

ACCADEMIE E SOCIETÀ FILARMONICHE IN ITALIA

STUDI e RICERCHE

A CURA DI ANTONIO CARLINI

ISTITUZIONI, LINGUAGGI E FENOMENOLOGIE
DELLE PRATICHE MUSICALI ASSOCIATIVE
FRA OTTO E NOVECENTO

Accademie e società filarmoniche in Italia : studi e ricerche : Istituzioni, linguaggi e fenomenologie delle pratiche musicali associative fra Otto e Novecento / a cura di Antonio Carlini. - [Trento] : Società filarmonica Trento, 2008. - 315 p. ; 24 cm. - (Quaderni dell'archivio delle società filarmoniche italiane ; 8).

ISBN 88-900464-5-7

1. Società filarmoniche – Italia – Sec. XVIII – XX. Studi I. Carlini, Antonio

784.06

Pubblicazione edita grazie al contributo della Provincia autonoma di Trento. Assessorato alla Cultura e Ministero per i Beni e le Attività Culturali. Direzione Generale per i Beni Librari

© 2008 Società Filarmonica di Trento. Filarchiv

Grafica: Maria Conforti

Stampa: Tipolitografia "La Reclame" - TN

LA BANDA COME STRUMENTO DI DIVULGAZIONE MUSICALE PER L'ITALIA DELL'OTTOCENTO

L'impulso al progresso civile, economico, tecnico che indusse, nell'Ottocento, l'amplificazione dei fenomeni socio-culturali lasciava già all'epoca tracce evidenti di sé, grazie alla pratica delle nuove tecniche statistiche chiamate a controllarne numericamente gli andamenti.

Anche nel settore della musica i numeri (più o meno attendibili) oggi esaminabili confermano un *trend* in assoluta crescita: si moltiplicano gli edifici teatrali, le case editrici, le fabbriche di strumenti, le scuole, le orchestre, le produzioni di opere e concerti, i giornali, gli organici delle orchestre, il pubblico, i metodi ecc. A questa linearità di tendenza partecipano pure le bande e le fanfare che, in una prima statistica effettuata fra il 1871-1872 e pubblicata nel 1873, raggiungono le 1.607 unità,¹ in un elenco che significativamente s'addensa lungo il secolo. E poco dopo, nel 1887-1889, a conferma della crescita descritta, un secondo rilevamento portava il dato complessivo a 2.212 complessi.² Se si volesse poi aggiungere numeri ai numeri, si potrebbe considerare la biblioteca del Corpo di Musica Municipale di Milano che tra il 1861 e il 1894 accumulava 1.672 partiture – divise in 814 ballabili, 337 marce, 331 pezzi diversi, 121 ouvertures e sinfonie, 69 *pot-pourri*³ – tutte, probabilmente, eseguite; o ancora le 1.506 partiture – con 789 brani provenienti dal melodramma, 517 ballabili, 164 marce, 9 composizioni originali e 27 brani non precisamente classificabili – raggruppate in 207 concerti dati in piazza San Marco a Venezia dalle bande aggregate all'esercito austriaco fra il 1856 e il 1866.⁴

Ora, se descrivere la rilevanza quantitativa del fenomeno bandistico significa corredarne di numeri la diffusione, è cercando di interpretare il significato, le cause e le conseguenze che si incorre nella divulgazione. Un termine che il comune vocabolario definisce sia nell'*azione* (appunto di diffusione), nei *contenuti* – «di teorie o dottrine scientifiche, filosofiche, politiche economiche ecc.» – nelle *modalità* – «attraverso esposizioni piane e compendiose, chiare senza

¹ *Istituti e società musicali in Italia. Statistica*, Roma, Regia Tipografia, 1873.

² MARCELLO RUGGIERI, *Lo Stato e l'associazionismo musicale dallo Statuto albertino alla crisi di fine secolo*, in *Accademie e Società Filarmoniche. Organizzazione, cultura e attività dei filarmonici nell'Italia dell'Ottocento*. Atti del convegno di studi [...] Trento 1-3 dicembre 1995, a cura di Antonio Carlini, Trento, Provincia Autonoma di Trento - Società Filarmonica di Trento, 1998 («Quaderni dell'Archivio storico delle società filarmoniche italiane» 1), pp. 13-72: 54.

³ [GIANFRANCO BUZZI], *Cenni storici del Corpo di Musica Municipale di Milano*, Milano, Tip. G. Rozza, 1894.

⁴ ANTONIO CARLINI, *Le bande militari austriache a Venezia: dieci anni di concerti tra il 1856 e il 1866. Note in margine al repertorio*, in «Rassegna veneta di studi musicali», IX-X, 1993/94, pp. 215-252.

tecnicismi e insieme sufficientemente sistematiche» – negli *effetti* – «con lo scopo di interessare un sempre più largo strato sociale alle nuove scoperte, al progresso del pensiero e della scienza» e nelle *finalità* etico-sociali «e di contribuire all'elevazione politico-culturale delle masse». ⁵

L'*azione* per prima dunque, la cui efficacia viene confermata dalla capillarità della presenza bandistica su tutto il territorio nazionale: nel secolo XIX, la banda interessa centri urbani e piccoli comuni, realtà cittadine e rurali, Nord e Sud (isole comprese), con una capacità di riproduzione garantita dalla mobilità dei complessi militari, alla cui emulazione si deve per gran parte la nascita delle bande civili e una incisività anche in assenza di altre strutture produttive: dove non c'erano teatri, case editrici, fabbriche di strumenti, scuole, sale da concerto, il complesso di fiati e percussioni suppliva efficacemente. E se la diffusione in sé tiene conto solo del numero dei complessi bandistici e della loro distribuzione sul territorio, l'*azione di diffusione* non può dimenticare il profilo della fruizione, cioè il pubblico: tutti coloro cioè che si fermavano ad ascoltare la banda o che la seguivano sfilando devotamente nelle sacre processioni, per un totale numerico che non riusciremo mai a quantificare. Ma che è possibile invece definire sociologicamente, poiché l'ambiente della banda, cioè la piazza e la strada, è il primo luogo di fruizione musicale non strettamente selettivo dell'età moderna. In piazza come in chiesa e sulle strade non si paga il biglietto, non si va solo se invitati, non è di rigore l'abito da sera.

Tale dimensione popolare era già nota a tutti gli operatori del settore musicale bandistico del secondo Ottocento:

I teatri, i concerti, i salotti sono i ritrovi delle classi agiate; la Banda è il ritrovo del popolo, gli appartiene e gli fa conoscere, essa sola, le dolcezze della musica, specialmente nei paesi di provincia ⁶

scriveva Enrico Mineo, in un articolo pubblicato sulla «Gazzetta Musicale di Milano» del 18 maggio 1899.

Con questo non si vuole certo attribuire alla banda la capacità di annullare le differenze di classe, ma solo rilevare come questo nuovo strumento di riti collettivi, ereditato dalla Rivoluzione francese, consenta alla comunicazione musicale di raggiungere strati più vasti della popolazione.

Individuato dunque il destinatario dell'azione di diffusione (il popolo, presente nella radice latina *vulgus* del termine divulgazione), e prima di indagare contenuti e messaggi, è forse opportuno indicarne la provenienza, ovviamente riconducibile ai meccanismi di gestione del potere, sottoposti nell'Ottocento ad una radicale trasformazione.

Una precisa necessità della classe dominante (la nuova borghesia) di intervenire per acquisire un consenso, non più scontato (per divina legge) ma divenuto discutibile dopo la Rivoluzione francese, impone «di interessare un sempre

⁵ *Dizionario Enciclopedico Italiano*, Roma, Istituto Enciclopedico Italiano Treccani, 1970.

⁶ ENRICO MINEO, *La Banda musicale in Italia*, in «Gazzetta Musicale di Milano», LIV, n. 20, 18 maggio 1899, p. 245.

più largo strato sociale alle nuove scoperte» e l'«elevazione» (sapientemente pilotata) «politico-culturale»⁷ delle masse, partecipando ad esse un normativo sistema di valori. Se dunque, a partire dal XIX secolo, il potere si esercita attraverso il convincimento, la sua gestione non può che avvenire attraverso operazioni di «comunicazione» fra le classi:⁸ passaggio che comporta l'adeguamento linguistico del messaggio (economico/politico/morale) proveniente dal gruppo dominante alle capacità di comprensione del non meglio definito popolo. Una mediazione in cui la borghesia procedeva ad una operazione di semplificazione («attraverso esposizioni piane e compendiose, chiare senza tecnicismi»⁹) e il popolo ad un parziale assorbimento dei moduli espressivi propri della borghesia. Entrambe le forze in causa, considerate come portatrici di autonomie culturali, divenivano così disponibili a influenzarsi reciprocamente: una disponibilità che costituisce la radice dell'evoluzione in senso democratico della società, e che dunque non può che essere valutata positivamente sotto il profilo sociologico, ma che non manca di conseguenze per l'aspetto estetico, intervenendo nel modificare profondamente le strutture stesse della rappresentazione artistica nel segno di una perdita della succitata autonomia. In termini di linguaggio musicale, il settore colto perde in sottigliezze contrappuntistiche, in ricercatezze armoniche, in articolazioni melodiche; quello popolare rinuncia alla mobilità sia melodica che ritmica, al gusto per l'improvvisazione, al modalismo, alla ruvidezza timbrica dei singoli suoni. L'effervescente sviluppo poi di generi intermedi, sia dal punto di vista formale – l'operetta, la romanza da salotto, la fantasia, i notturni, le barcarole, i *couplets*, il *Pot-pourri* ecc. – come per la conformazione degli ambienti di destinazione – giardini, birrerie, caffè, politeami, piazze, padiglioni fieristici ecc. –, torna a conferma dell'interscambio sociale: *Trivialmusik* (musica triviale), *Salonmusik* (musica da salotto), *Umgangsmusik* (musica di relazioni) e *Promenadenkonzerte* (concerti all'aperto),¹⁰ vale a dire romanza da salotto e pezzo pianistico brillante, musica da ballo e musica per banda o per piccoli complessi al chiuso o all'aperto, sono i cardini portanti del consumo musicale ottocentesco. «Brillant but not difficult», come ricorda Piero Rattalino ci-

⁷ Dizionario cit.

⁸ La semplice composizione professionale degli strumentisti nelle bande testimonia chiaramente questo interscambio sociale. Scorrendo gli elenchi degli organici è evidente la partecipazione della piccola borghesia (ceto artigianale, impiegatizio e dei piccoli commercianti) e poi (soprattutto a cominciare dalla seconda metà dell'Ottocento) anche di parte del proletariato, contadini, operai che suonano non più «a mente» come succedeva fra loro nel secolo precedente, ma leggendo uno spartito. Di operai era formata, ad esempio, in massima parte la Banda cittadina di Vicenza (33 elementi) nel 1876 (GIOVANNI MANTESE, *Cent'anni di storia dell'Istituto "F. Canetti"*, in *Istituto Musicale Francesco Canetti Vicenza. 1867 - 1967*, Vicenza, 1967, p. 36); fra gli iscritti alla Civica Scuola di Musica aggregata alla Banda Municipale di Milano nel triennio 1862-1865 figuravano: 30 studenti, 10 calzolari, 6 tipografi, 5 falegnami, 2 sarti, 5 tappezzeri, 6 mercanti di vino, 5 scrivani, 5 incisori, 4 parrucchieri, 4 orefici, 3 tessitori, 3 lattonieri, 3 scultori, 2 macchinisti, 2 sarti, 2 sellai, 2 arrotini, 2 droghieri, 1 panettiere ecc. AIDA FINO, *La Civica Scuola di Musica di Milano. 1862/1977: storia dalle origini ad oggi*, Milano, [Comune di Milano], 1978, p. 171.

⁹ Dizionario cit.

¹⁰ Questi sono alcuni dei termini più usati dalla musicologia tedesca – e in particolare da Carl Dahlhaus – da anni attenta al fenomeno della musica di consumo o d'intrattenimento. Cfr. *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*, a cura di Carl Dahlhaus, Regensburg, Gustav Bosse, 1967.

tando la richiesta di una composizione avanzata da una dama inglese a Ignaz Moscheles,¹¹ potrebbe costituire lo *slogan* di questo tipo di repertorio, evidentemente dominato da un principio di semplificazione (*not difficult*), che sottopone ad una sorta di diminuzione un prodotto di partenza (la teoria scientifica, filosofica, politica o morale che diventa in questo caso la sinfonia, l'opera, la musica da camera), per garantirne una più vasta accessibilità. Avvertibile negativamente in un ragionamento estetico, per cui semplificare equivale a rendere banale, prevedibile.

Prevedibilità e riconoscibilità che identificano non per caso la musica cosiddetta popolare nella elaborazione degli intellettuali, degli uomini di cultura dell'Italia del tempo: per tutti, Giacomo Leopardi che, nello *Zibaldone*, definisce la musica popolare come una successione di suoni nella quale «il popolo, udendone il principio, ne indovina il mezzo e il fine e tutto l'andamento».¹² In questa prospettiva soffre anche la dimensione creativa (ovviamente quando intesa in senso romantico), poiché raggiungere una fruizione allargata impone l'asservimento a codici espressivi prefissati in cui la competenza comune si trovi a proprio agio, il che significa, e questa è l'opinione più recente di Raffaello Monterosso, rinunciare alla propria individualità artistica:

musica [quella popolare] in cui volutamente l'autore rinunci ad ogni velleità sua personale per adottare invece un modo di espressione che possa, con la più grande facilità divenire "impersonale" ed assimilato così da chiunque.¹³

Di scorcio si potrebbe notare la paradossale contraddizione tra questo 'popolo' (di ignoranti), trattato con grande sufficienza, e il 'popolo' astratto legato all'elaborazione filosofica, politica e morale dell'età risorgimentale. È come se questa musica popolare restituisse al popolo una concretezza d'immagine, e soprattutto una immediatezza di risultati che però oltrepassano di gran lunga l'effimero aneddotico o il gusto dello sberleffo. «Brillant» infatti, per tornare nel salotto della citata dama inglese, si può certo tradurre semplicemente come brillante, ma indica anche un obiettivo: l'effetto subitaneo, non importa quanto profondo, sull'ascoltatore, un immediato quanto efficace coinvolgimento emotivo, basato sulla primitiva, infantile e ingenua reazione di stupore alla dimensione spettacolare.

E dunque la semplificazione linguistica finisce col servire la trasmissione diretta di contenuti emozionali, a loro volta indispensabili in un contesto sociopolitico che trasmigrava da una dimensione contemplativa (dell'idea di nazione ad esempio) ad una attiva, in cui l'idea doveva farsi emozione-azione (le note diventino armi, predicava Giuseppe Mazzini). La brutalità cardiaca dei ritmi di marcia, o per contro l'intensità nostalgica di un movimento ternario riportato al-

¹¹ PIERO RATTALINO, *Aristocratico - Borghese - Piccolo borghese nella "Salonmusik"*, in *Dentro la Musica... Itinerari alla scoperta del fondo "Silvio Pozzini" della Biblioteca Civica di Riva del Garda*, a cura di Angelo Foletto e Federica Fanizza, Riva del Garda, Comune e Biblioteca Civica, 1993, pp. 9-21: 16.

¹² MARCELLO DE ANGELIS, *Leopardi e la musica*, Milano, Ricordi Unicopli, 1987 («Le sfere», 7) p. 123.

¹³ RAFFAELLO MONTEROSSO, *La musica nel Risorgimento*, Milano, Vallardi, 1948, p. 118.

la culla materna, e dunque tanto il passo militaresco quanto il passo di danza, il prosciugamento del contrappunto in struttura melodica e accompagnamento, trovano la massima esaltazione nel fenomeno bandistico, capace di amplificare l'effetto emozionale – nella duplice direzione dell'impatto sonoro e visivo – stimolando un processo di totale immedesimazione. Non solo il tipo di musica proposta, ma anche le divise militari e il passo ritmato, lungi dall'essere elementi di subalternità coreografica, diventano simboli d'un rito, di religiosa entità e solennità. L'effetto ricercato (e qui la piazza rivela le sue potenzialità rispetto all'ambiente chiuso) non è ora quello individualistico del salotto, ma il senso di compartecipazione a un evento collettivo: una dimensione e una funzione socializzante che rimarrà inalterata anche quando alla divulgazione di idee-azioni, la seconda parte del secolo preferirà una dimensione di più edonistico intrattenimento. Ma anche se fuori dal contesto diretto dell'azione, resterà intatta la rappresentazione, stabilizzandosi nell'immaginario collettivo l'associazione spontanea della banda al fatto importante, ritualizzazione celebrativa o commemorativa di situazioni interessanti un gruppo sociale, indipendentemente stavolta dal contenuto musicale. E da questo immaginario attinge abbondantemente l'era fascista, in cui il culto dell'immagine sopravanza assai modernamente l'ambientazione sonora: a questo punto però la banda ha un ruolo eminentemente decorativo a un passo dalla emarginazione nel folklorico ad essa attribuito dai *media* nel secondo dopoguerra.

Tornando al secolo d'oro non stupisce notare come nel *Dizionario e bibliografia della musica* pubblicato a Milano presso Fontana nel 1826, Pietro Lichtenthal così sintetizzi le caratteristiche della musica militare (termine con il quale allora, nei primi decenni del secolo XIX, quando i complessi civili non si erano ancora largamente diffusi, si indicava praticamente la musica bandistica):

- 1) *popolare*, essendo destinata massimamente per orecchi poco o niente musicali;
- 2) *solenne*, quindi ci vogliono strumenti forti da fiato e da percossa;
- 3) *ritmo marcato e forte*, e
- 4) *scelta de' Tuoni*; il *mi*, *mib*, *do*, *re*, ed alcuni altri sono i più convenienti.¹⁴

Con queste premesse è facile dedurre il legame tra la banda e le vicende politiche ottocentesche, individuandone la funzione divulgatrice non direttamente «di teorie o dottrine scientifiche, filosofiche, politiche economiche ecc.»,¹⁵ ma delle emozioni sottese alle idee, anzi oggetto delle stesse quando trasformate in movimento rivoluzionario. Inni e cori riescono a suscitare e infondere negli italiani eroici sentimenti di patriottismo anche in presenza di testi (il caso dei cori nel Verdi risorgimentale è emblematico) che, per censure politiche o autocensure di consuetudini formali e musicali,¹⁶ assumono le caratteristi-

¹⁴ PIETRO LICHTENTHAL, *Dizionario e bibliografia della musica*, Milano, Fontana, 1836², vol. II, p. 61.

¹⁵ *Dizionario cit.*

¹⁶ Il coro *Patria oppressa* dal «Macbeth» di Verdi (cantato da un gruppo di profughi che si lamentano della loro condizione e inneggiano alla speranza di libertà, alla liberazione dall'oppressione), era, senza ombra di dubbio, da censurare. È poi interessante notare come alcuni musicisti riuscissero egualmente ad aggirare la censura diventando dei veri e propri maestri della comunicazione nascosta. È il caso, ad esempio, di Gioachino Rossini che riusciva a «nascondere» fra le note delle sue opere l'inno della *Marsigliese*. Cfr. PHILIP GOSSETT, *Becoming a citizen: the chorus in Risorgimento opera*, in «Cambridge Opera Journal», II, 1990, pp. 41-64.

che di discorsi indiretti: la direzione, chiara e univoca (così nel *Va pensiero* o nel *Si ridesti il Leon di Castiglia*) è affidata alla musica, che nella sua e per la sua elementarità induce un'emozione archetipale e quindi tanto più efficace e stimolante (si pensi all'omofonia e addirittura agli unisoni del *Va pensiero*). Ed è altrettanto logico riscontrare la tendenza a incanalare contenuti emozionali in direzione evasiva in presenza di mutate condizioni socio-politiche: quando infatti il problema non è più conquistare il potere ma gestirlo, il popolo non deve essere incitato alla rivolta, ma convinto della bontà del nuovo governo, persuaso a una consenziente passività.

Entrambe le dimensioni sono presenti nelle finalità della musica bandistica, individuate da Joseph Fahrbach capobanda di musiche aggregate ai reggimenti austriaci: la musica militare, affermava il Fahrbach, deve essere solenne e piena di virile serietà, deve «in una parola incoraggiare e [...] ricreare».¹⁷

Incoraggiare e ricreare sono gli scopi trasmessi dal mondo militare alla società civile nel travaso della musica bandistica dall'uno all'altro ambiente, con inclinazione verso l'incoraggiamento o verso la ricreazione proporzionale allo *status* della tensione sociale.

Considerando i medesimi obiettivi si scheda il repertorio bandistico, collocando il materiale eroico, di marce, canzoni e inni da un lato, danze e ballabili dall'altro.

Anche le trascrizioni melodrammatiche presenti quantitativamente in pari grado con marce e ballabili, pur costituendo un prodotto di contaminazione tra ambienti diversi, interpretano il principio della divulgazione nei termini più mercantili della distribuzione di un messaggio non costruito *ex novo*,¹⁸ ma che la banda è in grado di meglio diffondere consentendo l'avvicinamento «a strati più ampi di popolazione»¹⁹ rispetto al teatro. Le ragioni dell'investimento borghese nel settore stanno poi nel ruolo svolto, almeno nella prima metà del secolo, dal melodramma come unico prodotto culturale nel quale tutti i cittadini si riconoscevano italiani, potente mezzo per creare la coscienza della nazione e diffonderne la lingua anche oltre le dirette sollecitazioni rivoluzionarie (contenute in *Norma*, *Puritani*, *Nabucco*, ecc.). Infatti le «esposizioni piane e compendiose»²⁰ effettuate attraverso la lingua scritta, per quanti sforzi gli intellettuali facessero nel ricercare uno stile meno aristocratico e accademico, non erano in grado di raggiungere una popolazione che ancora nel 1871 vantava una percentuale del 69% di analfabeti,²¹ e non per caso il genere letterario più diffu-

¹⁷ ANTONIO CARLINI, *La musica militare austriaca nel primo Ottocento: gli scritti di Giuseppe Fahrbach sulla Gazzetta musicale di Milano*, in «Musica/Realtà», XVI, 47, luglio 1995, pp. 147-179: 163.

¹⁸ In questo caso il compito della banda è eminentemente ripetitivo e la creatività si limita ad un lavoro di adattamento della partitura originale all'organico diverso, come oggi avviene nel caso delle canzonette o della musica da film.

¹⁹ *Dizionario cit.*

²⁰ *Ivi.*

²¹ GIOVANNI VIGO, *Gli italiani alla conquista dell'alfabeto*, in *Fare gli italiani. Scuola e cultura nell'Italia contemporanea*, a cura di Simonetta Soldani e Gabriele Turi, Bologna, Il Mulino, 1993, vol. I, *La nascita dello stato nazionale*, p. 47.

so era la lirica patriottica,²² in cui la cadenza elementare e prevedibile del verso e la trasmissione sostanzialmente affidata alla recitazione ricostruivano modelli orali di tradizione, pari per valenza comunicativa ai modelli musicali.

All'efficacia della distribuzione contribuiva poi un elemento del progresso tecnologico come l'accelerazione dei meccanismi di comunicazione (verificabile ad altri livelli del vivere sociale), che consentiva la sistematicità della divulgazione: il trasferimento dal teatro alla banda avveniva sempre rapidamente, privilegiando un criterio moderno di informazione in 'tempo reale'. Moltissimi i casi citabili ma qui opportunamente sintetizzati in due fatti posti cronologicamente all'inizio e alla fine del secolo: nella città di Reggio Emilia la prima musica di Rossini – nello specifico quella dell'*Aureliano in Palmira* – era proposta attorno al 1810 proprio dai «Signori Dilettanti la Banda»,²³ a Roma, invece, la Banda Municipale nel 1890 eseguiva la *Cavalleria rusticana* di Pietro Mascagni ad appena tre mesi dalla prima rappresentazione scenica.²⁴

La rapidità d'informazione non giova solo alla divulgazione delle idee sottese al melodramma, né esclusivamente serviva l'utenza non raggiungibile dalle strutture produttive; una prospettiva più commerciale creava anche un *battage* pubblicitario attorno all'opera e al suo autore, incentivando l'attesa per lo spettacolo vero e proprio. Non per caso quindi, quando l'organico bandistico, soprattutto grazie agli interventi di Raffaele Lucarini, Dionigio Cortesi, Cesare Carini, Emanuele Krakamp, Amintore Galli e Alessandro Vessella riuscirà a conformarsi in strutture strumentali stabili, l'intersezione teatro/banda verrà presa in maggior considerazione dai grandi editori, Ricordi e Sonzogno, che si premureranno di fornire contestualmente alla partitura orchestrale anche la versione bandistica delle opere realizzate dai loro autori.²⁵

Tuttavia la pacificazione degli animi che nella seconda metà del secolo intervenne a frenare le componenti attive della divulgazione in quanto informa-

²² Si pensi, ad esempio, al caso di Giovanni Prati e al successo della sua *Ermenegarda*, stampata e ristampata in tutta Italia da editori diversi in numeri altissimi di tiratura.

²³ PAOLO FABBRI, *Il melodramma tra metastasiani e romantici*, in *Teatro a Reggio Emilia*, a cura di Sergio Romagnoli - Elvira Garbero, Firenze, Sansoni, 1980, vol. II, p. 115. Se si volesse invece verificare la ricettività dell'editoria nel settore, si pensi che già nel 1823, a soli sette anni dalla prima napoletana, la tipografia di Gaspero Cipriani di Firenze pubblicizzava «la Ouverture dell'Otello ridotto in armonia». Cfr. *Polinnia Europea ossia Biblioteca universale di musica storico-scientifico-letteraria e curioso-dilettevole*, Bologna, 1823, Tomo I, p. 20.

²⁴ *Al maestro Alessandro Vessella nel XXV anno di direzione della Banda comunale di Roma. MDCCCLXXXV - MDCCCX*, Lanciano, Stab. Tip. Masciangelo, 1911, p. 17.

²⁵ Ad avvantaggiarsi da questa situazione saranno soprattutto i compositori della cosiddetta Giovane scuola (Mascagni, Leoncavallo, Giordano, Franchetti, Cilea), ma anche Puccini, Zandonai, Alfano o Perosi come risulta dai cataloghi delle opere inseriti dalla Ricordi nelle collane «Biblioteca dei Corpi di Musica», «Biblioteca dei Corpi di Musica Civili e Militari», «Biblioteca Popolare per Fanfara» ecc. con trascrizioni curate da G. Pennacchio, R. Ascolese, A. Peroni, G. Manente, C. Janniello, G. Mariani, P. Nevi, A. Borlenghi, G. Tarditi, D. Bolognesi, A. Vessella, C. Abate, C. Preite ecc.

zione sulle «nuove conquiste del progresso»²⁶ musicale, non mancava di trasformare il significato originario della trascrizione, che, obbedendo all'analoga legge della cristallizzazione del repertorio (caduta vertiginosa delle opere nuove e fossilizzazione dei cartelloni attorno a pochi titoli), diveniva essenzialmente ripetizione di melodie più note tratte dalle opere rimaste in locandina «perché i cosiddetti ammiratori di Bellini, Donizetti ecc., ritornino a gustare la dolce viltà di canticchiarle, allorché nella pubblica esecuzione bandistica, il trombone, il cornetto, il bombardino o qualche altro strumento le suona».²⁷ Il trionfo del *pot-pourri*, concentrato sentimentale dell'opera, segna in un certo senso il culmine negativo del processo di semplificazione linguistica, azzerando la capacità di divulgare-comunicare idee ed emozioni, fatta salva la pacificante esperienza dell'assoluta riconoscibilità.

Tuttavia nell'ultimo scorcio del secolo, e almeno sino all'avvento dei *media*, le capacità divulgative della banda non vengono meno, ma cambiano oggetto, in funzione di un popolo non più da informare (incitare, incoraggiare), ma da formare (ordinare e controllare), sempre in un processo regolato dall'alto. Così non appena gli operatori del settore (naturalmente musicisti d'area colta) raggiunsero la consapevolezza delle possibilità didascaliche dello strumento-banda, fiorì tutta una letteratura che aggiungeva ai fini già descritti dal Fahrbach di incoraggiare e dilettare, la funzione didattico-educativa, la formazione del gusto del popolo. Di questa nuova direzione testimoniano molteplici interventi indirizzati a rinnovare il repertorio bandistico, inserendo soprattutto la musica sinfonica – Pio Nevi a Milano con Beethoven e Wagner,²⁸ Angelo Borlenghi a Riva del Garda tra il 1906 e il 1912 con *Finlandia* di Sibelius, il *Peer Gynt* di Grieg, le *Danze ungheresi* di Brahms o la *Fuga in sol min.* di J. S. Bach²⁹ e quindi Alessandro Vessella a Roma³⁰ – ma anche musica sacra con Raniero Mucci che trascriveva Palestrina, Stradella, Leo e padre Martini.³¹

²⁶ Dizionario cit.

²⁷ L. PUCCI, *Sulla musica teatrale ridotta per banda*, in «Gazzetta musicale di Milano», LVI, n. 36, 5.9.1901, pp. 509-512: 509.

²⁸ Attorno al 1890 per la Banda Municipale di Milano Pio Nevi trascriveva la *Terza* e la *Quinta* sinfonia di Beethoven dopo aver già realizzato la versione bandistica del *Settimino* op. 20; di Wagner invece lo stesso complesso proponeva soprattutto *La cavalcata delle Walchirie* e l'ouverture dal *Tannhäuser* e il *Lohengrin*. [GIANFRANCO BUZZI], *Cenni storici del Corpo di Musica Municipale di Milano* cit.

²⁹ ANTONIO CARLINI, *Istituzioni musicali a Riva del Garda nel 19° secolo*, Riva del Garda, Biblioteca civica, 1988, p. 20.

³⁰ Dal 1885 al 1925 Alessandro Vessella alla guida della Banda Municipale di Roma proponeva in pubblico un numero impressionante di partiture sinfoniche: le sinfonie di Beethoven dalla numero 1 alla numero 8; corali, preludi, arie e la *Passacaglia in do minore* di J. S. Bach; notturni, mazurke, polacche (particolarmente apprezzata la *Polacca in Lab* op. 53) di Chopin; sinfonie, ouvertures, romanze di Mendelssohn; ouvertures di C. M. von Weber; suite di Rubinstein; pagine varie di Schubert, Delibes, Elgar, Franck, Clementi, Haydn, Berlioz, Ciaikovski, Sgambati, Saint-Saëns, Reger, Schumann, Smetana, Mozart, Grieg e R. Strauss. A questi autori di musica sinfonica si aggiungevano naturalmente pagine operistiche di Verdi, Puccini, Mascagni, Meyerbeer, Bizet, Donizetti, Bellini, Cherubini, Spontini e Wagner. Cfr. *Al maestro Alessandro Vessella* cit.

³¹ RANIERO MUCCI, *La Banda Moderna e la Musica Religiosa*, in «Santa Cecilia», XXXI/IV, ottobre-novembre-dicembre 1929, pp. 68-71. A Raniero Mucci si devono pure le prime trascrizioni di Claude Debussy.

E dietro la nuova moda della trascrizione bandistica di opere sinfoniche, di grandi pagine del repertorio antico (di Bach e di Beethoven ecc.) si sostanzialmente la volontà di sanare la contraddizione tra popolo reale e popolo ideale, attraverso «l'elevazione politico-culturale delle masse».³² Una prospettiva didattica (che il crescendo paternalistico configurava in senso etico-morale) presente sin dall'ultima età illuministica, fervida sostenitrice dell'importanza civilizzatrice dell'istruzione,³³ e tipica dell'intellettuale italiano ottocentesco.

Considerando quindi l'ultima definizione del termine divulgazione, la banda può essere riletta integralmente per il suo contributo all'alfabetizzazione musicale. Dino Coltro nel corso di una ricerca tra i braccianti agricoli del veronese conclusa nel 1973, ebbe modo di notare come nessuno degli intervistati riuscisse a scrivere («a mettere in croce do parole scritte») mentre tutti invece conoscevano la musica.³⁴ È facile immaginare infatti, contemporaneamente al formarsi delle bande, la nascita di tutta una serie di scuole musicali, istituite con scopo chiaramente utilitaristico, cioè per sostenere l'attività della filarmonica, della banda o del coro (istruire e preparare le nuove leve), o per fornire cantanti e strumentisti all'attività teatrale.³⁵

Nel corso del secolo tuttavia la funzione educatrice ebbe progressivamente il sopravvento rispetto alla prospettiva meramente produttiva, giungendo per esempio a sostenere un progetto articolato per l'introduzione della musica nelle scuole elementari di Firenze attorno al 1870, proposto da Leto Puliti. Nella relazione al Municipio, il Puliti sottolineava come lo scopo dell'insegnamento del canto nelle scuole non doveva essere quello del rifornire voci ai teatri o di creare professione. Scriveva il Puliti:

L'insegnamento musicale offre, è vero, questi vantaggi; la loro importanza però è assai piccola cosa in confronto all'utilità massima che la musica può presentare come ausiliaria della istruzione e della educazione, e soprattutto come mezzo di moralità nella vita presente e avvenire del popolo.³⁶

Naturalmente lo spirito didascalico nei confronti delle masse sposava una concezione di moralità sconfinante in ragioni d'ordine pubblico: l'educazione doveva servire per tenere il popolo lontano dalle osterie, dalle risse, dai postriboli e così via. E nella quotidiana gestione della vita bandistica tale semplificazione etica ritorna tra gli scopi sociali scritti negli Statuti fondativi delle Bande;

³² *Dizionario cit.*

³³ Basti citare in proposito il pensiero del filosofo Gian Domenico Romagnosi per il quale solo attraverso la cultura il cittadino poteva aspirare ad una vera gestione dello Stato. Cfr. ROBERTINO GHIRINGHELLI, *Romagnosi a Trento: a proposito di tre recenti saggi*, in «Studi Trentini di Scienze Storiche», LXXIII, sez. I, 1994/3, pp. 319-320.

³⁴ PAOLO RIGOLI, *Origine e fortuna del fenomeno bandistico nella Bassa (1800 - 1930)*, in *Momenti di vita e cultura popolare nella Bassa*, a cura di Bruno Chiappa, Cerea, Banca di Credito Cooperativo di Cerea-Verona, 1994, p. 104.

³⁵ Cfr. ANTONIO CARLINI, *Le Scuole musicali delle Filarmoniche*, in *Accademie e Società Filarmoniche. Organizzazione, cultura e attività dei filarmonici nell'Italia dell'Ottocento cit.*, pp. 135-154.

³⁶ GIULIO ROBERTI, *Pagine di buona fede a proposito di musica*, Firenze, Tipografia di G. Barbera, 1876, p. 19.

che, per questo motivo, non incontravano opposizioni da parte dell'autorità politica o religiosa.³⁷ Questi principi trovano un'autorevole conferma nel *Progetto di riforma delle varie Scuole musicali del Regno d'Italia in Licei* presentato al Ministero da Vincenzo Bongiovanni nel 1881. In tale progetto il Bongiovanni motivava la proposta di aprire una serie di scuole «serotine vocale-strumentali», per l'incivilimento della classe operaia non soltanto per ovviare il bisogno di esecutori vocali e strumentali ai teatri, ma anche per squisiti motivi morali. Scriveva infatti il Bongiovanni: gli operai,

Invece di passare [...] le serate girovagando, ubbriacandosi e facendo mille altre diavolerie, potrebbero ben facilmente a fine di lavoro andare a scuola e frequentando [la scuola] prendere gusto per la musica.³⁸

Ma al di là di un semplice strumentalismo è importante notare come le finalità etiche proprie dell'associazionismo di tipo musicale siano più ampiamente riconosciute e giudicate di pubblica utilità. Tant'è vero che, a fronte di problemi molto più contingenti di igiene, viabilità, sanità o urbanistica, l'ente pubblico (i municipi) non esitava ad impegnarsi direttamente nel sostegno finanziario di scuole musicali, offrendo tra l'altro l'insegnamento gratuito ai meno abbienti. Anche qui i casi si moltiplicano: per citare un esempio nel veronese, possiamo richiamare la cronaca di Villa Bartolomea, dove il sindaco del paese Milone di Sambonifacio, mecenate della banda, comperava gli strumenti e faceva costruire un palazzetto apposito per l'attività della banda che in un verbale di seduta comunale nel 1884 veniva definita istituzione «vantaggiosa specialmente nei riguardi morali e di pubblica istruzione».³⁹ Sullo stesso versante si muoveva soprattutto negli ultimi decenni del secolo la chiesa: tanti corpi musicali furono infatti avviati, sostenuti e anche diretti da parroci che offrivano strumenti, locali e competenze ai musicisti volenterosi.

ANTONIO CARLINI, si è laureato a Bologna e diplomato al Conservatorio di Trento. Direttore artistico della Società Filarmonica di Trento, è docente di Storia della musica per Didattica in Conservatorio. Autore di saggi pubblicati in riviste specializzate e atti di convegni, ha affrontato ricerche sulle istituzioni musicali italiane e il teatro con particolare riguardo alle vicende delle bande musicali in riferimento alla loro funzione educativa, le relazioni con il mondo dell'opera, dell'editoria e dell'organologia.

³⁷ Lo *Statuto* della Società La Torre di Serravalle (Trento, 1876) ad esempio nel dichiarare gli scopi generali dell'associazione, affermava di impegnarsi nel «tener lontana la gioventù dalle bettole e dai vizi» [ANTONIO CARLINI, *Duecento anni di musica. L'associazionismo bandistico nel Trentino fra storia e contemporaneità. Aspetti artistici e sociali*, in ANTONIO CARLINI – ANTONIO CENBRAN – ARMANDO FRANCESCHINI, *In banda. Storia e attualità dell'associazionismo bandistico trentino*, Trento, Federazione dei Corpi Bandistici della Provincia Autonoma di Trento, 1990, p. 42].

³⁸ VINCENZO BONGIOVANNI, *Progetto di riforma delle varie Scuole musicali del Regno d'Italia in Licei*, Palermo, Tipografia B. Lima, 1881, pp. 6, 25-26.

³⁹ PAOLO RIGOLI, *Origine e fortuna del fenomeno bandistico nella Bassa* cit., p. 134.