

La banda musicale: spunti di riflessione e prospettive di ricerca

Enrico Baldassarre*

Abstract. This contribution, starting from the definition of Wind Band, aims to interconnect in a summary table the most important research topics related to the Wind Band phenomenon such as repertoire, musical forms, instrumental organic, musical instruments, Wind-Band education, the relationship between Wind Band and historical events etc. and it tries to offer reflections and research perspectives. These topics can be considered as analytical parameters for future research.

Sintesi. Il contributo, partendo dalla definizione di banda musicale, tende ad interconnettere in un quadro riassuntivo i più importanti temi di ricerca relativi al fenomeno, come il repertorio, le forme musicali, l'organico strumentale, l'educazione musicale, la relazione tra banda ed eventi storici, etc. e cerca di offrire riflessioni e possibili prospettive di ricerca. Questi temi possono essere considerati altresì come parametri analitici per le future ricerche.

Il presente contributo non ha la pretesa di esaminare dettagliatamente tutte le possibili prospettive di ricerca, ciascuna delle quali meriterebbe una trattazione specifica, ma tende a interconnettere in un quadro riassuntivo indirizzi già esistenti, proponendo altri possibili motivi di riflessione. Le prospettive di ricerca cui perviene costituiscono parametri analitici utili a delineare il fenomeno sociale delle bande musicali: la strada della ricognizione della storia locale, infatti, è in pieno divenire e ricchissima di fonti da valutare. Gli spunti di ricerca sono perciò molteplici e complessi a causa della vastità del materiale documentario, spesso difficile da raccogliere e da comparare.

Se molto è stato fatto, molto ancora emergerà, grazie alla investigazione archivistica ed alla catalogazione di fondi musicali in via di censimento. Si assiste infatti ad un rinnovato interesse della musicologia verso il fenomeno delle bande, che sta contribuendo significativamente a «farle uscire dal ghetto dell'indifferenza e dalla subalternità rispetto alla musica della grande tradizione storica»¹. Perché la banda musicale è ancora oggi, nella sua duplice veste civile e militare, la principale tra le manifestazioni musicali fruibili indiscriminatamente dall'intera collettività, costituendo per eccellenza «l'espressione musicale del popolo»². Essa rappresenta a pieno l'identità culturale di una comunità e il recupero di tale identità costituisce

*Conservatorio di Musica “Tito Schipa” – Lecce, enrico.baldassarre.docente@conservatoriolecce.it

¹ G. PENNINO, a cura di, *Il repertorio sommerso: musica storica per la banda d'oggi*, Palermo, Regione Sicilia assessorato ai Beni culturali e ambientali e alla Pubblica istruzione, 2000, p. 5.

² A. DE PAOLA, *La banda. Evoluzione storica dell'organico*, Roma, Ricordi, 2002, p. 8.

il mezzo attraverso cui sottrarsi al processo di omologazione culturale derivato dalla globalizzazione.

Per una definizione di 'banda'

Non è facile trovare una descrizione univoca di cosa sia la banda musicale. Tra le definizioni più autorevoli elaborate nel corso dell'Età contemporanea emergono le seguenti:

[La Banda è un] Corpo di musica, il quale consiste in un gran numero di sonatori d'ogni specie di strumenti da fiato e da percossa. In Italia si dà anche ordinariamente tal nome ad alcuni strumenti da percossa, riuniti nell'orchestre de' gran teatri, come il Tamburone, i Piatti, il Triangolo ec., atti a rinforzare all'occorrenza i *forti* ne' vari pezzi di musica dell'Opera e del Ballo. Si divide la Banda in *Banda civica*, e in *Banda militare*. La prima, eretta col consenso della Municipalità d'una città o d'un Borgo, si dedica alle pubbliche feste, processioni ec., e prende il nome di tale città, p. e. *La Banda civica di Bergamo*. La seconda trovasi al servizio delle armate, e viene usata a' tempi di battaglia, onde destare il coraggio ne' soldati, per divertire alle parate ec. Quasi ogni reggimento ha una simile Banda, di cui prende il nome, come p. e. *la Banda del reggimento Bianchi*. La Bande della cavalleria sono composte di Trombe, Corni e Tromboni [P. LICHTENTHAL, *Dizionario e bibliografia della musica*, Antonio Fontana, Milano, 1826, pp. 81-82].

This was a term formerly used, and by no means in a depreciatory sense, for a body of musicians, especially wind-players; but the twenty-four violins of Louis XIV were called bande, and the twenty-four fiddlers of Charles II the King's private band, etc. In Italian opera orchestras appearing on the stage is also called B. [H. RIEMANN, *Dictionary of Music*, trad. di J.S. Sheldock, London, Augener & Co., s.d., pp. 52-53: 1^a ed. tedesca Leipzig, 1882].

Complesso di strumenti a fiato con l'inclusione di alcuni strumenti a percussione (raramente ad arco). Nella sua forma tipica costituisce un reparto militare, o dipendente da istituzioni pubbliche (generalmente un Comune) e i suoi componenti vestono un uniforme [A. FERDINANDI, *Enciclopedia dello Spettacolo*, EdS, Roma, Le Maschere, 1954, vol. I, p. 1423].

Complesso di strumenti a fiato e a percussione destinato prevalentemente a esecuzioni all'aperto (all'occasione, anche in sale da concerto e auditorii) [Dizionario Encicopedico Universale della Musica e dei Musicisti, DEUMM, a cura di Alberto Basso, vol. I, Torino, UTET, 1983, p. 256].

Harmoniemusik (oder *Harmonie*) bezeichnet seit der zweiten Hälfte des 18 Jh. zunächst ein überwiegend aus Oboen, Klarinetten, Hörnern und Fagotten bestehendes Bläserensemble, z.T. unter Einbeziehung von Flöten, Englisch- und Bassethörnern sowie eines Kontrabasses, und dessen Musik, wobei die grundsätzlich paarweise Verwendung der Instrumente charakteristisch ist [A. HOFER, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, MGG, II Aufl., Sachteil 4, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel/Stuttgart: Bärenreiter/Metzler, 1996, Sp. 153].

The word ‘band’ has many applications in music, more or less precise. In a general sense, it may refer to almost any ensemble of instruments. When used without qualification it commonly applies to a group of musicians playing combinations of brass and percussion instruments (a brass band; see SIV Below), or woodwind, brass and percussion (e. g. wind band, a circus band or a symphonic or concert band; see SIII below) [K. POLK (II, 1), ‘Band’ (i), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie and John Tyrrell, London, Macmillan Publishers, 2001, vol. II, p. 622].

La Banda è un complesso orchestrale formato da strumenti a fiato e a percussione (cui si aggiungono talvolta i contrabbassi a corda e, nella tradizione di alcuni paesi come per esempio la Spagna, i violoncelli) [F. CREUX, *Il mondo della banda musicale nell'Italia di oggi. Realtà, contraddizioni, proposte*, in «Note Musicali», vol. 1, 2011, p. 29].

Potremmo, quindi, definire la Banda una vera e propria orchestra sinfonica priva degli strumenti ad arco, in quanto costituita esclusivamente da strumenti a fiato e da percussioni e nella quale l’assenza degli archi è compensata, appunto, dall’impiego degli strumenti a fiato, normalmente estranei all’orchestra sinfonica, come i flicorni, o i vari tipi di clarinetto e di sassofono [B. GRILLO, *La banda musicale. Dalle origini alla strumentazione con le moderne tecnologie*, Bari, Edizioni Giuseppe Laterza, 2020, p. 9].

La Banda musicale è un *ensemble* variabile di strumenti musicali, dei quali, in massima parte, a fiato. Si esibisce prevalentemente all’aperto, per manifestazioni rituali, civili, militari e ricreative. Può essere composta da professionisti ed amatori. [E. RAGANATO, *La scomparsa delle bande musicali. Un viaggio nel mondo bandistico pugliese*, Lecce, Pensa Editore, 2020, p. 14]³.

Le caratteristiche che emergono dalla sintesi di suddette definizioni⁴ sono: la distinzione tra bande militari e bande civiche, la presenza costante e prevalente di strumenti a fiato e a percussione variabili nel numero, la possibilità di includere altri strumenti, la ricorrenza del luogo di esibizione all’aperto, l’associazione tra bande musicali e manifestazioni civili, militari, religiose e ricreative e la presenza di professionisti e/o di amatori.

Certamente si può notare che l’assenza della definizione di un organico numericamente univoco, la possibilità di inclusione di altri strumenti e la presenza di amatori fanno della banda un complesso musicale unico ed estremamente versatile e inclusivo, che ben si adatta alle differenti realtà sociali di cui può far parte.

Inoltre, il fatto che la banda, al contrario dell’orchestra, suoni solitamente all’aperto ne comprova vocazione alla libera fruizione e varia destinazione. La selezione sociale imposta al pubblico pagante in teatro, infatti, si pone agli

³ Cfr. anche ID., *Le bande musicali. Storia sociale di un fenomeno globale*, Loreto, StreetLib, 2018, pp. 3-4.

⁴ Esamineremo in seguito la definizione di banda musicale contenuta nella Legge Regionale del 15 giugno 2023, n. 10.

antipodi. Peraltro nella banda musicale, «formazione eterogenea di strumenti a fiato e a percussione»⁵, l'assenza degli archi non deve considerarsi come una minorazione, bensì come l'elemento peculiare che ne determina il carattere dinamico. Il fatto che la *performance* musicale possa svolgersi anche in movimento è un evento per lo più precluso ad altre formazioni musicali. Si aggiunga che i suoi componenti ‘girano’ intensamente da un contesto all’altro, così da essere definibili a giusta ragione come «i nomadi del pentagramma»⁶.

Relativamente alla formazione risulta però difficile trovare dei termini di paragone efficaci sia in ambienti culturali distanti (Europa, America *etc.*), sia in realtà geografiche contigue (come nel Nord, nel Centro e nel Sud Italia)⁷.

I termini utilizzati per definire tale complesso musicale variano a seconda dei luoghi, della destinazione d’uso e del grado tecnico ‘evolutivo’, individuando: *Orchestre militaire-Orchestre d’harmonie* (in area francese), *Harmoniemusik* e *Blaser orchestra* (in area germanica), *Band* nelle varie differenziazioni di *Marching*, *Concert*, *Symphonic*, *Wind*, *Street*, *Brass* (in area anglo-americana), *Banda* e *Orchestra di fiati* (in area italiana)⁸, *Banda da giro* (Sud Italia in particolar modo Puglia, Campania, Basilicata), *Banda musicale* o *Bandas militares*, *Bandas civiles*, *Bandas procesionales* e *Bandas taurinas* (area spagnola)⁹.

Come possiamo notare in Italia per definire la banda compare anche la denominazione orchestra di fiati. Il termine può essere considerato un neologismo, in quanto non compare come indicazione specifica in alcuna partitura ascrivibile a tale categoria, in cui è presente invece il termine banda, come per esempio nella *Symphony in B-flat for Band* di Hindemith, nelle due *Suites in Eb, op. 28 n. 1 e in F, op. 28 n. 2 for Military Band* di Holst e nel *Theme and Variations op. 43 for Wind Band* di Schönberg, *etc.*

Banda e orchestra di fiati talvolta sono usati come sinonimi e tra di essi non vi è una sostanziale differenza, in quanto in entrambe le formazioni parte degli strumenti suona raddoppiandosi e per classe¹⁰. Marino Anesa sottolinea che il termine banda, ‘folgorante’ e comprensibile a tutti, si è imposto da secoli nella nostra tradizione culturale, acquisendo una valenza affettiva, utilizzata nella letteratura, nel cinema e nelle canzoni. Al contrario orchestra di fiati può apparire una definizione pretenziosa, pedante e inutilmente didascalica¹¹.

Tuttavia tale definizione è solitamente usata in relazione all’incremento numerico dei componenti in organico, riferibile alla grande banda militare. Se

⁵ E. RAGANATO, *Innovare il patrimonio della banda per rigenerare la comunità*, in «Sapere pedagogico e pratiche educative», n. 9, 2024, p. 101.

⁶ B. TRAGNI, *I nomadi del pentagramma: le bande musicali in Puglia*, Giovinazzo, Libreria Peucetia, 1985.

⁷ E. RAGANATO, *Le bande musicali*, cit., pp. 4-5.

⁸ F. CREUX, *Il mondo della banda musicale di oggi*, in «Note Musicali», 1, 2011, pp. 29-30.

⁹ E. RAGANATO, *La scomparsa delle bande*, cit., p. 18.

¹⁰ F. CREUX, *Banda e dintorni. Raccolta di scritti sulla banda*, Bellona, Santabarbara, 1997, p. 10.

¹¹ Intervista del 20.06.2009, in «Notizie e curiosità», <http://bandanese.it>.

invece orchestra di fiati fosse usato genericamente per definire la banda, rivelerebbe il tentativo di sottrarla al pregiudizio che la relega in uno stato di inferiorità culturale rispetto all'orchestra¹². Tale pregiudizio, supportato in passato dalla grande presenza nelle bande di dilettanti, oggi non ha ragion d'essere, sia per il numero di professionisti in organico che determina qualità esecutive di alto profilo, sia per la presenza considerevole di un repertorio bandistico originale.

Al fine di trovare una definizione univoca di banda tuttavia alcuni studiosi come Lorenzo della Fonte auspicano una standardizzazione dell'organico a livello internazionale¹³. Al contrario altri studiosi (come Bianca Tragni¹⁴) analizzano le caratteristiche di tale fenomeno da una prospettiva antropologica. Vincent Dubois, considerando ogni comparazione arbitraria, propone un'indagine di tipo sociologico¹⁵. Ogni fenomeno musicale infatti è il riflesso dell'ambiente culturale in cui è nato e descrive a pieno la comunità sociale di cui fa parte.

Funzioni e repertorio

L'eccezionalità di una *performance* musicale che può svolgersi all'aperto e contemporaneamente in movimento, tipica della banda agevolata da un organico variabile, può essere frutta e vista da un numero maggiore di persone e in più può essere udibile anche se non è visibile, raggiungendo chi è impossibilitato a partecipare all'evento pubblico. Tale peculiarità della *performance* della banda, che passa in paese o nei rioni di una città suonando e raggiungendo le case di tutti, può creare e rafforzare nell'immaginario collettivo il senso di un'identità culturale, di uno spazio sonoro che si associa ad una manifestazione religiosa, civile, militare o a scopo ricreativo, cui la banda da sempre è legata.

Per comprendere a pieno le implicazioni socio-antropologiche del fenomeno sociale della banda occorre dapprima cercare di definire le pratiche musicali bandistiche. Quest'ultime hanno mantenuto una serie di funzioni sociali e culturali che sembrano rimanere relativamente costanti nel tempo.

La prima funzione è di tipo didattico-educativo. Le bande infatti, con le scuole musicali annesse, sono spesso i primi luoghi in cui ci si accosta alla pratica musicale e si ricevono i primi rudimenti tecnici e teorici. Le implicazioni pedagogiche sono notevoli, le bande musicali infatti costituivano dei veri e propri laboratori culturali di gruppo, inclusivi e intergenerazionali¹⁶. Nelle formazioni bandistiche vi erano coloro che portavano lo strumento musicale, facendo finta di suonarlo per poi apprenderne i rudimenti con il tempo, e i musicisti che suonavano

¹² Ibid.; anche F. CREUX, *Banda e dintorni*, cit., pp. 9-10.

¹³ L. DELLA FONTE, *La banda: orchestra del Nuovo Millennio*, Novi Ligure, Joker, 2012, p. 218.

¹⁴ *I nomadi del pentagramma*, loc. cit.

¹⁵ V. DUBOIS, J.M. MEON, E. PIERRU, *The Sociology of Wind Bands, Amateur Music Between Cultural Domination and Autonomy*, Farnham, Ashgate, 2003, p. 1. Cfr. anche E. RAGANATO, *La scomparsa delle bande*, cit., pp. 79 e sgg.

¹⁶ ID, *Innovare il patrimonio immateriale*, cit. p. 103.

ad orecchio (pur non sapendo leggere la musica, eseguivano la loro parte)¹⁷: si può notare la presenza a livello embrionale di una sorta di educazione tra pari (*peer education*) in cui i più esperti insegnavano ai novizi, laddove le attuali modalità didattiche ricalcano il modello accademico.

Un'altra funzione sociale è di tipo aggregativo-identitario. L'attività musicale, svolta nelle bande come prassi di musica d'insieme, è un elemento di integrazione sociale straordinario e un eccellente collante, che tiene insieme importanti e variegati gruppi sociali differenti per età, estrazione sociale e livello di istruzione. In questo senso la banda funge come una sorta di modello di società concorde, unita per realizzare il bene comune. La banda inoltre scandendo con la musica eventi sociali, sia civili sia religiosi, contribuisce alla riconoscibilità degli spazi sonori che inevitabilmente si imprimono nella memoria collettiva. Tali spazi costituiscono dunque il paesaggio acustico organizzato e peculiare delle manifestazioni a cui la banda si associa. Ne consegue la funzione identitaria tipica delle bande¹⁸.

Un ulteriore funzione sociale, come vedremo in seguito, è quella di mediazione culturale. Le bande dall'Ottocento in poi, attraverso l'attività concertistica, hanno diffuso ovunque il repertorio operistico e, in parte minore, sinfonico, al di fuori dei principali centri del sistema produttivo spettacolare melodrammatico e concertistico italiano.

Cercheremo ora di esaminare gli elementi costitutivi della banda musicale in base alle funzioni svolte. Partiamo dalla prevalenza d'esecuzione all'aperto con modalità esecutive rispondenti ai diversi contesti culturali: banda che suona "seduta", il cui repertorio musicale è prettamente sinfonico; banda musicale che suona in "piedi", legata ad altre occasioni quali l'esecuzione di un inno in una circostanza ufficiale o marce durante le parate o destinata ad un breve intrattenimento in una piazza; banda che suona "marciando" in occasioni quali parate musicali, processioni, feste patronali, feste in generale, sfilate carnevalesche e in molte altre circostanze¹⁹.

Conseguentemente è necessario notare il rapporto delle formazioni bandistiche con i luoghi dell'attività musicale, come la piazza, sede naturale per le sonorità dei fiati e delle percussioni e luogo privilegiato per offrire al popolo cultura musicale e messaggio ideologico; e la chiesa, ai cui riti la banda partecipa direttamente fuori dal tempio per le processioni e, fino agli inizi del Novecento, anche all'interno, accompagnando le celebrazioni liturgiche.

A partire dall'Ottocento il processo di assimilazione civile dei modelli bandistici militari si apprezza osservando l'intervento delle formazioni

¹⁷ Cfr. intervista a Gerardo Garofalo nel documentario *La Banda* di Georg Brinrup: www.brinrup.com/brinrup-film-english/-en/films/La-Banda.html.

¹⁸ G. PAOLIN, *Feste e bande nel Sud Italia, fra storia e tradizione*, in «Quaderni del Conservatorio "Carlo Gesualdo da Venosa"», Potenza, 2022, pp. 10-11.

¹⁹ F. CREUX, *Il mondo della banda*, cit., p. 13.

regimentali a teatro e per gli allestimenti melodrammatici. Era infatti costume diffuso a inizio del secolo affidare alla banda militare gli intermezzi degli spettacoli teatrali²⁰. Ben presto i legami con il teatro si intensificarono determinando il carattere normativo della ‘banda sul palco’. Nella seconda metà dell’Ottocento gli incarichi delle bande militari nei teatri furono assunti quasi interamente dalle bande civili. La presenza bandistica in intermezzi teatrali, accademie e serate danzanti rivela il nuovo rapporto tra gli spazi del fare musica nella modalità di intrattenimento, ovvero la piazza e il teatro. L’aspetto più interessante del legame tra banda e teatro emerge, come sostiene Antonio Carlini, nell’ambito degli allestimenti operistici e dei balli²¹. Le riduzioni bandistiche contribuivano significativamente alla popolarità delle musiche coreografiche²².

Un ulteriore spunto di ricerca riguarda dunque le tipologie di repertorio musicale affrontato dalle bande musicali riconducibile a differenti categorie: trascrizioni operistiche per complessi bandistici (in cui rientrano le elaborazioni) e opere originali. Nella prima categoria lo studioso dovrebbe attuare un processo filologico ed ermeneutico che parta dalla comparazione della trascrizione con la lezione originale, mettendo in risalto il grado di fedeltà in termini di quantità del materiale ‘indenne’ al processo trascrittivo e quantità di interpolazioni del trascrittore. Da ciò emerge la suddivisione delle trascrizioni bandistiche in tre grandi tipologie: trascrizioni totali, ri-creazioni parziali senza interpolazioni e ri-creazioni parziali con interpolazioni²³.

Nelle ‘trascrizioni totali’ rientra la categoria di partiture musicali più fedeli all’originale²⁴. Nella seconda categoria rientrano le libere selezioni di brani musicali estratti da una medesima opera lirica, senza interventi originali da parte del trascrittore. Infine l’etichetta ‘ri-creazioni parziali con interpolazioni’ definisce le miscellanee di pezzi operistici collegati mediante espedienti compositivi, come ponti modulanti o formule melodiche d’aggancio o variazioni, create appositamente dal trascrittore²⁵. Quest’ultima categoria di trascrizione va relazionata con l’elaborazione musicale ed implica un cambiamento talvolta rilevante dell’opera originale. Da ciò emerge l’importanza del processo ermeneutico e filologico di una revisione moderna, attraverso cui mettere in risalto,

²⁰ A. CARLINI, *Le Bande Musicali nell’Italia dell’Ottocento: il modello militare e i rapporti con il teatro e la cultura dell’orchestra negli organici strumentali*, in «RIdM», XXX, 1995, pp. 88 e sgg.

²¹ *Ivi*, p. 93.

²² Cfr. R. DALMONTE, «*Un écriture corporelle*: la musica e la danza», in *Il Sogno del coreodramma. Salvatore Viganò, poeta muto*, a cura di Ezio Raimondi, Bologna, Il Mulino, 1984, pp. 155-156.

²³ L. FERRETTI, *L’opera in piazza: per una drammaturgia delle trascrizioni operistiche per banda*, in «Studi Urbinati», 66, 2021, p. 451.

²⁴ M. ANESA, *Dizionario della musica italiana per banda. Biografie dei compositori e catalogo delle opere dal 1800 al 1945*, Bergamo, copyr. Marino Anesa, 1993 e *Dizionario della musica italiana per banda: biografie dei compositori e catalogo delle opere dal 1800 ad oggi*, vol. 1, Bergamo, Associazione bergamasca bande musicali, 2004.

²⁵ L. FERRETTI, *op. cit.*, p. 451.

mediante un apposito apparato critico, la lezione originale e le interpolazioni del compositore, talvolta identificabile con il ‘maestro di banda’. Tale approccio critico fa emergere informazioni utili relative alle tecniche di strumentazione adottate e alla trasmissione di un repertorio musicale in una determinata realtà geografica. In definitiva la concertazione per banda implica una serie di operazioni volte a predisporre l’esecuzione del brano musicale e consistono da un lato in strumentazione, orchestrazione per banda e riduzione, dall’altro in elaborazione e trascrizione e infine revisione²⁶.

Le trascrizioni bandistiche a partire dalla seconda metà del XIX secolo attingono largamente al repertorio del melodramma italiano. È interessante analizzare da quali strumenti musicali vengono ‘interpretate’ le linee melodiche dei personaggi operistici e come la lacuna della compagine degli archi venga colmata dagli strumenti a fiato. A tale esigenza il maestro di banda sopperisce in base alle proprie abilità composite e al capitale umano e agli strumenti musicali disponibili, per cui ogni situazione differisce da un’altra a seconda di diverse variabili.

Dall’analisi condotta da Ferretti sui melodrammi *Rigoletto* e *Traviata*, ad esempio, benché effettuata su fondi musicali di un ambito geografico limitato (Emilia Romagna, Lombardia e Marche), emergono delle considerazioni oltremodo interessanti: tutte le trascrizioni sia parziali sia totali attribuiscono con costanza le linee melodiche dei personaggi al medesimo strumento a fiato e vi è coerenza nell’impiego della medesima tipologia strumentale per ri-convertire la medesima voce²⁷: emerge l’abilità del maestro di banda nella scelta che compara tessitura della voce ed estensione dello strumento. Le ‘bande da giro’, particolare tipo di banda tipica del Sud Italia in particolar modo di Puglia, Campania, Abruzzo, eseguono, sui palchi tipici chiamati ‘casse armoniche’, ampie trascrizioni di opere liriche in cui le arie vengono rese dai solisti con i flicorni: il flicorno sopranino detto anche flicornino (spesso sostituito dalla cornetta soprana) ricopre il ruolo del soprano, il flicorno soprano il ruolo del secondo soprano o mezzosoprano o del contralto, il flicorno tenore (spesso sostituito dal trombone tenore a macchina o a cilindri, detto “da canto”) ricopre quello del tenore, il flicorno baritono o l’eufonio quello del baritono e del basso²⁸.

Sempre Ferretti ipotizza una sorta di ‘tipologizzazione umanizzante’ quasi antropomorfica di alcuni strumenti, considerati ‘maschili’ o ‘femminili’, maggiormente idonei al *transfert* trascrittivo dei personaggi del mondo operistico²⁹. Sarebbe interessante documentare attraverso le fonti la presenza femminile nell’organico strumentale delle bande. Le conclusioni e gli spunti di ricerca a cui si può giungere e dunque sono molteplici: tipologizzazione strumentale delle voci nell’estensione e

²⁶ F. CREUX, *Banda e dintorni*, cit., p. 60.

²⁷ L. FERRETTI, *op. cit.*, p. 453.

²⁸ B. GRILLO, *op. cit.*, p. 23.

²⁹ L. FERRETTI, *op. cit.*, p. 455.

nella timbrica, *transfert* bandistico della musica di scena e di effetti speciali strumentali e vocali, scelte strumentali specifiche per sottolineare momenti di pregnanza drammaturgica.

Per quanto riguarda la produzione di composizioni originali, è importante sottolineare come l'eterogeneità dell'organico delle bande abbia determinato storicamente una difficoltà nella produzione di un repertorio omogeneo.

Anesa, sul versante catalografico, ha rivolto l'indagine «alla musica scritta originariamente per banda e fanfare, con l'esclusione delle trascrizioni da opere liriche e da brani sinfonici o da camera»³⁰. Anesa infatti, concentrandosi sulla netta separazione tra i due filoni musicali, trascrizioni e opere originali, pone l'attenzione principalmente sulle opere originali per banda, sull'importanza fondamentale di catalogarle e suggerisce la possibilità di «analizzare e confrontare diverse trascrizioni» dello stesso brano, assumendo a campione un «piccolo gruppo di archivi di varie zone». Il limite di tale ricerca risiede però nell'impossibilità di estenderne gli esiti in campo nazionale³¹. Resta il fatto che la presenza della medesima opera nel repertorio di differenti organici in differenti contesti geografici può far emergere le peculiarità stilistico-estetiche e le abilità dei diversi ‘maestri di banda’ nel processo ri-compositivo.

Le tipologie essenziali di composizioni del repertorio catalogato dal *Dizionario* di Anesa sono in gran parte marce e ballabili. Tali composizioni erano funzionali alle finalità e ai luoghi di riferimento delle bande musicali: vita di caserma, parate e concerti, per le bande militari e ceremoniali religiosi e civili per le formazioni civiche. Vi sono partiture per processioni, funerali, ricevimenti di personalità del governo, per balli in piazza e nei saloni, per le feste conviviali, per il carnevale, per le scampagnate collettive. Da tutta questa mole documentaria emerge come ogni momento della vita sociale fosse scandito dalle note delle bande musicali. La banda militare e quella civile, emulandosi vicendevolmente, miravano alla ricerca di qualità esecutive sempre più ricercate. Emerge altresì il legame dell’attività compositiva del capobanda, accanto a quella riservata da contratto al ‘maestro di banda’.

Nel *Dizionario*, accanto alle personalità emergenti, vi sono innumerevoli maestri ‘minori’, solitamente strumentisti a fiato, chiamati a dirigere il complesso del proprio paese, custodi di un mestiere tramandato di padre in figlio. Si assiste così al passaggio dalla trasmissione della cultura musicale familiare, all’istituzionalizzazione progressiva delle scuole bandistiche fino al riconoscimento accademico con le cattedre attivate presso i Conservatori, tra le prime quella romana del 1896. Attraverso le schede biografiche di Anesa infine si nota che le bande musicali presentano uno stretto legame con le vicende politiche soprattutto del Risorgimento e del Fascismo.

³⁰ *Dizionario*, cit., p. 12; cfr. anche W.H. REHRIG, *The heritage encyclopedia of band music*, Pomona, Integrity Press 1991, 2 voll.

³¹ L. FERRETTI, *op. cit.*, p. 448.

Analizzare completamente la mole immensa di materiale manoscritto risulta difficile. Impegnandosi però ciascuno a fare il proprio a livello territoriale, consentirebbe di poter comparare gli esiti delle ricerche. La banda musicale in tal senso concorrerebbe a fungere da indicatore sociale dell'indice di istruzione musicale di una comunità di un determinato ambito geografico.

Organici a confronto: una lunga storia

Stabilite le differenti tipologie di partiture musicali per bande, un ulteriore spunto di ricerca riguarda le differenti tipologie di organici bandistici. Nonostante le disparate definizioni relative al luogo di appartenenza le tipologie (sia militari che civili) sarebbero riconducibili come già detto sopra alle seguenti categorie: banda da parata (caratterizzata da aerofoni e percussioni tali da rendere possibile suonare in marcia), *marching band* (di più alto livello tecnico e capace di costruire uno spettacolo coreografico), *symphonic band* (banda sinfonica anglosassone che si esibisce su palco senza sfilare) e ‘banda da giro’ tipica del Sud Italia; a queste si aggiungono organici di soli ottoni, quali fanfare³² e *brass band*³³ con la variante moderna denominata *powerbrass*.

Particolare attenzione va posta nella distinzione tra banda e fanfara. Quest’ultima in Italia designa l’insieme di ottoni di varia estensione e timbro (mancano strumenti ad ancia e flauti) con aggiunta di percussioni: associata a ritmi militareschi, evidenzia l’influenza delle bande militari. In effetti le fanfare, dislocate su tutto il territorio nazionale, sono state matrici e custodi della prima tradizione bandistica italiana, influenzando a loro volta le formazioni civili nella qualità e nel criterio delle esecuzioni.

È importante sottolineare la differenza del repertorio per banda e per fanfara. La musica per banda annovera tra i suoi più autorevoli rappresentanti compositori stranieri, la fanfara al contrario promuove la folta produzione nazionale. Talvolta è difficile definire i limiti del repertorio: numerosi sono infatti i compositori che hanno scritto semplicemente per insieme di vari strumenti a fiato, ma tali composizioni non sempre sono ascrivibili a formazioni riconducibili alla banda.

Creux sostiene che vi è una linea di demarcazione riconducibile a tre punti; il primo è il numero degli esecutori: la maggioranza delle musiche scritte per gruppi di fiati ne richiede non meno di otto (altrimenti si rientrerebbe in una formazione da camera) e non più di quindici (in tal caso ci si avvicinerebbe alla banda); il secondo punto riguarda il contenuto del repertorio e a volte in base a ciò (a torto) si sono ricondotte nella definizione di musica per fiati le composizioni più complesse

³² Che però nella nomenclatura internazionale è formazione analoga alla banda tradizionale, con flicorni soprani al posto di clarinetti e sax soprano invece di flauti/oboi.

³³ Erde delle formazioni di carnevale svizzere denominate *Guggermusik*, con in genere da 4-6 bassi tuba susafoni, 10 tromboni a *coulisse* suddivisi in 3 voci, 10 trombe anch’esse suddivise in 3 voci, 4-6 flicorni baritoni. Per le percussioni sono previste 4-6 grancasse, 4-6 batterie ed eventuali piccoli altri strumenti. Cfr. anche L. DELLA FONTE, *op. cit.*, pp. 148 e sg.

e a quelle per banda quelle più semplici. L'ultimo discriminante riguarda l'esigenza che le parti strumentali siano ricoperte da un esecutore ciascuna o da più di uno. Le partiture per fiati infatti differiscono da quelle per banda per il fatto che in genere richiedono di essere eseguite da un solo esecutore e non da più (raddoppio) come avviene nella banda³⁴.

Interessante sarebbe definire le tipologie di organico nelle diverse realtà territoriali, considerando le partiture che emergono dai fondi musicali regionali: ma se un organico non si può definire univocamente a causa di una eterogeneità legata a variabili storiche e territoriali, d'altra parte il materiale documentario è molto vasto e talvolta non ancora catalogato.

L'eterogeneità tuttavia sembra legata a due fattori fondamentali: la presenza o meno di alcuni strumenti musicali in relazione alla loro evoluzione organologica³⁵ e le circostanze particolari di ogni contesto culturale, in cui si dispone di alcuni strumenti musicali piuttosto che altri.

Un punto di partenza imprescindibile per l'analisi della storia della banda è la monografia di David Whitwell, *A Concise History of the Wind Band*, in cui lo storico americano riporta fonti di epoche remote in varie parti del mondo, relative alle funzioni di gruppi strumentali eterogenei, con varie finalità psicagogiche, belliche, celebrative e coreutiche, a partire dall'antico Egitto e dalla Grecia³⁶. L'uso primitivo di strumenti a fiato e di percussioni è principalmente legato alla sfera militare, civile e in generale alla sfera rituale-funebre³⁷. All'antica Grecia è legata la razionalizzazione di concetti quali "frequenza" e "armonia", l'uso degli *auloi* da parte sia degli uomini sia delle donne³⁸ e di strumenti a percussione quali *tympana*, *kymbala* e *crotala*³⁹. Agli Etruschi si fa risalire l'uso di trombe, di corni e di altri strumenti a fiato, desumibili dall'iconografia, utilizzati in occasioni rituali e fonti storiche e iconografia confermano l'esistenza di proto-gruppi bandistici costituiti da *tibiae*, *cimbali*, *tympana*, ovvero piatti e tamburi utilizzati nei culti di Cibele in tutto l'Impero romano⁴⁰. Archetipi che faranno da ponte tra mondo antico e moderno⁴¹.

Durante il Medioevo la figura del *Minstrel* (menestrello) è presente tra tornei e giostre cavalleresche con fiati e tamburi. All'XI secolo risalgono documenti che annotano il pagamento in Toscana di suonatori costituiti in gruppi

³⁴ *Banda e dintorni*, cit., p. 15.

³⁵ Cfr. E.M. VON HORNBOSTEL, C. SACHS, *Systematik der Musikinstrumente*, in «Zeitschrift für Ethnologie», vol. 46, 1914. Cfr. anche C. SACHS, *Storia degli strumenti musicali*, ed. it. Milano, Mondadori, 1996.

³⁶ D. WHITWELL, *A concise history of the wind band*, Austin, Whitwell Publishing, 2010, p. 4.

³⁷ L. BERTUZZO, *Manuale della musica militare*, Pordenone, ANB, 2008, p. 7.

³⁸ D. WHITWELL, *op. cit.* p. 15.

³⁹ Cfr. D. CASTALDO, *Il Pantheon musicale. Iconografia nella ceramica attica tra VI e IV secolo*, Ravenna, Longo Editore, 2000.

⁴⁰ D. WHITWELL, *op. cit.*, pp. 18-20.

⁴¹ E. RAGANATO, *Le bande musicali*, cit., p. 20 e *La scomparsa delle bande*, cit., p. 23.

istituzionalizzati⁴²: a fine Duecento, per sviluppo di una professionalità specifica, si moltipicano confraternite o corporazioni che trovano collocazione all'interno dei Comuni con propri rappresentanti, santi patroni, mecenati e festività⁴³. Nel 1292 spicca a Firenze la Filarmonica dei Laudesi e una banda di *trombadori*, composta da sei trombe, una ciaramella, un tamburo. Intanto, da almeno un paio di secoli le truppe turche si erano dotate di *fanfar*⁴⁴, bande militari, con pifferi, trombe e percussioni come piatti e cimbali.

Fino al XIV secolo gli *ensemble* musicali formati da trombe e ciaramelle in Europa presero il nome di *alta band*⁴⁵. Col passare del tempo le trombe furono sostituite dai tromboni e le ciaramelle dai cornetti, per ragioni tecniche, legate all'esecuzione di note alterate. Anthony Baines⁴⁶ segnala un'evoluzione e proliferazione significativa di bande costituite da un numero minimo di tre suonatori fino ad un massimo di sei (raramente fino al XVI secolo furono più numerose⁴⁷). Nel XV secolo presso la corte di Borgogna operavano la Cappella Ducale, l'*alta band* e un ottimo gruppo di menestrelli. Ma in breve ogni cappella aristocratica ebbe il suo gruppo di suonatori; l'iconografia e le cronache rinascimentali descrivono una società in cui concerti erano impiegati in ogni occasione: fiorirono i *Consort*⁴⁸.

Intorno al Cinquecento si usa nel linguaggio comune il termine *bandwa*, mutuato dal gotico, per indicare le insegne portate dai trombettieri⁴⁹, ma il termine potrebbe anche risalire a *bandum* (cioè la fascia trasversale usata dai suonatori di tromba durante i cortei regali), o che i miliziani delle compagnie di ventura (e relativi musicisti) si dividevano in banditi o bandisti⁵⁰; o al fatto che gli organici musicali militari erano accompagnati da vessilli (bandiere)⁵¹.

Per tutto il XVI secolo l'*alta band* continuò ad essere usata anche nella musica sacra con la stessa funzione dell'organo, accompagnando o sostituendo il coro in alcune parti del *Proprium* della messa⁵² e le più importanti istituzioni ecclesiastiche stipendiavano gruppi *ad hoc*. Ma sul finire del secolo, quando appaiono le prime

⁴² R. CRESTI, *Testimonianze di civiltà*, II vol., Lucca, PublEd, 2006.

⁴³ D. WHITWELL, *op. cit.*, p. 24.

⁴⁴ L. BERTUZZO, *op. cit.*, p. 14.

⁴⁵ Cfr. D. M. GUION, *A history of trombone*, Lanham, Scarecrow Press, 2010, p. 93.

⁴⁶ *Fifteenth-Century instruments in Tinctoris's De inventione et usu musicae*, in «The Galpin Society Journal», vol. 3, 1950, pp. 20-21.

⁴⁷ K. POLK, *Ensemble music in Flanders 1450-1550*, in «Journal of Band Research II», Washington, Spring, 1975, p. 18.

⁴⁸ Cfr. W. EDWARDS, voce "Consorts", in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Grove's Dictionaries*, ed. by Stanley Sadie and John Tyrrell, New York, 2001.

⁴⁹ È l'etimo avallato da: L. BERTUZZO, *op. cit.*, p. 15; E. RAGANATO, *La scomparsa delle bande*, cit., p. 16; L. DELLA FONTE, *op. cit.*, p. 15.

⁵⁰ G. PASCALI, *Bande di Puglia. Il teatro sotto le stelle*, Cavallino, Capone, 2008, pp. 4 e 13; E. RAGANATO, *La scomparsa delle bande*, cit., p. 16.

⁵¹ G. PRESSLER, *Banda*, Oesterreichisches Musiklexicon online, begr. Rudolf Flotzinger ed. Barbara Boisits, ultima modifica: 18.02.2002, accesso il 29.3.2025.

⁵² D. GUION, *op. cit.*, p. 12.

partiture con indicati gli strumenti per l'esecuzione⁵³ e nonostante la cospicua presenza di fiati, la banda si avvia a un lungo declino in favore di gruppi formati dagli strumenti ad arco e subisce un riposizionamento sociale, una strutturazione per uso militare e, se religioso, legato principalmente alle processioni votive⁵⁴.

Nel corso del Barocco la disponibilità economica di corti, chiese e comuni nei confronti della *musica alta* sembra diminuire. Peraltra la razionalizzazione della teoria musicale riguardo l'accordatura degli strumenti e la loro capacità di eseguire le note alterate mette in difficoltà certi strumenti ad ancia e a bocchino, che necessitavano di nuove torniture (non a caso il trombone, che grazie alla *coulisse* presentava meno problemi, trova un posto privilegiato nel primo melodramma). Intanto la banda in ambito civile e religioso si riduce a formazioni minime, da tre a sei/otto elementi fino a scomparire quasi del tutto; mentre in ambito militare gli strumenti restano più numerosi e soprattutto più sonori (bombarde, trombe, tamburi *etc.*, ispirati alle formazioni turche)⁵⁵. Peraltra si assiste all'ascesa dell'oboe, a scapito di strumenti simili quali le ciaramelle: nel 1643 Luigi XIV istituisce *Les Grands Hautbois*, una formazione ispirata al corpo dei Giannizzeri, costituita da otto oboi, tre trombe e due tromboni. *Oboe band* era sinonimo in tutta Europa di banda militare⁵⁶ così come *Hautboisten* in Germania e *hoboy* in Inghilterra.

Ma il termine banda con Jean-Baptiste Lully si riferisce essenzialmente agli archi (*Grande Bandes des Violons* e *Petite Bande*), mentre fiati e percussioni facevano parte della *Grande Ecurie*, i cui musicisti godevano dei medesimi privilegi di quelli della *Bande*; solo nel 1698 nella *Petite Bande* fecero ingresso regolarmente due oboi (che avevano sostituito i cromormi) e due fagotti (presenti dal 1692)⁵⁷.

Dalla metà del secolo successivo si affermano anche il clarinetto e il corno, grazie a importanti perfezionamenti tecnologici. Gli strumenti ad ancia e a bocchino gradualmente si emancipano dal ruolo di rinforzo o accompagnamento armonico. Nel 1763 le bande reggimentali prussiane sono riformate secondo uno schema che influirà sull'ordinamento delle bande di molti eserciti europei, con organico costituito da due oboi, due clarinetti, due corni, due fagotti e ben presto anche da flauti, trombe e serpentone⁵⁸. Nel 1782 l'imperatore Josef II istituzionalizza la *Harmoniemusik*, assumendo come strumentisti i principali musicisti del *Burgtheater*

⁵³ Cfr. le *Sacrae Sinfoniae* (Venezia 1597) di Giovanni Gabrieli, in cui figurano cornetti e tromboni.

⁵⁴ Cfr. E.A. BOWLES, *Musical instruments in the Medieval Corpus Christi Procession*, in «Journal of American Musicological Society», 17, 1964, pp. 251-260.

⁵⁵ Cfr. ID, *The impact of Turkish military bands on European Court Festivals in the 17th and 18th Centuries*, in «Early Music», n. 4, 2006, pp. 533-559.

⁵⁶ S.A. REILY, K. BRUCHER, *Brass bands of the world: Militarism, colonial Legacies, and local music making*, New York, Routledge, 2016, p. 6.

⁵⁷ J. SPITZLER, N. ZASLAW, *The birth of the orchestra. History of an Institution*, 1650-1815, Oxford, Oxford University Press, 2005, pp. 78-79.

⁵⁸ E. RAGANATO, *Le bande musicali*, p. 26.

di Vienna. Tali formazioni, costituite in genere da otto suonatori, dureranno approssimativamente fino al 1837, impiegate a scopo di intrattenimento fuori di altre funzioni civili o militari⁵⁹. In Russia nello stesso periodo si verifica il fenomeno delle bande di corni⁶⁰.

Evento storico decisivo fu la Rivoluzione Francese: la banda si trasforma radicalmente sia per composizione che per nuova funzione sociale. Viene istituita la banda della *Garde nationale*, inizialmente di 45 elementi ed impiegata in manifestazioni che miravano al coinvolgimento popolare. Si verificarono degli eventi straordinari, come l'istituzione di *festival* per avvicinare le masse agli ideali repubblicani e fu istituita anche la scuola di musica militare (confluirà nel *Conservatoire de Paris*). La tendenza delle adunanze del popolo in piazza insieme al clima militarizzato del periodo napoleonico favorirono la creazione di un repertorio di composizioni specifiche per banda, con inni e canti rivoluzionari⁶¹. Le bande militari non saranno più le stesse sia per organico che per repertorio, mentre la fioritura di numerosissime bande civili (particolarmente in Italia, a seguito delle occupazioni francesi) sopravvisse alla caduta di Napoleone, trovando nuovo slancio pur nella ‘normalizzazione’ imposta dalla Restaurazione. Tra organici civili e militari si erano creati legami che caratterizzano tuttora la banda moderna, come l’uso di uniformi, marce, etc.

Osservando l’evoluzione dell’organico per banda si può notare che il massimo incremento si verifica nel corso dell’Ottocento, allorché sono introdotte numerose innovazioni in campo organologico, come l’invenzione dei pistoni nel 1815 ad opera di Heinrich Stölzel, la creazione del basso tuba nel 1843 ad opera di Wilhelm Friedrich Wieprecht. Theobald Böhm inoltre perfezionò il flauto traverso e il clarinetto, ‘migliorandone’ chiavi e diteggiatura e attorno al 1846 il belga Adolphe Sax brevetta la famiglia dei sax e quella de flicorni.

Il contributo italiano

Tornando all’Italia, per evidenti motivi fino al 1860 non esistette un tipo di organico predefinito, prevalendo nei diversi Stati ora il modello francese (prevalenza di legni) ora quello asburgico (prevalenza di ottoni), declinati a seconda di possibilità e funzioni prevalenti. Una galassia di microstorie che comincia ad essere ricostruita e che col tempo sarà possibile osservare organicamente.

Un’indagine sulle diverse realtà locali fu tentato col primo censimento nazionale, pubblicato nel 1873, per cui risultano solo nel Meridione (incluse le

⁵⁹ L. DELLA FONTE, *op. cit.*, p. 22.

⁶⁰ Cfr. M. RITZAREV, *Eighteenth-Century Russian Music*, London, Routledge, 2017.

⁶¹ Napoleone, allorché costituì l’esercito per la campagna d’Italia, volle che «i Comandi di divisione ponessero particolare cura affinché ogni mezza Brigata avesse la sua musica completa»: M. GIANNELLA, *Musiche militari*, Milano, TCI, n. 7, 1916, p. 395.

isole) 429 bande e 46 fanfare per un numero complessivo di 12.532 suonatori⁶². I numeri tengono conto solo delle realtà istituzionalizzate e non della moltitudine dei complessi informali, né dei comuni che non risposero all'appello dei prefetti⁶³. Tuttavia, secondo Teresa Chirico, la corrispondenza intercorsa negli anni Settanta-Ottanta dell'Ottocento tra Ministero della Pubblica Istruzione e autorità locali, dimostra ampiamente il proliferare di associazioni musicali e scuole di musica legate alle bande. I censimenti svolti nel 1888 e nel 1896 confermano il moltiplicarsi di bande comunali e relative associazioni musicali. Nel 1899 erano attive cinquemila bande tra militari e civili⁶⁴. Risulta complesso definire univocamente il numero minimo di suonatori, soggetto a incrementi e decrementi relativi al periodo storico e all'area geografica di riferimento. Nelle bande reggimentali, secondo Antonio Carlini⁶⁵, il numero dei bandisti nel corso dell'Ottocento si attestava tra le 20 e le 30 unità. Assumendo che ogni banda fosse composta da 30 suonatori, si può desumere che nel 1899 fossero attivi circa 150.000 bandisti⁶⁶.

Dalla documentazione d'epoca emergono altri aspetti ampiamente studiati, primo fra tutti la funzione di mediazione culturale della banda fra tradizione colta e fruizione locale. La banda si conferma il mezzo privilegiato attraverso cui diffondere la letteratura lirico-sinfonica rendendola patrimonio collettivo⁶⁷, del popolo e dei ceti meno abbienti. Come già detto, sostituendo il teatro, ne rappresenta l'essenza in movimento.

Le associazioni musicali e le bande nel secondo Ottocento proliferano soprattutto nel Meridione, sono un vero e proprio centro di formazione musicale permanente e stabile, che svolge una forte azione pedagogica ed è il punto di riferimento per l'intera comunità; basti pensare alle scuole di musica legate ai complessi bandistici ovvero quelle istallate negli orfanotrofi e negli istituti di pietà, che offrivano un mestiere ai ricoverati⁶⁸. Già per l'epoca pre-unitaria emergono

⁶² T. CHIRICO, *Le bande musicali nell'Italia Meridionale, il contributo di nuovi documenti d'archivio*, in *Al... Lumière marciando*, a cura di Johann Herzog, IBiMus, 2015, p. 23.

⁶³ E. RAGANATO, *Le bande musicali*, cit., p. 80.

⁶⁴ E. DONISI, *Le bande musicali militari dall'Unità d'Italia alla prima metà del Novecento*, Ufficio Storico dello Stato Maggiore della Difesa- CISM, 2012, p. 42. Nella statistica pubblicata dal giornale teatrale milanese «Il Trovatore» (1874, n. 3, p. 2) sul finire del 1872 risultavano censite in Italia 1.494 bande e 113 fanfare civili (con rispettivamente 40.472 e 2.190 strumentisti), nonché 78 bande e 40 fanfare militari con 3.760 musicanti, per un totale di 46.422; cfr. M. CAPRA, *Bande musicali e società filarmoniche nell'area medio padana del XIX secolo. Analisi statistica e distribuzione geografica*, in «Musica Realtà», XIV, 40, 1993, pp. 173-195.

⁶⁵ Op. cit., p. 92. L'autore vi analizza la costante dialettica tra direttori di bande militari e civili.

⁶⁶ E. MINEO, *La Banda musicale in Italia*, in «Gazzetta musicale di Milano», 1899, n. 20, p. 246.

⁶⁷ A. DE PAOLA, op. cit., p. 117; R. LEYDI, *Diffusione e volgarizzazione*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, Torino, EDT, 1988, I, pp. 301-392; T. CHIRICO, *Filarmonici in marcia. Bande, scuole di musica e associazionismo musicale in Calabria dell'Ottocento*, Roma, IBiMus, 2008, pp. 9 e sgg.

⁶⁸ EAD, *Le bande musicali nell'Italia meridionale*, cit., p. 25; *La scuola di musica del Real Orfanotrofio Provinciale di Reggio Calabria e le istituzioni musicali napoletane*, in «NRMI», XXII

dettagli fondamentali per la ricostruzione della microstoria locale, quali il livello culturale musicale trasmesso dal maestro ai componenti della banda, l'impegno e il numero delle persone che costituiscono l'organico (per lo più di estrazione artigiana), il numero degli studenti di musica, l'organizzazione gerarchica e l'interazione tra capomusica (o 'maestro di banda'), capobanda e bandisti. La banda è in definitiva un mezzo di emancipazione sociale, non solo individuale ma anche del contesto di appartenenza. Come scrive Luisa Cosi a proposito del primo Ottocento

calzolai, sarti, barbieri, falegnami, caffettieri, muratori, ottomari, tagliamonti, campagnoli, 'bracciali', dopo aver terminato il loro ordinario orario di lavoro, partecipavano alla banda musicale, mossi da motivazioni artistiche, economiche e morali. Il "microcosmo" della banda musicale diventava così un laboratorio di innovative pratiche sociali⁶⁹.

Sostantivi differenti, cioè 'musicanti e musicisti', sono usati per distinguere i dilettanti (i primi) da coloro che hanno ricevuto un'istruzione musicale accademica (i secondi). Figure tipiche sono i 'solisti', che emergono per bravura, e i maestri-direttori, che si occupano della formazione musicale degli allievi, di comporre e di organizzare ogni tipo di musica d'uso. L'azione del 'maestro di banda' è complessa, «suscita e regge la vita ritmica dell'insieme orchestrale, elabora e regola la sua sonorità e infine crea la sua unità spirituale, facendo realizzare la sua concezione dell'opera d'arte, il suo prestabilito piano di esecuzione»⁷⁰. In definitiva prepara i componenti durante le prove e sceglie il repertorio.

Figure non meno importanti sono i 'compositori', che possono essere bandisti che si dilettano nella composizione o professionisti con formazione accademica; e il 'capobanda', figura intermedia tra direttore e imprenditore, scelto di solito tra i

(1988), pp. 462-491; *La musica nel Real Albergo dei poveri di Napoli nell'800*, in Francesco Florimo e la musica nel suo tempo, Reggio Calabria, Jason, 1999, pp. 827-859; *La musica a Benevento nell'Ottocento*, in «Quaderni dell'Archivio delle Società Filarmoniche italiane», 4, 2005, pp. 175-275. Cfr. anche A. CARLINI, *Le scuole musicali delle filarmoniche*, in Accademie e società filarmoniche. Organizzazione, cultura e attività dei filarmonici nell'Italia dell'Ottocento, in «Quaderni dell'Archivio delle Società Filarmoniche italiane», 1, 1998, pp. 135-154; A. SULLO -P. SULLO, *La scuola di musica nel Reale Albergo dei Poveri di Napoli*, Grottaminarda, Delta 3, 2007; E. DONISI, *Le scuole musicali dell'Orfanotrofio di San Lorenzo di Aversa*, Sant'Antimo, Eurospam, 2012; L. AVERSANO, *La scuola di musica dell'Orfanotrofio provinciale di Salerno nel XIX secolo*, in «Quaderni dell'Archivio delle Società Filarmoniche italiane», 4, 2004, pp. 9-56; D. VERNA, *Educazione musicale e le bande in Terra di Bari: il Real Ospizio di Giovinazzo*, Tesi di Laurea, Università degli studi di Bari, Facoltà di Lettere, relatori Pierfranco Moliterni e Grazia di Staso, aa. 1995-96; A. CATINO, *La scuola di musica e la banda musicale del Reale Ospizio di Giovinazzo*, Giovinazzo, Assessorato alla Cultura 2007; G. PASCALI, *Gli Spiziotti. Storia della banda dell'Ospizio Garibaldi di Lecce*, Cavallino, Capone Ed., 2009.

⁶⁹ L. COSI, "Per essere vieppiù utili alla società". *Patti e condizioni per lo stabilimento delle bande popolari nel Salento preunitario (1825-1848)*, in Sud e nazione. Folklore e tradizione musicale nel Mezzogiorno d'Italia, a cura di Eugenio Imbriani, 2011, p. 313.

⁷⁰ B. GRILLO, *op. cit.*, p. 53.

componenti della banda più anziani e più esperti, che ha il compito di aiutare il maestro, talvolta sostituirlo in caso di assenza o per l'esecuzione di pezzi leggeri e per le uscite cosiddette inferiori (nelle formazioni più numerose attualmente si differenziano i ruoli gestionali e amministrativi da quelli strettamente artistici, per cui il maestro-direttore gestisce la sfera artistico-musicale, il capobanda invece il settore amministrativo e organizzativo).

Rilevanti sono anche gli ‘organizzatori e i rappresentanti’ che possono coincidere nella stessa persona e si occupano di procacciare concerti e fare contratti per le stagioni musicali da cui guadagnano una percentuale. Concorre a corroborare emotivamente gli eventi il pubblico, che si presenta variegato a seconda dei contesti sociali in cui la banda si esibisce: talvolta ha al suo interno seguaci specializzati delle bande, che conoscono al dettaglio la formazione musicale. Infine vi sono le ‘commissioni’ ovvero gruppi di persone che si costituiscono volontariamente o in confraternite o in altri gruppi religiosi e che si occupano delle celebrazioni sia civili che religiose⁷¹.

È interessante notare il ruolo decisivo di federazioni e associazioni nella vita delle bande musicali. Presidenti e consigli direttivi delle bande sono importanti, sostiene Anesa, a condizione che non rimangano titoli onorifici. Il presidente ha funzioni di rappresentanza ed è un *trait d'union* tra banda, comunità e istituzioni. I consiglieri devono occuparsi del perfetto funzionamento della scuola, dell'attività concertistica e della vita associativa: «la banda infatti è come una piccola azienda, dove ciascuno deve svolgere un compito preciso, senza confusione di ruoli»⁷².

Le scuole di musica legate alla tradizione bandistica sono fondamentali nel processo di alfabetizzazione musicale primaria e spesso i suonatori formati in tali contesti culturali sono preparati a suonare anche in orchestra. Dalla presenza o meno della banda si desume altresì il grado culturale e il prestigio di una area geografica rispetto ad un'altra. Non a caso nel Risorgimento la banda ha giocato un ruolo fondamentale per veicolare gli ideali della nascente identità nazionale, contribuendo alla costituzione dello Stato nazione. Ma nel Mezzogiorno le bande civiche si confermarono un canale di politicizzazione anche dopo l'Unità⁷³.

Notevole tema di ricerca, come sottolinea Chirico, è la relazione tra bande militari e civili nel corso dell'Ottocento⁷⁴. A parte l'uso, nelle bande civili, di uniformi ti tipo militare⁷⁵, già nel periodo preunitario i bandisti, spesso appartenenti

⁷¹ E. RAGANATO, *La scomparsa delle bande musicali*, cit., pp. 102 e ss.

⁷² Intervista a Marino Anesa del 20.6. 2009, in «Notizie e curiosità», www.bandanese.it.

⁷³ Cfr. L. COSI, *Il linguaggio del sentimento: musica, società e nazione*, in “L'Italia è”.

Mezzogiorno, Risorgimento e post-Risorgimento, a cura di M. Marcella Rizzo, Roma, Viella, 2013, pp. 117-136; E. CAROPPO, *La politica dei sentimenti: linguaggi, spazi e canali della politicizzazione nell'Italia del lungo Ottocento*, Roma, Viella Editrice, 2018, pp. 97-115.

⁷⁴ T. CHIRICO, *Filarmonici in marcia*, cit. p. 10.

⁷⁵ Cfr. A. CARLINI, *Le bande nell'Italia dell'Ottocento: il modello militare, e i rapporti con il teatro e la cultura dell'orchestra negli organici strumentali*, in «RIdM», XXX (1995), pp. 86-87; L. SIRCH, *Ponchielli e la musica per banda*, Pisa, ETS, 2005. Per le uniformi cfr. anche B. GRILLO, *op.*

ad istituti pii o orfanotrofi sopracitati, erano formati con l'intento di essere in seguito arruolati nell'esercito. Per inciso, ciò non sempre accadeva, in quanto i giovani risultavano malnutriti e non idonei all'arruolamento, spesso forzoso, nei corpi militari.

Anche le bande reggimentali in Italia svolsero un ruolo attivo sul territorio, spesso esaustivo della domanda musicale. La ferma militare favoriva il fenomeno sociale per cui ex-bandisti reggimentali, rientrati nel paese d'origine dopo il congedo, formavano complessi musicali utilizzando l'esperienza musicale e l'istruzione acquisite nell'esercito.

A proposito di intersecazioni musicali, è utile tornare all'intreccio tra banda e orchestra; nato nella condivisione del palco e del repertorio musicale, la commistione di organici si gestì in modo paritario nel corso dell'Ottocento, consentendo un processo di fusione o di infiltrazione sia a livello istituzionale (con la sovrapposizione dei due organismi), sia a livello organologico (strumenti creati in seno alla banda e adottati in orchestra)⁷⁶, sia a livello sociologico (combinando dilettantismo con professionismo). La prova di tale processo di infiltrazione culturale è da ricercarsi nella prime Società filarmoniche: il termine 'filarmonica' era destinato nel tempo a designare l'associazione archi-fati e banda oppure orchestra e banda, nel caso in cui si poteva verificare in centri prestigiosi l'esistenza di organici separati⁷⁷.

Anche la produzione e il commercio di strumenti a fiato costituiscono da anni un ricco filone di ricerca (basti pensare alla imponente produzione scientifica di Renato Meucci, premio "Christopher Monk Award" 2003 per i suoi studi su tali strumenti); qui mi limito ad auspicare l'avanzamento degli studi relativi agli *atelier* pugliesi, che nel primo Ottocento ebbero quali ideali caposcuola Giuseppe Oronzo Leone (un ex bandista leccese) e suo figlio Giovanni Battista, costruttori di traversieri, flauti Böhm e clarinetti premiati alle mostre industriali di metà secolo⁷⁸.

Altro tema da approfondire è costituito dal rapporto delle bande col Fascismo⁷⁹. Per citare alcuni eventi significativi, con la costituzione dell'Opera Nazionale Dopolavoro nel 1925, le bande vennero incamerate nelle organizzazioni fasciste del tempo libero, con la conseguente perdita di autonomia⁸⁰. A livello educativo la musica fu utilizzata come strumento di indottrinamento (cosa certamente non

⁷⁶ cit., p. 37 e L. COSI, D. RAGUSA, F. TONDO, a cura di, *Un'altra musica, le bande in Terra D'Otranto nel XIX secolo*, Lecce, Argo, 2010, *passim*, con riproduzione dei 'figurini' delle divise.

⁷⁷ «Invero pochi strumenti furono adottati in orchestra prima di essere usati nelle bande»: J. MONTAGU, *The World of Romantic & Modern Musical Instruments*, Londra, David & Charles, 1981, p. 127.

⁷⁸ A. CARLINI, *Le bande nell'Italia dell'Ottocento*, cit., pp. 97 e sgg.

⁷⁹ L. COSI, *Giuseppe Oronzo e G. Battista Leone costruttori di strumenti a fiato nella Lecce preunitaria*, in «Liuteria Musica Cultura», 1998, pp. 33-41.

⁸⁰ E. RAGANATO, *The wind band phenomenon in Italy: a short socio-historical survey and its effects on popular music educations*, in «JLAH», vol. 1, n. 11, 2020, pp. 8 e sgg.

⁸⁰ E. RAGANATO, *La scomparsa delle bande*, cit., p. 58; cfr. anche D. SACCO, *Fascismo e tempo libero: L'Opera Nazionale Dopolavoro*, in «Eunomia», vol. VI, n. 1, 2017 p. 171.

nuova, ma perseguita con particolare intensità). Nel 1926 il presidente dell’Opera Nazionale Balilla, Renato Ricci, «dirama a tutti i presidenti dei comitati una circolare con la quale si dispone che in ogni città di Italia sia costituita [...] una banda di 48 elementi»⁸¹: l’obbligo di iscrizione al dopolavoro fascista era l’unico modo per i bandisti di proseguire la vita musicale. Atteggiamenti vessatori si concretizzarono attraverso varie imposizioni, come obbligo di servizio per le celebrazioni fasciste e obbligo di suonare inni come *Giovinezza*, italianizzazione del nome delle marce da parte delle bande tirolesi, evitare di suonare “ballabili”, soprattutto quelli di origine americana, imposizione di tasse gravose per costringere alla dismissione dell’attività alcune formazioni civili, come la banda di Colfosco-Corvara, etc. Nel 1935 su disposizione del Ministero della Guerra nacquero i Corpi Musicali delle Forze Armate, seguiti da Pietro Mascagni. Dopo la Seconda Guerra Mondiale, i primi gruppi bandistici a ricostituirsi furono quelli civili, che ripartirono grazie alle associazioni mutualistiche più radicate (legate al mondo cattolico e dei lavoratori).

Si pensi infine all’influsso delle bande italiane all’estero. Come noto, già agli inizi dell’Ottocento si attestano scambi tra la Sicilia e il Nuovo Mondo, per ingaggi negli *ensemble* militari⁸². Ma tanti lavoratori che si trasferivano in America portavano con sé, oltre al proprio mestiere ordinario, quello di bandista, costituendo complessi musicali di emigranti; mentre i più ‘virtuosi’ conquistavano ruoli di prestigio: per esempio, il laziale Alessandro Liberati (1847-1927) che, portando con sé negli USA cornetta e tromba, giunse a fondare la *Liberati Grand Opera Company*, complesso (costituito da coro e solisti) di centododici elementi; e il trombonista napoletano Giuseppe Creatore (1871-1952), che coinvolgeva sessanta strumentisti italiani in un’emigrazione tutta musicale, riscuotendo successo in numerose *tournée* in Nord America⁸³. E merita interesse anche l’esportazione di strumenti musicali prodotti dalle fabbriche italiane tra la fine dell’Ottocento e la seconda metà del Novecento⁸⁴.

In quanto al Mediterraneo, i bandisti pugliesi ebbero ruolo fondamentale per la diffusione del modello e del repertorio italiani tra Otto e Novecento: oltre alla testimonianza dello studioso Isak Shehu riguardo la prima banda albanese (la cui formazione si fa risalire al 1878)⁸⁵, si cominciano a raccogliere in modo organico

⁸¹ *Ibidem*. Cfr. anche C. DELFRATI, *Storia critica dell’insegnamento della musica in Italia*, Loreto, Tombolini, 2017.

⁸² Nel 1805 un inviato di Thomas Jefferson scritturò a Catania una quindicina di bandisti e relativo direttore Gaetano Caruso al fine di migliorare l’*ensemble* della marina militare statunitense; nel 1836 un’altra banda siciliana, denominata “Comet”, fu la prima italiana a svolgere concerti negli Stati Uniti; nel 1859 Francesco Sala, clarinettista napoletano, divenne direttore della banda dei *Marines*. Cfr. L. DELLA FONTE, *op. cit.*, p. 59.

⁸³ Cfr. il più volte citato *Dizionario* di Marino Anesa, ai nomi.

⁸⁴ Cfr. i numeri della «Gazzetta Musicale di Milano», come riportati da E. RAGANATO, *La scomparsa delle bande*, cit., p. 52.

⁸⁵ Cfr. I. SHEHU, *L’educazione musicale in Albania*, in «Amalteo», n. 2, 2011.

notizie riguardo le isole Isole e Atene, nonché le *tournée* nei territori dell’Impero ottomano, come testimonia questo stesso numero de «L’Idomeneo».

Banda vesselliana e symphonic band

Con l’Unità d’Italia si era aperto il dibattito relativo all’organico delle bande, all’equilibrio tra le parti, alla preparazione e ai compiti del direttore e dei bandisti: problematiche discusse e non risolte nel Primo Congresso Musicale tenutosi a Napoli nel 1865 e che ancora agitavano il contesto italiano settant’anni dopo (numerose furono le proposte per un organico ottimale: emersero via via quelle di Emanuele Krakamp, Domenico Gatti, Cesare Carini, Dionigi Cortesi, Alessandro Vessella, Giuseppe Manente)⁸⁶. Se a lungo ci si adeguerà al numero dei bandisti reclutabili, alla specialità di ciascuno di essi ed agli strumenti disponibili al momento, tuttavia in via generale, la divisione tra ance e ottoni diventò man mano più equilibrata, allargando la gamma di colori attraverso i cambiamenti apportati da Ivan Müller⁸⁷ e Hyacinthe Eleonore Klosé⁸⁸ ai clarinetti (che divennero più leggeri) e all’invenzione dei cilindri negli ottoni (che ne permise il cromatismo).

Infine prevalsero due modelli: quello di Vessella⁸⁹ e quello della *symphonic band*⁹⁰. Il modello vesselliano rappresenta l’evoluzione massima dell’organico, che nella *symphonic band* resta più ridotto.

La così detta Grande Banda vesselliana è costituita da 2 flauti (con obbligo dell’ottavino), 2 oboi, un clarinetto piccolo in *lab*, 2 clarinetti piccoli in *mib*, 8 clarinetti soprani primi in *sib*, 8 clarinetti soprani secondi in *sib*, 2 clarinetti contralti in *mib*, 2 clarinetti bassi in *sib*, saxofono soprano in *sib*, saxofono contralto in *mib*, saxofono tenore in *sib*, saxofono baritono in *mib*, contrabbasso ad ancia, 4 corni in *mib*, 2 cornette in *sib*, 2 trombe contralto in *mib*, 2 trombe basse in *sib*, 2 tromboni tenori, trombone basso in *fa*, trombone contrabbasso in *sib*, flicorno soprano in *mib*, 2 flicorni soprani in *sib*, 2 flicorni contralti in *mib*, flicorno tenore, 2 flicorni baritoni, 2 flicorni bassi-gravi in *fa*, 2 flicorni contrabbassi in *sib*, timpani, tamburino, cassa, piatti.

L’organico (prevalente) della *symphonic band* è costituito nel seguente modo: ottavino, 2 flauti, 2 oboi, clarinetto piccolo, 3 clarinetti in *sib*, clarinetto contralto, clarinetto basso, 2 sax contralto, sax tenore, sax baritono, 2 fagotti, 4 corni, 2

⁸⁶ E. DONISI, *op. cit.*, pp. 41-42.

⁸⁷ Müller costruì un clarinetto dalle caratteristiche rivoluzionarie: aveva tredici chiavi con un nuovo tipo di cuscinetti e con i fori cigliati. È stato il primo a poter suonare in tutte le tonalità.

⁸⁸ Klosé fu il produttore del clarinetto “sistema Boehm”, portando a diciassette le chiavi ed inserendo gli anelli.

⁸⁹ A. VESSELLA, *La Banda dalle origini fino ai giorni nostri* [1935], rist. Bologna, Ut Orpheus 2016; F. CREUX, *Banda e dintorni*, cit., p. 48.

⁹⁰ Nome attribuito alla nuova tipologia di organico utilizzata in tutto il mondo; solitamente non sono presenti i flicorni contralti, soprani, soprani; come banda ‘da concerto’, comprende strumenti propri della banda ‘da parata’ ma anche altri più scomodi da suonare in movimento, come le doppie ance (oboe, corno inglese, fagotto, controfagotto): cfr. B. GRILLO, *op. cit.*, p. 24.

cornette (flicorno sopranino, 3 trombe, 2 *euphonium*, tuba (flicorno contrabbasso), contrabbasso a corda, percussioni⁹¹.

Come si noterà, nel modello vesselliano ogni strumento è presente in tutta la sua famiglia, ogni timbro si estende dal grave all'acuto in tutte le sfaccettature e parti (soprano, contralto, tenore e basso), gli strumenti sono divisi in classi e gli ottoni sono distinti in timbro chiaro e timbro scuro. Nell'organico della *symphonic band* non si ha l'idea di classe strumentale e non si evidenzia il contrasto tra timbro chiaro e scuro. Tuttavia le differenze tra i due organici non devono essere considerate come carenze di uno rispetto all'altro, ma come differenti possibilità offerte al compositore, essendo organici concepiti per repertori differenti. Al modello vesselliano fanno riferimento, secondo Creux, ormai solo le bande militari, formate da 102 o 103 elementi. Altre ipotesi di organico strumentale sono definite *ipotesi maggiore* con 80 esecutori e *ipotesi minore* con 60 esecutori⁹². Per quanto riguarda la *symphonic band* l'organico ideale generalmente è di 49 esecutori⁹³.

Creux sostiene che, perché una banda sia organizzata secondo un criterio preciso, bisogna tener conto di tre elementi fondamentali: «cosa si intende suonare, dove si svolgerà il concerto e conseguente acustica e difficoltà e pesantezza del programma»⁹⁴. Segue la decisione sulla formazione da adottare, il numero degli strumentisti e la disposizione spaziale degli stessi. Differenti variabili concorrono nella scelta della distribuzione dell'organico, tra cui la logistica del palco, la zona dove è installato (ad esempio piazze, scalinate, prati, portici, logge) e l'ampiezza

⁹¹ F. CREUX, *Banda e dintorni*, cit., p. 48.

⁹² *Ivi*, pp. 50-51. L'*ipotesi maggiore* presenta il seguente organico: ottavino, 3 (o 4) flauti, 2 oboi, corno inglese (se previsto), clarinetto piccolo in *lab*, 2 clarinetti piccoli in *mib*, 8 clarinetti in *sib*, 8 clarinetti in *sib* secondi, 4 clarinetti contralti, 2 clarinetti bassi, clarinetto contrabbasso in *mib* e in *sib* (se previsti), 2 sax soprani, 4 sax contralti, 2 sax tenori, 2 sax baritoni, sax basso (se previsto), 2 fagotti (*ad lib.*), contrabbasso ad ancia, 4 corni, 4 trombe in *sib*, 2 trombe in *fa*, 2 trombe in *sib* basso, 3 tromboni (di cui il 3° col trombone basso), trombone contrabbasso in *sib*, 2 flicorni sopranini, 4 flicorni soprani, 2 flicorni contralti, 2 flicorni tenori, 2 flicorni bassi, 2 flicorni bassi gravi in *fa*, 2 (o 3) flicorni contrabbassi in *sib*, 6 percussioni (o quante servono). Totale ca.80 esecutori.

L'*ipotesi minore* presenta: ottavino, 2 flauti, 2 oboi, corno inglese (se previsto), clarinetto piccolo in *lab*, 2 clarinetti piccoli in *mib*, 6 clarinetti in *sib* primi, 6 clarinetti in *sib* secondi, 2 clarinetti contralti, clarinetto basso, clarinetto contrabbasso in *mib* e in *sib* (se previsti), sax soprano, 2 sax contralti, sax tenore, sax baritono, sax basso (se previsto), 2 fagotti (*ad libitum*), contrabbasso ad ancia, 4 corni, 2 trombe in *sib*, 2 trombe in *fa*, tromba in *sib* (2a se prevista), 3 tromboni (di cui 3° col trombone basso), trombone contrabbasso in *sib*, flicorno sopranino, 2 flicorni soprani, 2 flicorni contralti, 2 flicorni tenori, 2 flicorni bassi, flicorno basso grave in *fa*, 2 flicorni contrabbassi in *sib*, 6 percussioni (o quante servono). Totale ca.60 esecutori.

⁹³ L'organico ideale della *symphonic band* presenta: ottavino, 2 flauti, 2 oboi, corno inglese (se previsto), clarinetto piccolo in *mib*, 12 clarinetti (4+4+4 oppure 6+6), 2 (o 1) clarinetti contralti, clarinetto basso, clarinetto contrabbasso in *sib* (se previsto), 2 fagotti, 2 sax contralti, sax tenore, sax baritono, sax basso (se previsto), 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, 2 (o 3 se previste) cornette (flicorni sopranini), 2 flicorni bassi (*euphonium*), 2 flicorni contrabbassi (tuba), 2 (o 1) contrabbassi a corda (se previsti), 6 percussioni (o quante ne servono). Totale ca.49.

⁹⁴ *Ivi*, p. 51.

stessa del palco. La disposizione degli strumenti è di fondamentale importanza per la riuscita della *performance* e talvolta accade che sia trascurata. Occorrerebbe seguire i principi minimi di emissione acustica di ogni strumento. Secondo Benedetto Grillo, tutti gli strumenti singoli (flauti e oboi), secondo una consuetudine ben consolidata, devono essere posti frontalmente, dovendo essi rispondere alle grandi sonorità di sezioni ed ottoni; di conseguenza i corni andrebbero posti di tre quarti, o a destra o a sinistra, mai sui lati, ed i sassofoni raggruppati molto vicini e dalla parte opposta rispetto ai clarinetti. Le trombe non dovrebbero essere mai messe direttamente con le campane di fronte all'uditore, perché hanno una forza sonora irruenta: meglio sarebbe porle a tre quarti (dalla parte opposta ai corni) e così guadagnerebbero in timbrica e morbidezza⁹⁵.

La disposizione dell'organico strumentale della *symphonic band* è il seguente: alle tre file di ance fanno da sfondo gli ottoni, coi corni posti al centro, dividendo le trombe dalle cornette (flicorni sopranini). I clarinetti circondano gli strumentini (clarinetti piccoli e clarinetti II), mentre i fagotti sono al centro di una progressione che, dagli strumenti più acuti a quelli più gravi, separa i saxofoni dai clarinetti medio-gravi. Si hanno così tre file per tre registri: il più acuto nella prima, l'acuto nella seconda e infine il contralto tenorile nella terza⁹⁶. In fondo sono presenti le percussioni.

In Italia l'esempio che presenta la disposizione ottimale della grande banda ad organico completo risponde al seguente impianto:

le ance sono disposte al centro della banda, alla sinistra (del direttore) si trova il timbro scuro (flicorni), alla destra il timbro chiaro (trombe, tromboni, corni). Ogni fila degli ottoni dall'acuto al grave, e i due strumenti più gravi delle rispettive famiglie (flicorno contrabbasso e trombone contrabbasso) sono situati simmetricamente. I clarinetti sono disposti ai due lati del direttore e raggruppano in modo logico gli altri strumenti: flauti, clarinetti piccoli ed oboi sono sistemati come una classe di strumentini, i clarinetti contralti sono un seguito ideale dei secondi e si completano con i bassi, mentre i saxofoni sono distribuiti con uguale criterio. Questa disposizione permette ad ogni famiglia di strumenti di amalgamarsi e isolarsi, prestandosi così ad effetti ‘stereofonici’ o di ‘doppio coro’ e dà la peculiare caratteristica di suono e timbro della banda italiana, permettendo che ogni fonte sonora converga verso il centro⁹⁷.

Per quanto riguarda evoluzione e repertorio della *symphonic band*, spicca la figura del compositore britannico Gustav Holst, la cui *First Suite for Military Band in mib* introduce un organico moderno e definisce il ruolo della banda come entità artistica autonoma; la *military band* ha in organico: flauto, ottavino in *reb*, 2 clarinetti piccoli in *mib*, 2 oboi, “solo” e 3 clarinetti (il 1° con indicazione di “ripieno”), sassofoni alto e tenore, clarinetto basso, 2 fagotti, 2 cornette, 2 trombe

⁹⁵ B. GRILLO, *op. cit.*, p. 26.

⁹⁶ F. CREUX, *Banda e dintorni*, cit., p. 56.

⁹⁷ *Ivi*, p. 52 e sgg.

in *mib* e 2 in *sib*, 2 corni in *fa* e 2 in *mib*, baritono (flicorno), 2 tromboni, trombone basso, eufonio, bombarda, contrabbasso a corde, timpani e percussioni; questo organico caratterizza oggi gran parte delle bande (orchestre di fiati) del mondo⁹⁸.

In definitiva l'organico vesselliano puro è ormai patrimonio esclusivo delle grandi bande militari, con funzione in qualche modo ‘museale’. In passato potevano contare su un organico del genere esclusivamente le bande delle grandi città (come detto, le formazioni paesane presentavano organici incompleti e variabili in base a mezzi finanziari e disponibilità di strumentisti sul territorio). Ma, come sostiene Anesa, oggi sembra «indispensabile orientarsi verso l'organico della *symphonic band* per poter suonare il repertorio bandistico internazionale e dialogare alla pari con il resto del mondo»⁹⁹.

Una categoria particolare di banda infine è quella delle ‘bande da giro’, cui ho già fatto riferimento: presenti in tutto il Sud Italia ma particolarmente numerose in Puglia. Ovviamente anche queste bande hanno manifestato differenti tipologie a seconda del numero di suonatori, qualità del repertorio e funzione. Vi era la ‘banda grande’ di 40 elementi (nell’Ottocento se ne potevano trovare anche di 80), con i bandisti più bravi e collaudati e con maestri professionisti; ‘la banda a servizio interno’ costituita da 10-20 musicanti più modesti, utilizzata solo in paese e non in trasferta; infine vi era la ‘bassa banda’ o ‘bassa musica’ o banda dei *Tammurr* costituita da 5, 7 o più persone che suonavano piatti o grancassa (o altre tipologie di percussioni) e pochissimi fiati, in genere un flauto o un piffero (*u frishkett*): annunciava la festa, apriva i cortei e, percorrendo le viuzze dei borghi antichi, sollecitava le questue¹⁰⁰.

Utile è infine sottolineare la prevalenza di differenti tipologie di banda sul territorio nazionale. Secondo Creux al Nord attualmente sono presenti prevalentemente ‘bande amatoriali’ e il loro repertorio è caratterizzato da composizioni originali per *symphonic band* (solitamente senza flicorni contralti, soprani o sopranini). Al Centro coesistono bande militari (o “ministeriali” dell’Aeronautica, dei Carabinieri, dell’Esercito, della Guardia di Finanza, della Marina e della Polizia, di tipo vesselliano e costituite da professionisti selezionati mediante pubblico concorso) e bande amatoriali. Queste sono meno sviluppate di quelle del Nord e ne hanno assunto in parte il repertorio, soprattutto trascrizioni di brani di musica leggera o per film. Al Sud invece persistono le più volte nominate ‘bande da giro’, di retaggio vesselliano e con repertorio di fantasie liriche precedute da “riviste” ovvero sequenze di pezzi sinfonici.

Un’ultima riflessione va fatta sugli strumenti che si possono aggiungere in banda. Occasionalmente figurano pianoforte, contrabbasso, violino, strumenti

⁹⁸ L. DELLA FONTE, *op. cit.*, pp. 56 e sgg.

⁹⁹ Intervista del 20.06.2009, cit.

¹⁰⁰ B. TRAGNI, *op. cit.*, pp. 19-20. A tali tipologie si possono aggiungere: lo ‘spezzzone’, termine popolare per definire un piccolo gruppo generalmente di 20 elementi; e l’‘orchestra di fiati’ costituita da professionisti con formazione accademica. Cfr. E. RAGANATO, *La scomparsa delle bande*, cit., pp. 97 e sgg.

elettrici (chitarra o organo) e banjo, mentre alla famiglia degli strumenti a percussione si aggiungono strumenti derivati dal folklore di varie parti del mondo: marimba, gong, maracas, raganelle; infine è ormai invalso associare cantanti solisti alle bande in cassa armonica, in ideale confronto con gli strumenti solisti in funzione lirica di cui si è detto. Ulteriore prova della straordinaria plasticità e duttilità della banda.

Tutela, valorizzazione, legislazione

Nel 1955 è nata l'Associazione Nazionale Bande Italiane Musicali Autonome (ANBIMA), l'associazione di categoria più importante d'Italia (il sito www.anbima.it/ riporta il numero notevole di federati raggiunto in settant'anni di vita e le 'battaglie' sin qui condotte). Alle associazioni musicali amatoriali, realtà profondamente radicate in tutto il territorio nazionale e autentiche custodi della tradizione bandistica, bisognerebbe in effetti garantire un quadro normativo chiaro, che ne riconosca il valore e ne assicuri il sostegno. Occorre anche sottolineare il ruolo svolto dal "Tavolo Permanente delle Federazioni Bandistiche Italiane", associazione di carattere Nazionale, Regionale e Provinciale, che dal 2000 cerca di far fronte ai problemi comuni e rappresenta in campo istituzionale le bande italiane, visto che, a causa dell'esiguità del sostegno economico di amministrazioni statali e locali, le bande contraggono sempre di più gli organici, le attività, il repertorio. Lentamente al Nord e al Centro, come detto, si abbandona il modello vesselliano e il repertorio sinfonico; al Sud 'vivono' sporadicamente nella stagione estiva e per i riti pasquali.

Si noti che le bande costituiscono allo stesso tempo patrimonio materiale (strumenti e partiture) e immateriale, in quanto tradizione, manifestazione di interpretazione ed esecuzione di valori culturali (spesso caratterizzanti in modo peculiare un territorio) che si tramandano nel tempo. L'articolo 9 della Costituzione sancisce che: «La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica. Tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione». Con la riforma del titolo V della Costituzione (L. n. 3 del 2001), al punto "s" dell'articolo 117 viene sancita la distinzione tra la tutela e la valorizzazione dei beni culturali ed è specificato che viene assegnata alla legislazione esclusiva dello Stato la loro tutela, mentre viene assegnata alla legislazione concorrente Stato/Regione la loro valorizzazione.

L'articolo 2, comma 2, lettera *d*), del D.L. n. 490/99, ovvero del *Testo Unico delle disposizioni in materia di beni culturali e ambientali* (d'ora i poi: T.U.) annovera tra i beni culturali «gli spartiti musicali aventi carattere di rarità e di pregio artistico o storico» all'interno della fattispecie 'beni librari'. Il *Nuovo Codice dei beni culturali e del paesaggio* emanato con D.L. 42/2004 (Codice Urbani) all'articolo 10, comma 4 lettera *d*, epura per gli spartiti musicali le specifiche di rarità e di pregio. Bisogna riflettere sul fatto che stampe o manoscritti musicali, nascendo essenzialmente come materiali d'uso finalizzato all'esecuzione,

costituiscono beni soggetti a forte deteriorabilità. Beni che per definizione hanno destino di rarità. La tutela e la valorizzazione del patrimonio materiale delle bande musicali sono subordinate alla riscoperta ed alla piena conoscenza del medesimo; conoscenza che si alimentata salvando, inventariando e catalogando tutti i beni musicali presenti in ogni area geografica. Quasi superfluo sottolineare che tali spartiti e partiture ‘cristallizzano’ nelle loro caratteristiche compositive, tecniche, stilistiche, un frammento della storia e delle tradizioni di una comunità di un determinato ambito geografico¹⁰¹. Senza dire che tanta parte del repertorio bandistico spesso era tramandato oralmente dal ‘maestro di banda’ nell’ambito della scuola che nasceva accanto alla stessa banda.

Tali musiche, scritte o imparate a memoria aprono a loro volta importanti orizzonti di ricerca riguardo lo studio del così detto patrimonio immateriale, che stando alla definizione UNESCO, è quello trasmesso «di generazione in generazione, costantemente ricreato dalle comunità e dai gruppi in risposta al loro ambiente, alla loro interazione con la natura e alla storia e dà loro un senso di identità e di continuità, promuovendo in tal modo il rispetto per la diversità culturale e la creatività umana»¹⁰². Da tale definizione si può dedurre che l’attenzione degli estensori della convenzione è rivolta, piuttosto che agli agglomerati urbani e metropolitani, alle comunità locali e periferiche, connesse con l’ambiente di insediamento in modo specifico e distintivo (Convenzioni UNESCO 2003 e 2005)¹⁰³.

In seguito a tale impulso, le comunità locali di Stati, Regioni, Municipalità ed altri Enti si sono mosse per accedere al riconoscimento internazionale dei propri beni come eredità immateriali. Di pari passo gli specialisti hanno attuato valutazioni critiche di tali beni, sollecitando il censimento di pratiche e saperi ritenuti degni di riconoscimento e l’individuazione di processi di patrimonializzazione. Si è assistito alla affermazione di fenomeni sociali rilevanti: riscoperta del ‘locale’, del ‘territorio’ della ‘provincia’, connessi ai concetti di tradizione, identità e comunità; è la rivincita della periferia sulla cultura egemonica delle grandi aree urbane metropolitane, l’inversione di attrazione culturale dal centro alla periferia.

Tornando alla legislazione nazionale di settore, alcune proposte di legge meritano di essere ricordate, a partire dal D.L. n. 79 del 27 febbraio 1991 per il

¹⁰¹ A. GUALDANI, *Il bene musicale: una categoria ancora in cerca di definizione*, Bologna, 26 mag. 2004, giornata di studio che, a pochi giorni dall’emanazione del nuovo Codice dei beni culturali e del paesaggio (2 mag. 2004), è stata celebrata per iniziativa del Museo internazionale e Biblioteca della musica di Bologna, dell’Associazione fra Docenti Universitari Italiani di Musica, del DAMS dell’Università di Bologna e de «Il Saggiatore musicale»: disponibile su www.saggiatoremusicale.it.

¹⁰² UNESCO 2003, *Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage*, Paris, 17 ott. 2003, Art. 2, Definizioni, p. 2.

¹⁰³ M. AGAMENNONE, *Festival, Feste, Eventi e patrimonio immateriale: alla ricerca della tradizione*, in «AAA-TAC» An International Journal, 7, 2010, pp. 152-153.

Riordinamento dell’Esercito, che al capitolo III prevede la ridefinizione di figure come direttore e vicedirettore e l’introduzione dell’archivista, responsabile del patrimonio artistico e musicale delle bande militari italiane¹⁰⁴. Sono seguite le diverse proposte di “Leggi quadro per la tutela e il sostegno delle bande musicali”, avanzate:

il 24.09.2004 dal sen. Franco Danieli;

il 29.04.2008 dall’on. Giacomo Stucchi (Proposta di Legge n. 88 in Camera dei deputati- XVI Legislatura);

il 20.06.2008 dall’on. Adriana Poli Bortone (Proposta di Legge n. 806 in Camera dei deputati XVI Legislatura); il 21.01.2009 dall’on. Valter Zanetta (Proposta di Legge n. 1328 in Camera dei deputati- XVI Legislatura);

il 10.04.2013 dall’on. G. Stucchi (Proposta di Legge n. 415 in Camera dei deputati XVII Legislatura);

il 1.06.2016 dalla sen. Maria Spilabotte e il 18.02.2025 dalla deputata Rosaria Tassinari.

Dalle suddette proposte emerge il riconoscimento della banda musicale non solo come espressione artistica dell’identità culturale, ma anche come mezzo di socializzazione e coesione delle comunità locali, oltre che di trasmissione delle tradizioni locali del nostro paese.

La Regione Puglia, poi, dispone da tempo di una Legge regionale sullo spettacolo, la n. 6 del 2004, con relativo regolamento attuativo n. 11 del 2007, che ha istituito un sistema di programmazione pluriennale ed un albo regionale per la registrazione degli operatori in possesso dei requisiti adeguati. La Legge regionale n. 30 approvata nella seduta del 16 settembre 2012 e promulgata il 22 ottobre 2012, recita «Interventi regionali di tutela e valorizzazione delle musiche e delle danze popolari di tradizione orale»¹⁰⁵. Tale strumento normativo è la manifestazione concreta di un movimento culturale che negli ultimi anni ha determinato incremento di occasioni lavorative e promozione complessiva del patrimonio immateriale. La conservazione e promozione della “memoria sonora” della Puglia è un processo fondamentale per la diffusione del patrimonio immateriale musicale, la cui vastità è documentata dalle registrazioni sul campo effettuate nel corso del XX secolo da musicologi quali Alan Lomax¹⁰⁶, Diego Carpitella con Ernesto De Martino¹⁰⁷, Roberto Leydi¹⁰⁸. La salvaguardia della memoria musicale è strettamente connessa al sostegno della ricerca e alla pubblicazione di documenti originali appartenenti a fondi musicali disseminati sul territorio che necessitano di essere censiti e catalogati.

¹⁰⁴ E. RAGANATO, *La scomparsa delle bande*, cit., p. 62.

¹⁰⁵ B. GRILLO, *op. cit.*, pp. 94 e sgg.

¹⁰⁶ *Lomax Digital Archive* www.archive.culturalequity.org; cfr. anche *Lomax film Collection* canale youtube.

¹⁰⁷ *Diego Carpitella Archivi* www.teche.rai.it.

¹⁰⁸ *Brani Fondo Leydi-CDE (DECS)* www4ti.ch.

La Legge n. 30/2012 prevede una nuova sezione dell'albo, già istituito dalla Legge n. 6 del 2004 dedicata ai soggetti che in qualsiasi forma giuridica e senza scopo di lucro svolgono attività di musica e di danza popolare (art. 3, c. 1), prevedendo inoltre una programmazione anche finanziaria triennale (art. 2). Con questo intervento normativo la Regione Puglia in accordo con la Convenzione dell'UNESCO del 17 ottobre 2003 e ratificata dal Parlamento Italiano con Legge n. 167 del 27 settembre 2007, vuole attuare una serie di interventi volti al sostegno dell'insieme variegato dei soggetti (associazioni culturali, gruppi musicali, case editrici specializzate, enti locali, *etc.*), che attuano sul territorio iniziative di salvaguardia e promozione del patrimonio immateriale della tradizione¹⁰⁹.

Apprezzabile altresì l'approvazione all'unanimità da parte della Regione Puglia della Proposta di Legge per la valorizzazione, promozione e sostegno della Cultura bandistica pugliese, del 15.06.2023 n. 10, che modifica la Legge quadro regionale n. 17 del 2013 sulla tutela e valorizzazione del patrimonio culturale della Puglia.

Con la Legge regionale del 15 giugno 2023 n. 10 recante misure di “Valorizzazione, promozione e sostegno della cultura bandistica pugliese. Modifiche alla Legge regionale 25 giugno 2013, n. 17 (Disposizioni in materia dei beni culturali)”, infatti si fa un rilevante passo in avanti nella tutela del fenomeno sociale della banda. Dopo l'articolo 24 della Legge regionale del 25 giugno del 2013 n. 17, la Legge n. 10/2023 ha aggiunto all'articolo 24 *bis* al comma 1 la specificazione “Bande della tradizione pugliese”. In tale articolo viene specificato che la Regione “salvaguarda, valorizza, promuove e sostiene la cultura bandistica pugliese in quanto espressione del patrimonio culturale immateriale regionale, riconoscendone la funzione sociale, culturale, identitaria, di arte democratica e di valorizzazione territoriale”. Nel medesimo testo normativo si legge ancora al comma 2, la definizione della banda musicale pugliese e del relativo organico strumentale:

Per banda della tradizione pugliese s'intende l'antico fenomeno musicale tipico della Puglia e del Sud Italia, consistente in una formazione di strumenti a fiato e a percussioni organizzata sul modello dell'orchestra, con un organico in divisa non inferiore a 35 strumentisti, oltre al Direttore.

Si definisce altresì al terzo comma il concetto di repertorio bandistico e le forme musicali ad esso appartenenti:

Il repertorio musicale della banda della tradizione pugliese è caratterizzato da trascrizioni di antologie operistiche, sinfoniche, marce sinfoniche e musiche religiose, eseguite in forma itinerante soprattutto in occasione delle feste patronali e processioni legate ai riti della Settimana Santa, anche utilizzando apposite strutture in legno installate nelle piazze e denominate casse armoniche.

È interessante notare come all'art. 2 (art. 24 *ter* in aggiunta all'art. 24 *bis* della Legge n. 17/2013) siano specificati gli interventi di salvaguardia, valorizzazione,

¹⁰⁹ B. GRILLO, *op. cit.*, pp. 98 e sgg.

promozione e sostegno alla cultura bandistica. Alla promozione della conoscenza, della diffusione e della pratica della cultura bandistica (art. 2, c. 1, lett. *a*), segue la possibilità di iscrizione delle bande della tradizione pugliese all'inventario del patrimonio culturale immateriale pugliese, in attuazione di quanto previsto dall'articolo 4, commi 2-*bis* e seguenti della presente Legge (art. 2, c. 1, lett. *b*).

Sono anche specificati gli interventi di

ricerca di partiture, compositori, testi per la conoscenza della storia delle bande e dei suoi più importanti protagonisti (lett. *c*); catalogazione e digitalizzazione degli archivi locali di spartiti, composizioni musicali, testi e documenti fotografici e sonori della memoria dei complessi bandistici pugliesi (lett. *d*); attività convegnistiche, seminari, formative e spettacolari per la promozione della conoscenza, della diffusione e della pratica della cultura bandistica (lett. *e*); alla realizzazione di una rete finalizzata, alla programmazione unitaria e all'identità visiva comune delle bande della tradizione pugliese e dei relativi festival, con particolare interesse all'innovazione dei repertori (lett. *f*).

Quindi si specificano gli interventi per il sostegno delle attività culturali legate alle bande iscritte all'inventario di cui alla lettera *b*), tra i quali spiccano l'attenzione alla logistica, alla produzione di musica originale per banda (attraverso cui rafforzare identità da tramettere alle generazioni future), all'attività di formazione musicale, aggiornamento e qualificazione professionale di esecutori e trascrittori. Infine è prevista l'istituzione di un museo diffuso e integrato delle bande della tradizione pugliese (lett. *g*). Per la realizzazione di tali interventi nell'ambito del Programma Operativo Regionale, la Regione concede annualmente contributi finanziari pari a cinquecentomila euro l'anno per un triennio a partire dal 2023 alle bande di tradizione pugliese regolarmente iscritte nell'inventario del patrimonio culturale immateriale.

Le ‘bande da giro’, tipica realtà del Sud, diventano così “bande della tradizione pugliese” includendo tutti i circa 120 gruppi musicali della Regione.

In questo clima, apprezzabile è l'iniziativa condivisa dai Comuni di Conversano, Ruvo di Puglia, Acquaviva delle Fonti e Trepuzzi d'intesa con i Conservatori di Musica “Tito Schipa” di Lecce e “Niccolò Piccinni” di Bari e i festival “Talos” di Ruvo, “Cuore di banda” di Acquaviva e “Bande a Sud” di Trepuzzi, di far rete per il riconoscimento della banda quale “Patrimonio dell’Umanità dell’Unesco”.

Concludo citando nuovamente alcuni tra i più autorevoli studiosi di settore, a partire da Carlini, per il quale la banda è il più potente mezzo attraverso cui cogliere il profilo della nostra cultura musicale¹¹⁰, pur essendo un organico il cui prestigio talvolta è misconosciuto e la cui funzione sociale sottovalutata – la banda richiede infatti un particolare sforzo ermeneutico al settorialismo dell’indagine storico-musicologica nazionale, partecipando essa della natura sia colta che

¹¹⁰ A. CARLINI, Recensione al *Dizionario della musica italiana per banda* di M. Anesa, in «RMI», 1993, n. 2,

popolare dell'espressione musicale di una comunità. Anche Anesa sottolinea che la banda è per sua natura terreno di confine tra colto e popolare (la lezione più importante derivata dalla ricerca etnomusicologica sarebbe l'apertura verso fenomeni musical fuori di ogni schematismo¹¹¹). Infatti Leydi già nel 1979, sulla rivista Arci «Laboratorio musica» (nell'articolo *Parliamo di bande*) affermava che occorre

considerare in modo serio e documentato la funzione che le bande hanno assolto nel passato per la formazione del gusto musicale, per la diffusione della musica, per la creazione di modi civili e collettivi di coesione e di solidarietà. E di conseguenza, di verificare la situazione attuale, nella prospettiva (se possibile) di una piena rifunzionalizzazione di uno strumento di comunicazione di massa che probabilmente conserva una forte potenzialità anche se in una crisi evidente.

¹¹¹ Cfr. l'intervista a Marino Anesa su «Notizie e curiosità», cit.

BIBLIOGRAFIA

- ACCOGLI Francesco, “E lucean le stelle...”. *Ricordo del Maestro Carlo Minoli e della banda di Tricase (1873-2021)*, Castiglione, Grafiche Giordani, 2021.
- AGAMENNONE Maurizio, *Festival, Feste, Eventi e patrimonio immateriale: alla ricerca della tradizione*, in «AAA-TAC» An International Journal, 7, 2010, pp. 151-166.
- ANESA Marino, *Dizionario della musica italiana per banda. Biografie dei compositori e catalogo delle opere dal 1800 al 1945*, Bergamo, Copyr. Marino Anesa, 1993 e *Dizionario della musica italiana per banda: biografie dei compositori e catalogo delle opere dal 1800 ad oggi*, vol. 1, Gazzaniga, Associazione bergamasca bande musicali, 2004.
- ID., Intervista del 20.06.2009, in «Notizie e curiosità», <http://bandanese.it>.
- AVERSANO Luca, *La scuola di musica dell'Orfanotrofio provinciale di Salerno nel XIX secolo*, in «Quaderni dell'Archivio delle società Filarmoniche Italiane», 4, 2004, pp. 9-56.
- BAINES Anthony, *Fifteenth-Century Instruments in Tinctoris's De Inventione et Usu Musicae*, in «The Galpin Society Journal», vol. 3, 1950, pp. 19-26.
- BERTUZZO Leandro, *Manuale della Musica Militare*, ANB Pordenone, 2008.
- BOWLES Edmund A., *Musical Instruments in the Medieval Corpus Christi Procession*, in «Journal of American Musicological Society», n. 17, 1964, pp. 251-260.
- ID., *The Impact of Turkish military bands on European Court Festivals in the 17th and 18th Centuries*, in «Early Music», vol. 34, n. 4, 2006, pp. 533-559.
- CAPPELLO Angelo, CARLUCCIO Antonio, PASSANTE Italo, *La Banda di Squinzano*, Galatina, Ed. Salentina, 1987.
- CAPRA Marco, *Bande musicali e società filarmoniche nell'area medio padana del XIX secolo. Analisi statistica e distribuzione geografica*, in «Musica, Realtà», 40, 1993, pp. 173-195.
- CARLINI Antonio, *Le Bande Musicali nell'Italia dell'Ottocento: il modello militare, e i rapporti con il teatro e la cultura dell'orchestra negli organici strumentali*, in «RIdM», 1995, pp. 85-133.
- ID., *Le scuole musicali delle filarmoniche*, in *Accademie e società filarmoniche. Organizzazione, cultura e attività nell'Italia dell'Ottocento*, in «Quaderni dell'Archivio delle Società Filarmoniche Italiane», 1, 1998, pp. 135-154.
- ID., Recensione al *Dizionario della musica italiana per banda* di M. Anesa, in «RIdM», 2, 1993, pp. 405-409.
- CAROPPO Elisabetta, *La politica dei sentimenti: linguaggi, spazi e canali della politicizzazione nell'Italia del lungo Ottocento*, Roma, Viella Editrice, 2018.
- CASTALDO Daniela, *Il Pantheon musicale. Iconografia nella ceramica attica tra VI e IV sec.*, Ravenna, Longo, 2000.
- CATAMO Antonio, *La banda di Veglie nella tradizione musicale cittadina*, Veglie, tip. Cairo, 1988.
- CATINO Anna, *La scuola di musica e la banda musicale del Reale Ospizio di Giovinazzo*, Giovinazzo, Assessorato alla Cultura, 2007.

CHIRICO Teresa, *Filarmonici in marcia. Bande, scuole di musica e associazionismo musicale in Calabria dell'Ottocento*, Roma, IBiMus, 2008.

EAD., *Le bande musicali nell'Italia meridionale. Il contributo di nuovi documenti di archivio*, in *Al...Lumière marciando*, a cura di Johann Herzog, Roma, IBiMus, 2015, pp. 21-28.

EAD., *La musica nel Real Albergo dei poveri di Napoli nell'800*, in *Francesco Florimo e la musica nel suo tempo*, Reggio Calabria, Jason, 1999, vol. 2, pp. 827-859.

EAD., *La musica a Benevento nell'Ottocento*, in «Quaderni dell'Archivio delle Società filarmoniche Italiane», 4, 2005.

EAD., *La scuola di musica del Real Orfanotrofio Provinciale di Reggio Calabria e le istituzioni musicali napoletane*, in «NRMI», XXII (1988), pp. 462-491.

CHIRIZZI Gino Giovanni, *I primi esperimenti di Banda Musicale in Monteroni (1833-39)*, in *Festa Popolare della Banda Salentina*, Monteroni di Lecce, Tip. Quarta, 1994, pp. 15-20.

CICCARESE Piacentino, AMMASSARI Alessandra, *Una banda: storia della Banda verde di Nardo e dei suoi musicisti*, Nardò, CSPCR, 1985.

COSI Luisa, *Il progresso dell'incivilimento ovvero La banda della guardia urbana di Lecce (1835-1860) nella tradizione bandistica di Terra d'Otranto*, in «L'Idomeneo», 1998, pp. 351-389.

EAD., *Giuseppe Oronzo e G. Battista Leone costruttori di strumenti a fiato nella Lecce preunitaria*, in «Liuteria, musica e cultura», 1998, pp. 33-41.

EAD., *Un torbido capobanda ed altri musici effervescenti del Risorgimento salentino*, in *Risorgimento oscurato*, Galatina, EdiPan, 2011, pp. 183-202.

EAD., «Per essere vieppiù utili alla società». *Patti e condizioni per lo stabilimento delle bande popolari nel Salento preunitario (1825-1848)*, in *Sud e nazione. Folklore e tradizione musicale nel Mezzogiorno d'Italia*, a cura di Eugenio Imbriani, 2011, pp. 313-360.

EAD., *Il linguaggio del sentimento: musica, società e nazione*, in «L'Italia è». *Mezzogiorno, Risorgimento e post-Risorgimento*, a cura di M. Marcella Rizzo, Roma, Viella, 2013, pp. 117-136.

COSI Luisa, RAGUSA Daniela, TONDO Franca, a cura di, *Un'altra musica, le bande in Terra D'Otranto nel XIX secolo*, Lecce, Argo, 2010.

CRESTI Renzo, *Testimonianze di civiltà*, II vol., Lucca, PublEd, 2006.

CREUX Fulvio, *Il mondo della banda musicale nell'Italia di oggi*, in «Note Musicali», 1, 2011, pp. 27-43.

ID., *Banda e dintorni. Raccolta di scritti sulla banda*, Bellona, Santabarbara, 1997.

DALMONTE Rossana, «Un écriture corporelle»: *la musica e la danza*, in *Il Sogno del coreodramma. Salvatore Viganò, poeta muto*, a cura di Ezio Raimondi, Bologna, Il Mulino, 1984.

DE CEGLIE Luigi, *Quando la banda passò*, Foggia, L'Editrice di Capitanata, 2012.

DELFRATI Carlo, *Storia critica dell'insegnamento della musica in Italia*, Loreto, Tombolini, 2017.

DELLA FONTE Lorenzo, *La Banda: Orchestra del nuovo Millennio*, Novi Ligure, Joker, 2016.

DE MATTEIS Piergiuseppe, *Musica e musicanti. Note storiche sui complessi bandistici di Novoli*, Novoli, Il Parametro, 2003.

DE PAOLA Angelo, *La banda evoluzione storica dell'organico*, Roma, Ricordi, 2002.

De VITA Laura, SOLIDORO Luigi, *Ercole Panico (1835-1891). La vita e le opere di un brillante e geniale musicista dell'Ottocento gallipolino*, II edizione, Lecce, Youcanprint, 2021.

EAD., ID., *Raffaele De Somma musicista a cavallo di due secoli*, Lecce, Youcanprint, 2023.

DONISI Enrica, *Le scuole musicali dell'orfanotrofio di San Lorenzo di Aversa, Sant'Antimo*, Eurospam, 2012.

EAD., *Le bande musicali militari dall'Unità d'Italia alla prima metà del Novecento*, Ufficio Storico dello Stato Maggiore della Difesa- CISM, 2012.

DUBOIS Vincent, MEON Jean-Matthieu, PIERRU Emanuel, *The Sociology of Wind Bands, Amateur Music Between Cultural Domination and Autonomy*, Farnham, Ashgate, 2003.

FABRIS Dinko, *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 Editori, 1993, pp. 169-186.

FARI' Antonio, *Repertorio verdiano nella Banda di Lecce del Novecento*, in «L'Idomeneo», 16, 2013, pp. 89-109.

FERRETTI Luca, *L'opera in piazza: per una drammaturgia delle trascrizioni operistiche per banda*, in «Studi Urbinati», 66, 2021, pp. 447-486.

GIANELLA A.M., *Musiche militari*, Touring Club Italiano, N. 7, Milano, 1916, pp. 393-398.

GRILLO Benedetto, *La banda musicale. Dalle origini alla strumentazione con le moderne tecnologie*, Bari, Ed. Giuseppe Laterza, 2020.

GUALDANI Annalisa, *Il bene musicale: una categoria ancora in cerca di definizione*, Bologna, 26 mag. 2004, giornata di studio per iniziativa del Museo internazionale e Biblioteca della musica di Bologna, dell'Associazione Docenti Universitari Italiani di Musica, del DAMS dell'Università di Bologna e de «Il Saggiatore musicale»: www.saggiatoremusicale.it.

GUION David M., *A History of the Trombone*, Lanham, Scarecrow Press, 2010.

HORNBOSTEL Erich Moritz Von, SACHS Curt, *Systematik der Musikinstrumente*, in «Zeitschrift für Ethnologie», vol. 46, 1914.

LA SORSA Saverio, *La banda di Carovigno*, in «Rivista Storica Salentina», nn. 3-6, 1914.

LAZZARI Gianni, GALANTE Emilio, *Il Flauto traverso. Storia, tecnica, acustica*, EDT, 2003.

LEYDI Roberto, *Diffusione e volgarizzazione*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, Torino, EDT/Musica, 1988.

LO RE Nicola, *Vito Lo Re il principe dei flicornini*, Martina Franca, Apulia Editore, 2008.

MARTINELLI Elsa, *Soave in armonia, bella in arnese: La Banda civica di Alezio all'alba dell'Unità d'Italia*, in *Sud e nazione*, cit., pp. 361-378.

EAD., “Bel decoro del Carmelo”: il corpus neretino di sacri inni e devote musiche per banda, in *Decor Carmeli, Il convento, la chiesa e la confraternita del Carmine di Nardò*, a cura di Marcello Gaballo, Galatina, Congedo, 2017, pp. 241-252.

EAD., *Dalla fanfara alla banda municipale: una divisa musicale tra festa popolare e musica colta*, in *Festa Popolare della Banda Salentina*, Monteroni di Lecce, Tip. Quarta, 1994, pp. 9-13.

MILANESE Gianluca, a cura di, *Paesaggi sonori. Viaggio tra strumenti e suoni in Terra d'Otranto*, Monteroni, Edizioni Esperidi, 2010.

MINEO Enrico, *La Banda musicale in Italia*, in «Gazzetta Musicale di Milano», 1899, n. 20, pp. 245-271.

MOLITERNI, *Tema con Variazioni: la musica in Puglia nell'Età dei Borboni*, in *La Puglia al tempo dei Borboni. Storia, arte e cultura*, a cura di Clara Gelao, Bari, Mario Adda Editore, 2000.

MONTAGU Jeremy, *The World of Romantic & Modern Musical Instruments*, Londra, David & Charles, 1981.

PAOLIN Giovanni, *Feste e bande nel Sud Italia, fra storia e tradizione*, in «Quaderni del Conservatorio “Carlo Gesualdo da Venosa”», 2022, pp. 9-12.

PAONE Gregorio Maria, ANDRIULLI Donato Maria, *La Banda come strumento formativo, educativo e sociale*, Roma, Edizioni Efesto, 2018.

PASCALI Giuseppe, *La banda di Lecce*, Cavallino, Capone Ed., 2006.

ID, *Bande di Puglia*, Cavallino, Capone Ed., 2008.

ID., *Gli Spiziotti. Storia della banda dell'Ospizio Garibaldi di Lecce*, Cavallino, Capone Ed., 2009.

PENNINO Gaetano, a cura di, *Il repertorio sommerso: musica storica per la banda d'oggi*, Palermo, Regione Sicilia assessorato ai Beni culturali e ambientali e alla Pubblica istruzione, 2000.

POLK Keith, *Ensemble music in Flanders 1450-1550*, in «Journal of Band Research», II, 1975.

POMARICO Concetta, *IL suono della festa. Oria: quasi due secoli di musica bandistica*, Lecce, Ed. del Grifo, 2008.

RAGANATO Emanuele, *Le Bande musicali. Storia sociale di un fenomeno globale*, Loreto, StreetLib, 2018.

ID., *The Wind band phenomenon in Italy: A short socio-historical survey and its effects on popular music educations*, in «Journal of Liberal Arts and Humanities», vol. 1, n. 11, 2020, pp. 1-21.

ID., *La scomparsa delle Bande musicali. Un viaggio nel mondo bandistico pugliese*, Lecce, Pensa Editore, 2020.

ID., *Innovare il patrimonio immateriale della banda per rigenerare la comunità*, in «Sapere pedagogico e pratiche educative», n. 9, 2024, pp. 101-108.

- REILY Suzel Ana, BRUCHER Katherine, *Brass Bands of the world: Militarism, Colonial Legacies, and Local Music Making*, New York, Routledge, 2016.
- REHRIG H. William, *The Heritage Encyclopedia of Band Music*, Pomona, Integrity Press, 1991.
- RITZAREV Marina, *Eighteenth-Century Russian Music*, London, Routledge, 2017.
- SACCO Domenico, *Fascismo e tempo libero: L'Opera Nazionale Dopolavoro*, in «Eunomia», Rivista semestrale di storia e politica Internazionali, vol. VI, n. 1, 2017, pp. 163-176.
- SACHS Curt, *Storia degli strumenti musicali*, Milano, Mondadori, 1996.
- SIRCH Licia, *Ponchielli e la musica per banda*, Pisa, ETS, 2005.
- SOLIDORO Luigi, *La Fanfara di Gallipoli. Nascita ed evoluzione della prima compagnia musicale gallipolina*, Lecce, Youcanprint, 2022.
- SPADA Francesco, a cura di, *Beni Musicali e Piccoli Musei*, Taranto, La Due mari, 2005.
- SPITZLER John, ZASLAW Neal, *The Birth of the Orchestra, History of an Institution, 1650-1815*, Oxford, Oxford University Press, 2005.
- SULLO Annamaria, SULLO Paolo, *La scuola di musica nel Reale Albergo dei Poveri di Napoli*, Grottaminarda, Delta 3, 2007.
- TORSELLO Sergio, *L'eroica bacchetta. Paolo Falcicchio (1879-1963)*, Alessano, Aramirè, 1999.
- TRAGNI Bianca, *I nomadi del pentagramma: le bande musicali in Puglia*, Giovinazzo, Libreria Peucetia, 1985.
- VESSELLA Alessandro, *La banda dalle origini fino ai nostri giorni. Notizie storiche con documenti inediti e un'appendice musicale*, Milano, Istituto Editoriale Nazionale, 1935., rist. Bologna, Ut Orpheus, 2016.
- ID., *Studi d'strumentazione per banda*, Ricordi, Milano, 1897.
- ID., *Sulla evoluzione storica della partitura di banda*, in Atti del Congresso Internazionale di Scienze Storiche, Roma, 1903, vol. VII-sez. IV (rist.: Lanciano, Tipografia Francesco Masciangelo, 1927).
- ID., *Di un più razionale ordinamento delle musiche militari italiane*, Roma, Tipografia F.lli Pallotta, 1894.
- ID., *Ancora di un più razionale ordinamento delle musiche militari. Considerazioni e proposte di riforme*, Roma, Tip. F.lli Pallotta, 1894.
- VERNA Domenico, *Educazione musicale e le bande in terra di Bari: il Real Ospizio di Giovinazzo*, Bari, Tesi di Laurea, Università degli studi di Bari, Facoltà di Lettere, relatori Pierfranco Moliterni e Grazia di Staso, a.a. 1995-96.
- WHITWELL David, *A Concise History of the Wind Band*, Austin, Whitwell Publishing, 2011.
- ZIZZI Domenico, a cura di, *La Banda da Giro Pugliese: Storia e linguaggi musicali*, Atti della Conferenza sulle Bande Musicali, Cisternino, 2006.