i concerti d'esordio della Scarlatti. I programmi di quei concerti, ci fanno comprendere in quale direzione si mossero Tebaldini e Gubitosi (con quest'ultima sempre in veste di direttrice e maestra del coro): si va da brani vocali di Animuccia, Anerio, Carissimi, G. Gabrieli, A. Scarlatti, Marco da Gagliano, a Frescobaldi trascritto per orchestra, ai canti di tradizione popolare italiana ed europea, infine su tutti svetta la proposta più ardita e cioè *La rappresentazione di anima* e *corpo* di Emilio de' Cavalieri.

C'è un'espressa volontà di mettere in luce le radici antiche dell'opera in musica, una ricerca del passato contro le ubriacature teatrali romantiche; in più appare chiara una necessità di espressione del 'genio italico'. Se paragonate alle proposte coeve tutte protese verso musica operistica e da salotto (romanze, arie d'opera, pagine pianistiche o pezzi di bravura per strumento solista), i programmi della Scarlatti si staccano verso contenuti assolutamente insoliti per l'epoca benché di lì a poco questi andranno a confluire in istanze nazionalistiche e in certi gusti musicali cari alla propaganda fascista. Vale la pena rimarcare che per la prima volta vengono introdotte forze nuove e un'iniziativa collettiva, una sorta di cordata delle migliori energie culturali della città che agiscono compatte. Forze che si fondono e che danno vita a una nuova realtà musicale e che vanno dietro all'energia e al disegno della giovane Gubitosi, che ricorda così la formazione del suo coro:

> [...] Ora si doveva affrontare e superare la più ardua delle imprese: mettersi alla ricerca di elementi disposti ad aderire alla mia idea e convincerli a cantare in coro. Il napoletano, per temperamento, non è disposto a questo genere di manifestazioni perché si sente solista e se possiede anche un poco di voce, crede di essere il futuro Caruso o Adelina Patti e alla sola proposta di far parte di un coro sdegnosamente storce la bocca come se avesse ricevuto un affronto alle sue possibilità canore. Questo era il clima, non certo incoraggiante, quando iniziai l'attuazione di così difficile progetto; si aggiunga che anche da amici e persone di elevata cultura, ai quali, piena di fervore esponevo la mia idea, ricevevo bellissime parole per l'idea in sé stessa, ma scoraggianti per la sua realizzazione e molti mi guardavano come se stessi "sfrenesiando" e avessi in mente di conquistare la luna e con molti ed anche validi argomenti, tentavano di dissuadermi a non perdere il tempo [...].

La solidarietà femminile risulta una costante nella gestione di questa impresa artistica: Donna Remigia Gianturco, moglie del famoso statista, si impegna personalmente nella ricerca di cantori; Maria de Sanna si offre alle pubbliche relazioni e alla presentazione alla stampa dell'iniziativa mettendo a disposizione il suo bellissimo appartamento in Piazza Vittoria; Donna Maglione Oneto, Adele Marangelo, la marchesa Mazzaccheri, un vero e proprio stato maggiore di signore e signorine della buona società si presta ai concerti con passione. Dietro interessamento del ministro della cultura, onorevole Berenini, alle due signorine De Sanna e Gubitosi viene affidata 'in perpetuo' la sala della Croce di Lucca (poco distante dal Conservatorio San Pietro a Majella) per i concerti e le prove. Tutto il centro storico della città è mobilitato per i concerti che si svolgono oltre che alla Croce di Lucca presso la splendida chiesa di S. Paolo Maggiore. Le manifestazioni sono affollatissime di soci effettivi e di pubblico pagante. Il successo è tale che si arriverà alla realizzazione *dell'Orfeo* di Monteverdi diretto da Franco Michele Napolitano presso il teatro San Carlo nel maggio 1920.

Il recupero del patrimonio corale e il culto dell'antico divengono un messaggio ancora più potente nei concerti che l'Associazione Scarlatti organizza alle falde del Vesuvio presso il Teatro Grande di Pompei. Fin da subito nella programmazione della Scarlatti è presente una vocazione volta a trasformare la vita musicale napoletana con concerti in innumerevoli luoghi storici e artistici fuori città (dalla Reggia di Caserta alla Certosa di Capri). In particolare il 12, 14, 16 e 17 maggio del 1927 l'Orchestra della Scarlatti diretta da Franco Michele Napolitano e il coro con a capo Emilia Gubitosi si esibiscono presso gli scavi di Pompei con la rappresentazione dell'*Alcesti* di Euripide (nell'edizione con traduzione e commento musicale curati da Ettore Romagnoli) in un trionfo dell'elemento corale originario della tragedia classica. A distanza di dodici anni il 24 giugno 1939 l'orchestra e il coro della Scarlatti (sempre con alla guida Napolitano e Gubitosi) tornano a Pompei presso il Teatro Grande, stavolta con un concerto sinfonico-corale che prevede un *pout-pourri* con

ampia vocazione nazionalistica e stampo vagamente eroico. In programma Giacomo Puccini: *Inno a Roma* per coro e orchestra; Ludwig van Beethoven: *Coriolano*, *Ouverture*; Ildebrando Pizzetti: Introduzione all'*Agamennone* di Eschilo per coro e orchestra; Ottorino Respighi: *I Pini di Roma*, *Poema sinfonico*; Giuseppe Martucci: *Notturno*; Richard Wagner: *Canzone del pastore* e *coro* e *Tannhauser*, *Ouverture*.

Il fascino dell'ambientazione classica e la scelta del repertorio ci inducono a considerare la programmazione prescelta dalla Gubitosi per i concerti di Pompei come all'interno di un doppio binario: da un lato un'effervescenza femminile e femminista *ante-litteram* e dall'altra una celebrazione in linea con le istanze nazionaliste e nella direzione dell'esaltazione del 'ritorno alle origini'. E ancora, da un lato l'impegno per la diffusione della musica strumentale in contrasto con l'egemonia culturale del teatro musicale e dall'altro l'ossequio nei confronti dei modelli culturali cari al Ventennio.[1]

La stampa funge sempre da megafono dell'iniziativa e dietro la pubblicità per gli eventi artistici capitanati dalla Gubitosi c'è la solita Matilde Serao che guarda con favore alle imprese della musicista risultando il vero motore immobile della propaganda alle iniziative della Scarlatti attraverso i mezzi di comunicazione. Da una riflessione sui nomi e sui fatti, si comprende che la svolta femminile d'inizio Novecento a Napoli è data proprio dai mezzi di comunicazione.

Le donne e le giovinette napoletane erano esperte di musica fin dal Settecento da quando, cioè, venivano educate nei Collegi e negli Educandati femminili. Poi per tradizione matrilineare, le discendenti della buona società, avevano perpetuamente ricevuto un'educazione musicale all'interno dei salotti borghesi e aristocratici nell'Ottocento. Restavano però costantemente nell'ombra, oggi diremmo che non facevano in alcun modo notizia. La musica era un fatto privato e ancora più invisibile era il mondo 'secondario' di cui le donne facevano parte.

In questa fase, attorno alla figura e all'opera della Gubitosi, troviamo per la prima volta una diffusione della notizia, una scena aperta sulla quale compaiono le artiste e le organizzatrici. Il mondo in ombra viene posto con grande naturalezza in luce e le figure invisibili prendono a muoversi e rubano la scena ai più in vista. Non si può non valutare che in territorio napoletano proprio lo straordinario sviluppo della stampa e del giornalismo sono il volano per questo genere di iniziative femminili. La Napoli di Emilia Gubitosi si configura come una vivace metropoli *belle-époque* di respiro europeo per contenuti, personaggi e azioni sia dal punto di vista strettamente musicale come dal versante più ampio dei contenuti politico-culturali. Le donne sono parte attiva della vita sociale della città ed emergono dallo sfondo incolore della non-storia per assumere un ruolo di primo piano nelle iniziative pubbliche degli anni immediatamente precedenti all'era fascista. Emilia Gubitosi attraverserà (quasi) indenne il periodo e si iscriverà molto tardi al partito; continuerà la sua attività di organizzatrice, promotrice culturale e didatta; vivrà un felice sodalizio umano e artistico con Franco Michele Napolitano cui si unì nel 1922, testimone di nozze Salvatore Di Giacomo; scriverà musica a lungo, come da sua primaria vocazione, fino al 1972 anno della morte.

Ma questa è un'altra storia.

1 In seguito, il 20 giugno 1954, l'orchestra dell'Associazione Scarlatti, questa volta diretta dal giovane Franco Caracciolo, si esibisce in concerto al Teatro Piccolo Odeon con in programma la *Serenata* di Alfredo Casella, *Tre Marce* di Wolfgang Amadeus Mozart e la *Sinfonia n. 3 D. 200* di Franz Schubert. In tempi ancora più recenti la programmazione della Scarlatti propone a Pompei, il 1 agosto 1970, nell'ambito della rassegna I *Concerti del Golfo di Napoli* un concerto del Complesso dell'Orchestra Filarmonica di Sofia direttore Vassil Stefanov. I programmi e il materiale di consultazione è stato gentilmente messo a disposizione dall'Archivio dell'Associazione Alessandro Scarlatti nella persona della dott.ssa Chiara Eminente che qui ringrazio.

Ricercatezze, sfizi e curiosità in musica attorno al Vesuvio

Olga Laudonia
Conservatorio di Musica S. Giacomantonio di Cosenza

Il Vesuvio, il vulcano che distrusse Pompei nel 79 d.C., è un'icona di potenza ed energia in quest'opera. In origine avevo in mente una danza selvaggia e appassionata, come quella che poteva essere eseguita in un antico baccanale romano. Durante il processo compositivo, ho iniziato a immaginare qualcosa di più esplosivo e focoso. Con i suoi ritmi incalzanti, i modi esotici e le citazioni del Dies Irae *della Messa da Requiem medievale, è diventato evidente che i Baccanali che stavo scrivendo potevano rappresentare una danza degli ultimi giorni della città condannata di Pompei.* (Ticheli 1958).

Il Vesuvio, uno dei vulcani più noti e studiati al mondo, ha esercitato una notevole influenza su numerosi compositori attraverso i secoli. Questo iconico vulcano italiano non solo ha modellato il paesaggio della Campania, ma ha anche ispirato opere musicali che riflettono il suo potere, la sua bellezza e la sua capacità distruttiva, lasciando un'impronta indelebile sulla musica nei secoli.

A ben ragione il musicologo Dinko Fabris (2008) ha affermato che Napoli è «una delle poche capitali nate su un mito musicale», quello di Partenope, il primo melodramma (1699) dedicato alla narrazione leggendaria della fondazione della città. Questa sirena, infatti, era una delle tre musiciste donne-uccello sconfitte da Ulisse. Dotata di voce straordinaria, Partenope era figlia del dio-fiume Acheloo e della musa Melpomene. Delle due sorelle Ligea suonava la lira, mentre Leucosia il

flauto. Sul corpo di Partenope spiaggiato sulle odierne coste napoletane, la figlia del re di Tessaglia, anch'ella di nome Partenope, avrebbe poi fondato la città che ne porta il nome. Di tale mito i napoletani se ne riappropriarono per fini patriottici, tanto è che, nel lungo periodo della dominazione spagnola, Partenope fu rappresentata nelle scene teatrali come allegoria della stessa città. Quando poi, sotto la dinastia borbonica Napoli tornò ad essere una capitale, allora il mito in musica di Partenope iniziò a diffondersi in tutta Europa, varcando i confini grazie a quella gloriosa scuola fatta di musicisti, compositori e costruttori di strumenti, formatisi presso gli antichi conservatori partenopei: è la scuola napoletana, che da Madrid a San Pietroburgo infiammava gli ascoltatori a punto tale che i più celebri compositori d'Oltralpe non dimenticavano di inserire nei loro viaggi in Italia un soggiorno a Napoli. E così il mito di Partenope rivive nelle azioni teatrali, nelle feste e negli spettacoli della Napoli del Viceregno spagnolo e nelle opere di Vinci (*Partenope*, 1725), Händel (*Parthenope*, 1730), Hasse (*Partenope*, 1767). Secondo una leggenda più tarda, invece, Vesuvio, un giovane centauro, innamoratosi di Partenope, avrebbe scatenato la gelosia di Zeus, che trasformò Vesuvio in vulcano e la sirena nella città di Napoli. Perfino Ennio Morricone ha scritto musica ispirandosi al mito della sirena cantatrice. Nel 1996, infatti, il compositore firmò un'opera su libretto di Guido Barbieri e Sandro Cappelletto intitolata *Partenope* per due soprani, mezzosoprano, tenore, voce recitante, coro femminile, orchestra e nastro magnetico. La Partenope di Morricone si propone nella doppia veste di donna innamorata (ruolo affidato a una cantante pop) e di una vestale (soprano), a simbolo della duplice anima della città di Napoli.

Il Vesuvio non rivive solo nella musica scritta: quante suggestioni suscitate dal vulcano sono impresse tra le pieghe della memoria dei protagonisti della storia della musica che soggiornarono a Napoli! Da Mendelssohn a Gounod che dalla stanza del proprio albergo guardavano estasiati il Vesuvio e Sorrento, fino a Čajkovskij, che visitò Pompei e salì in escursione sul vulcano, e Stravinskij, che, dopo aver visitato Napoli, scrisse il balletto *Pulcinella* per il quale Picasso realizzò le scenografie con il Vesuvio sullo sfondo.

La relazione tra la musica e questo vulcano è un esempio affascinante di come la natura possa ispirare l'arte in modi profondamente creativi e variegati: dalle suggestioni sottili nei lavori dei compositori classici, alle evocazioni più dirette nel periodo romantico, fino alle interpretazioni moderne, il vulcano ha rappresentato una fonte inesauribile di ispirazione. La sua presenza maestosa e la sua storia tumultuosa continuano a influenzare e a ispirare la creatività musicale dei compositori che hanno cercato di catturare la sua maestosità e potenza nelle loro opere, rendendo il Vesuvio non solo un simbolo geografico di rilievo ma anche culturale e artistico-musicale.

Vesuvius di Antonio Stradivari.

Un cremonese di nome Vesuvius: il violino di Antonio Stradivari

Presso il Museo del violino di Cremona è custodito un violino costruito da Antonio Stradivari (1643/44 ?-1737) denominato *Vesuvius*. Costruito in legno di abete (tavola armonica) e di acero rosso (fondo e fasce), esso risale al 1727 circa. Si tratta di un'opera della piena maturità del celebre liutaio cremonese, in quanto testimone della convergenza incantevole dell'armonia delle forme e della resa sonora. Non sappiamo, ad oggi, perché lo strumento si chiami in questo modo. Certo è che un filo sottile lega Stradivari con la città di Napoli: è, infatti, presso il Museo del Conservatorio San Pietro a Majella che è custodita la mitica "arpetta", l'unica sopravvissuta delle tre che il liutaio cremonese avrebbe costruito.

Le prime notizie sul *Vesuvius* risalgono alla prima metà del Novecento, quando era di proprietà di Ernest Maucotel e Paul Deschamps (1929). Lo strumento fu presente in una mostra organizzata a Cremona in occasione delle manifestazioni per il bicentenario della morte di Stradivari (1937); tuttavia, il violino fu esposto come opera attribuita a Francesco Rugeri, anch'egli liutaio nativo di Cremona (1630 circa-1698). L'anno seguente lo strumento fu acquistato dal violinista spagnolo Antonio Brosa (1894-1979) e nel 1968 da Remo Lauricella (1912-2003), primo violino della London Philharmonic. All'indomani della scomparsa di quest'ultimo, il *Vesuvius* fu donato alla città di Cremona per volontà testamentaria dello stesso Lauricella che aveva iniziato a frequentare Cremona verso la fine degli anni '70 e si era affezionato a punto tale alla città da confidare le proprie intenzioni al conservatore dei beni liutari del comune, Andrea Mosconi (1931-2019). La donazione, in realtà, non fu immediata, poiché il violino si trovava a Londra ed era necessario versare le imposte di successione (oltre 60.000 euro!). Raccolti i fondi tramite una sottoscrizione (a cui aderirono entusiasti i cittadini di Cremona), nel 2005 il *Vesuvius* poté finalmente fare ritorno in Italia.

Note contese. Strauss vs. Denza: in tribunale per il Vesuvio

La vicenda legale tra Richard Strauss e Luigi Denza riguardante la celebre canzone *Funiculì, Funiculà* è un episodio interessante nella storia della musica. La celeberrima canzone fu composta nel 1880 da Luigi Denza, con testo di Peppino Turco per celebrare l'apertura della prima funicolare del Vesuvio e divenne immediatamente popolare. Richard Strauss, il compositore tedesco noto per i suoi poemi sinfonici e le sue opere, nel 1886, utilizzò la melodia di *Funiculì, Funiculà* nel suo poema sinfonico *Aus Italien*. Strauss incluse il tema nella sezione intitolata *Neapolitanisches Volksleben (Vita popolare napoletana)*, ritenendola erroneamente una melodia popolare anonima, e quindi non soggetta al diritto d'autore. Sta di fatto che Luigi Denza, avendo scoperto che Strauss aveva usato la sua composizione senza permesso, intentò una causa per violazione del diritto d'autore. Denza sostenne che *Funiculì, Funiculà* era una sua creazione originale e non una melodia tradizionale anonima come aveva pensato Strauss. La questione legale si risolse a favore di Denza. Strauss fu costretto a riconoscere l'involontario errore e a pagare i diritti d'autore dovuti a Denza per l'uso non autorizzato della sua canzone. Questo caso è significativo per vari motivi. In primo luogo, evidenzia l'importanza del rispetto dei diritti d'autore e della protezione delle opere creative, anche in un'epoca in cui le leggi sul *copyright* erano meno sviluppate rispetto a oggi. In secondo luogo, illustra come la diffusione e la popolarità di una melodia possano portare a malintesi riguardo alla sua origine, soprattutto in un contesto culturale dove le canzoni popolari erano spesso trasmesse oralmente senza attribuzioni precise. D'altra parte, la vicenda tra Strauss e Denza rimane un esempio di come la musica possa trascendere i confini culturali e nazionali, ma anche di come sia cruciale riconoscere e rispettare i contributi degli artisti originali. *Funiculì, Funiculà* continua a essere un pezzo iconico della musica napoletana e l'episodio legale con Strauss ne ha ulteriormente cementato la reputazione come opera d'autore riconosciuta.

Cadeau di un palermitano tra Napoli e Marsiglia: Le Vésuve! di Salvatore Agnelli

Presso la Bibliothèque nationale de France (Département Musique) si conserva una stampa tipografica edita a Parigi nel 1854 intitolata *Le Vésuve! Grande Valse brillante*. È una composizione per pianoforte solo scritta da Salvatore Agnelli (1817-1874), palermitano trapiantato a Marsiglia (1846), città dove visse per molti anni componendo opere, balletti e lavori non teatrali.

Riflesso dello spirito e delle tendenze del secolo XIX, il valzer per pianoforte tre le sue origini da una danza settecentesca diffusa in Austria e nel sud della Germania che rapidamente si diffuse in tutta Europa grazie alle sue melodie orecchiabili e al fatto che i danzatori muovevano i loro passi abbracciandosi. A Vienna, all'inizio dell'Ottocento, Johann Strauss padre e Joseph Lanner furono figure chiave nella diffusione del valzer. Pilastro in ambito colto grazie ai compositori Hummel e Weber, in Francia il valzer diventò una forma classica, pianistica e sinfonica: ne sono testimoni autorevoli le opere di Chopin e Berlioz.

Le Vésuve! Grande Valse brillante rientra in quella letteratura per pianoforte che nell'Ottocento visse un periodo di straordinario sviluppo e innovazione, riflettendo le profonde trasformazioni culturali e sociali del secolo. Il pianoforte, strumento che raggiunse la sua forma moderna proprio in questo periodo, divenne il cuore della musica romantica, poiché, con la sua capacità di esprimere una vasta gamma di emozioni, fu idealmente adatto a incarnare il 'sentire' dell'epoca. Il rimando, nel titolo della composizione, a un paesaggio quale è quello del Vesuvio, è sintomo della fascinazione del musicista romantico che, pervaso dall'idea di evasione, cercava di catturare nelle proprie opere la meraviglia e la bellezza di paesaggi lontani, 'esotici', permettendo agli ascoltatori di viaggiare con la mente verso luoghi sconosciuti ed esplorare l'alterità. I luoghi evocati nei titoli delle composizioni fungono da potenti metafore per le emozioni interiori di artisti che trovavano nei paesaggi naturali un rifugio dalla modernità e dalle città in rapido sviluppo. Nel caso del Nostro, *Le Vésuve!* riflette un'esperienza personale, in quanto il riferimento al vulcano potrebbe essere inteso come un modo per immortalare l'esperienza a Napoli e per condividerla con il pubblico.

Agnelli aveva studiato con Gaetano Donizetti e Nicola Zingarelli presso il neonato Reale Conservatorio di Musica di San Pietro a Majella a Napoli, nato dalla fusione di diverse istituzioni, ognuna con la propria storia, ma che costituivano la continuità della formazione musicale di questa città. Dichiarato reale nel 1807 da Giuseppe Napoleone e denominato Reale Conservatorio di Musica di San Pietro a Majella nel 1826, esso è l'erede dei Conservatori di Santa Maria di Loreto, Sant'Onofrio a Capuana e Santa Maria della Pietà dei Turchini. Queste istituzioni, votate all'assistenza dell'infanzia abbandonata, oltre al vitto e all'alloggio, offrivano agli orfani di Napoli un sussidio ben più importante: l'istruzione musicale, un insegnamento prezioso che sarebbe divenuto fonte di sostentamento per quei bambini una volta divenuti adulti in una città che tra il XVII e il XVIII secolo pullulava di committenti, dalle chiese alle cappelle, dai palazzi nobiliari ai teatri. Nel tempo i conservatori, contestualmente al processo di soppressione e fusione, mutuarono la propria natura divenendo degli istituti di formazione musicale con una direzione tecnico-musicale e una economica. La storia dei conservatori napoletani segnò, seppur involontariamente, quella della musica consegnando ad essa nomi di compositori i cui volti sono raffigurati nei medaglioni della sala Rossini del Conservatorio. Sono gli esponenti della scuola napoletana, tutti rivolti, in segno di riguardo, verso il solo che guarda in avanti: è Alessandro Scarlatti, il capostipite.

Note caustiche. Una chiacchierata con Edoardo Bennato

Michele Bosio
Conservatorio di Musica S. Giacomantonio di Cosenza

Poter avere l'occasione - il privilegio direi - di intervistare un'artista del calibro di Edoardo Bennato crea nella mente di chi scrive un affastellamento di proposte e di tematiche sfaccettate da mettere sul piatto, non solamente quelle specificatamente musicali. Cercando di fuggire lidi frequentati, scontati, financo banali, mi piacerebbe cominciare la nostra chiacchierata richiamando alla memoria due personaggi di straordinaria "napoletanità": Luciano De Crescenzo e Domenico De Masi.

«In questo mondo del progresso, in questo mondo pieno di missili e di bombe atomiche, io penso che Napoli sia ancora l'ultima speranza che ha l'umanità per sopravvivere», così apostrofava nel lontano 1977 il professor Gennaro Bellavista, *alias* Luciano De Crescenzo: condivide anche lei questo disarmante, quanto profondo e attuale pensiero?

Napoli per me è la città più bella del Mondo, piena di paradossi, contraddizioni, problemi, ma rimane il territorio ideale per fare rock... Il rock si nutre proprio di queste cose! Nascere napoletani consente di avere una marcia in più a patto di prenderne coscienza e agire di conseguenza.

Napoli, a discapito dei suoi continui detrattori - siano essi appartenenti al mondo della politica politicante o della subcultura di massa - rimane ancora un faro in grado illuminare le menti annebbiate, soprattutto quelle della nuova ed emergente borghesia basata sull'analfabetismo funzionale. Il concetto di «ozio creativo», teorizzato dal sociologo Domenico De Masi, fornisce pertanto una chiave di lettura che, ancora una volta, può permettere all'uomo "moderno" di sopravvivere, se non addirittura di salvarsi: lavoro, studio, gioco si confondono nei loro confini, cosicché si lavora senza accorgersi di farlo. Anche lei si trova in linea con questo concetto alternativo di creatività?

I primi detrattori, se così si può dire, siamo noi stessi. È troppo facile dare colpe, che pure ci sono e gravi, ad altri. Siamo noi che dovremmo impossessarci del nostro futuro. L'«ozio creativo» fa molto folclore, mi sembra molto simile allo slogan in voga anni fa: «la fantasia al potere». Allo stato attuale della nostra situazione, non mi convince molto - o meglio - ben venga la creatività, quella non ce la toglie nessuno, ma anche concretezza per tentare di sconfiggere gli eterni mali e gli stereotipi di Napoli.

La sua vena creativa affonda innegabilmente le proprie radici nel blues e la sua vocalità nel folk. Certamente, come a ogni vero artista, le etichette vanno sempre strette (rock, punk, pop), per di più i suoi interessi si sono spinti anche nell'ambito architettonico. Bagnoli, umile luogo natio; Napoli, culla della civiltà del Mediterraneo; i Campi Flegrei, oggetto dei suoi studi universitari. Come si coniuga la sua anima afro-americana con la "napoletanità" schietta e sincera, quella che subisce - senza compromessi - la temperatura instabile del Vesuvio?

Il blues e soprattutto il rock sono molto vicini al concetto di "napoletanità". L'album di Joe Sarnataro,[1] un intero disco di blues in cui canto in napoletano, è un esempio chiaro di ciò che affermo. Bagnoli non era e non è affatto un luogo umile: c'era l'Italsider che dava lavoro a migliaia di persone (mio padre compreso) e che ha visto sviluppare le lotte della classe operaia per la dignità del lavoro. Dopo la dismissione della fabbrica, sono decenni che è in attesa di una seria riconversione di tutta l'area, ma purtroppo torniamo al discorso di prima, è la collettività che deve reagire e pilotare le scelte, altrimenti - Bagnoli, come Napoli, come l'intero Sud - rimangono fermi al palo o peggio, in balìa di sporchi interessi...

Venendo ora, finalmente, a toccare l'argomento musicale, mi permetto di rivolgerle alcune domande che riguardano - inevitabilmente - successi entrati a pieno diritto nella storia della musica pop-rock italiana, ma anche tematiche attualissime, come la guerra, e una delle sue dirette conseguenze: l'emigrazione. Temi da sempre a lei a cuore, ma molto ben presenti nei suoi album più recenti, *Pronti a salpare* (2015) e *Non c'è* (2020). Per cominciare, adesso si aspetterà da me la solita domanda rituale su *Un'estate italiana*, invece le chiedo se quella famosa Veronica (*Così non va, Veronica* dall'album *Uffà! Uffà!*) era diventata in quegli anni per lei una sorta di "stalker ante litteram" e se, nonostante ciò, davvero non avrebbe potuto fare a meno di lei? Ma poi… Ha imparato a suonare il sassofono?

No, non ho imparato a suonare il sassofono, però suono il kazoo che tenta d'imitarlo... E Veronica se n'è andata! Era una musa ispiratrice, ma non certo un'ossessione.

In *Pronti a salpare*, mi sembra che, accanto a chi si trova per necessità in alto mare, dunque costretto a lasciare la propria terra per salvarsi, per esempio dalla violenza di un conflitto bellico in corso, ci sia l'intera umanità.

1 *È asciuto pazzo 'o padrone* è il dodicesimo album in studio di Edoardo Bennato pubblicato nel 1992 (*Virgin Records*, disco 33 giri VDI 135, autentico vinile "di culto") con lo pseudonimo di Joe Sarnataro e i Blue Stuff (ristampato nel 2004 da *Cheyenne Records*, CYR 014).

Tutti quanti, anche noi che apparentemente "stiamo bene", mi sbaglio o è un invito rivolto soprattutto a chi ancora divide l'uomo in categorie di serie A, B, C… dimenticandosi che la Terra è di tutti quanti la abitano?

Nella "canzonetta" Pronti a salpare *- che è stata vincitrice nel 2016, del premio di Amnesty International, Una canzone per Amnesty - dico che siamo noi, quelli del mondo occidentale, quelli in teoria e anche in pratica privilegiati, a dover cambiare modo di pensare, a comprendere che il nostro benessere futuro e quello dei nostri figli non può prescindere dalla risoluzione dei problemi del Terzo mondo: bisogna fare in fretta, non c'è tempo da perdere!*

***Io vorrei che per te* è un testo direttamente collegato alla tematica di cui abbiamo appena parlato: la possibilità di lasciare un mondo migliore a chi verrà dopo di noi. A questo proposito mi viene in mente un antico proverbio Zen: «Meglio provare ad accendere una fiammella, piuttosto che maledire l'oscurità». Condivide anche lei l'essenza di questo pensiero?**

In Io vorrei che per te *viene citata in una strofa l'Isola che non c'è, cioè il concetto utopico di un mondo migliore. Il mio convincimento attuale è quello che dobbiamo mettere da parte l'utopia e cercare, trovare veramente e con tutte forze l'isola, almeno per le generazioni future.*

Ormai sembra archiviata anche l'esperienza del COVID e il conseguente isolamento in cui siamo stati improvvisamente gettati. I meno giovani ne sono usciti abbastanza bene, ma chi ha vissuto nella completa solitudine è rimasto vittima di un circolo autodistruttivo - le ragazze e i ragazzi, gli studenti, i compagni, gli amici - e porta inevitabilmente con sé le cicatrici di un'esperienza devastante. La realtà non può essere questa - lei scrive, canta e suona insieme a suo fratello Eugenio - come ha vissuto il suo periodo di "cattività", ma soprattutto siamo poi ritornati a una nuova realtà?

La risposta è nella musica, come sempre. Insieme a mio fratello Eugenio, abbiamo trasformato la frustrazione e l'isolamento in nuove canzoni, nuovi suoni, nuove storie. La musica è stata la nostra ancora di salvezza, il nostro modo per elaborare un'esperienza così difficile e per sperare in un futuro migliore. E, fortunatamente, quel futuro è già qui. Stiamo tornando ad assaporare la libertà, la condivisione, la gioia di stare insieme. Certo, le cicatrici rimangono, ma abbiamo imparato anche a dare ancora più valore a ciò che conta davvero.

***Viva la mamma* ritrae come pochi testi la figura della donna, della madre, in un periodo storico di grande fiducia per il futuro, quegli anni Cinquanta che ancora commuovono chi li ha vissuti da bambino (penso a mia madre che rivede la propria nelle immagini che lei ha fissato su disco). Un testo "storico", ma un'immagine ancora vivida che ben si staglia in un mondo sommerso da femminicidi - crimini universali, spesso motivo di ottuse "divisioni" ideologiche - pensa che si possa credere ancora nell'avvento di tempi migliori in cui avere di nuovo fiducia nella semplicità di chi insegnava non solo a parole, ma soprattutto con il proprio esempio di quotidianità?**

Viva la mamma, La fata, Le ragazze fanno grandi sogni *sono canzoni nate proprio dalla mia ammirazione per le donne, per la loro forza, la loro tenacia, la loro capacità di amare e donare. In un mondo segnato dalla violenza e dall'ingiustizia, credo ancora che l'amore e la semplicità siano le armi più potenti per costruire un futuro migliore. Le donne sono la linfa vitale della nostra società, e non devono essere relegate a ruoli "medievali". Solo così potremo sperare in un mondo più giusto e armonioso.*

Quarantatré album pubblicati, un'instancabile attività concertistica, soprattutto la libertà di non appartenere a schieramenti politici o a partiti, anzi, l'idiosincrasia per ogni forma di potere. Lo so, questa è forse una domanda troppo scontata, ma quale è la canzone o l'album - se ci sono - cui si sente più affezionato, o che più la rappresenta, e perché?

Ogni mio album è come un figlio, ha la sua storia, la sua anima. Sarebbe impossibile sceglierne uno solo. Fin dalla prima ora ho fatto capire che non intendevo sventolare nessuna bandiera, l'unica che mi sento di sventolare è quella del rock... E posso assicurare che le vie del rock sono infinite! Il rock dev'essere coraggioso e controcorrente, deve infrangere gli schemi e aprire nuove strade.

Un'eruzione pop: una playlist oltre i classici della musica del Vesuvio

Giovanni Gugg
Università degli Studi di Napoli Federico II

Il Vesuvio, il vulcano imponente e iconico che domina la baia di Napoli, è da sempre fonte di ispirazione per artisti e musicisti. La sua forza bruta e la sua bellezza selvaggia hanno dato vita a un immaginario ricco e suggestivo, che si è tradotto in opere d'arte, romanzi, poesie e, naturalmente, canzoni. Dunque, non solo pittori e scultori, ma anche musicisti hanno trovato nel vulcano una musa ispiratrice, componendo canzoni che ne raccontano la potenza, la bellezza e la forza distruttiva.

In questa playlist, abbiamo raccolto decine di brani che raccontano il Vesuvio, o che lo citano per evocare vicende legate al vulcano, sia sul piano storico che metaforico. Si tratta di canzoni che spaziano da generi musicali molto diversi, dalla canzone d'autore al pop, dal rock al jazz, offrendo un panorama affascinante e variegato del rapporto tra questo vulcano e la musica: un viaggio sonoro che ci porta a esplorare le diverse sfaccettature di questo gigante dormiente, dalla sua potenza distruttiva alla sua immanente presenza nella vita delle persone che abitano sulle sue pendici.

Un'analisi approfondita di un *corpus* di decine di canzoni che menzionano il Vesuvio o ne traggono ispirazione ci porta a delineare delle tracce interpretative che permettono di compiere un affascinante viaggio attraverso la percezione di questo vulcano oltre la sua natura, fino ai confini dell'immaginario collettivo contemporaneo, tra introspezione, memoria, identità e collettività: quattro categorie che offrono una lente interessante per esaminare le diverse sfaccettature del rapporto tra il Vesuvio e l'uomo.

Il Vesuvio in me, tra introspezione e sentimenti

Questo gruppo di canzoni esplora il legame interiore tra l'individuo e il vulcano, ossia le emozioni profonde che suscita in noi. In altri termini, il vulcano diventa una metafora per le passioni intime, i conflitti emotivi e la forza dirompente dell'animo umano.

Vesuvius di Sufjan Stevens, dall'album "The age of ADZ" (2007), è una riflessione introspettiva sul rapporto tra l'individuo e il Vesuvio. Attraverso una musica barocca pop, il vulcano diventa un simbolo della fragilità della vita e della potenza della natura, nonché della lotta personale dell'artista con l'insicurezza e l'ansia. Il testo tocca temi di mortalità e fragilità, sottolineando la brevità della vita umana di fronte alla vastità del tempo e alla potenza del creato, ma anche esprimendo il desiderio di trovare un significato e una connessione in un mondo caotico e indifferente. In altri termini, il Vesuvio diviene un simbolo di questa ricerca, un faro di luce nell'oscurità.

"Vesuvius, I am here; you are all I have. Fire of fire, I'm insecure, for it is all been made to plan. Though I know I will fail. I cannot be made to laugh, for in life as in death, I'd rather be burned than be living in debt. Vesuvius, are you ghost or the symbols of light or a fantasy host?"[1]

Vesuvius di Vic Chesnutt, dall'album "Ghetto Bells" (2005), è una canzone cupa e disturbante che usa il Vesuvio come metafora per la distruzione e la desolazione. Il brano è un lamento sulla condizione umana e sulla fragilità dell'esistenza; un grido autobiografico, considerando che Chesnutt è morto suicida a 45 anni nel 2009 dopo un'overdose di rilassanti muscolari. Per mezzo di una musica lenta e melanconica, di un ritmo monotono e dei testi introspettivi, la canzone evoca un senso di oppressione e disagio, tra claustrofobia e desolazione, ma con una forza che sul finale si fa potente e liberatoria, anche se forse distruttiva.

"Ugly eruption, Vesuvius, ugly eruption, Vesuvius. Ugly eruption, Vesuvius. Vesuvius at myself, Vesuvius at myself."[2]

Vesúvio di Djavan, dall'album omonimo del 2018, è una canzone brasiliana che si distingue per la sua poetica riflessiva che paragona il potere del vulcano alla forza dell'amore. Il testo è un inno alla passione e alla vitalità, che bruciano come il fuoco del Vesuvio. Con un'immagine audace, Djavan Caetano Viana, conosciuto semplicemente come Djavan, stabilisce che il tema centrale del brano è l'amore come una forza inarrestabile e travolgente, simile all'eruzione di un vulcano, ma anche inebriante e impetuosa.

"Você tem o poder que me lembra o Vesúvio."[3]

Le Vésuve et l'Etna di Jacques Monty, del 1971, è una vivace canzone francese che utilizza i vulcani italiani dell'Etna e del Vesuvio come allegorie per descrivere un amore appassionato e travolgente, paragonandolo all'energia ardente e incontrollabile dei vulcani. Usando un'analogia intrepida, Monty paragona l'intensità di un amore all'impeto dei due vulcani italiani, al punto che il brano si apre proprio con un avvertimento: "Mi avevano detto di non girarle intorno", sottolineando il pericolo insito nell'avvicinarsi a questa donna, la cui tempra è paragonata al "fuoco di un vulcano". Si tratta di un classico della musica francese contemporanea, amata per la sua sincerità emotiva e la sua melodia memorabile.

"On m'avait dit ne tourne pas autour d'elle / Comme tant d'autres, tu vas brûler tes ailes / C'est un volcan cette fille-là / Oh la la c'est le Vésuve et l'Etna / (Oh la la)."[4]

1 Traduzione dall'inglese: *"Vesuvio, sono qui; sei tutto ciò che ho. Fuoco del fuoco, sono insicuro, perché è stato tutto pianificato. Anche se so che fallirò. Non posso farmi deridere, perché nella vita come nella morte, preferirei essere bruciato piuttosto che vivere pieno di debiti. Vesuvio, sei un fantasma o un simbolo di luce o un ospite fantastico?"*.

2 Traduzione dall'inglese: *"Brutta eruzione, Vesuvio, brutta eruzione, Vesuvio. Brutta eruzione, Vesuvio. Il Vesuvio in me, il Vesuvio dentro me stesso"*.

3 Traduzione dal portoghese: *"Hai il potere che mi ricorda il Vesuvio"*.

4 Traduzione dal francese: *"Mi è stato detto di non girarle attorno / Come tanti altri, ti brucerai le ali / Questa ragazza è un vulcano / Oh mio Dio, è il Vesuvio e l'Etna / (Oh la la)"*.

Miss Vesuvia di Pietra Montecorvino, dall'album "Regina" (2019), composta insieme a Gennaro Cosmo Parlato, è una canzone che usa il Vesuvio come metafora per la passione irruente. La protagonista del brano è una donna forte e sensuale, paragonata al vulcano per la sua bellezza e la sua potenza: è in grado di camminare sulla lava senza bruciarsi, simboleggiando la sua resilienza di fronte alle avversità, ma ha anche un cuore ribelle, perché è libera e selvaggia, dal momento che non si piega alle convenzioni sociali. *Miss Vesuvia*, dunque, celebra la forza femminile e sfida gli stereotipi di genere: non è relegata al ruolo di oggetto del desiderio, ma è padrona del proprio destino.

"Capill' nir' comme 'a pece nera e 'a pelle janca comme 'o chiaro 'e luna; cammina 'ngopp' 'a lava e nun s'abbrucia e tene 'o core comme nu bandito. Nun guarda 'nfaccia a niente e a nisciuno e canta sulamente si le gira; 'e tutto 'o munno tene 'nguoll' 'a 'nvirij, pecché 'stu munno 'a chiamma Miss Vesuvia."[5]

Il Vesuvio, un interlocutore collettivo

Le canzoni di questa tipologia offrono una prospettiva unica sul rapporto tra il Vesuvio e la comunità di Napoli. Il vulcano diventa una voce potente che si rivolge alla sua gente, dialogando con essa, esprimendone i timori, le speranze e le contraddizioni. Si tratta di canzoni che invitano ad una riflessione critica sul rapporto tra uomo e natura, sottolineando la necessità di un maggiore rispetto per l'ambiente e di una maggiore consapevolezza dei rischi e delle opportunità che la natura ci offre.

5 *Traduzione dal napoletano: "Capelli neri come la pece nera e la pelle bianca come il chiaro di luna; cammina sulla lava e non si brucia e ha il cuore come un bandito. Non guarda in faccia a niente e a nessuno e canta solamente quando le va; tutti la invidiano, perché tutti la chiama Miss Vesuvia".*

Vesuvio degli 'E Zezi, gruppo folk composto da operai di Pomigliano d'Arco, è una famosa tammorriata del 1994, di cui ci sono state numerose cover in svariati generi musicali; ad esempio, in chiave dub-pop-elettronica da parte di 24 Grana, Nu Genea, DADA', oppure rap-rock con 'A67, o, ancora, più acustica e tradizionale con Ebbanensis, Luca Rossi e Roberto Colella, NOP (Nuova Officina Popolare), Kalika, Spaccanapoli… In particolare, il gruppo Spaccanapoli ha realizzato una cover inserita nella colonna sonora della serie-tv "Soprano", dandole risonanza globale. Inoltre, nel documentario "E Zezi: Viento 'e Terra", di Antonella De Lillo, del 1996, Marcello Colasurdo (ex voce del gruppo) dice che la canzone *"parla del rapporto con la natura, di questo gigante violentato dal cemento"*. In questo brano, il Vesuvio non è solo una presenza fisica, ma una personalità di cui la voce del cantante denuncia lo sfruttamento e l'impatto negativo dell'uomo sull'ambiente. Il testo descrive il vulcano come un gigante ferito e sofferente, costretto a subire le conseguenze delle azioni umane, per cui invita ad una riflessione critica sul rapporto tra uomo e natura, sottolineando la necessità di un maggiore rispetto per l'ecosistema.

"Sî monte, sì, ma monte è na jastemma / Sî 'a morte, sì, na morte ca po tremma / Muntagna fatta 'e lava e ciento vie / Tu tiene 'mman'a te 'sta vita mia / So' pizze 'e case o so' pizze 'e galera / Addò staje chiuse dâ matina â sera? / Sî 'o purgatorio 'e tutta chesta ggente ca vive 'int'ê barracche e vive 'e stiente / Si fumme o si nun fumme, faje rummore / E 'o fuoco ca te puorte dint'ô core quanno fa notte / E 'o cielo se fa scuro / Sulo 'o ricordo 'e te ce fa paura."[6]

6 Traduzione dal napoletano: "*Sei montagna, sì, ma montagna è una maledizione / Sei la morte, sì, una morte che può tremare / Montagna fatta di lava e cento vie / Tu hai nelle tue mani questa mia vita / Sono case o sono prigioni / Dove stai chiuso dalla mattina alla sera? / Sei il purgatorio di tutta questa gente che vive nelle baracche e vive di stenti / Se fumi o se non fumi, fai rumore / È il fuoco che ti porti dentro al cuore quando fa notte / E il cielo si fa scuro / Solo il ricordo di te ci fa paura*".

'O Gigante d"a Muntagna di Sergio Bruni, del 1967, è un successo reinterpretato tantissime volte e da cantanti anche molto famosi, come Domenico Modugno, Nino D'Angelo, Aurelio Fierro, Mauro Nardi, Tony Bruni, Franco Calone, fino al palermitano Dylan Dominici e al collettivo Terroni Uniti, il quale ha inciso il brano dopo gli incendi che nell'estate del 2017 hanno bruciato un terzo del parco nazionale del Vesuvio. Si tratta di una canzone fondamentale per almeno due ragioni, dal momento che equipara il vulcano ad un gigante, una figura leggendaria oggi poco conosciuta ma che risale a due millenni fa, e lo descrive come piangente, perché ferito e trattato male dagli umani, sebbene in passato abbia fatto spesso paura. Anche in questo brano, il Vesuvio assume la veste di una personalità a cui si rivolge il cantante attraverso un testo ricco di pathos e di suggestioni, che racconta come il vulcano un tempo fosse potente e rispettato, mentre ora è agonizzante a causa delle azioni e dell'arroganza degli uomini. La canzone invita ad un recupero della memoria e delle tradizioni, ad un ritorno ad un rapporto più armonico con la natura.

"Chi è ca chiagne? Chi è ca sta chiagnenno 'ncopp' â muntagna? Pare 'na voce antica ca se lagna, chi è ca chiagne? È 'o gigante da' muntagna. Ma comme se lagna! Ma comme se lagna! Ma comme se lagna! Teneva 'o ffuoco dint' ê vvene e mò viv'appena! E mò viv'appena! E mò viv'appena! Teneva 'e capille ca scuravano 'o sole, cu Napule tutta faceva l'ammore. Teneva 'na forza ca si s'arraggiava 'a ggente tremmava, tremmava 'e paura pe' 'stu gigante da' muntagna."[7]

Terra di fuoco di Tony Esposito, del 1986, fa parte della colonna sonora del film-tv "L'ombra nera del Vesuvio", una miniserie in quattro puntate diretta da Steno, su sceneggiatura dello stesso Steno e di Luigi De Caro, trasmessa da Rai 1 tra il 22 febbraio e il 5 marzo 1987. Interpretata da attori di rilievo come Carlo Giuffré, Marcel Bozzuffi, Massimo Ranieri e Claudio Amendola, la vicenda narra della rivalità tra due famiglie della camorra a Napoli. In questa canzone, il Vesuvio non è esplicitamente citato, ma la terra partenopea (o flegrea) è descritta con tutti gli elementi tipici di un'area vulcanica, ossia come un elemento in continua trasformazione, capace di generare vita e distruzione. Il testo, ricco di immagini vivide e di metafore potenti, sottolinea la forza incontrollabile della natura e la sua capacità di sconvolgere la vita degli uomini. La canzone sottolinea la necessità di accettare e di rispettare l'imprevedibilità del territorio.

"Terra gialla che s'asprofonna dint' all'acqua d"o mare s'affonna chiano chiano cu' l'onna. Trema, terra mia quanno 'o viento porta 'a gente luntano sperenno, patenno pe' partì; suffrenno, sperenno pe' turnà. Terra ca se move. Terra, comme allucca, vecchia e sola."[8]

Vesuvia di Pietra Montecorvino, è una canzone tratta dal film animato "Totò Sapore e la magica storia della pizza", diretto da Maurizio Forestieri nel 2003, composta dai fratelli Eugenio e Eduardo Bennato. In questo brano, il Vesuvio viene rappresentato come un vulcano animato da una imprevedibile e arcigna strega di lava dalla forza ambivalente, capace di donare e di distruggere. La canzone assume il punto di vista della strega Vesuvia, che non si capacita dell'allegria degli abitanti di Napoli, sottolineandone in modo implicito la resilienza, perché consapevoli dei rischi, ma anche della bellezza e della fertilità dei luoghi.

"Il Vesuvio una calamità che sfugge ogni previsione, che minaccia da sempre la città e incombe sulla popolazione, ma che dire di questa gente che non si scoraggia mai davanti a niente, ma che ma che ma che ma che ma che avranno mai da essere così allegri questi napoletani [...] il Vesuvio prepara a tutto, tutto tutto ci fa paura, ma ci da tutto, ti da tutto ti da tutto e all'improvviso ti toglie tutto".

7 Traduzione dal napoletano: *"Chi è che piange? Chi è che sta piangendo sulla montagna? Sembra una voce antica che si lamenta, chi è che piange? È il gigante della montagna. Ma come si lamenta! Ma come si lamenta! Ma come si lamenta! Aveva il fuoco nelle vene e ora vive a stento! E ora vive a stento! E ora vive a stento! Aveva i capelli che oscuravano il sole, con Napoli intera faceva l'amore. Aveva una forza che, se si arrabbiava, la gente tremava, tremava di paura per questo gigante della montagna".*

8 Traduzione dal napoletano: *"La terra gialla che sprofonda dentro l'acqua del mare si affonda piano piano con l'onda. Trema, mia terra, quando il vento porta la gente lontano sperando, soffrendo per partire; soffrendo, sperando di tornare. Terra che si muove. Terra, come l'occhio, vecchia e sola".*

Je sto vicino a te di Pino Daniele, tratta dall'album omonimo del 1979, non ha riferimenti espliciti al vulcano; infatti, potrebbe essere dedicata ad un amore, eppure alcuni ritengono che sia una canzone riferita al Vesuvio. È quanto lascia intendere il critico musicale Federico Vacalebre in un articolo del 2016 su «Il Mattino», in cui paventa una lettura a più livelli del brano, considerato "*una ninna nanna per una donna, per una figlia, per qualcuno un dialogo con il Vesuvio, dal sonno minaccioso. Una tenera, esorcistica ballata dalla terra delle sirene.*"[9] Si tratta di una canzone che ha conquistato il cuore del pubblico italiano per la sua melodia struggente, le sue parole delicate e la sua interpretazione emozionante da parte dell'artista. Forse la bellezza di *Je sto vicino a te* risiede proprio nella sua ambiguità, nella sua capacità di adattarsi a diversi contesti: si canta di "notte di luna piena" e di "luce fioca", di "calore" e di "paura", di "vita" e di "morte". Questi contrasti sottolineano la complessità della natura umana e del rapporto tra l'uomo e l'ambiente, tra la forza e la fragilità, tra l'amore e la paura.

"Je sto vicino a te cu ciento strilla attuorno. Je sto vicino a te fin'a che nun duorme. Je sto vicino a te pecchè 'o munno è spuorco e nun cercà 'e sape' meglio che duorme. Ma che parlamme a fà sempe de stesse cose, pe' ce ntussecà e nun ce 'ncuntrà ogne vota."[10]

La memoria storica del Vesuvio

In queste canzoni, il vulcano si fa memoria collettiva di eventi tragici del passato o scenario di quelli possibili nell'avvenire. In questi brani si evocano le devastanti eruzioni dei secoli scorsi, da quella pliniana del 79 d.C., i cui effetti sono ancora visibili negli Scavi archeologici di Pompei, Ercolano e Stabia, a quella del 1906, forse meno conosciuta, ma particolarmente drammatica nella zona di San Giuseppe Vesuviano, fino all'eruzione che ancora non c'è, quella probabile in un futuro imprecisato, ma verso la quale bisogna prepararsi.

Quanno 'o Vesuvio di Enzo Avitabile, incisa insieme ai Bottari nel 2007, nell'album "Festa Farina e Forca", mette in musica la drammatica lettera di Plinio il Giovane a suo zio, in cui descrive l'eruzione del 79 d.C. La canzone, con un ritmo incalzante e un arrangiamento ricco di percussioni, ripercorre gli eventi di quel giorno terribile, dalla comparsa della nube nera all'oscurità improvvisa, dal panico della popolazione alla tragica fuga. La voce di Avitabile, intensa e vibrante, dà vita alle parole di Plinio, trasmettendo l'orrore e la disperazione di fronte a una forza della natura incontrollabile.

"Zitemo a Miseno cummannava flotte e liggioni, chillu juorno ca mammena avvistaje nu nuvolone gruosso comm'è 'a muntagna, comme 'a n'albero e pino s'allargava cu 'e ranfe, 'o mare nu giardino [...] Nuvola janca, nuvola sporca; nuvola 'e terre ca nun bussa 'a porta, nuvola 'e prete, nuvola 'e fuoco, nuvola 'e cenere, nuvola storta."[11]

Baci da Pompei di Francesco De Gregori, nel disco "Prendere e lasciare" del 1996, offre una riflessione più intima e poetica sull'eruzione del 79 d.C. La canzone, con la sua melodia malinconica e il testo ricco di immagini evocative, racconta la storia di due amanti sorpresi dal vulcano mentre si scambiano un bacio. De Gregori utilizza la tragedia come metafora per esplorare la fragilità della vita e la forza dell'amore, che può sopravvivere anche di fronte alla morte.

"E si addormentino gli amanti / All'ombra del vulcano / Possa bruciare sempre la tua mano / Nella mia mano / E consumarsi il mio destino / Col tuo destino".

9 Federico Vacalebre, "Pino Daniele. Venti canzoni da antologia", in «Il Mattino», 5 gennaio 2016*: https://www.ilmattino.it/spettacoli/musica/pino_daniele_venti_canzoni_da_antologia_di_federico_vacalebre-1463151.html*

10 Traduzione dal napoletano: *"Sto vicino a te con cento urla attorno. Sto vicino a te finché non dormi. Sto vicino a te perché il mondo è sporco e non cerca di sapere meglio che dorme. Ma che parlare a fare sempre le stesse cose, per scontentarci e non incontrarci ogni volta".*

11 Traduzione dal napoletano: *"Mio zio stava a Miseno, comandando flotte e legioni, quel giorno che mia madre vide una grande nuvola grossa come una montagna, come un albero di pino si allargava con i rami, il mare un giardino [...] Nuvola bianca, nuvola sporca; nuvola di terra che non bussa alla porta, nuvola di pietre, nuvola di fuoco, nuvola di cenere, nuvola storta".*

Visuvio di Francesco Daddi (1906) descrive l'eruzione del 1906, la più forte e devastante del Novecento. Questa versione è scritta sulla melodia di *Torna a Surriento*, il celebre brano composto nel 1894 da Ernesto De Curtis su parole del fratello Giambattista, ma registrato nel 1904 e pubblicato l'anno dopo dal tenore Aristide Rota. Segno dell'immediato successo della canzone, Francesco Daddi ne usa la melodia già nel 1906, ma con un testo alternativo, in cui il tenore italo-americano canta il suo dolore e la sua disperazione per la perdita di vite umane e la distruzione di città e villaggi.

"Che ruvina, che dulore, che sperduto e che tormento, l'aria è chiena 'e lamenti, mo' se chiagne accà e allà; 'o Visuvio da luntano, che sparava e caccia fuoco e distruje a poco a poco 'e villaggi 'e 'sta città."[12]

Vesuvio (la paura) di Daniel Cros (2015) si distacca dalle altre canzoni per il suo stile musicale e perché si tratta di un'autoproduzione diffusa tramite il web. Il brano è parlato su una base elettronica e distorta, in un crescendo di immagini telluriche, tra timore e fascino.

"Vesuvio mio Amore. Vesuvio mio terrore. A te io penso, ogni notte controsenso. Ti temo, ti ammiro: foto col bianco, verde, grigio! So che sei vivo... dormi, dormi, dormi. Spero che non ti svegli... ma so che lo farai, lo farai, lo farai. La gente accondiscendente, da te non vuole allontanarsi. Gas, magma, lapilli. La tua gente che ti ama e ti teme".

Il Vesuvio identitario

Il Vesuvio è più di un vulcano, perché nel corso dei secoli è diventato un simbolo verso cui gli abitanti dell'area napoletana sentono un legame profondo. Il vulcano, cioè, si è trasformato in una metafora per esprimere orgoglio, forza, resilienza e senso di appartenenza.[13] Nei brani di questa sezione, il Vesuvio viene usato come un elemento per narrare se stessi e il proprio gruppo, inteso come il proprio paese o la propria band, il proprio rione o la propria generazione.

12 Traduzione dal napoletano: *"Che rovina, che dolore, che disperazione e che tormento, l'aria è piena di lamenti, ora si piange qua e là; il Vesuvio da lontano, che eruttava e sputava fuoco e distruggeva a poco a poco i villaggi di questa città".*
13 Questo aspetto è spesso al centro di numerose canzoni del cosiddetto genere "neomelodico" che, in un certo senso, è la trasformazione più recente della musica napoletana nella sua lunghissima storia. Si veda: Tarli, de Iulis 2009.

Messaggeri del Vesuvio di Clementino (2014) è un rap energico e coinvolgente che esprime l'orgoglio di appartenere a una "crew" e a un quartiere di periferia di Napoli. Il Vesuvio, con la sua forza eruttiva, diventa una metafora per la potenza e la determinazione dei giovani artisti, pronti a conquistare il mondo con la loro musica. Esiste anche una *Messaggeri del Vesuvio 2*.

"Faccio i tuffi nella lava la mattina a mille gradi / Ogni rima è uno Tsunami, you know what I mean? / Non sai più come ti chiami mentre sputo 'sti lapilli / Il terrone fa terrore, ore di panico e strilli".

Fuoco di Indubstry (2016) è una canzone reggae, realizzata in collaborazione con Zulù dei 99 Posse e tratta dall'album "Overcome", che utilizza l'immagine del fuoco per rappresentare la passione, la forza e la voglia di riscatto. Il Vesuvio, con la sua lava incandescente, è così il simbolo di questa energia trascinante, capace di bruciare le ingiustizie e di illuminare la strada verso un futuro migliore.

"E abbrucia comm' 'a lava d"o Vesuvio 'sta cundanna / ca quann tien"o fuoco primm o poi l'e fa abbrucià. / Appiccial 'stu ffuoc ca brucia, ma nun chiagne pe me / appiccial 'stu fuoc e po fuje, no."[14]

Vesuvio di Filigrana (2023) è una canzone pop-folk che narra la storia di un uomo nato ai piedi del vulcano. Il Vesuvio, con la sua presenza costante e imponente, diventa un elemento fondamentale dell'identità di questo individuo, plasmando il suo carattere e il suo modo di affrontare la vita, con resilienza e forza di volontà di chi vive sia in un territorio difficile che in un pianeta in crisi.

"Sono nato ai piedi del Vesuvio… tutto quel che so fare è sopravvivere".

14 Traduzione dal napoletano: *"E brucia come la lava del Vesuvio questa condanna, che quando hai il fuoco prima o poi ti farà bruciare. Accendi questo fuoco che brucia, ma non piangere per me, accendi questo fuoco e poi scappa, no".*

Popolo vesuviano di Vitolina (1930) è una delle più antiche canzoni di orgoglio identitario vesuviano. Il testo, scritto da Bellobuono e Gildo, celebra la forza, la passione e l'intraprendenza dei napoletani, paragonandolo al Vesuvio con la sua energia vulcanica. Rosa Vitolo, detta la Vitolina, fu una cantante popolare rivale di Gilda Mignonette[15] che qui canta una fierezza non solo locale, ma anche sociale.

"Chisto è 'o popolo cchiù ardente 'e Napule."[16]

A bomba d"o Vesuvio di Diego Laurenti (2017) è una canzone pop dal ritmo incalzante che parla di resilienza, forza dei sogni, energia della musica e fierezza napoletana: non ci si deve mai arrendere, anche quando il tempo passa e le cose non cambiano; bisogna metterci il cuore e continuare a credere in se stessi nonostante le difficoltà.

"'A bomb ro Vesuvio ij son mo / Waglio waglio / S'appiccia o riflettore e parte 'o show / Waglio waglio / A bomb ro Vesuvio ij son mo / Waglio waglio."[17]

Esistono anche altre canzoni vesuviane "identitarie", nel senso che celebrano l'appartenenza. Particolarmente efficaci sono i cori da stadio, come quelli intonati da migliaia di tifosi del Napoli durante l'annata calcistica 2022-2023, quando la squadra ha vinto il suo terzo scudetto: "*Siamo figli del Vesuvio, forse un giorno esploderà*";[18] "*Vesuvio erutta, tutta Napoli è distrutta*".[19] Entrambi i casi sono particolarmente interessanti perché nati tra i tifosi avversari con intento denigratorio, ma di cui poi si sono appropriati i napoletani, ribaltandone il senso da distruttivo a celebrazione del coraggio e della potenza, con grande ironia e sicurezza.

15 Nino Masiello, "Tempo di Maggio. Teatro popolare del '900 a Napoli", Tullio Pironti Editore, Napoli, 1994, p. 92.
16 Traduzione dal napoletano: *"Questo è il popolo più ardente* [passionale, fiero] *di Napoli"*.
17 Traduzione dal napoletano (la cui versione scritta è fedele al testo pubblicato dall'artista): *"La bomba del Vesuvio sono io adesso / Amico, amico / Si accende il riflettore e inizia lo spettacolo / Amico, amico / La bomba del Vesuvio sono io adesso / Amico, amico"*.
18 Il successo di questo coro è attestato anche dal fatto che è presente in un episodio dell'ultima stagione della serie-tv "Gomorra".
19 Questo coro è sulla base di *Freed from desire*, celebre brano dance di Gala, del 1997.

In altre canzoni, invece, il tema identitario e dell'appartenenza è spesso evocato in specifici passaggi del testo, come in determinate canzoni di successo, come *'O sole se ne va* di Franco Ricciardi (1992), in cui canta "*'O Vesuvio, che dorme, se vulesse scetà / San gennaro, che chiagne, cerca 'o sang' perdute*";[20] oppure come *Napule* di Gigi D'Alessio (2004), in cui evoca un noto miracolo del protettore della città: *"E accussì m'paraviso sagliette e o Vesuvio che mmane sapette fermà*".[21] Altre volte, invece, il santo patrono di Napoli è evocato per distruggere la città a causa delle sue ingiustizie: in *Se io fossi San Gennaro* (2008), Federico Salvatore esprime tutta la sua collera contro ogni vessazione: *"Se io fossi San Gennaro giuro che vomiterei la mia rabbia dal Vesuvio, farei peggio di Pompei"*.

Più spesso, però, san Gennaro - una sorta di "avversario" celeste delle forze telluriche del vulcano - è sollecitato a compiere il prodigio della liquefazione del sangue affinché la città non subisca disastri, come nelle due omonime canzoni intitolate *Faccia gialla*: di Pino Daniele (1989, nel disco "Mascalzone latino") e di Enzo Avitabile (2006, nel disco "Sacro sud"). Oppure, più di recente, come in *San Gennaro Groove* di DADA' (2023), in cui la cantante riprende certi passaggi della devozione popolare mischiandoli con suoni e ritmi contemporanei, conditi con il suo usuale tocco ironico.

Conclusioni: le infinite melodie del Vesuvio

Il *corpus* di canzoni vesuviane è notevolmente più ampio di quanto esposto in questo contributo, dove si è tentato di tracciarne qualche essenziale traiettoria interpretativa. Il percorso è stato delineato basandosi sui testi dei brani, eppure le opere contemporanee dedicate al vulcano napoletano sono anche - forse soprattutto - musicali, cioè sonore e strumentali. Anche in questo caso si potrebbero fare tanti esempi, dove l'elemento più evidente è dato dalla contaminazione e dall'e-

20 Traduzione dal napoletano: *"Il Vesuvio, che dorme, se vorrebbe svegliare / San Gennaro, che piange, cerca il sangue perduto"*.
21 Traduzione dal napoletano: *"E così salì in Paradiso e il Vesuvio seppe fermarsi nelle sue mani"*.

clettismo musicale, dalle innumerevoli tammurriate di tanti gruppi locali ai virtuosistici assoli di chitarra acustica di Fausto Cigliano e Mario Gangi con *Vesuvio,* o quelli dell'omonimo brano jazz interpretato dal pianoforte e dal violoncello di Stefano Falcone e Capalbo.

L'influenza culturale del Vesuvio è enorme e si estende anche oltre le canzoni, permeando l'identità stessa di numerosi gruppi musicali in tutto il mondo, come dimostrano i Vesuvio Solo (pop canadese), i VesuVio (j-pop e rock giapponese), gli Acid Vesuvio (techno), i Gipsy Vesuvio (elettronica), i Clan Vesuvio (rap). La forza evocativa del vulcano partenopeo, dunque, non ha mancato di condizionare la musica elettronica come mostra *Vesuvio* di Joseph Capriati, una techno che cattura l'energia e la potenza vulcanica, oppure la world-music come *Ombra vesuviana* di Tony Esposito (1986),[22] un brano strumentale che contribuisce ad arricchire l'immaginario con atmosfere cariche di pathos, o, ancora, addirittura come il rock più oscuro, di cui un esempio emblematico è rappresentato da *Vésuve* della band black metal francese Vous Autres (2020), brano che offre un'interpretazione cupa e vibrante del vulcano, sottolineandone la dimensione di forza distruttiva e di mistero.

La vastità e la ricchezza del panorama musicale dedicato al Vesuvio non si esauriscono con i generi sopra menzionati, dacché ne discende che il nostro non è un semplice vulcano, cioè un elemento della natura che prescinde dall'umano, perché, in realtà, è una musa ispiratrice tra passato e presente. Il suo fascino magnetico continua ad ispirare musicisti di generi e provenienze diverse, dimostrando come la sua presenza sia viva non solo nella realtà fisica, ma anche nell'immaginario e nella cultura popolare. La sua influenza si riverbera in un corpus di canzoni vasto e variegato, che spazia dalla tradizione alla contemporaneità, testimoniando la sua capacità di suscitare emozioni e di generare opere artistiche di grande valore con una risonanza globale e ultrasecolare.

22 Il brano è parte della colonna sonora del film tv "L'ombra nera del Vesuvio", citato in precedenza.

Cornice

Hip Hop sotto il vulcano. La musica del Clan Vesuvio

Carlo Cimino
Università della Calabria e Conservatorio di Musica A. Casella de L'Aquila

L'Etna e il Vesuvio sono due vulcani molto diversi tra loro. L'Etna non ha pace, è sempre attivo e ribollente, ha molte valvole di sfogo, cambia e si muove. Il Vesuvio è tendenzialmente immobile, vulcano quieto e silente, ma proprio per questo temibilissimo perché il suo risveglio risulterebbe esplosivo e potenzialmente catastrofico. Non è solo un'immagine da cartolina, il Vesuvio è una montagna sacralizzata e la sua natura di vulcano silente diventa simbolo per i movimenti underground di tutto il territorio. Il sommerso magma vesuviano è movimento, rete sociale, anelito di libertà espressiva, rabbia che minaccia e non esplode, urlo soffocato, parola compressa e non sempre compresa. Spesso evocato dai rapper campani il Vesuvio unisce e crea comunità. Nel 2013 Clementino pubblicava il singolo *Messaggeri del Vesuvio* in collaborazione con molti altri importanti esponenti storici dell'Hip Hop partenopeo come ShaOne e Polo de La Famiglia e Speaker Cenzou, Ekspo e Ale Zin dei Sangue Mostro.

Ma il *focus* di questo breve intervento è il bel disco *Spaccanapoli* autoprodotto nel 1997 dal collettivo Clan Vesuvio composto principalmente da Lucariello, Pepp'O Red ed il duo Co'Sang (Luchè e Ntò) che proprio in questo disco propone il suo primo singolo *Paura che passa*. Quello che colpisce di questo lavoro è la chiara volontà della comunicazione diretta ed aperta con l'ascoltatore, la bilancia pende verso l'uso dell'italiano rispetto al napoletano, il linguaggio è senza mezzi termini ma mai gratuitamente volgare, temi scottanti e spaccati di vita di strada sono trattati con vera profondità poetica. Da questo punto di vista si segnala dunque una strategia comunicativa quasi opposta ad altri rappresentanti della

stessa scena musicale, come La Famiglia che assume l'incomunicabilità quasi come una bandiera; nel brano *Prrr* essi usano la lingua napoletana quale demarcatore di orgogliosa alterità, dedicando una sonora pernacchia a chi dice di non capirli.

Spaccanapoli è un disco molto inclusivo anche sul versante strettamente musicale, agli implacabili *groove* Hip Hop sono spesso associate sonorità orecchiabili come nel brano *Luce* (che vede ospite il già citato Speaker Cenzou) basato su un campione di pianoforte, una dondolante spola tra i bassi di SI e LA che sfrutta principalmente armonie aperte per intervalli di quinta.

Ancora una spola armonica del pianoforte è la malinconica protagonista del brano *Luna*, ma stavolta la sonorità è minore, al suono del pianoforte è applicato un effetto *delay* e il basso elettrico acquisisce una tragica e cupa profondità. L'articolazione del *loop* è leggermente più complessa e si dipana su otto battute, la linea del pianoforte è minimalista e non a caso il compositore britannico Brian Eno viene citato nel testo.

Assolutamente da segnalare il bellissimo riutilizzo del *groove* di *Upside Down*, grande successo di *Diana Ross*, rallentato per costruire l'irresistibile *O'ffai semp; Spaccanapoli* infatti è anche un disco solare che riserva, quasi perfettamente al centro, una traccia spiazzante, una breve chicca strumentale di appena un minuto e venticinque secondi: la versione Hip Hop della musica del noto video gioco *Mario Bros*, che si distorce in una sorta di tarantella elettronica. Un piccolo lampo di genio e follia.

L'esploratrice DADA'. Un viaggio suggestivo tra le radici napoletane, la passione per la musica e il fascino del Vesuvio

Giovanni Gugg
Università degli Studi di Napoli Federico II

DADA' è lo pseudonimo (con l'apostrofo e non con l'accento!) di Gaia Eleonora Cipollaro, una cantautrice napoletana che abilmente integra la cultura partenopea con la *world music*, arricchendola con contaminazioni di musica club ed elettronica. Il suo progetto musicale, nato nel 2021, si distingue per la rottura degli schemi consolidati e l'esplorazione di generi musicali diversi, con un'attenzione particolare alla sperimentazione sonora. DADA'/Gaia è un'artista in continua evoluzione che non teme di osare e di mettersi in gioco, legata alla sua terra natale, che le è fonte di grande ispirazione, ma anche proiettata verso il futuro, attraverso un'innovazione non solo musicale, ma anche estetica e visuale.
La sua storia è un inno alla libertà espressiva e alla ricerca di sé, un invito ad abbracciare la diversità e a non aver paura di seguire i propri sogni. L'universo sonoro che ci offre è ricco di emozioni e di spunti di riflessione, che si nutre della vivacità e della passionalità della cultura partenopea. DADA' si definisce una cantastorie, dacché l'utilizzo del dialetto napoletano è un veicolo per raccontare personaggi autentici e vicende reali, così intense da trasmettere emozioni profonde. Il *sound* che ne deriva è unico e originale, cattura l'attenzione e suscita curiosità: è un invito a viaggiare, a scoprire nuovi sguardi e a lasciarsi sorprendere dall'inaspettato. La disinvoltura sperimentale di DADA' riflette la versatilità della sua generazione, cresciuta in un mondo incerto, eppure molto ampio, con stimoli e suggestioni di vario genere, dunque che gode di grande freschezza ed eterogeneità.

Il Vesuvio rappresenta un elemento di identificazione profonda per la cultura partenopea; la sua presenza costante nel panorama, visibile persino da lontano, evoca un senso di appartenenza e di radicamento al territorio. In che modo il vulcano fa parte del suo immaginario e come alimenta la sua curiosità?

Il Vesuvio è la scenografia su cui ogni napoletano si abitua a vivere. È una scenografia estetica, totemica, emotiva. Per me è il tetto della mia realtà, è un delegato tra me e il cielo, è un labbro superiore di un bacio materno.

Da piccola la nonna mi chiamava al balcone per farmi vedere come si innevava la sua cima e nonostante conoscessi la neve come qualcosa di freddo, a me il Vesuvio pareva sempre così caldo e teneramente vivo, presente. Un osservatore complice, una radiazione cosmica di fondo tutta napoletana: la voce del nostro universo, la voce di un Big Bang culturale e territoriale inconfondibile.

Durante i miei ultimi tre anni lontano da Napoli, con un amico fotografammo con una polaroid dalla riva di Marechiaro il Vesuvio, ma nella diapositiva venne fuori solo il mare, il Vesuvio non comparve e per me fu un segno, la mancanza di qualcosa di molto importante per me e che mi stavo lasciando scappare.

Per lei il Vesuvio è fonte di ispirazione artistica, ma in che modo il suo rapporto con il vulcano si è evoluto nel tempo, intrecciandosi con la sua crescita personale e artistica?

Il Vesuvio l'ho scoperto nascendo a Napoli, vivendo piccole esperienze alle scuole elementari legate a gite all'Osservatorio vesuviano e poi semplicemente guardandomi intorno e respirando quest'aria sospesa. Il Vesuvio letteralmente abbraccia una delle città più iconiche della storia, sorge meravigliosamente su questo golfo longevo e incantato, abitato nei secoli da quest'umanità dinamica che ha permesso alla stessa città di Napoli di essere così variopinta, meticcia, ricca dunque. Ma nella mia intima dimensione artistica l'ho scoperto e ne ho preso in prestito l'essenza rielaborando un brano del Gruppo Operaio degli Zezi e del grande cantore Marcello Colasurdo, scomparso di recente.

Ogni volta che canto la mia versione di Vesuvio *in giro per l'Italia il pubblico impazzisce: in ogni versione, questo è un canto totemico, rituale, che sviscera e solletica subito, specie nei meridionali, un forte senso comunitario, un brivido lungo la schiena. Anche percorrerlo per i sopralluoghi del videoclip legato alla mia reinterpretazione mi ha fatto rinnovare questa percezione di maestosa fugacità, di calmo vigore che comunque trasmette il Vesuvio.*

La sua formazione artistica è fortemente radicata nelle musiche tradizionali napoletane; in che misura questo patrimonio storico e culturale di tammorriate e canti a fronna 'e limone entrano e modellano il suo stile?

Sono cresciuta in braccio alla musica classica, poi a quella italiana e quella internazionale più disparata e sperimentale. Mi sono fatta per anni scudo dietro la cassa armonica della chitarra e ho ignorato il tumulto artistico napoletano che però mi coesisteva intorno, in sottofondo. Sono nata in una famiglia elegantemente popolare nel centro storico napoletano: il mio sviluppo è stato imbevuto dalla lingua originaria, la parlata di De Filippo, senza fronzoli e senza smanie letterate.

A scoppio ritardato mi sono ritrovata in corpo molto più materiale partenopeo di quello che credessi: ho un background *naturale pazzesco in merito, ma l'ho tirato fuori come un super febbrone soltanto di recente, quando mi sono trovata a fiorire come giovane donna e come artista. Mai me lo sarei aspettata e non ho calcolato nulla di quello che è successo.*

Somiglio molto al Vesuvio: "acqua cheta fà pantano e feta". Sembra che io stia lì tranquilla, ma intanto potrei esplodere e dar vita alla mia Pompei creativa.

Sono una persona che punta alla libertà: in una "fronna" c'è sempre un animo selvatico che corre, va dove vuole. È un cerchio di intenzioni, una voce diventa una tribù quando si esprime per il popolare.

Un "foulard" sembrerà sempre meno caldo di una "mappina" per me; vado all'osso, scavo la terra per guardare in faccia la radice e ho bisogno di orientarmi partendo dalla stessa, proprio come un elemento naturale, anche io da napoletana mi ramifico nella mia fioritura identitaria inevitabilmente partendo dalla mia radice marcatamente vesuviana, partenopea.

Di recente lei ha reinterpretato *Vesuvio* degli 'E Zezi, una rivisitazione che è anche un omaggio alla tradizione. Perché ha scelto di confrontarsi con questo vero e proprio classico contemporaneo della musica popolare napoletana? Cosa significa per lei questo brano?

Perché avevo desiderio di pregare. Un napoletano ha sempre due modi di pregare e di rapportarsi con il rituale, l'esistenza: o passa attraverso la Chiesa o passa attraverso il Popolo. Per questo ci siamo ingraziati San Gennaro: lo sappiamo che alla fine, "vota e gira", siamo solo meravigliosamente umani e ci serve una mano dal cielo e una mano dalla terra. Io avevo bisogno di pregare le mie radici, quindi ho invocato da sotto per puntare a sopra.

Il Vesuvio è un ecosistema, ma è anche uno straordinario patrimonio culturale. Conosce le feste tradizionali vesuviane? Si sente coinvolta da quelle sarabande tra terra e fuoco, musica e danza, sacro e profano?

Ad oggi ne conosco tante. Da piccolina ero incuriosita e appena sentivo eco di queste parate festose, correvo al balcone. Ho sempre invidiato i bambini vestiti di bianco dietro la Madonna dell'Arco, avrei voluto anche io condividere quella coralità quasi inconsapevole, devota per forza e grottescamente simbolica.

Porto in giro un mio brano dedicato alle galline e alla filastrocca di Maria Mariola, per cui cosa posso pensarne? Sono una voce. Estremamente interessante.

Per me le madonne del napoletano hanno per forza le mani sporche di terreno perché hanno appena colto le patate e il sorriso buono di una mamma del sud, che spesso sacrifica se stessa per la piccola comunità familiare.

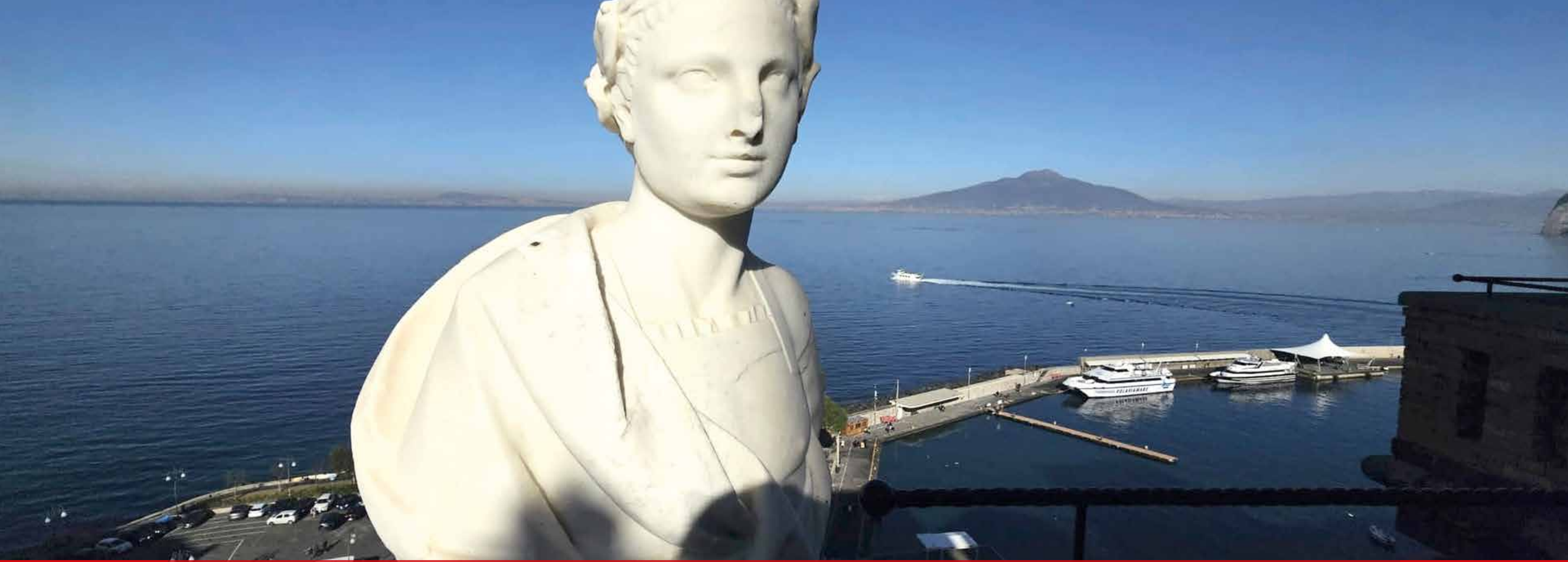
Come "oggetto complesso", il Vesuvio è l'epicentro di leggende, ragionamenti sul rischio e strategie di tutela ambientale. Lei cosa ne pensa? Rispettare il Vesuvio è, in scala, un'allegoria del rispetto verso la Terra? Eppure, se non riusciamo a tutelare un piccolo fazzoletto di terra come quello vesuviano, come possiamo sperare di "guarire" il pianeta?

Gli esseri umani si prendono sempre il dito con tutta la mano. Provengo da una famiglia vegetariana, animalista, altamente inclusiva per istinto naturale e non tanto per dietrologie studiate.

Da piccola ero affascinata dai calchi dei corpi pietrificati a Pompei, sfogliavo di continuo un libro super dettagliato sull'eruzione del 79 d.c. Mi facevo portare in loop *agli Scavi… per me ogni stratificazione è da rispettare: ma ci pensate quante ne ha viste e sentite il Vesuvio? Lo vedo come una Nonna Salice in "Pocahontas".*

Mi chiedevo quale fossero i pensieri e gli amori che portavano nel cuore quelle persone pietrificate, in particolare passavo il tempo ad immaginare il cuore di un cagnolino pietrificato a Pompei. Così alle superiori quando durante gli studi al liceo classico incontrai le lettere di Plinio il Giovane e la sua descrizione, la preoccupazione mia era sempre per il cagnolino di Plinio, proprio perché ho sempre avuto un rispetto istintivo verso gli animali e la natura, verso ciò che vive e ciò che si addormenta. Se il Vesuvio dorme, non posso che abbassare la voce e baciargli la fronte, come avrà fatto lui tante notti mentre io dormivo e crescevo all'ombra della sua realtà, di tutto quello che si dice su di lui e di tutto ciò che in realtà è.

Ho paura di tantissime cose, ma del Vesuvio sempre di meno. Mi fanno più paura gli ascensori. Ci metto la firma per diventare il nuovo calco pietrificato a Pompei, ma non fatemi morire bloccata in ascensore.



Fotografia di Giovanni Fiorentino.

Bibliografia

AAVV., 2021: *Europlanet Science Congress 2021 (virtual meeting)*, 13-24 Settembre 2021: https://www.epsc2021.eu/home.html.

Abert, H., 1984: *Mozart, la giovinezza 1756-1782*, Milano, Il Saggiatore.

Adkins Chiti, P., 1996: *Donne in musica*, Roma, Armando.

Aliberti, C., 1993: *Le trasformazioni dell'area nolana*, Napoli, CGIL FIOM Comprensorio nolano-vesuviano.

Angermüller, R., 1995: *I viaggi di Mozart in Italia*, Milano, Libri Scheiwiller.

Bianco, F.; Di Vito, M. A.; Castellano, M., 2023: *Il Monitoraggio dei Vulcani Campani-2022*, Napoli, INGV-Osservatorio Vesuviano: https://www.ov.ingv.it/index.php/monitoraggio-vesuvio.

Brocchini, D.; Principe, C.; Castradori, D.; Laurenzi, M. A.; Gorla, L., 2001: *Quaternary evolution of the southern sector of the Campanian Plain and early Somma-Vesuvius activity: insights from the Trecase 1 well*, in "Mineralogy and Petrology", 73, pp. 67-91.

Burney, C., 2007: *Viaggio musicale in Italia*, a cura di E. Fubini, Torino, EDT (ed. or. 1771).

Cantone, S., 1984: *Cenni storici di Pomigliano D'Arco*, Napoli, A. Gallina (ed. or. 1923).

Capano, L. (a cura di), 2001: *Guida illustrata ai funghi del Parco Nazionale del Vesuvio*, Ottaviano (Napoli), EPNV.

Carpino, F.; Sammicheli, F. (a cura di), 2009: *Laboratorio per il monitoraggio della biodiversità e cartografia del Parco Nazionale del Vesuvio*, Ottaviano (Napoli), EPNV.

Castaldo, D., 2015: *Archeologia musicale dei Greci e dei Romani. Una breve introduzione*, in "Il Saggiatore musicale", vol. 22, n. 1, pp. 97-109.

Ceci, F.; Lepore, D., 1997: *Arcipelago Vesuviano*, Lecce, Argo.
Cioni, R.; Bertagnini, A.; Santacroce, R.; Andronico, D., 2008: *Explosive activity and eruption scenarios at Somma-Vesuvius (Italy): towards a new classification scheme*, in "Journal of Volcanology and Geothermal Research", 178 (3), pp. 331-346.
Civetta, L.; Cuna, L.; De Lucia, M.; Orsi, G., 2004: *Vesuvio negli occhi: storie di osservatori*, Napoli, Osservatorio Vesuviano Unità funzionale Vulcanologia e Petrologia.
Conti, C., 2003: *Nobilissime allieve, della musica a Napoli tra 700 e 800*, Napoli, Guida.
Costa, R., 2001: Voce: «Emilia Gubitosi», in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londra, Macmillan.
D'Avino, R.; Masulli, B., 1991: *Saluti da Somma Vesuviana*, Marigliano (Napoli), Istituto Tipo-Litografico «Anselmi».
De Simone, G., 2007: *Vesuvio mistico*, Sant'Anastasia (Napoli), Neomedia Italia.
De Simone, G., 2016: *Musica sottile*, Napoli, Guida.
De Simone, R., 1979: *Canti e tradizioni popolari in Campania*, Roma, LatoSide.
Di Mauro, A., 1982: *L'uomo selvatico*, Somma Vesuviana (Napoli), Anarcord 82.
Di Mauro, A., 1986: *Buongiorno terra*, Salerno-Roma, Ripostes.
Fabris, D., 2016: *Partenope da sirena a regina. Il mito musicale di Napoli*, Barletta, Carfagna.
Gorgoni, P.; Rollin, G., 1997: *Tammurriata*, Napoli, Altrastampa.
Grimaccia, E., 2012: *Emilia Gubitosi, Teatro e vita musicale a Napoli nel primo Novecento, in Musica e musicisti a Napoli nel primo Novecento*, Atti del Convegno Internazionale, Istituto italiano di studi filosofici, di P.P. Di Martino e D. Margoni Tortora, (a cura di), Napoli, pp. 319-340.
Gubitosi, E., 1999: *Come nacque la Scarlatti*, in *L'Associazione Scarlatti nella vita musicale napoletana, 1919-1999*, Napoli, F. Giannini e figli, pp. 9-11.
Hill, W.H., 2008: *Antonio Stradivari. La vita e l'opera*, Cremona, Cremonabooks.
Jodice, M.; De Simone, R., 1974: *Chi è devoto*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
Lirer, L.; Chirosca, M.; Munno, R.; Petrosino, P.; Grimaldi, M., 2005: *Il Vesuvio ieri, oggi, domani*, Napoli, Assessorato all'Urbanistica della Regione Campania.
Macry, P.; Villani, P. (a cura di), 1990: *La Campania. Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi*, Torino, Einaudi.
Malacrino, C.; Bellia, A.; Marra, P. (a cura di), 2023: *Per gli dei e per gli uomini. Musica e danza nell'antichità*, Genova, SAGEP.
Malaparte, C., 2010: *La pelle*, Milano, Adelphi.
Masulli, A., 2006: *Note vesuviane*, Somma Vesuviana (Napoli), Summana.
Melini, R., 2009: *Gli strumenti musicali del museo archeologico di Napoli e la riscoperta scientifica dell'orizzonte sonoro dell'antichità*, in "Rivista di Studi Pompeiani", vol. 20, pp. 71-76.
Melini, R., 2010: *Gevaert archeologo: gli studi sugli strumenti musicali di Pompei*, in "Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap", vol. 64, François-Auguste Gevaert (1828-1908), pp. 119-130.
Monticelli, T.; Covelli, N., 1823: *Storia de' fenomeni del Vesuvio*, Napoli, Gabinetto Bibliografico e Tipografico.
Murara, M., 2020: *Tutte le lettere di Mozart, l'epistolario completo della famiglia Mozart, 1755-1777*, vol. 1, Varese, Zecchini.
Orselli, C., 2004: *Richard Strauss*, Palermo, L'epos.
Raso, C., 2022: *Napoli. Guida musicale. Tutta la città in 34 itinerari*, Sorrento (Napoli), Franco Di Mauro.

Redazionale, 1919: *Arte musicale e femminismo (A proposito della fondazione della Scarlatti in Napoli)*, in «Regina», XVI/7, pp. 43-45.
Redazionale, 1984: Voce: «Emilia Gubitosi» (in: «Napolitano»), in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, Torino, UTET.
Rossi, A., 1969: *Le feste dei poveri*, Bari, Laterza.
Rossi, A.; De Simone, R., 1977: *Carnevale si chiamava Vincenzo*, Roma, De Luca.
Russo, C., 1997: *'E sentite signuri miei*, Museo della Civiltà Contadina di Somma Vesuviana, Regione Campania.
Russo, D., 1990: *La festa delle lucerne*, Somma Vesuviana, Insigne Chiesa Collegiata S. Maria Maggiore di Somma Vesuviana.
Saffioti, T., 1978: *Enciclopedia della canzone popolare e della nuova canzone politica*, Milano, Teti.
Salerni, D., 1980: *Sindacato e forza lavoro all'Alfasud*, Torino, Einaudi.
Sannino, S., 2009: *Civiltà agricola vesuviana*, Salerno, Gaia.
Schmidl, C., 1928-1929: Voce: «Emilia Gubitosi», in *Dizionario universale dei musicisti*, vol. 2, Milano, Sonzogno.
Scialò, P., 2017: *Storia della canzone napoletana*: 1824-1931, vol. 1, Vicenza, Neri Pozza.
Sgammato, G., 1995: *Pummigliano ra 'e patane all'apparecchie…*, Urbino, Montefeltro.
Sheldrake, M., 2020: *L'ordine nascosto. La vita segreta dei funghi*, Venezia, Marsilio.
Sigurdsson, H.; Houghton, B.; McNutt, S.; Rymer, H.; Stix, J. (a cura di), 2015: *The encyclopedia of volcanoes*, Londra, Elsevier.
Spinosa, A., 1977: *L'ultimo sud*, Milano, Sugarco.
Tarli, T.; de Iulis, P., 2009: *Vesuvio pop. La nuova canzone melodica napoletana*, Roma, Arcana.
Tebaldini, G.; Gubitosi, E., 1926: *Il Pensiero musicale*, VI/3, pp. 39-40.
Ticheli, F., 1958: *Vesuvius* per orchestra di fiati e percussioni, prefazione.
Vacca, G., 1999: *Il Vesuvio nel motore. Storia del Gruppo Musicale Operaio 'E Zezi*, Roma, manifestolibri.
Vacca, G., 2004: *Nel corpo della tradizione. Tradizione e modernità nel Mezzogiorno d'Italia*, Roma, Squilibri.
Vitiello, A., 1973: *Come nasce l'industria subalterna. Il caso Alfasud a Napoli*, Napoli, Guida.

Fotografia di Giovanni Gugg.

ISBN: 9788890898570