



Città di Fiesole

# Filarmoniche di Fievole e di Caldine

Musiche e  
Carte d'archivio



 Edizioni Polistampa



Città di Fiesole

# Filarmoniche di Fiesole e di Caldine

Musiche e  
Carte d'archivio

*A cura di*

Maura Borgioli

Stefania Gitto

*Con / contributi di*

Antonio Carlini

Antonio Sicoli

 Edizioni Polistampa

## SOMMARIO

<i>Presentazioni</i>	
Fabio Incatasciato	7
Oliviero Novelli e Giuliano Mora	9
Gabriela Todros	11
<i>Le bande musicali nell'Archivio comunale di Fiesole</i>	
di Maura Borgioli	13
<i>Per una storia delle bande in Italia</i>	
di Antonio Carlini	27
La Società Filarmonica comunale di Fiesole	
<i>Il repertorio e i suoi musicanti</i> di Antonio Sicoli	43
<i>Il fondo musicale</i> di Stefania Gitto	51
<i>Catalogo delle musiche</i> a cura di Stefania Gitto	63
<i>Inventario delle carte</i> a cura di Maura Borgioli	91
La Società Filarmonica delle Caldine	
<i>Catalogo delle musiche</i> a cura di Stefania Gitto	95
<i>Inventario delle carte</i> a cura di Maura Borgioli	99
<i>Illustrazioni</i>	105

# PER UNA STORIA DELLE BANDE IN ITALIA

di Antonio Carlini

Uno scorcio prospettico di un grande paese! Così potremo definire il catalogo del Fondo musicale conservato dalla Filarmonica di Fiesole. Poco più di trecento partiture che nel silenzio della loro attuale posizione conservativa parlano di un piccolo abitato nel quale si rispecchia la vita di un'intera nazione. E viene subito in mente il pensiero del fisico torinese Luigi Sertorio sintetizzato efficacemente nel titolo di una sua recente pubblicazione *Vivere in nicchia, pensare globale*;<sup>1</sup> il "sistema delle filarmoniche" (l'*insieme*) rimanda a una serie di organismi singoli differenziati (le *nicchie*) che interagendo armonicamente fra loro formano una struttura unica di grande efficacia. La caratteristica della dimensione nazionale del fenomeno 'filarmoniche' (o 'bande') dipende quindi da l'interattività fra queste singole entità. E' sufficiente un rapido confronto con altri cataloghi similari realizzati in differenti regioni italiane per notare un forte elemento di condivisione, una 'stabilità' (o '*permanenza*') direbbe ancora Sertorio che convive, però, con un'altrettanta evidente '*creatività*' locale. Il tutto sorvegliato, e sono ancora parole di Luigi Sertorio, da un '*pensiero globale*' che, oltre a esprimere '*valori universali dell'uomo*', '*è il testimone di un'epoca e di una società*'.

Così l'assenza in questo catalogo di partiture precedenti al 1860 - pure a fronte di una prima Banda fondata, «da privati», prima del 1829<sup>2</sup> - è giustificabile storicamente con un costume condiviso in tutto il Paese. Sorte durante gli anni napoleonici (1796-1815) su modelli francesi e tedeschi con strumenti ancora in debito verso tecnologie settecentesche, le Bande conoscono profonde e ravvicinate trasformazioni organologiche sino al 1850, stabilizzandosi quindi attorno a modelli più duraturi o modificati solo parzialmente.

---

<sup>1</sup> Luigi Sertorio, *Vivere in nicchia, pensare globale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005.

<sup>2</sup> *Istituti e Società musicali in Italia. Statistica*, Roma, Regia tipografia, 1873, p. 140.

Tale precarietà di struttura impedisce, nei primi cinquant'anni dell'Ottocento, un utilizzo prolungato di partiture che venivano semplice sostituite assieme agli strumenti. Sparisce, ad esempio, il *Serpentone* (caratteristico basso dei *Cornetti* a forma di serpente), ma si dimenticano anche Fagotti e Oboi, mentre crescono le Trombe ora (dapprima con le chiavi e quindi con valvole e pistoni) non costrette più ai soli suoni armonici e libere di intonare melodie finalmente cantabili. Scompare anche uno strumento di colore come il *Cappello cinese* (bastone guarnito di Sonagli e Campanelli da scuotere) - immortalato in un ironico racconto di Auguste de Villiers de l'Isle-Adam<sup>3</sup> - mentre si rinforzano i registri bassi con la creazione delle *Tube* e dei *Flicorni*. Comincia l'espansione dei Clarinetti riuniti in più file (due, tre o quattro) con il *Piccolo* in Mi bemolle a dominare il registro acuto.

Anche l'aspetto societario nella prima metà dell'Ottocento è fragile e sottoposto a ricorrenti scioglimenti e ricostituzioni. L'assenza di sedi stabili e direzioni insistentemente avvicendate completava un panorama nel quale risultava difficile garantire la conservazione locale di un archivio sia musicale che documentario. Gli stessi complessi si spostavano raramente dal paese di fondazione rimanendo comunque all'interno di un raggio geograficamente circoscritto, condizionati anche da un indispensabile permesso politico. Il principio di emulazione e l'osservanza di un modello unitario rimanevano così obiettivi secondari, subordinati alle risorse contingenti sia materiali, che umane.

È la stessa terminologia in uso nella società a restituire questo *status* di precarietà, di volubilità degli organici. *Armonia*, *Musica turca*, *Banda*, *Musica*, *Filarmonica* sono termini usati indifferentemente per indicare complessi strumentali dalle fisionomie più diverse dove, tra i fiati, si potevano trovare tranquillamente gli archi.

Una dinamica che coinvolgeva tutta la musica, non solo quella 'di piazza', ma pure quella definibile 'classica' per il teatro, per le sale e le chiese. Nel l'Italia del primo Ottocento, escludendo alcune istituzioni prevalentemente concentrate a Milano, Torino, Roma, Napoli, Venezia, Bologna, Firenze, Parma, Palermo, per 'orchestra' si intendeva un complesso tutt'altro che stabile, capace di passare da una prova all'altra, o dalla prova al concerto dai venticinque ai quaranta strumentisti tra cui anche dilettanti poco controllabili.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, *Il segreto della musica antica*, in Id., *Racconti crudeli*, Roma, Editori Riuniti, 1987, pp. 133-137.

<sup>4</sup> Così scriveva ancora nel 1872 il marchese Alessandro Carcano (erudito maestro di cappella nella chiesa di San Silvestro a Roma) commentando la situazione non di un paesino di provincia, ma della capitale: «Roma [...] costringe i suoi impresari a stipendiare suonatori

E la crescita nel numero andava sempre a scapito dell'equilibrio fra archi e fiati (provenienti per lo più dalle fila delle bande) abusando in continuazione, nella lettura delle partiture, della tecnica del raddoppio: cinque o sei violini finivano col perdersi fra clarinetti, trombe, flauti, flicorni, tube e percussioni.<sup>5</sup>

Francois Joseph Fétis, celebre musicologo belga, esaminando nel 1847 i vari settori delle esecuzioni collettive, scriveva di «orchestre [...] violate [nelle] proporzioni [a causa della moltiplicazione de]gli strumenti di ottone», soprattutto nelle «città di provincia».<sup>6</sup> Effettivamente è dalla vasta provincia che possiamo attingere gli esempi più eclatanti. Nel 1836 l'orchestra del *Casino* di Belluno era formata da 7 violini, 1 viola, 2 contrabbassi, 1 flauto, 2 oboi, 3 clarinetti, 1 fagotto, 2 corni, 3 trombe, 1 trombone e timpani (10 archi contro 13 fiati);<sup>7</sup> nel 1839 l'orchestra della Società Filarmonica di Arezzo comprendeva 16 violini, 2 viole, 2 violoncelli, 4 contrabbassi, 1 oboe, 3 flauti, 5 clarinetti, 2 fagotti, 3 trombe, 6 corni, 4 tromboni (24 archi contro 24 fiati);<sup>8</sup> nel 1852 ad Ala (Trentino) l'orchestra filarmonica locale si componeva di 6 violini, 1 viola, 1 violoncello, 1 contrabbasso, 1 fagotto, 1 flauto, 3 clarinetti, 2 corni, 2 trombe (9 archi contro 9 fiati).<sup>9</sup> Tre soli esempi di un elenco potenzialmente assai più agguerrito ma che rinunciamo qui a integrare.

Nel caso di Fiesole non conosciamo organici specifici da collocare a inizio Ottocento. Ma il primo ensemble strumentale, registrato ufficialmente nel

---

e Cantori (Coristi) i quali, nella maggior parte, non potendo vivere della sola musica, per ché non è protetta da alcuna autorità; si danno ad altre industrie per lo più manuali. [...] La causa [...] della mediocre esecuzione, sono senza loro colpa. [Alle fatiche della concertazione] Aggiungami le materiali fatiche di questa gente, che travaglia nelle officine». Alessandro Carcano, *Progetto d'ordinamento delle masse corali e d'orchestra del Teatro comunale di Roma*, Roma, 1872.

<sup>5</sup> Questa casualità assoluta era registrata con ironia da Hector Berlioz nel suo soggiorno italiano del 1832. A proposito delle orchestre romane scriveva il musicista francese nelle sue *Mémoires*: «Al teatro Valle, i violoncelli sono nel numero di... uno, il quale uno esercita il mestiere di orafo, più fortunato di un suo collega obbligato, per vivere, a *impagliare sedie*». Hector Berlioz, *Viaggio musicale in Italia*, Milano, EBEditioni, 2006, p. 68.

<sup>6</sup> Francois Joseph Fétis, *La musica accomodata alla intelligenza di tutti*, Torino, Unione Tipografica - Editrice Torinese, 1858<sup>3</sup>, vol. I, p. 286. La prima edizione dell'opera, tradotta da Eriberto Predati, era stata licenziata in lingua originale dal Fétis nel 1830.

<sup>7</sup> Francesco Praloran, *Storia della musica bellunese. Parte V. Istituzioni musicali*, Belluno, Tip. Dell'Alpignano, 1891.

<sup>8</sup> Oreste Brizi, *Ragguaglio storico degli atti della Società Filarmonica Aretina per l'Anno 1839. Letto nell'adunanza annua generale de' 21 marzo 1840 dal Capitano Oreste Brizi aretino, Segretario della medesima*, Arezzo, Tip. Bellotti, 1840, p. 20.

<sup>9</sup> Ala, Biblioteca Comunale, Ms 3L c. 18r.

1829, porta il nome di “Filarmonica”; eppure una specifica immediatamente seguente precisa che tale complesso è formato da «40 bandisti». <sup>10</sup> Non occorre chiarire che nel linguaggio odierno il termine “Filarmonica” rimanda normalmente a un'orchestra con archi mentre il sostantivo “Banda” (e di conseguenza il vocabolo ‘bandista’) richiama un insieme di strumenti a fiato e percussioni.

\* \* \*

In tale ‘disordine’ sonoro, diffuso sull'intero territorio italiano non si potevano incontrare due complessi uguali, nessuna casa editrice era in grado di investire programmaticamente un qualsiasi capitale nella stampa di partiture sia per orchestra che per banda. Ecco spiegata l'assenza nell'archivio della Filarmonica di Fiesole, come in tante altre istituzioni simili, di partiture a stampa anteriori alla metà del secolo XIX.

In ogni caso nella prima metà dell'Ottocento, a dispetto di un Paese policentrico e ancora diviso politicamente che determina una molteplicità di modelli per quanto riguarda gli organici strumentali, si diffonde e impone un repertorio unitario determinato da modalità comportamentali e di consumo collettive raggruppate attorno alla diffusa consuetudine del ballo, alla forte cultura militare sintetizzata nelle marce, alla tradizione in grande espansione del melodramma e alla persistenza di riti religiosi come le processioni e i funerali.

Questa configurazione ordinata del repertorio è esattamente riflessa nei “Registri di musica per singoli strumenti” presenti nell'Archivio di Fiesole. Nella seconda metà dell'Ottocento, a fronte di un rafforzamento istituzionale e produttivo della Banda, le parti strumentali, prima segnate abitualmente in fogli singoli, vengono riunite in corposi libretti capaci di contenere venti, trenta titoli condizionati, nella durata, dal numero di battute sistemabili in un foglio leggibile interamente sopra il leggio. Lo scopo, simile al fenomeno espresso nelle durate delle canzoni registrate sui '45 giri' degli anni Sessanta, era di evitare per quanto possibile le girate di pagina. L'Archivio di Fiesole restituisce così un libretto riservato ai ‘Valzer’ (ecco il genere dei ballabili!), un'antologia di ‘Concerti’ tratti spesso dal melodramma (la musica per le sale di stile ‘classico’ e teatrale) e una serie di ‘Marce funebri’ (ecco il servizio nei riti religiosi!).

---

<sup>10</sup> *Istituti e Società musicali in Italia. Statistica cit.*, p. 140.

Quando nel 1861 nasce il Nuovo Stato le bande hanno ormai raggiunto una loro prima maturità strutturale. Gli organici cominciano a stabilizzarsi attorno a un gruppo quantitativamente elastico di strumenti-base (amplificabile a dismisura grazie alla tecnica del raddoppio delle parti) capaci di assolvere alle funzioni di canto, accompagnamento, controcanto, ritmo adottato finalmente da tutti i complessi. Con l'unificazione del Paese, il nuovo Stato, come scrive lucidamente Maurizio Ridolfi,<sup>11</sup> costruisce e diffonde una serie di simboli nei quali tutto il popolo doveva riconoscere la sovranità nazionale. S'impone così una ritualità pubblica capace di ricordare i momenti, i personaggi, gli eventi fondanti dell'Italia democratica: una ritualità civile celebrata all'aperto, in piazze e giardini cui era necessaria la sonora musica delle bande. Ma a motivare l'impegno anche finanziario dei municipi verso i complessi bandistici - che con il 1861 figurano ormai stabilmente nelle voci di bilancio dei comuni grandi e piccoli - non è solo la spinta patriottica, ma pure un orgoglio localistico che alimenta un concetto di decoro esteso dalla cura e pulizia di strade, case e ambienti, al tempo libero delle persone proponendo occasioni di svago ai cittadini in giardini e piazze, nei teatri, politeama e ritrovi collettivi in occasione di feste religiose, sagre, raduni di associazioni, calde serate estive, prime manifestazioni dell'incipiente turismo ecc.

\* \* \*

Tale ruolo di solennizzazione, di intrattenimento, di ricreazione richiesto dai comuni alle bande è recitato anche dalla Filarmonica di Fiesole come si comprende dalla visione delle musiche eseguite. Fra le Marce contenute nel libretto registrato al numero 154 troviamo la N. 7 intitolata *Marcia Funebre in Memoria dei Martiri Monti e Tognetti*. Si tratta di una pagina dal chiaro riferimento risorgimentale scritta per celebrare i martiri (oggi solo 'presunti') garibaldini Giuseppe Monti e Gaetano Tognetti decapitati a Roma il 24 novembre 1867 dopo un attentato quantomeno avventato. Una pagina musicale che si prestava convenientemente a celebrare ogni appuntamento dell'epopea risorgimentale - dalle inaugurazioni di monumenti agli anni versari delle grandi battaglie - tanto più dopo la celebre ode scritta da Giosuè Carducci (*Per Giuseppe Monti e Gaetano Tognetti martiri del diritto italiano*). Allo stesso scopo servivano: *Teano*, Marcia (N. 221) pubblicata nel 1914 da uno dei più illustri maestri compositori di banda, Giuseppe Manente

---

<sup>11</sup> Maurizio Ridolfi, *Le feste nazionali*, Bologna, Il Mulino, 2003.

(Morcone 1867 - Roma 1941); *l'Inno di Mameli* di Michele Novaro (N. 210); *l'Inno di Garibaldi* (N. 217) diffuso in tutt'Italia in mille versioni strumentali con o senza versi e la *Sinfonia garibaldina* (Raccolte di concerti: N. 49); *Omaggio a Depretis*, il primo importante esponente della Sinistra italiana più volte primo ministro del Regno, Marcia (N. 247) firmata da Oreste Carlini (S. Casciano di Val di Pesa 1827 - Livorno 1902).

Ma il nuovo Stato non poteva fermarsi a celebrare solo le memorie, i protagonisti, le date fondanti di una storia passata. Le feste attorno a Garibaldi o Vittorio Emanuele II, il Tricolore o i caduti di Solferino, Curtatone e Montanara, la Breccia di Porta Pia o Cavour servivano per consacrare e consolidare un'identità politica e ideale. Ma rimaneva sempre uno Stato da costruire economicamente, istituzioni da rafforzare e diffondere, una folla di gente cui far credere in un futuro migliore. Ed ecco le nuove feste organizzate coinvolgendo energie produttive giovani in fresche e inedite idealità civili. Gli anni della Rivoluzione francese non avevano portato solo guerre (e le bande!): avevano provveduto a svecchiare velocemente il sistema giuridico di governo (si pensi al Codice napoleonico), le tradizioni e gli apparati produttivi agricoli con annesse proprietà (la *manomorta*) agendo in tutto il Paese da volano per un moderno sviluppo industriale. In questo processo, l'azione pubblica del nuovo Stato veniva indirizzata necessariamente alla costruzione delle infrastrutture di comunicazione (strade, ferrovie, ponti, gallerie ecc.), all'apertura dei mercati esteri, alla crescita della scolarità, evitando interventi diretti sull'imprenditorialità dei singoli cittadini. I fermenti che si sviluppano attorno a questo fenomeno generale di modernizzazione trovano un riferimento ideale nella parola *Progresso* che viene celebrato, ad esempio, nelle *Esposizioni* (locali, nazionali, internazionali) vale a dire mostre - accompagnate da una serie di iniziative anche spettacolari - allestite per presentare e promuovere i prodotti e le invenzioni più significative del tempo e del Paese,<sup>12</sup> le nuove tecnologie, la produzione manifatturiera nonché le arti (architettura, fotografia, musica ecc.<sup>11</sup>). Nel 1881 all'Esposizione Industriale di Milano - che indicò il capoluogo lombardo quale capitale industriale del Belpaese - parteciparono 7450 espositori e i visitatori furono all'incirca 1.800.000 con

---

<sup>12</sup> Per un panorama generale del fenomeno si può leggere con profitto: Linda Aimone, Carlo Olmo, *Le esposizioni universali 1851-1900. Il progresso in scena*, Torino, Umberto Allemandi, 1990.

<sup>15</sup> Nel 1888 a Bologna veniva organizzata anche Un'Esposizione integralmente riservata alla musica sulla quale si rimanda a: Alessandra Fiori, *Musica in mostra. Esposizione internazionale eli musica (Bologna 1888)*, Bologna, CLUEB, 2004.

punte di 25.000 persone al giorno. Centinaia furono i concerti offerti agli ospiti molti dei quali realizzati dalle bande musicali lombarde sia civili che militari.<sup>14</sup> Fu questa Esposizione a indicare nella città di Milano (e nella Lombardia) la capitale industriale dell'Italia. All'interno dei vari padiglioni ci fu spazio anche per la musica presentata «in tutti i suoi periodi, in tutte le sue forme, e nei risultati a cui fu oggi condotta per le tradizioni dei sommi e pel naturale sviluppo del pensiero artistico».<sup>15</sup> Nell'occasione le vetrine mostrarono una quantità impressionante di partiture per banda, metodi per strumenti a fiato e trattati teorici. Ma le stanze più ricercate furono quelle riservate agli strumenti musicali dove si potevano ammirare gli ultimi innovativi esemplari prodotti dalle grandi fabbriche artigianali non solo straniere ma soprattutto italiane come le ditte di Agostino Rampone, Ferdinando Roth, Alessandro Maldura, Alberto Schonstein, Carlo Morisi, Romeo Orsi, Paolo Maino e principalmente di Giuseppe Pelitti,<sup>16</sup> inventore, fra l'altro, del *Pelinone*, un flicorno contrabbasso ideato nel 1846 e utilizzato ampiamente nella Banda di Fiesole (N. 42). Centinaia e centinaia furono allora gli strumenti esibiti non soltanto allo scopo di reclamizzare questo o quel prodotto: la corsa al brevetto da parte di ogni costruttore confermava quel vivace clima sperimentale promosso dall'ottimistica visione sulle magnifiche sorti progressive dell'umanità intera, italiana in particolare. Un clima di fermento riassunto perfettamente nel balletto *Excelsior* di Luigi Manzotti con musiche di Romualdo Marengo rappresentato con clamoroso successo al Teatro alla Scala di Milano proprio all'inizio del 1881: tale gigantesca azione coreografica celebrava il trionfo della scienza, del Progresso sull'Oscurantismo e nell'archivio bandistico fiesolano se ne ritrova puntualmente la partitura adattata al complesso locale da Ulisse Faleni (N. 168).

\* \* \*

---

<sup>14</sup> Si veda in proposito; Antonio Carlini, *Le bande a Milano nella seconda metà dell'Ottocento*, in *Milano musicale 1861-1897*, a cura di Bianca Maria Antolini, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1999 (Quaderni del Corso di Musicologia del Conservatorio "Giuseppe Verdi" di Milano: 5) pp. 283-310. Un ricordo preciso di tali manifestazioni è rappresentato dal Valzer di Tito Mattei *L'esposizione italiana* catalogato a Fiesole nella raccolta contrassegnata dal numero 40.

<sup>15</sup> *Esposizione musicale sotto il patrocinio di S. M. la Regina, Milano 1881. Catalogo. Gruppi I, II e III*, Milano, Pirola, 1881, pp. V-VI.

<sup>16</sup> *Relazione sugli strumenti musicali in legno, in ottone ed a percussione presentati dalle diverse fabbriche alla Esposizione Nazionale di Milano 1881*, Cart. Moglia, Milano [1881],

Apparato festivo primario, capace di animare qualsiasi riunione collettiva, la Banda non poteva mancare alle inaugurazioni delle strutture messe in opera dal governo nei vari settori del sociale. A precedere ogni discorso di senatori, sindaci, ministri o membri della casa reale all'apertura di un ospedale, una scuola, un ponte, un tratto ferroviario, il varo di una nave, una strada, un monumento, una scuola, un municipio o un teatro, sono sempre squilli di trombe e trilli di clarinetti. Imprese ardite come la realizzazione del tunnel ferroviario del Frejus nel 1871 o qualche anno prima (nel 1868) la ferrovia del Moncenisio e quindi fra 1895 e 1905 il traforo del Sempione furono festeggiate da decine di allegre e solenni marce o valzer spensierati, uno dei quali è presente negli scaffali della Banda di Fiesole: *Una corsa al Moncenisio* (N. 229). Anche l'arte figurativa conferma il ruolo di gioiosa 'colonna sonora' recitato dalle bande nei 'faustissimi avvenimenti' sopra richiamati. Si veda, ad esempio, l'*Arrivo al Granatello del treno inaugurale*, olio su tela realizzato nel 1840 da Salvatore Pergola (Napoli 1799-1874) per l'inaugurazione della prima linea ferroviaria italiana, la Napoli-Portici il 3 ottobre 1839. La prima carrozza dopo la sbuffante locomotiva è occupata da una Banda in alta uniforme che suona ininterrottamente marce ispirate a quel momento specifico. Al pari di tanti maestri di bande italiane impegnati, per parte loro, sulla carta da musica, Salvatore Pergola «ripropone con le sue vedute storico-celebrative, di accezione ufficiale, la politica di promozione culturale e lo stato di progresso tecnologico attuato al tempo dei Borbone».<sup>17</sup>

Non si pensi comunque a un rapporto sempre diretto fra titolo del brano proposto e circostanza esecutiva. Il linguaggio musicale solo in alcuni casi può essere esplicito; più spesso rimane allusivo o, ancor più, limita il richiamo alla circostanza proponendo solo un titolo letterario. Lungo tutto l'Ottocento questo è stato il caso dei servizi prestati dalle bande durante le cerimonie religiose dove con frequenza venivano suonate musiche proposte la sera prima in piazza o il mese dopo in teatro.

\* \* \*

Fin dalla nascita all'interno delle Milizie urbane del periodo napoleonico, la banda non mancava di presenziare a processioni, feste patronali, funerali, ecc. soprattutto nelle regioni del Sud Italia. Nel 1829, ad esempio, in terra di Bari l'intendenza generale di polizia sottolineava come le bande musicali

---

<sup>17</sup> *La pittura di paesaggio in Italia. Ottocento*, a cura di Carlo Sisi, Milano, Electa, 2003, pp. 203-205. Il quadro del Pergola è conservato a Napoli presso il Museo Nazionale di San Martino.

locali si assortissero soprattutto «in occasione delle festività religiose».<sup>18</sup> E nonostante l'Ottocento fosse il secolo dove si poneva con forza il principio liberale della separazione fra Chiesa e Stato, nella dimensione musicale ritualismo civile e religioso finivano col sovrapporsi accogliendo le bande, sia pur con circospezione, all'interno delle chiese e più frequentemente al di fuori durante le processioni, soprattutto nella seconda metà del secolo, in coincidenza con la diffusione capillare del complesso di fiati e percussioni nei paesi d'Italia e, paradossalmente, proprio mentre maturava la coscienza di un improrogabile rinnovamento della musica sacra.

Il programma generale di azione del comitato permanente per la musica sacra in Italia (il *Movimento Ceciliano*), firmato dal segretario Giovanni Tebaldini nel marzo 1890, escludeva «affatto da ogni servizio liturgico entro la chiesa la così detta banda militare», ammettendo solo in qualche necessità «una scelta limitata, giudiziosa e proporzionata all'ambiente di strumenti a fiato, purché la composizione o l'accompagnamento da eseguirsi sia scritto in istile grave e conveniente».<sup>14</sup> Più o meno nello stesso tono si esprimeva il Vescovo di Tortona mons. Igino Bandi predisponendo nel 1895 un *Regolamento* per la musica sacra nel quale al capitolo terzo si leggeva: «Restano quindi vietate in Chiesa e nelle sacre funzioni le *bande strumentali*, ossia civiche o militari. Non si permettono che fuori di chiesa e nel solo tempo delle Processioni o degli accompagnamenti funebri; purché anche in queste circostanze si osservi sempre quella gravità nel suono non solo, ma ancora nel portamento dei musicisti che convenga alla maestà e decoro delle sacre funzioni che compionsi».<sup>20</sup>

Questi e altri simili principi venivano riaffermati più autorevolmente nel 1903 da Pio X all'interno di quell'istruzione organica sulla musica sacra nota col nome di *Motu proprio*. Il documento, agli articoli 19 e 20, proibiva l'uso in chiesa di «strumenti fragorosi o leggeri, quali sono il tamburo, la grancassa, i piatti» e, per l'appunto, le «cosiddette bande musicali».<sup>21</sup>

Diverso rimaneva il caso delle processioni, riti che conservano anche durante il XIX secolo tutta la loro attrattiva per le masse. Nella processione, dove le componenti devozionali venivano esaltate dalla spettacolarità, si mani-

---

<sup>18</sup> Dinko Fabris, *Le origini delle bande musicali in Terra di Bari*, in *La musica a Bari. Dalle cantorie medievali al Conservatorio Piccinni*, a cura di Dinko Fabris e Marco Renzi, Bari, Levante, 1993, p. 170.

<sup>19</sup> *Programma generale di azione del comitato permanente per la musica sacra in Italia*, in «Musica Sacra», a. XV, n. 10: Milano, ottobre 1891, p. 162.

<sup>20</sup> «Musica Sacra», a. XIX, n. 3: Milano, 15 marzo 1895, p. 38.

<sup>21</sup> Valentino Donella, *Musica e liturgia. Indagini e riflessioni musicologiche*, Bergamo, Carrara, 1991, pp. 381-387.

festava l'interrelazione forse più evidente fra Chiesa e Stato, fra Fedele e Suddito. La banda condivideva con i gonfaloni, i crocefissi, i confratelli con le cappe, le statue, le candele, i drappi alle finestre, i mortaretti, un ruolo fondamentale d'abbellimento. La sua partecipazione era spesso stabilita statutariamente: nel caso dei complessi municipali poteva essere elemento giustificativo del contributo finanziario; se invece il complesso era diretta emanazione della parrocchia, tale presenza apparteneva alla stessa ragion d'essere del gruppo strumentale. L'intervento, invece, ai funerali era gratuito e in genere precisato nello statuto<sup>22</sup> in caso di morte di un socio bandista; in altre occasioni rappresentava una forma significativa di autofinanziamento con tariffe precise da spartire fra gli strumentisti. In queste triste circostanze la banda, soprattutto nei paesi e se formata essenzialmente da lavoratori impegnati durante le cerimonie, poteva presentarsi anche a ranghi ridotti. Quanto al repertorio, in mancanza di marce funebri, qualsiasi pagina genericamente "lenta" poteva servire al caso. In ogni caso l'archivio della Filarmonica di Fiesole risulta ben fornito di pagine adatte alla triste circostanza. Marce funebri sono qui firmate da Pietro Nencioni, Ulisse Faleni, Giovanni Battista Prosali, Francesco Gemme, Cesare Gostinelli tutti maestri italiani con l'eloquente eccezione di Chopin e la sua celebre *Marcia funebre* strumentata da Giuseppe Mariani e stampata da Ricordi.

\* \* \*

Tornando alle origini napoleoniche delle bande italiane dobbiamo richiamare un elemento 'politico' di importanza capitale nello sviluppo dell'istituzione, ovvero il concetto di uguaglianza gridato in ogni manifestazione e scritto sopra ogni documento pubblico ("Liberté, Egalité, Fraternité"). Ora, gli strumenti e i modelli bandistici diffusi sia da Francia che da Austria e Germania in realtà contraddicevano tale concetto. I fiati (trombe naturali e corni soprattutto) nella loro semplicità ancora barocca risultavano difficili da suonare e quindi si potevano affidare solo a professionisti come erano in pratica i soldati o musicisti che suonavano poi anche nelle orchestre dei teatri o delle

---

<sup>22</sup> Per una più ampia trattazione dell'argomento mi sia permesso segnalare: Antonio Carlini, *La tradizione musicale bandistica nelle chiese e nei riti processionali: il caso di San Marco*. In *La cappella musicale di San Marco nell'età moderna. Atti del convegno internazionale di studi*. Venezia, Palazzo Giustinian Lolin, 5-7 settembre 1994, a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi. Venezia, Fondazione Levi, 1998, pp. 177-212; Id., *Strumenti e voci: sentimenti e devozione nella musica sacra dell'ottocento*. *Vicende italiane del Movimento ceciliano*, in *Aspetti del cecilianesimo nella cultura musicale italiana dell'ottocento*, a cura di Mauro Casadei Torroni Monti - Cesarino Ruini. Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2004, pp. 137-148.

chiese. Soltanto dopo il loro perfezionamento tecnico (concluso nella sostanza attorno al 1850 con l'invenzione delle valvole e dei pistoni), la costruzione di nuovi strumenti (flicorni, bassi tuba, eliconi, oflicleidi, sassofoni ecc.) e l'aggiunta di chiavi a flauti e clarinetti, i fiati diventavano maneggevoli per tutti. Così si poteva modificare pure l'impostazione delle partiture. Veniva così abbandonata la scrittura di tradizione settecentesca per linee sovrapposte e intrecciate (di ascendenza contrappuntistica) alla quale si preferiva un modello assai semplificato costituito da melodia e accompagnamento (riassunto spesso nella formula dello *zum-pà-pa*). Una terza linea, quella del controcanto, rimaneva facoltativa mentre il ritmo era rimarcato da una sezione timbrica specifica, le percussioni (Tamburo, Cassa e Piatti). Ognuna di queste parti poteva essere accresciuta grazie alla tecnica del raddoppio (2, 10, 20 clarinetti). Questo sistema dava a (quasi) tutte le persone la possibilità di suonare. Un ragazzo poco dotato bastava che imparasse a suonare due sole note al flicorno (il Do e il Re, o il Sol e il Fa) e poteva eseguire tutte le marce in Do maggiore (o in Si bemolle). Ma chi aveva più tempo per studiare, o più doti, faceva il controcanto e chi era invece un virtuoso realizzava la melodia. Si creava così un sistema che accontentava tutti, estremamente democratico e che poteva funzionare a diversi livelli qualitativi: nella banda di paese, in quella di città fino ai grandi modelli delle compagini militari.

Era una struttura geniale che permetteva alla banda di diffondersi e vivere anche nelle piccole comunità rurali. Fu questo sistema a permettere la sopravvivenza delle bande nelle valli alpine e nei paesi interni di Calabria e Sicilia nei momenti terribili delle emigrazioni forzate per crisi economiche, per guerre o per le indifferenze giovanili degli anni 1960/70.

Questo passaggio si ritrova pure nella formazione dell'archivio musicale della Filarmonica di Fiesole, dove risalta la presenza non secondaria di diversi *concerti* (indicati anche con il nome di *Divertimenti*, *Fantasie*, *Variazioni* ecc.) per singoli strumenti (ottavino, clarinetto, tromba), di impegnativi *duetti* o *cavatine* tolte da celebri melodrammi, di strumenti singoli precisati come parti *principali*. E lo spazio lasciato 'democraticamente' ai musicisti più dotati, quelli capaci di suscitare le emozioni più forti di fronte a virtuosismi mirabolanti.<sup>23</sup> Fra i titoli assimilabili a questo genere a Fiesole si

---

<sup>23</sup> Per una più ampia trattazione di questa tipologia di repertorio bandistico si veda: Antonio Carlini, *Amilcare Ponchielli e le opere concertistiche per tromba e cornetta nelle tradizioni bandistiche italiane del XIX secolo*, in: *Ponchielli e la musica per banda. Atti della Tavola Rotonda. Ridotto del teatro Ponchielli 27 Aprile 2001*, a cura di Licia Sirch, Pisa, Edizioni ETS, 2005, pp. 49-118.

ritrovano partiture che rimandano a uno dei generi più significativi della scrittura bandistica italiana, vale a dire le *Fantasie descrittive* o *Sinfonie caratteristiche*, un genere di grande fortuna presso il pubblico bandistico tra il 1870 e il 1915 che vanta una presenza quantitativa di assoluta rilevanza. Si tratta di brani che programmaticamente intendevano ricomporre una dimensione spettacolare/teatrale, prevedendo, fra i righe musicali, delle vere e proprie indicazioni di regia. Pagine da vedere oltreché da sentire, che mettono in evidenza l'acquisizione ampia, allargata, di un formulario espressivo che appartiene alla cultura teatrale, non senza, talvolta, spingersi in territori di sperimentazione che saranno propri del Novecento. Queste scritture prendono spunto dalla descrizione precisa di ambienti, avvenimenti, personaggi, situazioni, storie attraverso l'adozione di una struttura narrativa. L'intenzione descrittiva comporta l'infarcimento della partitura con suoni concreti (spari, campane, fischietti, richiami d'uccelli, oggetti per riprodurre il rumore della pioggia ecc.), l'integrazione delle risorse foniche dei singoli strumenti con sorprese gestuali come la voce, il fischio, il battito delle mani o dei piedi, richiesti agli stessi esecutori. La realizzazione di tali partiture, che richiama folle davvero oceaniche, imponeva la modifica dei luoghi d'esecuzione (le piazze), trasformati in veri e propri teatri all'aperto con la richiesta di concentrazione all'ascolto, l'erezione di un palcoscenico, la distribuzione di sedie o panche, l'illuminazione, il coinvolgimento dello spazio adiacente (case, torri, palazzi vicini al palco principale). A questo tipo di repertorio appartengono pagine come *Cristoforo Colombo* (1892) di Renzo Masutto, la *Finta battaglia* di Alfonso Lattuca, *La breccia di Porta Pia* (1888) di Davide Delle Cese, *La fiera di Sini galla* di Giuseppe Filippa (1900) o *La festa del villaggio* di Angelo Chibbaro e pure alcuni titoli conservati a Fiesole: *La mezza-notte, fantasia* (N. 4) di Oreste Carlini (1890), *Festa di città, sinfonia* in partitura di Vittorio Filippa (N. 57), *Gli animali sonanti. Duetto per due cornette* di Domenico Gatti (N. 140).<sup>24</sup>

Del resto il principio del solismo era insito alla conformazione stessa della banda, dove, come nell'orchestra, ciascuna famiglia strumentale presentava una "prima parte" (di solito: tromba, clarinetto, bombardino, trombone cantabile) di livello tecnico superiore alle file, distinta per stipendio e perfino per dotazione strumentale. Sulla presenza di solisti di fama nelle

---

<sup>24</sup> Su questo argomento si veda: Antonio Carlini, *Die Blaskapellen im Italien des 19. Jahrhunderts*, in *Schlof Engers. Band 2. Colloquia zur Kammermusik Lur Harmoniemusik und ihre Geschichte*, Mainz, 1999, pp. 209-223.

regioni del Sud Italia si costruirà, a partire circa dal 1880, il successo delle bande 'da giro' - formazioni occasionali di alto livello artistico preordinate stagionalmente da un impresario - capaci di incantare migliaia e migliaia di spettatori con i loro solisti trattati alla stregua delle moderne star.

\* \* \*

Retroterra di questa forma, intesa come categoria che isola un solista rispetto al gruppo, restava comunque il teatro dominante nell'Italia dell'Ottocento: lo strumento prendeva il ruolo del personaggio, assecondato da un'orchestra che fungeva da sipario e da scenografia. In questo modo la Banda portava il teatro nelle strade e piazze di paesi privi di strutture teatrali amplificando i successi di Rossini, Bellini, Donizetti e, soprattutto, Giuseppe Verdi. L'archivio di Fiesole mostra immediatamente la sproporzione, condivisa con tutti i complessi del Paese, fra la fama di un Bellini (4 partiture.), Rossini (6 documenti), Donizetti (8 titoli) e quella di Giuseppe Verdi (30 strumentazioni diverse).

Anche queste riduzioni di opere restituiscono una parte di storia nazionale di particolare significato. Alcune sono firmate da maestri locali (Ulisse Faleni ad esempio) come succedeva in ogni città; altre sono portate a Fiesole da strumentisti impegnati temporaneamente in compagini militari o espatriati per lavoro ("Duetto nell'opera Norma: Caserta 22 maggio 1868", N. 197); altre ancora sono opere di grandi maestri nazionali: Pio Nevi, Concetto Abate, Giuseppe Mariani, Domenico Ascolese, Giovanni Pennacchio, Giuseppe Manente, Alessandro Peroni, Virgilio Bruscalupi, Guarneri Andrea, Alessandro Vessella. Particolarmente numeroso nell'archivio è l'apporto di questo ultimo gruppo: musicisti professionisti legati alle grandi case editrici (Ricordi, Sonzogno, Belati, Forlivesi, Lapini, Pucci, Saporetti e Cappelli, Vidale) che finalmente, a fronte di un organico ora stabile - favorito dall'opera riformatrice di Alessandro Vessella (1860-1929)<sup>24</sup> - potevano investire in collane di musiche bandistiche ricercate e commerciabili su tutto il territorio nazionale. In questo modo la Filarmonica di Fiesole finisce col condividere il proprio repertorio con quello delle grandi bande italiane perdendo, forse, un pizzico di singolarità.

---

<sup>25</sup> Per una descrizione della riforma vesselliana si rimanda a: Antonio Carlini, *La figura, l'opera e l'ambiente di Alessandro Vessella*, in «Rivista Italiana della Banda Musicale», A. I, n. 2, 2000.