

CELEBRAZIONI
BICENTENARIO
SOCIETÀ
FILARMONICA
DI SUVERETO

1823

2023

**LE SOCIETÀ FILARMONICHE
COME STRUMENTO DI SVILUPPO
E COESIONE SOCIALE**

Atti del convegno
Livorno, Palazzo Pancaldi
27-28 agosto 2022



Le società filarmoniche come strumento
di sviluppo e coesione sociale

Atti del convegno
Livorno, palazzo Pancaldi
27-28 agosto 2022

a cura di Eleonora Di Fortunato

© 2023, Ente musicale e culturale Filarmonica G. Puccini, Suvereto
ISBN 978-88-86690-41-6

Associazione culturale ARLEM editore, Roma



Indice

Germana Giorgerini, <i>Introduzione</i>	1
Francesco Facchin, <i>Funzioni ed esperienze del far musica insieme</i>	3
Isabella Longo, <i>Attività di raccordo tra istituzioni musicali prevalentemente giovanili nel Veneto</i>	7
Emanuele Raganato, <i>La funzione socio-culturale della banda in Italia</i>	12
Gregorio Mazzaresse, <i>La banda come momento trasversale dello spazio, del tempo, delle culture, della società</i>	17
Tommaso Napoli, <i>La musica classica amatoriale in Italia e in Europa</i>	23
Enrico Scarabelli, <i>Le associazioni bandistiche in Italia</i>	29
Giorgio Zanolini, <i>Attività formativa e sociale delle bande musicali</i>	31
Andrea Franceschelli, <i>Attività e progetti dell'Associazione italiana dei direttori di banda</i>	37
Claudio Toscani, <i>Accademie e società filarmoniche: il ruolo dell'associazionismo musicale nell'Italia dell'Ottocento</i>	41
Marco Paperini, <i>Memorie, storia, identità e comunità. Riflessioni sul ruolo del patrimonio immateriale</i>	48
Nicola Bianchi, <i>Musica da Suvereto</i>	52
Deborah Spinelli, <i>Il riordino dell'Archivio della Filarmonica "G. Puccini" di Suvereto</i>	56
Andrea Ottani, <i>I Quaderni dell'Ente musicale e culturale Giacomo Puccini</i>	57
Stefania Gitto, <i>Il censimento dei fondi musicali della Toscana</i>	60

INTRODUZIONE

Germana Giorgerini (*)

L'Ente musicale e culturale Filarmonica "Giacomo Puccini" di Suvereto inizia nel 2022 un progetto triennale di celebrazioni, con un Comitato nazionale per le celebrazioni riconosciuto dal Ministero della cultura, che sono orgogliosa di presiedere. La Società filarmonica di Suvereto, di cui l'Ente Puccini ha raccolto la storia e l'eredità, compie infatti quest'anno duecento anni, e ci è sembrato importante non solo sottolineare il traguardo raggiunto, ma anche porre le basi per scrivere nuove pagine di storia del nostro ente. Pagine non solo musicali, ma che raccontino anche un'esperienza umana, culturale e sociale, da restituire alla comunità.

Non vogliamo fermarci al nostro territorio, e questo è anche il senso della costituzione di un Comitato nazionale per le celebrazioni: abbiamo intenzione di coinvolgere il più possibile territori anche lontani da noi, per riuscire a dare una testimonianza della vita e delle attività delle società filarmoniche in maniera trasversale in tutta l'Italia, e anche all'estero. Devo sentitamente ringraziare la Banca d'Italia e la Fondazione Livorno, che ci hanno sostenuto in maniera fondamentale e importante nel progetto di riordino del nostro archivio storico, e che ci permettono anche di inaugurare una pubblicazione che accompagnerà i lavori del Comitato, ovvero la collana editoriale "I quaderni dell'Ente musicale culturale Giacomo Puccini", dedicati appunto al bicentenario, che si aprirà con il volume *Gli Archivi della Società filarmonica di Suvereto. Una ricognizione*, a cura di Andrea Ottani e con un'introduzione di Stefania Gitto.

Oltre alla collana editoriale, il Comitato ha avviato una collaborazione con la casa musicale Sonzogno per la pubblicazione di una nuova composizione commissionata e scritta appositamente per la Filarmonica da Marco Attura, *Avalon*, che sarà eseguita per la prima volta dall'Ensemble Celebrazioni, in collaborazione con l'Orchestra Giovanile Toscana. Si tratta di un aspetto importante della nostra iniziativa, il cui scopo è quello di lasciare una traccia anche nel nostro Archivio storico, che è stato riordinato dalle archiviste e bibliotecarie di Microstoria. Un progetto non solo di catalogazione, non solo di riqualificazione del materiale musicale presente, già tutelato dalla Soprintendenza, ma anche di proiezione nel futuro, con nuova musica composta per noi da compositori contemporanei.

Nello stesso spirito, il Comitato ha sottoscritto un protocollo d'intesa con l'Università di Milano, che assegnerà borse di studio al fine di stimolare studenti e ricercatori sullo studio della storia e l'evoluzione dei gruppi informali di cittadini che nel tempo hanno saputo rappresentare uno spaccato di vita, hanno permesso ai componenti delle loro comunità di coltivare la passione e l'inclinazione per la musica, offrendo loro uno spazio incontaminato dove potersi esprimere.

L'auspicio è che questo progetto di celebrazioni non si esaurisca in un triennio, ma riesca a trovare sostenitori e sostegni anche per il futuro, e soprattutto segni la strada anche per altre realtà e società filarmoniche, che favorisca progetti unitari volti a trovare il giusto riconoscimento di cui queste realtà necessitano.

Le società filarmoniche sono un formidabile strumento di valorizzazione dei diversi territori, affondano le loro radici nelle comunità e ne costituiscono un potente collante. Le persone che partecipano alle loro attività, come musicisti o come organizzatori, svolgono – magari senza neanche saperlo – un ruolo benemerito non solo per la comunità di riferimento, ma per l'intera umanità, dimostrando che esistono valori universali, la convivenza, il rispetto, l'inclusione, che possono essere

(*) Presidente del Comitato nazionale per le celebrazioni del bicentenario della nascita della Società Filarmonica di Suvereto.

veicolati attraverso strumenti altrettanto universali, come la musica. E, come loro, è importante anche chi dedica il suo tempo e la sua passione a studiare, ad aggregare, a mettere in relazione le realtà associative che ruotano attorno alla musica. Alcune di queste persone sono venute a dare testimonianza della loro esperienza a questo primo convegno di studi organizzato nell'ambito delle celebrazioni del bicentenario, che vuole partire proprio dal valore di strumento di sviluppo e coesione sociale delle società filarmoniche.

La nostra attività convegnistica vuole avere, infatti, il senso di stimolare il confronto diretto tra le persone che con il loro impegno e la loro passione quotidiana tengono in vita la musica diffusa, trasversale e inclusiva delle associazioni filarmoniche. L'Ente Puccini, nel suo piccolo, ogni società filarmonica, nel suo piccolo, hanno progetti di diffusione della cultura musicale, di sviluppo, di aiuto. Conoscere di persona, ascoltare dal vivo le esperienze condotte e le soluzioni trovate in altre regioni, in altre comunità, è un insostituibile stimolo per tutti noi per riflettere e migliorarci, per realizzare attività che agiscano in maniera più incisiva per il benessere delle comunità di riferimento.

Chi dedica tanta energia all'arte e al prossimo è spesso considerato un visionario, e spesso i visionari si sentono isolati. Momenti come questo sono indispensabili per immaginare insieme il futuro e per scambiarsi quell'energia indispensabile perché il futuro immaginato diventi realtà.

* * *

FUNZIONI ED ESPERIENZE DEL FAR MUSICA INSIEME

Francesco Facchin (*)

Molte volte durante i miei viaggi ferroviari, mentre studiavo o lavoravo usando il treno come “ufficio” mi sono sentito chiedere dall’occasionale compagno di viaggio che lavoro facessi. Non ostante le domande fossero via via più insistenti: “ma per vivere che lavoro fa?” e “ma per mangiare che lavoro fa?”, la risposta, ovviamente, era sempre la medesima e alla fine l’insistente indagatore rinunciava ad ulteriori approfondimenti.

Queste domande, però, inducono una riflessione a mio avviso importante – suppongo tutti noi s’abbia fatto in un qualche momento – che Steven Mithen, un archeologo cognitivo dell’Università di Reading, ha espresso in modo molto articolato basandosi su prove sia materiali, evidenze che provengono dagli scavi archeologici, sia dagli studi di varie discipline: “Perché esiste la musica”, “perché ad essa dedichiamo gran parte del nostro tempo, delle nostre energie e spesso del nostro denaro per ascoltarla”, “perché molte persone sono fortemente impegnate nella sua esecuzione” e se “è la musica in sé a piacerci”. E, tutte queste, all’ultima e fondamentale, essendo la musica un sistema di comunicazione sonora al di fuori dello scopo del linguaggio: qual è l’utilità della musica?

A questo proposito osserva che in tutte le civiltà e in tutte le epoche è esistita la “musica”; inoltre, allora come ancora oggi “*la propensione a fare musica è la più misteriosa, sorprendente e sconosciuta caratteristica dell’umanità*”. I reperti archeologici provenienti dalla “cultura materiale” sono conferma di questa continuità; inoltre, la diffusione delle abilità che si accompagnano alla musica (ascoltare e fare) rinviano ad un’altra fondamentale domanda su quale sia il ruolo nell’evoluzione e quale possa essere stato il vantaggio selettivo offerto dalla “musica” (1).

Credo che a complicare la questione vi sia alla base una “mal comprensione” del fenomeno “musica” dovuto al fatto che esso non si presenta come tutte le altre forme d’arte quale oggetto concreto, materiale e manipolabile; così sono i quadri, le sculture, l’architettura, in un certo senso anche la letteratura, quantomeno oggi. La musica, come alcune altre arti, si realizza nel tempo; in generale non necessita della partecipazione della vista, ma solo, quasi esclusivamente, dell’udito e, per certi versi, della capacità di “sentire” il suono attraverso il corpo, ossia della “pallestesia”.

Questo fatto ha creato, a mio avviso, un grave fraintendimento circa la realtà di quest’arte che è intesa e indicata dai più come un’arte effimera, la cui esistenza ha una durata troppo breve per poter avere una realtà solida, concreta: si presenta quasi come una sorta di “illusione”. Qui è l’inganno, la musica è semmai un’arte impermanente: un grande *mandala* e, come tale, si disfà nel momento stesso in cui si fa – vive come oggetto concreto solo nell’istante del presente – tuttavia, permane nella coscienza e nel ricordo; anzi, se non potessimo ricordare non potremmo comprendere la musica così come tante altre manifestazioni della realtà che avvengono nel tempo. È il ricordo che ci permette di mettere insieme “ciò che viene prima con ciò che viene dopo”, che ci consente la comprensione di più elementi che agiscono contemporaneamente e di assegnare ad essi un senso; di sentire il bisogno di muoverci secondo quell’incedere sonoro che scandisce lo scorrere del tempo. È nel ricordo e nella piacevolezza degli stimoli che la musica procura – quindi dalle risposte di piacere –, che dipendono anche gli stimoli di ricompensa legati alla sopravvivenza come le risposte affettive o anche le funzioni cognitive superiori quali appunto la memoria. E la musica nel suo farsi vibrazione, suono concreto,

(*) Docente presso il Conservatorio “C. Pollini” di Padova.

(1) S. Mithen, *The Singing Neanderthals. The Origin of Music, Language, Mind and Body*, London, Phoenix Paperback, 2010; trad. it. *Il canto degli antenati*, Torino, Codice, 2019.

comunica uno degli aspetti più importanti del suo significato: il tempo. Michael H. Thaut in un suo studio su “ritmo, temporalità e funzioni cerebrali” sintetizza così tale caratteristica:

nella musica, la mente umana crea ed esperimenta un unico, altamente complesso ordinamento del tempo e processo di integrazione di percezione e azione. (2)

I complessi meccanismi neuro biochimici sono oggi allo studio dell'attuale ricerca nelle neuroscienze cognitive recentemente discussi da Laura Ferreri, una giovane ma già affermata ricercatrice, in un intervento dal titolo, *Dal piacere alla cognizione: le implicazioni delle risposte di ricompensa legate alla musica nella memoria* (3).

D'altra parte, è difficile trovare ricordi di rilievo della nostra vita affettiva che non siano legati a qualche musica casualmente udita, scelta o eseguita.

Marcel Proust ne “La prigioniera”, scrive:

Mi chiedevo se la musica non fosse l'unico esempio di ciò che avrebbe potuto essere – se non fosse stato per l'invenzione del linguaggio, la formazione delle parole, l'analisi delle idee – la comunicazione delle anime. È come una possibilità che non ha avuto seguito, l'umanità ha intrapreso altre strade, quella della lingua parlata e quella scritta. Ma questo ritorno al non analizzato era così inebriante che, uscendo da questo paradiso, il contatto con esseri più o meno intelligenti mi sembrava straordinariamente insignificante. Esseri, avevo potuto ricordarli durante la musica, mescolarli ad essa. (4)

Dunque, cominciano forse a dipanarsi le domande che Mithen aveva posto e che ho richiamato poc'anzi. Una prima risposta viene dall'analisi delle funzioni che ancor oggi sono insite nell'atto musicale sia dell'ascolto sia esecutivo.

Tra le funzioni della musica, primaria è molto probabilmente quella sociale che la vede come essenziale nel creare contatto, relazione, coesione sociale. Non c'è dubbio che mai come in questi ultimi anni il desiderio di ritrovarsi per fare musica insieme si sia enormemente allargato ed abbia trovato nuovo vigore anche là dove sembrava essere prerogativa principalmente di élite musicali, complice anche il periodo storico che stiamo attraversando. Inoltre, aggiungo, le funzioni di *contatto, social cognition, condivisione, comunicazione, coordinazione, cooperazione, coesione sociale* (5).

Non è certo mia intenzione addentrarmi in speculazioni psicologiche o filosofiche; piuttosto ho inteso recuperare alla memoria alcune tra le principali funzioni del “fare musica insieme” per sottolineare come la spinta sembri legata anche a un bisogno di dare nuovo senso al desiderio di

(2) M.H. Thaut, *Rhythm, human temporality, and brain function*, in D. Miell, R. Macdonald, D.J. Hargreaves (eds.), *Musical Communication*, Oxford, Oxford University Press, 2005, 171-191; 173.

(3) Laura Ferreri è una neuroscienziata attualmente ricercatrice presso il Dipartimento di Scienze del sistema nervoso e del comportamento dell'Università degli studi di Pavia. L'intervento è reperibile al link <www.ted.com/talks/laura_ferreri_a_life_without_music_what_does_it_mean?language=it>.

(4) M. Proust, *La Prisonnière*, in *À la recherche du temps perdu*, vol. V: “*Je me demandais si la musique n'était pas l'exemple unique de ce qu'aurait pu être – s'il n'y avait pas eu l'invention du langage, la formation des mots, l'analyse des idées – la communication des âmes. Elle est comme une possibilité qui n'a pas eu de suites, l'humanité s'est engagée dans d'autres voies, celle du langage parlé et écrit. Mais ce retour à l'inanalysé était si enivrant qu'au sortir de ce paradis le contact des êtres plus ou moins intelligents me semblait d'une insignifiance extraordinaire. Les êtres, j'avais pu pendant la musique me souvenir d'eux, les mêler à elle; ou plutôt à la musique je n'avais guère mêlé le souvenir que d'une seule personne, celui d'Albertine*”.

(5) S. Kölsch, *Music in the Treatment of Affective Disorders*, in *Music Perception*, 2010, 4, 307-316.

cooperazione e unità di intenti in un momento storico caratterizzato da una forte sensazione di disgregazione e isolamento sociale e dalla sottile percezione che pure la nostra identità, non solo in quanto individui ma soprattutto in quanto gruppo sociale, sia in pericolo.

Questo desiderio di “fare musica insieme” è variamente trasversale: non solo in senso generazionale o di ambiente socioeconomico o culturale di appartenenza, ma anche di genere musicale. Sono persone a volte molto diverse a costituire questi gruppi. Diverse per ceti, età, formazione culturale, interessi musicali, tradizione-culturale di provenienza. Non si tratta soltanto di cori, bande o gruppi pop, rock o post anni Settanta o di altro la cui tradizione è consolidata, seppure con diversa profondità da regione a regione, bensì di formazioni strumentali ‘classiche’, complessi cameristici di varia struttura e natura, fino a orchestre il cui repertorio si apre a più stili e generi: dal classico e moderno ad arrangiamenti pop, rock, alle colonne sonore fino alla commistione tra i generi in alcune situazioni dalla forte caratterizzazione multi-etnica.

È dunque spesso il desiderio di appartenenza, la possibilità che tale appartenenza dà il condividere emozioni, ripercorrere sentimenti e lavorare per un obiettivo comune che rende il far musica e il “far musica insieme” un’attività unica.

Se da una parte, lungo la linea del tempo, troviamo che in ogni cultura la musica d’insieme ha rappresentato un asse fondamentale sui due piani spirituale e “politico” quindi dei rituali sacro e profano, dall’altra ha rappresentato un importante *medium* per l’aggregazione sociale nel significato più ampio del termine, fino a “causare” la necessità di costituire delle aggregazioni stabili sia per il suo insegnamento sia per la tutela della professione musicale.

Le Società filarmoniche nascono, dunque, con l’intento di raggruppare “amatori di quell’armonia”, qui la voglio intendere anche in senso lato, che è caratteristica della musica” e della polifonia in particolare; ossia con l’intento proprio di “riunire appassionati e dilettanti di musica per le quali organizza concerti e altre manifestazioni musicali, e talora anche corsi d’insegnamento di canto o di strumenti”, secondo la definizione dell’Enciclopedia Treccani online.

Tra le prime società filarmoniche, e forse la prima di cui si abbia notizia, troviamo l’Accademia Filarmonica di Verona che nasce nel 1543 dalla fusione di due preesistenti Accademie, Incatenati e Filarmonica di poco precedenti. Rilevante è la ricca collezione di strumenti musicali conservati ancor oggi nelle sue sale. La loro importanza storica sta nel fatto che non furono raccolti da uno o più collezionisti ma servirono espressamente per fare musica in quel determinato ambiente ed epoca.

Altra antica istituzione è l’Accademia Filarmonica di Bologna, fondata nel 1666 dal nobile Vincenzo Maria Carati, la cui prima sede fu proprio il palazzo di famiglia. Anche questa Istituzione si presenta come un’evoluzione di precedenti esperienze: dei Floridi, dei Filomusici e dei Filaschi. Dall’inizio assunse la funzione di *corporazione a salvaguardia del prestigio e della professionalità dei suoi membri*, così come in generale furono tutte le Accademie Filarmoniche.

Ma sono gli anni successivi alla Rivoluzione Francese e al successivo e più tardo periodo napoleonico, che vedono lo sviluppo e la diffusione di tali società in Europa e in Italia. Importante poi, fu il loro contributo alla diffusione dell’insegnamento della musica sintetizzato da Antonio Carlini nel suo saggio *Le scuole musicali delle Filarmoniche*, in cui delinea la situazione italiana nell’Ottocento, mostrando sia la struttura e l’ordinamento delle scuole sia la loro diffusione nel territorio (6). Nel volume a sua cura, sono presenti interventi che disegnano la presenza delle Società Filarmoniche nelle varie regioni, città e comuni d’Italia. Oggi gli studi su questo argomento fanno sempre maggior luce

(6) A. Carlini, *Le scuole musicali delle Filarmoniche*, in Id. (a cura di), *Accademie e Società Filarmoniche. Organizzazione, cultura e attività dei filarmonici nell’Italia dell’Ottocento* (Atti del Convegno di studi nel bicentenario di fondazione della Società Filarmonica di Trento, Trento, 1-3 dicembre 1995), Trento, Provincia autonoma, Assessorato alla cultura, Società filarmonica, 1998, 135-154.

sul fenomeno delle Società filarmoniche, la loro nascita, funzione in seno alle esecuzioni musicali corali e strumentali e nella istituzione tanto di bande e orchestre quanto di scuole per l'educazione e la formazione che, inizialmente dilettantesca, si fece sempre più orientata al professionismo. Per Padova, la mia città, se ne sono interessati principalmente Elisa Grossato, con una prima ricerca sulle "filarmoniche" e il loro contributo alla vita musicale cittadina (7), e Antonio Lovato con *I filarmonici e la musica sacra* (8). Egli ha mostrato la grande permeabilità tra le diverse istituzioni musicali: municipio, privati, chiesa e fondazioni: "Nelle chiese del Veneto entravano musicisti e composizioni di autori legati ad accademie, società filarmoniche e teatri [...] Tanto che in talune realtà il rapporto tra filarmonici e musica sacra divenne di fatto quasi istituzionale; come a Torino, dove l'Accademia filarmonica, la cappella reale e quella del duomo ruotavano attorno agli stessi nomi" (9). "Tale fu, in generale, questo passaggio di maestri da una istituzione all'altra che il gusto per l'eclettismo italo-germanico, spesso caratteristico delle istituzioni filarmoniche, incise anche nella musica sacra del tempo" (10).

Non mi soffermo oltre sulla storia ed evoluzione delle Società filarmoniche, ché le ricerche sono davvero molte e toccano tutte le regioni d'Italia, ad esempio: Teresa Chirico per la Calabria e l'Italia meridionale, Chiara Baldazzi e Alessandra Lombardi per Arezzo, Walter Tortoreto per l'Abruzzo, Paolo Fabbri per il ravennate, Danilo Curti e Antonio Carlini per il Trentino, solo per fare alcuni nomi, ma così molti altri.

Con questa premessa passerei ad introdurre la collega Isabella Longo, che presenterà le esperienze odierne del far musica insieme, di cui lei è non solo testimone attenta ma anche promotrice appassionata.

* * *

(7) E. Grossato, *Le associazioni "filarmoniche" di Padova e il loro contributo alla vita musicale cittadina*, in A. Carlini (a cura di), *op. cit.*, 243-252.

(8) A. Lovato, *I filarmonici e la musica sacra*, *ivi*, 97-106.

(9) *Ibidem*, spec. 99, 100.

(10) *Ibidem*, 101.

ATTIVITÀ DI RACCORDO TRA ISTITUZIONI MUSICALI PREVALENTEMENTE GIOVANILI NEL VENETO

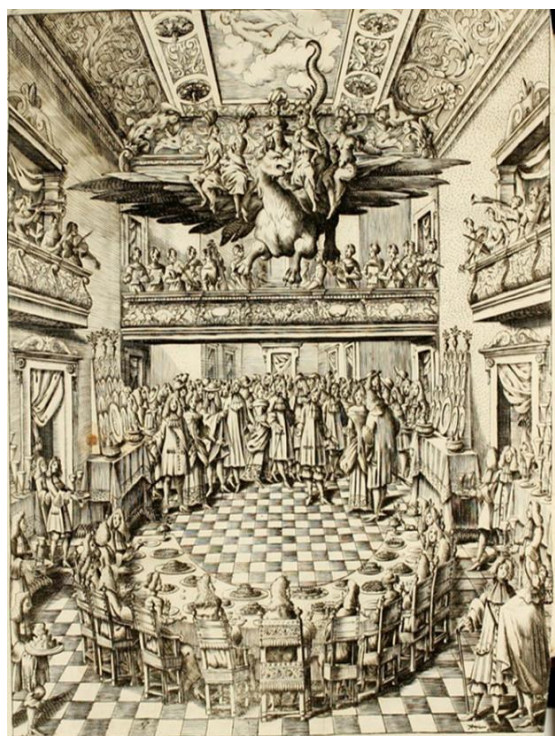
Isabella Longo ()*

Io non sono una musicista professionista, sono una musicista amatoriale, ma soprattutto una grandissima amante della musica, e negli ultimi dodici anni ho avuto la fortuna di vivere completamente immersa nella musica grazie alla Fondazione Ghirardi. Oggi sono qui per condividere con voi la mia esperienza, che riguarda i rapporti tra un'istituzione musicale come la Fondazione Ghirardi e istituzioni musicali prevalentemente giovanili in Veneto. La Fondazione Ghirardi onlus ha sede a Piazzola sul Brenta, in provincia di Padova, nella splendida Villa Contarini, che dal 2005, dopo la cessione da parte della Fondazione, fondata nel 1986 dall'imprenditore farmaceutico Giordano Emilio Ghirardi, è di proprietà della Regione Veneto. La Fondazione ha un accordo di programma con la Regione Veneto per valorizzare questo bene monumentale, patrimonio pubblico, organizzando eventi a carattere scientifico e culturale, con particolare attenzione alla musica.



La Fondazione tiene tantissimo alla divulgazione della cultura musicale, perché sappiamo quanto fare musica d'insieme sia non solo una fonte di benessere, ma anche uno stimolo per le capacità cognitive. Io nasco come insegnante di lingue, e so benissimo che l'utilizzo della musica ha un ruolo fondamentale anche nell'apprendimento delle lingue. So anche benissimo che nelle scuole italiane ancora non si fa abbastanza per l'educazione musicale, nulla che vada oltre la passione dei singoli insegnanti. Questo fa sì che l'opinione pubblica non capisca appieno l'importanza di una formazione a tutto tondo, che comprenda anche l'educazione musicale, e nemmeno la gran parte dei genitori, a parte alcuni illuminati. A questa carenza strutturale cerca di supplire, almeno in Veneto, la Fondazione Ghirardi con le sue attività. Perché Villa Contarini ha una tradizione in questo senso.

(*) Consigliera di amministrazione della Fondazione G.E. Ghirardi onlus.



Quella che vedete è un'immagine tratta dall'*Orologio del piacere*, un testo pubblicato nel Seicento in occasione della visita del Duca di Bransuich a Villa Contarini. Marco Contarini, che era il proprietario della Villa, aveva reso la musica un fatto politico, per dimostrare anche all'estero la predominanza di Venezia rispetto alla terraferma. Villa Contarini era famosa per la presenza di due teatri, del Conservatorio del Loco delle Vergini, per una collezione molto ampia, purtroppo andata in buona parte dispersa, di strumenti musicali, per i "Codici contariniani", che sono un punto di riferimento per la musica barocca veneta, e per la Sala della Chitarra Rovesciata, che è ritratta nell'illustrazione. Quindi, già per la sua tradizione storica, Villa Contarini è un luogo ideale per accogliere eventi musicali. Alla fine degli anni Settanta, Emilio Ghirardi restaurò la Villa e la aprì al pubblico. Successivamente nacque la Fondazione, che poi cedette alla Regione Veneto l'immobile, mantenendone però la gestione. Tra le attività musicali organizzate dalla Fondazione Ghirardi ci sono almeno cinque concerti di musica classica annuali eseguiti a cura del Teatro La Fenice di Venezia, e la promozione della pratica musicale, con la Festa della Musica Attiva e con il Convegno delle orchestre sociali.

La Festa della Musica Attiva è un evento musicale annuale nato nel 2010 grazie all'intuizione di Antonio Longo, mio fratello, violinista amatoriale, che ha avuto l'idea di utilizzare gli spazi di Villa Contarini per riunire musicisti e gruppi musicali amatoriali, sotto la direzione artistica di Paolo Piana, anche lui musicista amatoriale, diplomato al conservatorio in pianoforte e direzione di coro, e direttore del Coro Città di Piazzola sul Brenta, un coro pluripremiato a livello internazionale. L'idea nasce dalla convinzione che l'abitudine alla pratica musicale è consigliabile fin da piccoli, perché è di stimolo allo sviluppo cognitivo, promuove il benessere della persona e la capacità relazionale data dall'ascolto reciproco, stimola la professionalità e un ascolto critico, amplia un pubblico consapevole senza confini tra i generi, consente l'emergere di talenti musicali, promuove l'adesione a iniziative di musica d'insieme anche di tipo amatoriale. Alla Festa della Musica Attiva partecipano musicisti amatoriali, talvolta anche accompagnati da musicisti di professione, molte orchestre giovanili e scuole a indirizzo musicale. Collaborano all'organizzazione, con grande entusiasmo, i volontari che fanno parte del Coro Città di Piazzola sul Brenta e altri appassionati di musica. Si tratta di una vera e propria festa, con

concerti in simultanea, in più spazi, con la libertà di passare dall'uno all'altro. Il pubblico ha accesso gratuito ai concerti, che coprono vari generi musicali. La cosa interessante è che la gran parte del pubblico, all'inizio, va ad ascoltare i gruppi rock e pop, e poi pian piano, negli anni, si sposta verso la musica classica, cosa che spontaneamente magari non avrebbe fatto.

Tra i partecipanti alla Festa ci sono l'Aima, Associazione italiana musicisti amatoriali, che quest'anno festeggia i dieci anni dalla nascita; l'Asclepio Ensemble, che è l'orchestra dell'Azienda sanitaria di Padova, diretta da Alois Saller, cardiologo e geriatra; il Concentus Musicus Patavinus, che è l'orchestra dell'Università degli Studi di Padova; la Band Orchestra "Marco Contarini", un gruppo bandistico locale intitolato al celebre cultore della musica; il Coro Città di Piazzola sul Brenta.

La Festa della Musica Attiva ha innanzitutto il fine di promuovere le orchestre giovanili e di stimolare il dialogo tra le scuole ad indirizzo musicale. In quest'ottica, dal 2011 è stata istituita all'interno della Festa una rassegna delle Smim, le scuole medie a indirizzo musicale, privilegiando la musica d'insieme. Lavorare con le scuole medie è un po' complicato, perché le logiche di non esclusione, sacrosante, dei dirigenti scolastici e dei genitori si scontrano con la logistica, che rende difficile ospitare tante orchestre in simultanea senza escludere nessuno. Questo problema, reso ancor più evidente dalla pandemia, ci ha costretti a concentrarci sulla rassegna dei licei musicali del Veneto, nata nel 2013, che coinvolge tutti i licei musicali, che però sono solo otto: Belluno, Castelfranco Veneto, Conegliano, Padova, Portogruaro, Vicenza, Venezia e Verona. Da questa esperienza, approfondita nei momenti conviviali, in cui gli studenti si confrontano tra loro senza ansia da competizione, è nata l'idea di far suonare insieme tutti gli studenti. È nato così, nel 2018, il progetto "Insieme con Mozart", in convenzione con il Conservatorio Pollini di Padova. Sono inoltre state presenti più volte diverse orchestre giovanili, tra cui tra cui i Polli(c)ini, l'orchestra giovanile del Conservatorio di Padova, e l'Orchestra Sinfonica Junior di Milano. Come avviene la promozione del dialogo tra le scuole? Innanzitutto è importante che siano tutti presenti: non è, cioè, un saggio, in cui in genere uno suona e poi se ne va. Nella nostra rassegna sono tutti presenti, si confrontano, c'è una commissione d'ascolto che non seleziona, ma dà a tutti un attestato di merito, in cui è esplicitata una nota qualitativa con le ragioni del merito. In questo modo si crea un clima di attesa generale e di confronto amichevole. "Insieme con Mozart" è nato appunto con questo spirito, e la sua prima esibizione – l'Allegro dal Concerto per flauto, arpa e orchestra in do Maggiore K. 299 e la Sinfonia n. 1 in mi bemolle maggiore K 16 di Mozart – ha avuto un tale successo che l'anno successivo uno degli insegnanti ha presentato alla Festa della Musica Attiva l'Orchestra interprovinciale di fiati dei licei musicali del Veneto e, alla fine del 2018, i licei a indirizzo musicale, con il coordinamento dell'Educandato Statale S. Benedetto di Montagnana, hanno vinto un bando regionale con la proposta di costituire l'Orchestra regionale dei licei musicali del Veneto. L'Orchestra è diretta dal maestro Simone Genuini, che è anche il direttore della JuniOrchestra dell'Accademia di Santa Cecilia di Roma. Questo è l'esempio di quale ricaduta positiva possa avere il privilegiare il dialogo e il confronto tra giovani musicisti appartenenti a scuole diverse, con la conseguente crescita della motivazione e del livello qualitativo generale, che diventa l'avvio per progetti di più ampio respiro. Un'altra ricaduta positiva è la condivisione di un numero sempre più ampio di repertori e di strumenti non presenti nel proprio istituto, in particolare nelle scuole medie. Durante la pausa della pandemia, nel 2021 le attività sono riprese senza pubblico, ma è stato un momento di utile riflessione per tutti noi, e anche per me, che ho il privilegio di essere da tanti anni la coordinatrice e la curatrice di questa manifestazione. In quel periodo ho avuto modo di conoscere Giuseppe Laudani, che dirige un'orchestra sociale, e con lui è nata l'idea di organizzare un convegno, che si è svolto il 18 giugno 2022: "Le orchestre sociali. Vivere un mondo migliore". Il convegno è stato organizzato in collaborazione con il Ministero dell'istruzione e con il Comitato nazionale per l'apprendimento della pratica musicale per tutti gli studenti, presieduto da Luigi Berlinguer e coordinato da Annalisa Spadolini, e con il patrocinio della

Regione Veneto, e si è concluso con un concerto condiviso di alcune orchestre sociali, tra cui il Coro Mani Bianche del Veneto.

Questo è esattamente lo scopo delle orchestre sociali: innanzitutto, dare a tutti il diritto alla musica, rendendo accessibile lo studio degli strumenti, che vengono dati ai bambini in comodato gratuito; le disabilità diventano opportunità, perché è data priorità all'aspetto emotivo, relazionale e motivazionale del fare musica; la didattica è mirata all'inclusione, perché le orchestre sociali consentono a tutti di suonare ancor prima di aver appreso in modo sistematico la teoria musicale, in una modalità verticale dell'educazione alla pratica musicale che parte dalla scuola dell'infanzia. Un altro importantissimo scopo ed effetto della musica sociale è la prevenzione del rischio sociale, perché questi progetti sono spesso attuati in contesti di disagio e a rischio di criminalità. Nell'ambito del convegno sono stati presentati progetti curricolari nelle scuole non a indirizzo musicale – e anche questo elemento è molto importante, perché apre opportunità anche a chi non ha ancora fatto una scelta precisa – che spesso operano in contesti a rischio sociale. Tra essi, oltre al Coro Mani bianche, Esagramma, che opera nel quartiere disagiato di Quarto Oggiaro a Milano; MusicaInGioco dalla Puglia; l'Orchestra "Diego Valeri" di Campolongo Maggiore; Sio-Suono In Orchestra di San Fior; il Coro Kétane di Milano, che nasce da un progetto contro l'antiziganismo; il Coro de Manos Blancas, dal Venezuela, di cui abbiamo avuto l'onore di ospitare i fondatori Naybeth Garcia e Johnny Gomez, un ex "bambino di Abreu" che fin da piccolo sognava di dare l'opportunità di fare musica anche ai bambini disabili; l'Orchestra Quattorcanti di padre Giuseppe Bucaro dell'Arcidiocesi di Palermo; Rosario D'Unno dalla Campania, che è una regione veramente virtuosa da questo punto di vista, avendo i licei musicali campani fatto nascere ben sette orchestre regionali (sinfonica, jazz, etno-popolare, plettri, fiati, percussioni) e le scuole secondarie di primo grado trentatre orchestre junior territoriali.

Voglio parlarvi più in particolare dell'orchestra "Diego Valeri", nata a Campolongo Maggiore per volontà di Giuseppe Laudani, cresciuto nella banda di Murano. Giuseppe Laudani è figlio di un poliziotto, quindi ha molto a cuore il tema della legalità, e quando arriva a Campolongo Maggiore, nel territorio di Felice Maniero, boss della mafia del Brenta, pensa di arricchire l'offerta formativa del territorio, in modo da distogliere i ragazzi da quello che ancora all'inizio degli anni Novanta, purtroppo, al di là dei terribili crimini, era un mito. Quindi, in un istituto non a indirizzo musicale, inizia a introdurre insegnamenti di musica da parte di professori d'orchestra che arrivano come volontari da tutto il Veneto. Nel 2001, con i fondi della legge Berlinguer, crea un laboratorio musicale con un sistema didattico che si avvicina a quello venezuelano, in cui i ragazzi, man mano che imparano a suonare in orchestra, diventano tutor e insegnanti dei più piccoli. Alcuni di questi ragazzi poi frequentano il conservatorio, si diplomano e tornano, restituendo quello che hanno ricevuto ai più giovani. Dal 2011 al 2021 l'Orchestra giovanile "Diego Valeri" è stato il nucleo territoriale di riferimento della Regione Veneto per il sistema delle orchestre e dei cori infantili e giovanili in Italia, e oggi fa parte della rete dei cori e orchestre sociali giovanili, che è stata inaugurata durante il convegno a Villa Contadini il 18 giugno 2022. Il progetto di Laudani è inserito nel piano triennale dell'offerta formativa, inizia nella scuola d'infanzia con la propedeutica ritmico-vocale, prosegue nella scuola primaria, aggiungendo la propedeutica strumentale, per proseguire nella scuola secondaria di primo grado con propedeutica ritmica vocale e musica d'insieme. Il risultato è che in un comune di 9.500 abitanti, 1.500 ragazzi ogni anno suonano in orchestra, quindi il suo lavoro ha davvero rivoluzionato la cultura di un territorio. Una rivoluzione che non sta solo nella nascita di tre orchestre – quelle infantile, quella junior e quella giovanile – ma nella diffusione di un diverso modo di considerare la musica. In un'intervista rilasciata durante il *backstage* del concerto, il direttore del coro Mattia Veggo – che fin da piccolo ha frequentato l'orchestra – ha parlato di crescita costante e di accrescimento reciproco, che nascono dalla condivisione non solo di un progetto comune, ma di tanti momenti di entusiasmo e di

difficoltà, in definitiva dall'essere parte di un gruppo che mette impegno, cuore e anima in un lavoro comune.

MusicaInGioco è invece una dimostrazione del modello di “didattica reticolare” applicato nella Regione Puglia da Andrea Gargiulo. L'obiettivo di MusicainGioco, più che la mera trasmissione e verifica di competenze, è quello di invogliare a suonare giocando sulla motivazione. Il metodo didattico è quello dell'imitazione e della body percussion. Si tratta di un'improvvisazione non procedurale, in cui la musica è creata in modo spontaneo e solo successivamente organizzata. Si crea così un contesto inclusivo, con ricadute positive sull'apprendimento in senso lato, perché è stato rilevato che ragazzi con disturbi specifici dell'apprendimento hanno avuto notevoli miglioramenti nelle relazioni e nella resa scolastica anche nelle altre materie. Queste modalità “anticonvenzionali” hanno il risultato che molti ragazzi si iscrivono poi a scuole a indirizzo musicale o trovano sbocco professionale dopo essersi diplomati nei conservatori. MusicaInGioco opera dal 2010 nelle carceri minorili e nei centri psichiatrici della Regione Puglia e affianca le scuole primarie in cui si fa musica d'insieme con orchestre di bambini con diverse abilità.

Per concludere, l'attività svolta dalla Fondazione Ghirardi è un osservatorio privilegiato dei progetti per l'educazione alla pratica musicale d'insieme; promuove la crescita del dialogo tra le scuole nell'ambito dell'educazione musicale, con ricadute positive sul territorio; incoraggia la musica attiva come forma di inclusione sociale e di crescita del benessere per la persona, anche di chi non diventerà mai un musicista di professione.

* * *

LA FUNZIONE SOCIO-CULTURALE DELLA BANDA IN ITALIA

Emanuele Raganato ()*

Prima di iniziare la mia relazione sulla funzione socio-culturale delle bande musicali in Italia in una prospettiva storica, voglio fare una brevissima considerazione: il fatto che una filarmonica locale, come quella di Suvereto, abbia deciso di organizzare un convegno di questa portata è sintomo di lungimiranza, perché significa che questa comunità di persone unite nel segno della musica vuole ragionare sul proprio presente e immaginare un futuro possibile. L'antropologo Eugenio Imbriani, parlando di bande, diceva che tutti abbiamo bisogno di un futuro, ma il futuro bisogna immaginarlo, pensarlo, progettarlo, e non semplicemente attenderlo. E Albert Einstein – che era sì un fisico, ma anche un ottimo violinista amatoriale – diceva che l'immaginazione è più importante della conoscenza, perché la conoscenza è limitata a ciò che sappiamo e comprendiamo ora, mentre l'immaginazione abbraccia il mondo intero e tutto ciò che ci sarà da conoscere e da comprendere. Per tornare a noi, probabilmente da questo convegno – e questo è un bene, come insegna il principio della maieutica – non usciranno delle risposte, ma delle domande: domande in grado, per chi ne saprà cogliere il senso, di provocare un parto di pensiero critico. E il pensiero critico, se stimolato, produce l'immaginazione: un bene estremamente prezioso, soprattutto oggi, in un momento in cui le forze soverchianti della modernità cercano di annichirla.

Per tornare al tema della mia relazione, vorrei citare alcuni termini chiave che, messi in relazione con la parola “banda”, le danno senso e allo stesso tempo ne acquistano. Le parole sono: festa, educazione, amatorialità, comunità e tempo libero. Vedremo come nel tempo la relazione tra queste parole sia cambiata, dandoci un quadro lucido anche di quello che è il panorama bandistico attuale. Ci tengo a sottolineare un altro fattore: il fenomeno bandistico italiano, storicamente e attualmente, non è un fenomeno culturale omogeneo. Quindi, a seconda del contesto di provenienza, la relazione tra la parola “banda” e i termini che ho elencato potrà essere interpretata in modo diverso, anche discordante con la mia interpretazione. Ma proprio il confronto tra le diverse esperienze, anche legate al contesto geografico di provenienza, potrà darci l'idea della portata del fenomeno bandistico in Italia, un fenomeno che coinvolge non solo le bande in sé, ma anche le comunità di cui sono espressione, perché non esiste una banda senza una comunità di riferimento. Questo confronto è utile per capire come alcune pratiche culturali si evolvono nel tempo e, nel momento in cui tendono ad esaurirsi – come, per esempio, nel caso delle cosiddette bande da giro nella mia regione, la Puglia –, come eventualmente sia possibile rigenerarle e rinnovarle attraverso un intervento condiviso fra bande, comunità e istituzioni.

Le bande musicali sono formazioni eterogenee di strumenti a fiato e percussioni, presenti in tutto il mondo. Una volta, durante una conferenza, la giornalista Mariangela Nestola diede una definizione di sintesi della banda che mi è rimasta impressa: la banda è la formazione musicale che accompagna i momenti sociali extra-ordinari. La banda, quindi, suona ogni qualvolta in una comunità c'è un evento straordinario. Nell'Italia preunitaria il fenomeno bandistico è stato culturalmente rilevante, e all'inizio del XIX secolo le comunità locali utilizzavano o si riunivano intorno alle bande in ogni occasione eccezionale rispetto alla quotidianità, quindi feste civili, religiose, cerimonie di qualsiasi tipo: matrimoni, funerali, serenate e così via. Ben presto le bande, e questo in particolare nelle regioni del Sud Italia, sono divenute un simbolo, in particolare il simbolo della festa patronale. Tuttavia, storicamente proprio le bande, in particolare le bande da giro, formazioni tipiche tradizionali del

(*) Docente presso l'Università del Salento e il Conservatorio di Lecce – Afam del Ministero dell'istruzione, università e ricerca.

Meridione, hanno avuto un importante ruolo di acculturazione e coesione sociale. La peculiarità delle bande da giro è quella di essere delle formazioni nomadi, al punto che la giornalista e scrittrice Bianca Tragni intitolò il suo libro sulle bande itineranti pugliesi *I nomadi del pentagramma* (1). Un'altra caratteristica importante delle bande è quella di essere indissolubilmente legate al melodramma, dal quale attingono la maggior parte del loro repertorio. Già Antonio Gramsci nei *Quaderni dal carcere* sosteneva che, nei confronti delle masse popolari, nel nostro Paese il romanzo storico – nella fattispecie, *I promessi sposi* – aveva fallito nell'intento di ottenere un radicamento e una coesione sociale a livello nazionale, intento nel quale era invece riuscito il melodramma. Il melodramma e la sua assimilazione assumono quindi un'importanza particolare dovuta alle specificità sociologiche delle varie aree regionali, e in alcuni luoghi, come la Puglia, hanno avuto una eccezionale fioritura grazie alle bande musicali, che sono state così importanti che ancora oggi queste formazioni sono l'espressione di una cultura musicale semicolta, che funge da collante fra le classi subalterne e la cultura egemone. Per questa ragione, è impossibile non riconoscere alle bande una funzione di vera e propria mediazione fra i due saperi, fra i due mondi. Oltre ad essere, quindi, espressione dei momenti di condivisione festiva popolare, le bande hanno avuto anche una funzione educativa di massa, proponendosi come valido strumento nel processo di alfabetizzazione nazionale. Ricordiamo che allora l'Italia era un Paese con scarsa capacità e abitudine alla lettura: nel 1865 era analfabeta il 75% della popolazione, e lo stesso analfabetismo musicale toccava livelli estremi.

Il gusto popolare si identificherà ben presto con le selezioni tratte dal melodramma e sosterrà la nascita spontanea di tante piccole corporazioni musicali, spesso non solo per fini meramente amatoriali, in ogni centro abitato del Bel Paese. Questo fenomeno è da interpretarsi come un tentativo di emancipazione culturale da parte di una popolazione. Un melodramma “surrogato” si diffonde quindi in ogni angolo del Meridione d'Italia, grazie alle riduzioni bandistiche che riecheggiavano nelle luminescenti casse armoniche, in un rituale che ancora oggi spesso risulta l'unica maniera per avvicinarsi alla grande musica, in cui celebri arie d'opera, in origine cantate da soprani, tenori e baritoni, vengono tramutate, acconciate, trascritte, come diceva Pierfrancesco Moliterni, per “altri divi”, altri virtuosi che non cantano, ma suonano il flicorno sopranino, il trombone a pistoncini, il bombardino, il flicorno baritono.

Dicevamo che ancora oggi l'idea della banda nell'immaginario collettivo riporta alla mente la festa popolare. Tuttavia, negli ultimi anni proprio la banda, che storicamente era la regina delle feste, soprattutto quelle patronali, è stata parassitizzata da altre forme spettacolari. Qui devo aprire una parentesi. A Lecce nel 2020 c'è stato un enorme evento mediatico: la sfilata di Dior. Questo tipo di eventi, insieme alle luminarie e ai fuochi di artificio, hanno di fatto scalzato la banda dal ruolo di simbolo della festa. Al giorno d'oggi, chi è che aspetta la banda? Tutti invece aspettano le luminarie che si accendono a ritmo di musica pop. La cassa armonica si è svuotata di senso e anche di musica, riducendosi a un mero complemento d'arredo. Oggi nelle varie piazze della Puglia si vedono spesso queste casse armoniche, che saranno pure illuminate, ma sono vuote, mute, prive ormai della funzione di amplificare un suono prodotto all'interno, e con l'unica funzione di richiamare simbolicamente, appunto, una festa. La banda ha perso valore simbolico anche nei confronti del suo pubblico, che oggi risulta di fatto residuale. Oggi quindi la festa, momento supremo della cultura folclorica, in cui tutti partecipano al rito, tende a scomparire a vantaggio dello spettacolo. All'uomo della festa si sostituisce ciò che si chiama “pubblico”, “audience”, “spettatori”, e il legame immediato e concreto diventa una sorta di tele-partecipazione mentale, in cui la presenza fisica dello spettatore è contemporaneamente – come dice il grande filosofo Edgar Morin – una passività fisica. La vecchia festa del villaggio ha cambiato il proprio contenuto, danza e giochi del passato scompaiono a vantaggio del ballo, delle

(1) B. Tragni, *I nomadi del pentagramma. Le bande musicali in Puglia*, Giovinazzo, Libreria Peucetia, 1985.

canzoni alla moda, di ciò che in generale è reso popolare dai mass media. Svaniscono il gusto, l'odore e l'aria del paese natio, a vantaggio del prodotto e di quelle che sempre Edgar Morin chiama "conservate naturali".

Siamo quindi di fronte a una distruzione totale, verrebbe da dire a una disintegrazione, che, però, è accompagnata da nuove integrazioni, ad esempio per quanto riguarda il repertorio. La banda, un tempo mezzo privilegiato della diffusione del melodramma in ogni angolo d'Italia e non solo, veicola oggi nella stessa maniera le migliori colonne sonore cinematografiche internazionali. In questo modo la cultura di massa non fabbrica i suoi prodotti *ex nihilo*, dal nulla, come fa, appunto, l'industria delle conserve alimentari, ma si riserva di scegliere tra i raccolti dei vari territori e li trasforma, li altera più o meno profondamente in funzione del consumo universale. Pensiamo, ad esempio, a come molti strumenti tipici della banda stiano scomparendo, a vantaggio di altri che non hanno mai fatto parte dell'organico bandistico, e a come sta cambiando anche la morfologia degli organici bandistici.

Un'altra questione delicata è quella della presunta scomparsa delle bande, argomento che ho affrontato diffusamente nel volume *La scomparsa delle bande musicali* (2). A partire dal primo decennio del XXI secolo, si è sollevato un vivace dibattito pubblico a sostegno delle bande musicali, le cui difese sono state prese ripetutamente, tra gli altri, anche dal maestro Riccardo Muti, che diceva, appunto, che le bande faticano a sopravvivere. Il dibattito pubblico sul valore delle bande si è riaperto anche recentemente, a seguito degli effetti della pandemia sull'indotto delle feste tradizionali. In tutti questi anni la politica si è mostrata però totalmente inadeguata ad affrontare la questione: le misure di sostegno sono state marginali e, laddove ci sono state delle proposte legislative, esse hanno riguardato tutte interventi di patrimonializzazione e musealizzazione del fenomeno bandistico tradizionale, confermando che si tratta di un fenomeno destinato, appunto, a scomparire. Gli ultimi due anni, poi, sono stati quelli dei divieti di concerti, prove, feste; divieti che hanno, tra l'altro, sospeso la funzione sociale delle bande, quella di contribuire, attraverso la sonorizzazione di luoghi di culto, cerimonie civili, feste, concerti per appassionati e semplici ascoltatori, a rendere viva la cultura e l'identità sonora del territorio di riferimento. I musicisti non solo hanno visto sospesi i loro compensi – ma, essendo perlopiù amatoriali, non li percepivano nemmeno prima –, ma hanno soprattutto perduto un pezzo della loro identità, mancando loro la socialità del fare musica insieme, come afferma Annibale Rebaudengo nel suo recente libro *La musica per amare la vita* (3).

Nella tradizione europea i cori e le bande sono da sempre il luogo privilegiato per gli amatori, e hanno avuto e hanno ancora la funzione di custodire e rinnovare i repertori, di partecipare alla vita pubblica, alle ricorrenze civili e religiose. Sono centri di aggregazione musicale e sociale, presenti capillarmente nelle piccole e nelle grandi città, riuniti in associazioni nazionali. Inoltre, le bande, pur formate da strumentisti amatoriali, sono spesso dirette da professionisti, i quali assumono così anche il ruolo di insegnanti. Le bande, insomma, sono ancora oggi un terreno di confine, la cui caratteristica è la permeabilità fra mondo professionale e amatoriale, fra popolare e borghese-accademico. Rileggendo attentamente la storia delle bande preunitarie, in particolare la storia della didattica musicale bandistica – ritenuta, lo dico per inciso, sempre una didattica surrogata e semplificata rispetto a quella accademica –, si può notare come, nella maggior parte dei casi, i maestri che prendevano in carico i gruppi bandistici costituivano quelli che oggi noi chiamiamo laboratori, che erano strutture di gruppo, fortemente inclusive, in quanto destinate per lo più agli orfani o a chi non poteva permettersi un'istruzione musicale privata; strutture intergenerazionali, perché gli adulti erano compagni di studio dei bambini, anche dei propri figli; strutture aperte, anche se sporadicamente, anche alle donne, che

(2) E. Raganato, *La scomparsa delle bande musicali. Un viaggio nel mondo bandistico pugliese*, San Cesario di Lecce, Pensa, 2020.

(3) A. Rebaudengo (a cura di), *La musica per amare la vita. Gli adulti musicisti amatoriali*, Pisa, Ets, 2021.

tuttavia, per molto tempo, non hanno potuto esibirsi pubblicamente. Inoltre – e questa è una interessante curiosità sociologica – nelle formazioni bandistiche di ogni livello erano presenti sistematicamente i cosiddetti “portatori” di strumento, ovvero coloro che facevano finta di suonare, in attesa di imparare col tempo qualche nota, e i musicisti “ad orecchio”, ovvero coloro che non sapevano leggere la musica pur suonando dignitosamente la loro parte. A livello embrionale possiamo anche parlare di una sorta di “peer education”, in cui i più esperti insegnavano ai novizi attraverso forme di tutoraggio informale.

Oggi giorno queste pratiche si sono via via dissolte, lasciando spazio a forme di apprendimento più orientate alla performance, che ricalcano il modello accademico dei conservatori. A livello sociale, poi, si è di fatto creata una profonda frattura fra le bande, che cercano una legittimazione culturale attraverso la professionalizzazione, e le comunità, che invece fruiscono di altri tipi di musica e praticano altre attività musicali, principalmente di tipo amatoriale e ricreativo, spesso, però, a livello individuale. A questa situazione si aggiungono i nuovi cambiamenti sociali marcati da nuove forme di alienazione legate al progresso tecnologico e dalla velocità che scandisce molti ambiti della nostra vita quotidiana. La cultura oggi è circoscritta soprattutto al tempo libero, e si presenta in forme diverse, che comprendono informazione, giochi e, soprattutto, spettacolo. Per fare un esempio, oggi un assessore alla cultura si occupa principalmente di organizzare gli spettacoli estivi, e questo la dice lunga sul significato che diamo alla parola “cultura”. Molte bande oggi veicolano repertori del pop internazionale, si trasformano in un’orchestra di spettacolo, spettacolarizzano la propria performance, sia per avere più attrattività nei confronti del pubblico, sia per destare un sentimento di gratificazione nei musicisti, molto spesso orfani di un’audience. Quante volte capita che siano più i bandisti che suonano che gli spettatori che li ascoltano? Espressività, necessità di comunicazione, esigenza di riscontro di parte di chi ascolta per dare un senso compiuto al proprio fare: la compartecipazione emotiva all’evento bandistico – afferma ancora Rebaudengo – è oggi assai diversa da quella che poteva aversi in una qualsiasi festa patronale cent’anni fa. Divi della bacchetta, solisti con cachet da capogiro, organici bandistici impressionanti e pubblico da stadio oggi evidentemente non esistono più, perché il processo di spettacolarizzazione ha completamente mutato il potere di proiezione delle bande. Il tempo libero attualmente è quello che viene sottratto al lavoro, ma è diverso dal tempo delle feste proprio dell’antico modo di vivere. Le feste, ripartite su tutto l’anno, erano il tempo delle riunioni collettive, dei riti sacri, delle cerimonie, della rimozione dei tabù, dei banchetti, della baldoria. In queste occasioni la banda suonava costantemente, ne era parte integrante. Questo tempo, il tempo delle feste, è stato sbriciolato dall’organizzazione moderna e dalla nuova ripartizione degli spazi di tempo libero nel weekend e nelle vacanze. Contemporaneamente – e anche in questa riflessione richiamo il sociologo Edgar Morin – il folclore delle feste si è svilito, a tutto vantaggio del nuovo utilizzo del tempo libero, e la cultura di massa, con il gioco e con lo spettacolo, si è impadronita della zona libera dal lavoro, che era il tempo consacrato alla festa e alla famiglia. Come vedete, non si tratta di fenomeni specifici dell’ambiente bandistico, ma di un cambiamento radicale che riguarda l’intera società.

In questo nuovo contesto, che valore possono ancora avere le bande? Un tempo la banda ha avuto anche un ruolo di emancipazione sociale. Tanti figli di artigiani e contadini sono diventati professori d’orchestra, insegnanti, militari. Insomma, la banda è stata un ascensore sociale per molte generazioni. Molte donne, poi, hanno visto riconosciuto il loro ruolo musicale nella banda. Attualmente non ho notizia di formazioni integralmente femminili, almeno in Italia, a parte le “bandas”, che sono un progetto di banda sociale nato nel Salento, con un organico di sole donne. Ci sono però molte direttrici di banda, come la direttrice della banda dell’esercito, la maestra Antonella Bona, e sono sempre più numerose le presenze femminili nelle bande italiane di ogni livello. La banda, nonostante tutto, ancora oggi è quindi un simbolo, e la sua essenza è quella di essere un fattore di aggregazione sociale, tanto

più fondamentale in un momento storico in cui nelle nostra comunità le forze disgregative stanno diventando prevalenti rispetto a quelle coesive. La socialità è un bisogno primario dell'uomo, e la banda consente di vivere la musica suonandola, di far nascere la musica dal proprio corpo, e di quindi di possederla. Questo aspetto sensoriale, espressivo e comunicativo, indipendentemente dal livello tecnico raggiunto, supera di molto il piacere del puro ascolto. Ecco perché le bande sono nutrite soprattutto di musicisti amatoriali. Si tratta di persone per le quali la musica non è mai una compensazione a una vita deludente, ma anzi è sempre intrecciata a scelte di studi extramusicali, a vocazioni parallele, se non addirittura prioritarie, a successi professionali, incarichi di prestigio nella vita civile. Queste persone, gli amatori, dimostrano una vitalità che di quella musica è parte integrante. Recuperare, quindi, le bande come attrattori attraverso le loro potenzialità di coesione sociale può essere una strategia vincente per salvare un'istanza che ci sta a cuore, quella della socialità.

Le bande vivono la contraddizione da un lato di scomparire, e dall'altro di rigenerare le comunità. Perché senza una capacità di rinnovamento, anche le comunità locali saranno destinate a sfaldarsi, sia a causa dell'avanzare pressante della cultura unica ed egemone, sia a causa dell'interruzione di molte pratiche di trasmissione sociale delle informazioni. Una banda, in particolare una banda amatoriale, una banda di paese, una banda giovanile, non può esistere al di fuori della comunità che l'ha partorita, perché la banda è un'esigenza della comunità, esprime un suo bisogno. La banda, quindi, può dare un indispensabile contributo alla rinascita delle comunità, permettendo di lavorare con l'immaginario individuale e quello collettivo per rielaborare e ricostruire il patrimonio simbolico comune, ed essendo al tempo stesso rampa di lancio per una partecipazione più attiva e competente della vita sociale.

Perché questo scopo si compia, per abilitare interi gruppi sociali a esplorare nuove possibili configurazioni di senso, è necessaria una consapevole messa in discussione delle gabbie narrative che circoscrivono l'esecuzione bandistica, narrazioni secondo le quali suonare uno strumento o seguire il ritmo sono operazioni difficili o presuppongono un lungo e costante impegno. Dove sta scritto che intere comunità non possano diventare comunità musicali? L'abbiamo visto con l'orchestra "Diego Valeri", in cui un paese diventa praticamente un paese musicale. E affinché un'istruzione musicale alternativa possa avere effettivamente il ruolo di agente trasformatore, bisognerebbe rimodulare i concetti di sintassi musicale, estetica e performance, mettendo in discussione, e potenzialmente smantellando, le gerarchie epistemologiche e pedagogiche dell'educazione musicale istituzionale, secondo cui prima si deve imparare a solfeggiare e poi a suonare lo strumento, con una pratica quotidiana e progressiva. In questo senso, i nuovi approcci metodologici, dal sistema Abreu alla didattica radicolare, fino alla community music, costituiscono un'alternativa pedagogica per coloro che non hanno accesso o non intendono avvalersi delle opportunità educative tradizionali. Da questo punto di vista le bande possono avere un'enorme potenziale trasformativo per le persone. Oggi, a livello mondiale, le iniziative di rigenerazione ed emancipazione comunitaria attraverso la banda sono numerosissime. Si tratta di esperienze trasformative attraverso le quali le persone coinvolte modificano la loro comprensione della musica da pratica principalmente performativa a pratica sociale partecipativa. Questo tipo di pedagogia potrebbe essere un fattore chiave per far riemergere la banda, attualmente fagocitata dalla cultura di massa nel suo processo di spettacolarizzazione generale. Ma qui il discorso si allargherebbe troppo, per investire, come dice Mario Piatti, l'intero concetto della politica culturale, delle scelte amministrative, delle disposizioni normative, che a volte sembrano restie a dare il giusto valore alla pratica musicale. Una pratica relegata al ruolo di hobby, mentre in realtà costituisce un'importante risorsa per lo sviluppo non solo culturale, ma anche economico, di un Paese.

* * *

LA BANDA COME MOMENTO TRASVERSALE DELLO SPAZIO, DEL TEMPO, DELLE CULTURE, DELLA SOCIETÀ

Gregorio Mazzaresse (*)

Il mio intervento intende approfondire da un'altra angolazione il tema delle bande musicali. Da vent'anni mi occupo del settore "Education", ovvero il settore divulgativo, dell'Accademia nazionale di Santa Cecilia, ma in precedenza ho suonato per vent'anni in orchestra, quindi oggi per me affrontare il tema della banda è in qualche modo un ritorno alle origini, che forse però è anche un guardare al futuro. In particolare, voglio invitarvi a riflettere sulla banda come un momento trasversale dello spazio, del tempo, delle culture e della società. Si potrebbe dire: la banda come "crossover", per usare un termine poco accademico, ma che va molto di moda.

Cominciamo dalla banda nello spazio. La banda è una delle attività, non solo musicali, ma anche istituzionali, più diffuse sul territorio a livello planetario. Le bande si trovano ovunque, dai paesini di montagna alle grandi città. A Roma, per esempio, ci sono le bande militari. Inoltre, non solo le bande per loro natura si spostano, quindi attraversano lo spazio fisicamente, ma sono trasversali allo spazio soprattutto musicalmente e artisticamente attraverso il loro repertorio, che si muove dai classici internazionali ai brani nazionali, a quelli più propriamente locali, alle contaminazioni di tutti i generi. La banda si sposta nello spazio anche attraverso gli strumenti, che nelle diverse parti del mondo sono diversissimi ma assolutamente intercambiabili. Vi faccio un esempio che riguarda il mio strumento, il basso tuba, che ha una storia in questo senso esemplare. Il basso tuba, quando è nato, era diverso nei diversi posti d'Italia, dell'Europa e del mondo. In Russia si usavano bassi tuba giganteschi o più piccoli; in America il primo basso tuba si chiamava sousaphone, dal nome del suo inventore, il maestro di banda John Philip Sousa, che voleva uno strumento ergonomico. Il sousaphone esiste ancora, si è diffuso con la diffusione delle bande, ed è un basso tuba uguale agli altri, solo con una forma diversa. Voglio citare anche il "cimbasso", termine usato da Verdi – secondo quanto riferisce lo studioso Renato Meucci (1) – per indicare un trombone ancora più basso del terzo trombone, qualunque esso fosse a seconda del posto in cui la musica veniva eseguita, a parte il basso tuba. V'è un aneddoto particolare che mi ha raccontato un grande strumentista di basso tuba, Roger Bobo, che ha suonato nella Los Angeles Philharmonic e ha insegnato in diversi conservatori e istituti in tutto il mondo, tra cui, in Italia, alla Scuola di musica di Fiesole, e che ora vive in Messico. Bobo mi raccontò che quando suonava a Los Angeles si trovò di fronte una partitura in cui era indicato il cimbasso; nessuno in orchestra l'aveva mai sentito nominare, e scoprirono che cos'era solo grazie alla Banda dei Carabinieri, che si trovava – credo fosse il 1968 – in America per la sua seconda tournée. Lui vide passare la banda, fermò lo strumentista che suonava questo strano trombone mai visto, e scoprì che era proprio il cimbasso. Ecco, gli strumentisti e gli strumenti si muovono nello spazio, e con essi la conoscenza si diffonde nello spazio.

Chi mi ha preceduto ha parlato di strumenti che stanno scomparendo e di altri che si stanno riscoprendo. Io guarderei a questi fenomeni nell'ottica di un mondo che si muove nello spazio, per cui in certi luoghi, in certe bande, si usano strumenti che in altri luoghi sono ancora sconosciuti, ma che prima o poi – e ora sempre più facilmente, in uno spazio sempre più aperto grazie alla comunicazione – saranno scoperti o riscoperti, se non altro in senso filologico, o addirittura prenderanno il sopravvento, in un movimento ciclico.

(*) Responsabile del settore Education dell'Accademia nazionale di Santa Cecilia, Roma.

(1) R. Meucci, *Il cimbasso e gli strumenti affini nell'Ottocento italiano*, in *Studi verdiani*, 1988-89, 109-162.

La banda, poi, suona all'aperto, al chiuso, senza nessuna preparazione. È immediata. La banda ha una caratteristica dislocazione spaziale che pochi altri complessi strumentali hanno, con la sua completezza, tra fiati, legni, ottoni, percussioni, si può permettere di suonare in qualsiasi spazio. Un complesso di archi, per esempio, ha bisogno di nicchie particolari. Il sousaphone quando è nato mandava il suono verso l'alto; adesso le bande mandano il suono in avanti, proprio per poter arrivare al pubblico senza disperdere il benché minimo suono. Non si riflette abbastanza su questa caratteristica di utilizzo della banda in qualsiasi spazio, ma chi organizza i concerti senz'altro questo problema se lo pone. Il maestro Simone Genuini, direttore della JuniOrchestra dell'Accademia di Santa Cecilia ormai da quindici anni, appena c'è un concerto all'aperto la prima cosa che chiede è se c'è l'amplificazione. Non solo, *sed etiam*, con il maestro Genuini combattiamo sempre perché quando ha i bambini piccoli in sale grandi vuole l'amplificazione perché altrimenti i violini non si sentono. Una tromba o un tamburo, strumenti della banda, se messi in mano a un bambino hanno un potere distruttivo di suono equivalente a circa trenta violini, anche per motivi prettamente tecnici: i violini per bambini hanno una taglia piccola, quindi hanno un suono più piccolo. Questo non avviene con gli strumenti di banda, che hanno una forma diversa, hanno tonalità diverse, però la maggior parte delle volte, già arrivati ai sette, otto, dieci anni, si suonano strumenti con taglia vera, cosa che non succede con il violino. Questo solo per dire che con la banda si suona in qualsiasi spazio, con semplicità e facilità.

Seconda riflessione: il tempo. Pensiamo subito al repertorio, anche se proprio qui c'è una lacuna, perché il repertorio barocco-rinascimentale non è molto utilizzato dalle bande, anche se ci sono esempi di trascrizioni, magari per soli ottoni o per solo legni. La banda, però, non ha problemi con il repertorio nel tempo, almeno da Mozart in poi, senz'altro dall'Ottocento in poi. Quello che semmai cambia nel tempo è il modo di proporre il repertorio al pubblico: fino a trenta, quaranta anni fa si proponevano sinfonie d'opera per intero, in una modalità piuttosto filologica, anche se con arrangiamenti appositi. Poi, pian piano, la modalità si è sempre evoluta, cercando di stare al passo con i tempi, e oggi la maggior parte delle bande hanno in repertorio almeno un brano di Morricone. Anche il repertorio bandistico si presenta quindi come duttile, versatile, trasversale. In questo senso, molte bande si sono aggiornate nel tempo cambiando un po' le loro formazioni. Sicuramente lo ha fatto la Banda di Scandicci, da cui provengo io, ma non credo sia l'unica che si sia adeguata per andare incontro ai nuovi repertori. Nel 1970, all'interno della Banda di Scandicci è nata una big band, con solo alcuni strumentisti – per esempio non c'era il basso tuba –, nata per eseguire in maniera più filologica brani dagli anni Trenta in poi. Magari un musicista che suonava la chitarra si è messo a suonare il basso, e quindi la banda ha trovato il modo di aggiornarsi, di adeguarsi al tempo, utilizzando una formazione adeguata a un diverso repertorio.



Oltre al tempo della musica, esiste poi anche un tempo nostro, un tempo umano. Sono poche le attività, non solo musicali, in cui possono convivere età così diverse. Quindi il tempo riguarda anche l'età dei componenti: nella banda il ragazzino di sei anni suona insieme all'ottantenne, questo accade da sempre e succede anche oggi. Io, per esempio, ho vissuto entrambe le situazioni.



Questo sono io a dodici anni, in uno dei miei primi concerti con la banda di Scandicci, era il 1977. Con me c'erano persone anziane, mi ricordo ancora i loro nomi, e questo aspetto riguarda anche la memoria, la trasmissione sociale e culturale, e l'identità, per cui ancora oggi, insieme ai giovani di allora, ci ricordiamo e ci identifichiamo.



Questo, invece, sono io oggi che ho perso i capelli, e davanti a me ci sono ragazzini che sono il me di allora. Oltre al tempo della banda, esiste quindi anche il tempo dei componenti della banda. Il tempo passa per tutti, la banda rimane.

Per quanto riguarda la banda nella cultura, la mia prima riflessione è sulla percezione culturale della banda. Senz'altro il modo di percepire la banda, da quando ho iniziato a suonare io ad oggi, è cambiato. Io ho cominciato a suonare in banda, ho fatto il militare in banda e poi sono entrato nell'Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia. Ai miei tempi suonare in banda era quasi un ripiego, ma posso assicurare che adesso non è più così. Forse lo è rimasto un po' nella percezione di quelli della mia generazione, ma nei giovani che entrano ora nelle bande c'è uno spirito diverso, viene colta la duttilità, la trasversalità del repertorio, degli arrangiamenti che utilizzano le bande e che le orchestre non hanno. La percezione della banda è cambiata profondamente: non è più la serie B, ma è diventata addirittura la Champions League della musica, a livello lavorativo. Le bande istituzionali sono ormai più che ambite; è difficilissimo entrare in una banda militare, perché i concorsi sono molto severi e la platea dei concorrenti ha un livello molto alto. Il livello delle bande, quindi, si è alzato, il loro repertorio si è aggiornato, per cui ormai suonare in banda, sia a livello amatoriale che a livello professionale, non è più un ripiego, ma è un onore. Insomma, ve lo posso assicurare: i ragazzi non vedono l'ora di suonare in banda, perché gli strumenti di banda suonano molto di più, hanno più repertorio, hanno più spazio per potersi esprimere, se pensiamo per esempio alle trombe, che in orchestra hanno solo degli squilli di accompagnamento. Insomma, la percezione della banda, la sua considerazione è senz'altro cresciuta per tutti, per i musicisti, ma anche per i compositori.

Dal punto di vista culturale, parliamo quindi di repertorio dedicato. Tutti i grandi – pensiamo per esempio a Bellini – hanno scritto almeno un brano per banda, ma ora esiste un mondo di compositori che scrivono appositamente per banda, con arrangiamenti pensati per il suono, per le potenzialità della banda. Anche nel repertorio, quindi, il cambiamento è grande. Fino a trenta, quarant'anni fa, il novanta per cento del repertorio di una banda era costituito dalle sinfonie di Rossini, Mozart o Verdi arrangiate per banda. Ora, a questo repertorio, che continua ad avere un suo valore, con arrangiamenti magari aggiornati, si è aggiunto il repertorio dedicato, ed è bellissimo, perché in questo repertorio si sente una vitalità diversa, un'intenzione di utilizzo dello “strumento banda” che si percepisce anche a livello individuale, come valorizzazione del proprio strumento, del proprio suono e della propria funzione.

Ancora, dal punto di vista della cultura, la banda è stata lo strumento culturale che per tantissimi anni ha fatto sì che le persone che non potevano permettersi di andare a teatro potessero ascoltare i brani d'opera. Mio padre conosceva e cantava molti brani di opera lirica perché li aveva ascoltati qualche volta alla radio, ma soprattutto perché li aveva sentiti suonati dalle bande. Nelle bande del Sud ci sono stati e ci sono ancora solisti che sono grandi cantanti con il loro strumento a fiato. Anche in questo torna l'elemento della trasversalità: la banda come grande veicolo, per coloro che non potevano permetterselo, di conoscere e apprezzare le melodie che si ascoltavano nei teatri lirici. La stessa cosa vale per il cinema, perché tutti possono prendere una videocassetta e vedere un film con le musiche di Morricone, però possono anche ascoltarle eseguite in un arrangiamento per banda. Il valore culturale di “remind” svolto dalla banda dalla musica classica si è esteso al cinema, al ballo, al jazz, alla musica etnica, al pop, alla disco-music, al rock, in modo, ancora una volta, trasversale. La banda, dunque, affianca il repertorio colto al repertorio popolare, in una proposta culturale trasversale in cui Morricone, Rossini e Verdi, le marcette e le sinfonie, convivono con naturalezza.

L'elemento di trasversalità si rileva anche nell'estrazione culturale degli strumentisti. Nessuno, quando suona in banda, pensa a che cosa fanno gli altri nella vita di tutti i giorni. Quando si è in banda, il notaio suona con il falegname, con il professore d'orchestra, con lo studente delle medie. Si suona tutti insieme, e questa è una caratteristica molto importante dal punto di vista non solo sociale, ma culturale in senso stretto. La cosa riguarda anche il diverso livello artistico degli strumentisti, che non

dipende soltanto all'età e che non impedisce di suonare tutti insieme. Capita spesso che professionisti, anche prime parti di famose orchestre, quando tornano nella loro banda vanno a suonare volentieri e senza nessun problema con colleghi di banda che non hanno studiato, non fanno parte di enti sinfonici.

Questo discorso mi porta all'ultimo punto: la banda nella società. I musicisti di banda vengono da diversi ceti sociali. Il mio primo maestro era un falegname. Si chiamava Faliero Falai, faceva il falegname e suonava il trombone. In banda non conta l'estrazione sociale, conta solo la musica, in una trasversalità strutturale non occasionale, ma stabile, prolungata nel tempo, tra prove e concerti.

Inoltre, la banda è una "palestra di regole". Sostituisce, in qualche modo, il servizio militare, che oggi non si fa più. La banda è una palestra dove si impara a rispettare le regole divertendosi. Per esempio, si impara a marciare a tempo suonando – io non ci riesco, perché la tuba è pesante, quindi perdo sempre il passo –, a suonare insieme tutti piano o tutti forte, a stare zitti, che sono cose che non si imparerebbero altrove. Nella società c'è una perdita di attitudine a rispettare le regole, e la banda oggi è uno dei pochi ambiti non militari in cui insegna una *forma mentis* di disciplina, di sacrificio, di condivisione di obiettivi personali e comuni.

La banda è anche il luogo dell'amicizia immediata, anche a distanza. In questa foto ero nel Nord Italia per accompagnare la JuniOrchestra, l'orchestra di bambini e ragazzi di Santa Cecilia.



L'organizzatore era anche il presidente di una banda locale, la Banda di Borgo Valsugana. Una sera andai a suonare con loro e sembrava che fossimo amici da una vita. Questa è una cosa che nelle bande succede sempre, difficilmente ci sono ostacoli a fare amicizia, si condivide la parte, si crea subito un rapporto. Anche in orchestra nascono rapporti, ovviamente, ma il percorso è più lungo anche a causa del repertorio più complicato, che lascia meno spazio. Il repertorio delle bande è più limitato, quindi i musicisti già in parte lo conoscono e questo lascia tempo per i rapporti personali e per l'amicizia. I momenti di socializzazione dopo il concerto coinvolgono tutti, quindi persone con diverse estrazioni sociali e differenti livelli di capacità, in un modo molto profondamente inclusivo.

Questa inclusione comprende anche le persone con disagi sociali e con diverse abilità, che vengono inseriti nell'attività musicale e para-musicale senza problemi, senza approfondire troppo gli elementi di differenza. La banda, dunque, è completamente inclusiva e trasversale dal punto di vista dell'età, del livello di preparazione, delle capacità, delle abilità, della provenienza sociale.

Oltre alle bande amatoriali, che colmano questo tipo di distanza sociale, ci sono poi anche le bande professionali, che dal punto di vista dei rapporti sociali sono importantissime. Quando arriva un capo di Stato, all'aeroporto c'è una banda ad accoglierlo; il Vaticano ha una fanfara semiprofessionale che suona in tutte le occasioni istituzionali. Sono, queste, bande nazionali, bande professionali, che svolgono un importante ruolo di rappresentanza istituzionale in tutto il mondo. E questo, se ci pensate, in un modo anche semplice da organizzare, perché perché la banda può suonare all'aperto, è versatile anche nell'esecuzione – per esempio, negli inni, che devono avere tutti la stessa durata e che una banda è in grado di accelerare o rallentare all'occorrenza senza bisogno di troppa preparazione.

Voglio concludere parlando di prospettive, con un ragionamento sul futuro della banda. Su questo argomento sono molto ottimista, perché parto dalla considerazione dell'aumento della durata della vita umana. Per fortuna l'età media si sta allungando, e non si allunga solo la durata della vita, ma anche la durata della vita attiva e in salute. Si va in pensione dopo circa quarant'anni di lavoro, e non sono molte le attività a cui ci si può dedicare con impegno e con soddisfazione. La banda è una di queste. Lo sarebbe la musica in genere, ma in particolare lo è la banda, perché non sempre ha l'obiettivo di raggiungere un altissimo livello artistico, ma ha sempre fini di inclusività e di socialità. La banda, quindi, ha delle prospettive enormi. Perché è vero – come è stato detto da chi mi ha preceduto – che la musica va studiata fin dalla prima infanzia, ma secondo me è un limite che va un po' superato: la musica può essere studiata sempre, cioè si può cominciare a studiare uno strumento musicale anche da grandi. E la banda è il luogo adatto per questo. A questo proposito posso portare due esempi opposti, che stiamo vivendo a Santa Cecilia in questo momento: i MiniBrass, che sono gli ottoni della JuniOrchestra, che hanno dai cinque ai nove anni, e gli ExtraBrass che sono parte di un'orchestra amatoriale nata tre anni fa, anche loro ottoni, che hanno cominciato lo studio dello strumento adesso, oppure hanno ripreso dopo aver lasciato in gioventù. Anche per queste esperienze esistono futuro e spazio, perché anche statisticamente gli adulti sono più numerosi dei bambini.

Per chi inizia a suonare da adulto serviranno scuole dedicate, e le bande lo sono già. Qualcuno si iscrive da adulto anche al conservatorio, e qui ci si può porre la questione se è giusto che il conservatorio prepari persone che poi non entreranno nel mondo lavorativo e produttivo. Ma, in ogni caso, si apre una nuova prospettiva: quella di coltivare la musica anche da zero, a ogni età. E le bande sono pronte per questo.

* * *

LA MUSICA CLASSICA AMATORIALE IN ITALIA E IN EUROPA

Tommaso Napoli ()*

Io vi parlerò di musica amatoriale da un punto di vista leggermente diverso da chi mi ha preceduto, perché non mi concentrerò sulle bande, essendo il presidente di un'associazione che si occupa fondamentalmente di musica classica, quindi di orchestre, complessi da camera e gruppi d'archi amatoriali. Faccio due premesse: quello che vi dirò è il risultato in parte degli studi sulla partecipazione musicale che ho fatto per la mia tesi di dottorato allo Iuav, e in parte della mia passione, il violino, che studio da quando avevo dodici anni. Suono il violino e la viola, ma non è il mio lavoro; non faccio di professione l'organizzatore di musica, ma lo conservo come hobby, come passione, appunto.

La musica amatoriale e i musicisti amatori sono da sempre presenti nella storia della musica, da Enrico VIII, nel 1500, che scriveva madrigali, passando per Mozart e Haydn, alla famiglia Esterházy, che assumeva solo personale domestico in grado di suonare, ai salotti di Rolla, a Brahms, che già nel romanticismo scriveva per i suoi amici musica da suonare in casa, in un luogo privato e riparato, a Nietzsche, fino ai moderni, compositori contemporanei come Rzewski, che hanno dedicato la loro musica proprio agli amatori.

Questo mi consente di fare un'altra premessa: che cosa intendiamo per amatori? Intendiamo, semplicemente, chi suona a titolo non professionale, ossia non a pagamento. Non si tratta di una questione di livello artistico, di qualità dell'esecuzione – in Germania ho sentito orchestra amatoriali suonare Mahler tranquillamente –, si tratta semplicemente di musicisti che nella vita fanno un altro lavoro da cui ricavano la loro fonte di sostentamento, per cui ci possono essere eccellenti musicisti amatori e pessimi musicisti professionisti. In Europa, soprattutto nel Nord Europa, la musica amatoriale è diffusissima, ed esistono numerose orchestre amatoriali, che sono quasi tutte organizzazioni senza fine di lucro, autogestite, autogovernate, sostenute finanziariamente dai musicisti stessi ed eventualmente anche da sponsor e autorità pubbliche. All'interno dei loro Paesi le orchestre hanno costituito associazioni nazionali per fare pressione a livello politico e offrire servizi ai loro membri. I numeri sono impressionanti: per esempio, nel 2018 in Germania la Bdlo contava 787 orchestre sinfoniche amatoriali – ora hanno superato le 800 –, per un totale di circa 32.000 musicisti; in Olanda i gruppi aderenti alla Faso erano 235, che raggruppavano 8.500 musicisti. Questi numeri sono relativi alle orchestre e ai musicisti iscritti alle associazioni nazionali, ma si calcola che altrettanti siano fuori, quindi i numeri vanno raddoppiati. Esistono anche orchestre che nascono all'interno di enti musicali professionali, oppure orchestre fondate da un maestro che porta avanti un suo progetto, ma normalmente queste sono l'eccezione, perché la maggior parte sono gruppi di adulti che decidono di dar forma e vita a una loro associazione per portare avanti quella che è la loro passione, ossia suonare insieme. La Germania costituisce da questo punto di vista un modello: il “non professional music making”, cioè il fare musica in modo non professionale, nel 2016 è stato dichiarato dall'Unesco patrimonio immateriale dell'umanità; per ogni orchestra sinfonica professionale (129) esistono 7 amatoriali sinfoniche censite, circa 300 cori, più di 180 bande e 7 orchestre a plettro; addirittura, i Berliner Philharmoniker hanno dato vita a un progetto amatoriale unico, la Be Phil Orchestra, coinvolgendo un direttore non secondario, Simon Rattle, a dirigere musicisti amatori provenienti non solo dalla Germania, ma da tutto il mondo, che hanno eseguito la Prima Sinfonia di Brahms in streaming mondiale. Sarebbe bellissimo se un giorno Pappano o Chailly dirigessero un'orchestra

(*) Presidente dell'Associazione italiana musicisti amatori-Aima.

amatoriale italiana, se anche le nostre istituzioni, insomma, portassero al centro della scena culturale chi fa musica per passione.

La Svizzera, caso unico ed eccezionale, nel 2012 ha addirittura inserito la musica tra i diritti costituzionali garantiti a livello federale, e l'articolo 67 della Costituzione svizzera stabilisce che ogni cittadino ha diritto a un'educazione musicale di qualità. Il modello svizzero è molto interessante in tutti i sensi: esiste un ente associativo, lo Swiss Music Council, che si occupa di tutto ciò che riguarda la musica e al cui interno ci sono i professionisti, il settore educativo, il settore della ricerca e gli amatori. I musicisti sono divisi in cori, bande, musica tradizionale, musica classica. Le associazioni amatoriali sono due, e raggruppano 200 orchestre e circa 8.000 musicisti. Questo è molto interessante e distante da ciò che accade in Italia, dove chi si occupa di musica lo fa soltanto a livello professionale, non esiste un coordinamento scolastico, professionisti e amatori non sono equiparati. Invece in Svizzera tutta la musica gode della stessa tutela, ovviamente nel rispetto delle specificità, e gli amatori hanno un ruolo a tutti gli effetti, anche a livello istituzionale. Parlando di prospettive future, uno degli scopi di Aima è andare in questa direzione, di ottenere un riconoscimento formale all'interno del comparto musicale anche di chi fa musica non per professione, all'interno di bande, o di orchestre, o di cori.

Anche nel Regno Unito il "music making" è un mondo molto eterogeneo. Per tornare all'argomento citato da Isabella Longo, dell'importanza della musica nei contesti di disagio sociale, in Inghilterra questa è una cosa che si fa dall'Ottocento, con le settlement house, abitazioni che, oltre ai generi alimentari, fornivano istruzione di base e superiore, grazie alle donazioni di facoltosi residenti nei centri urbani e al contributo di insegnanti volontari. Come nello sport, con la squadra del Manchester United, nata per offrire una valvola di sfogo ai ragazzini e sottrarli alla criminalità, allo stesso scopo nelle settlement house si insegnava musica per dare un'educazione alternativa e togliere i ragazzi dalla strada. Anche grazie a ciò, in tutto il mondo britannico la musica amatoriale ha un livello avanzatissimo, ci sono orchestre di qualunque tipo. Nelle piccole città, ma non solo, ci sono le community orchestras, come la Gorton Philharmonic Orchestra, orchestra sinfonica amatoriale nata nel 1854 nello stesso quartiere che ha visto nascere il Manchester United e i Red Devils allo scopo di creare un legame sociale e contrastare la criminalità; le orchestre legate agli ordini professionali, come la London Medical Orchestra, la London Doctors Orchestra & Choir, la Lawyer's Music Orchestra; le orchestre confessionali, come la Sound Worship, che riunisce i musicisti cristiani della diocesi di Winchester, o la Biddulph & District Youth Orchestra, della locale chiesa metodista; ci sono orchestre con scopi politici, come la London Gay Symphony Orchestra; orchestre con scopi filantropici, orchestre con scopi didattici. Sono tanti, insomma, gli scopi per cui ci si può mettere insieme e suonare, al punto che il Governo britannico nel 2009 ha censito oltre 11.220 gruppi musicali amatoriali, per parlare solo del non sommerso. Nel 2016 la Bbc ha promosso un bellissimo progetto sui cori da cui è nata addirittura una serie televisiva, "The choir". A South Oxhey, una piccola città tagliata praticamente in due dalla ferrovia, in cui da una parte la popolazione aveva un reddito pro capite molto più alto dell'altra, abitata da ex operai, la Bbc ha creato dal nulla un coro, diretto da Gareth Malone, che facesse da trait d'union, da collante sociale e culturale tra i due quartieri. In Italia ci siamo limitati a comprare e trasmettere la serie, mentre avremmo potuto fare la stessa cosa anche con meno mezzi. Il coro di South Oxhey, invece, finita la serie, ha eletto un nuovo direttore d'orchestra, si è autofinanziato e ha continuato la sua attività. L'intera comunità ha raccolto il progetto, ne è diventato protagonista e l'ha portato avanti in modo autogestito.

Cambiamo scenario e andiamo in Belgio, dove è nato una progetto molto interessante, che riprende stimoli provenienti dal mondo scandinavo, dove a causa anche della rigidità del clima e dei lunghi inverni la gente si è sempre riunita in una casa a suonare, dando origine a numerose società filarmoniche composte da amatori e professionisti, riuniti insieme per fare musica. Inoltre, in passato, fin dal Settecento, esistevano gli artbook, una sorta di elenchi di musicisti che servivano a chi arrivava

a trovare altri musicisti con cui suonare. Questa idea, nata in un mondo senza televisione, è stata ripresa da Franz Marcus, fisico nucleare e violoncellista amatore danese, che ha creato una lista di musicisti, e che quando si è trasferito a Bruxelles ha fondato i Cambristi. L'idea era quella di organizzare una via di mezzo tra due associazioni di cui faceva parte, il Mazer String Quartet di Stoccolma e la Lista internazionale di Acmp. Nel 2000 nacquero così i Cambristi di Bruxelles, a cui si aggiunsero nel 2007 gli Chti-Cambristi di Lille, nel 2012 i Cambristi di Milano, nel 2013 quelli di Roma, nel 2016 i Cambristi Lemani di Ginevra. I Cambristi organizzano raduni e workshop di musica da camera per i loro membri, ma in generale chiunque è libero di contattare chi vuole all'interno della lista e organizzare la sua musica da camera, senza nessun tipo di vincolo. I Cambristi di Milano contano al momento circa 300 membri.

A livello ancora più alto esiste la Federazione mondiale delle orchestre amatoriali, la Wfao, nata nel 1997 a Kanazawa, in Giappone, nell'ambito della World Youth Orchestra Conference di Caracas, "per promuovere la pratica orchestrale per tutti i membri della società e per facilitare gli scambi tra le numerose orchestre amatoriali nel mondo". La Federazione realizza un festival ogni tre anni, a cui può partecipare chiunque da tutto il mondo.

Il corrispettivo per la musica da camera è la Acmp, la Associated Chamber Music Players, un enorme network con oltre 5.000 membri in tutto il mondo, con una sede stabile a New York, diffuso in particolare nel mondo anglosassone. Si tratta anche in questo caso di una lista, originata dalla directory di musicisti compilata a mano nel 1949 da Helen Rice e inviata a 1.200 persone, che permette in modo molto semplice di prendere contatto con altri musicisti per suonare insieme. Anche negli Stati Uniti, quindi, la musica amatoriale ha una grande importanza ed è tenuta in considerazione dalle massime istituzioni. La Los Angeles Philharmonic Orchestra ha promosso una grande iniziativa, Play With Ray, un bando per violinisti amatori aperto a tutti, il cui vincitore – una ragazza di 27 anni che di professione fa l'ingegnere – ha avuto la possibilità di eseguire il Doppio Concerto di Bach con la LA Phil e Ray Chen sul palco dell'Hollywood Bowl. Anche in questo caso, lo scopo è quello di portare gli amatori al centro della cultura.

A livello più internazionale, c'è l'International Music Council, una struttura dell'Unesco che di recente ha promulgato cinque diritti musicali: il diritto di tutti, adulti e bambini, a esprimersi musicalmente in libertà; a imparare diverse abilità e linguaggi musicali; a interagire con la musica attraverso la partecipazione, l'ascolto, la creazione e l'informazione; il diritto di tutti i musicisti a sviluppare la loro arte e comunicare attraverso i media e con strutture adatte a disposizione; a ottenere il giusto riconoscimento e l'equo compenso per il loro lavoro. Quando ho contattato il Comitato nazionale italiano di musica, che rappresenta l'Italia nell'Imc, per chiedere di aderire come associazione di musica amatoriale, la risposta è stata che il Cidim "rivolge la sua attenzione esclusivamente alle attività professionali".

In Italia, insomma al contrario del resto del mondo, il riconoscimento della dignità della prassi musicale amatoriale è negato per principio. Ma perché siamo arrivati a questo punto? Mi son preso la briga di fare un piccolo *excursus* storico sulla situazione italiana, e grazie al musicologo Carlo Delfrati, ho recuperato un documento di Felice Lattuada, un discorso del 1939 agli allievi e ai familiari della Scuola Civica di Milano, che pure era nata nel 1862 per "educare le masse". Ebbene, Lattuada, arrivato a dirigere la Civica, con un linguaggio emblematico anche di una certa mentalità, dice: "Molti allievi si iscrivono solo per il vago desiderio di applicarsi alla musica in senso dilettantesco. La Civica Scuola di Musica, invece, liberata con le mie speciali cure da ogni traccia di dilettantismo musicale, dà a questa specie di studenti l'impressione di trovarsi di fronte a difficoltà serie da superare, a programmi da svolgere, e stronca i facili entusiasmi e annulla la concezione di molti di una scuola ridotta al piacere della cantatina serale. [...] La nuova gioventù, sempre più seriamente preparata alla musica, ucciderà a poco a poco la malapianta dell'empirismo musicale, del dilettantismo, e stroncherà la leggenda degli

italiani mandolinisti e orecchianti”. Cito questa frase perché Delfrati, quando me l’ha segnalata, mi ha raccontato che nel 1978, quando faceva parte della commissione ministeriale per il rinnovo dei programmi musicali nella scuola media, c’era chi proponeva di “vietare l’uso scolastico di strumenti musicali” a causa del “miserabile livello delle prestazioni musicali dimostrato dagli alunni”. Ecco, questa è la mentalità ancora tristemente prevalente nel nostro Paese: di chi studia musica senza un reale interesse a diventare un professionista ci si libera etichettandolo come “non dotato”.

Il risultato è che in Italia, nonostante esistano 88 conservatori di musica – il numero più alto in Europa, dove ci sono pochi conservatori di musica ad altissimo livello e una serie di scuole che preparano all’ingresso in conservatorio – con 29.190 studenti iscritti (dato 2019-20) e tantissimi diplomati, l’85% di coloro che terminano i corsi lavorerà in ambito musicale o farà l’insegnante, e solo il 10% farà il musicista di professione. Che cosa fanno, allora, gli altri?

Perché la situazione in Italia è così diversa dal resto del mondo? Perché in Italia ci sono pochissime orchestre amatoriali? Anche in Italia la pratica musicale amatoriale esisteva nella vita sociale da ben prima di quella professionale. L’emergere del professionismo musicale e della musica riprodotta meccanicamente ha relegato gli amatori a un ruolo di musicisti degradati, privi per definizione di eccellenza tecnica e di sensibilità estetica. Un’idea di fondo completamente opposta alla definizione che vi ho dato in apertura del mio intervento, basata su un’idea preconcepita di qualità e non, come noi sosteniamo, semplicemente di scambio economico. Non avendo più spazio sulla scena musicale, il musicista amatore trova migliore accoglienza nella didattica. Ma anche l’educazione formale è inserita in una visione professionalizzante imposta dalle strutture di insegnamento, per cui a una domanda di musica estremamente eterogenea il sistema risponde con un’offerta basata sul virtuosismo tecnico e l’approccio intellettuale. Per questa ragione, la poca e rara educazione specifica per dilettanti è relegata a un rango del tutto separato e residuale rispetto a quello accademico. Ci si chiedeva, prima di me, se fosse opportuno aprire i conservatori agli studi musicali oppure no. A questo proposito c’è un bel saggio del sociologo francese Pierre François (1), che afferma che sarebbe bello se i conservatori accogliessero studenti di musica anche all’interno di programmi di studi non professionalizzanti, perché se voglio studiare violino per suonare in un’orchestra amatoriale, che me ne faccio degli studi di Paganini? Che me ne faccio dei concerti solistici? Dovrebbero esistere programmi didattici adatti a chi non vuole fare il professionista, accanto ai programmi didattici adatti a chi vuol fare il professionista. Quindi uno dei problemi, secondo me, è l’educazione musicale esclusivamente professionalizzante che si fa nelle scuole, specialmente nei conservatori. Un altro elemento è che i conservatori nascono per democratizzare la musica, rendendola accessibile a tutti, ma numerosissimi dati dimostrano che la loro influenza resta debole, e oggi come nel XIX secolo la pressione familiare gioca un ruolo determinante nella decisione di suonare uno strumento. A mio parere il problema nasce dalla contraddizione tra intento di democratizzazione e obiettivo di professionalizzazione che vivono le istituzioni educative musicali, perché è ovvio che il professionista fa parte di un’élite di un’élite, che non tutti possono fare i professionisti. In questo senso, bisognerebbe invece, come in Svizzera, garantire a tutti la possibilità di avere un’educazione musicale, al di là di quale sia l’esito.

Quindi, in Italia abbiamo poche orchestre amatoriali semplicemente perché la gente smette di suonare. Mentre in Germania il “non-professional instrumental music making” è patrimonio culturale Unesco e in Svizzera il diritto all’educazione musicale è nella Costituzione, in Italia non esistono un riconoscimento e un sostegno istituzionali alle attività musicali non professionali. Le orchestre e i gruppi da camera amatoriali sono pochissimi e la maggior parte di chi in gioventù ha studiato uno strumento finisce per abbandonarlo. Se alla fine del conservatorio non riesco a entrare in orchestra,

(1) P. François, *Qu’est-ce qu’un musicien? Professionnels et amateurs*, in J.-J. Nattiez, (dir), *Musiques, Une encyclopédie pour le XXIème siècle*, vol. II, Paris, La cité de la musique, 2004, 585-611.

provo per qualche anno, faccio qualche marchetta, due matrimoni, poi appendo lo strumento al chiodo e smetto. Non ci sono sbocchi, non c'è valorizzazione dei possibili sbocchi alternativi al professionismo. Questo accade perché l'impostazione dell'educazione musicale tende a scoraggiare la pratica non professionale; perché manca un'educazione musicale di base diffusa nella popolazione; perché mancano le opportunità e i complessi amatoriali, anche di alto livello, che accolgano chi ha studiato uno strumento ma non ne ha fatto una professione. Quindi, che cosa fa la gente che suona in Italia? Una ricerca condotta da Ispo sugli italiani e la pratica musica ha rilevato che il 60% dei ragazzi tra i 10 e i 17 anni ha suonato o suona uno strumento. È una percentuale altissima, e non si spiega perché, a differenza della Germania, dove ci sono 870 orchestre amatoriali a fronte di 80 orchestre professionali, in Italia le orchestre professionali e quelle amatoriali sono 40 e 40. Per riassumere le proporzioni in un'immagine, se manca la base della piramide, è difficile che si riesca ad avere anche un tetto di eccellenza.

Voglio però concludere il mio intervento con una buona notizia: anche in Italia le orchestre amatoriali sono in crescita. Durante il Covid abbiamo fatto un sondaggio per capire quale fosse la situazione. Ci immaginavamo un quadro desolante e invece abbiamo scoperto che esiste un substrato sociale e culturale in crescita di persone che suonano e che vorrebbero trovare sbocchi, perché non ne hanno, ma che appena nasce un'orchestra ci vanno. Il quadro attuale delle orchestre amatoriali italiane registra una media tra i 25 e i 50 membri, con repertori equamente divisi tra tutti i generi, un numero di concerti annuali che in linea di massima sta tra i 5 e i 10, preceduti da un numero di prove che va da 5 a 10; l'età dei musicisti è massimamente eterogenea; la maggior parte dei gruppi si organizza in enti no profit.

Quali benefici potrebbero venire, invece, da uno sviluppo della musica amatoriale? Intanto – come è stato detto – il beneficio individuale e sociale. Suonare aiuta il linguaggio, aiuta il coordinamento, ha infinite ricadute positive sulla qualità della vita di chi lo fa e anche su quella di parenti, amici, conoscenti, e in generale sul pubblico. I gruppi amatoriali sono anche un fondamentale veicolo di divulgazione, per la loro capacità di creare nuovo pubblico, che può essere “iniziato” all'ascolto da un parente o un amico che suona. Come nello sport, più la musica è diffusa a qualunque livello, più il mercato professionale avrà la possibilità di aumentare e diversificare l'offerta per confrontarsi con un pubblico sempre più colto, preparato e numeroso. Ci sono poi una serie di benefici economici: i musicisti amatoriali acquistano libri, cd, spartiti, strumenti, accessori, biglietti dei concerti, viaggi; rappresentano una categoria di “supertifosi”, perché continuano a prendere lezioni anche da adulti, anche in tarda età, trasmettendo la loro passione ai figli e iniziandoli alla musica; inoltre, i gruppi amatoriali sono un ottimo terreno di prova per gli studenti, che spesso non hanno molte opportunità di fare esperienza; le orchestre, i gruppi, i cori amatoriali offrono occasioni di lavoro per i professionisti da impiegare per workshop, tutoraggio e direzione. In Inghilterra, per esempio, esistono corsi specifici per direttori di orchestre e cori amatoriali.

Infine, sono tanti i benefici culturali: gli amatori hanno ispirato la nascita di opere, se non di interi generi musicali, come i quartetti e i lied; la collaborazione tra professionisti e dilettanti è organizzata e sostenuta da numerose organizzazioni – tra cui CoMa, associazione anglo-tedesca che promuove la musica contemporanea, pubblica inediti e organizza concerti, permette la condivisione di esperienze e pratiche tra ensemble amatoriali, professionali e giovanili; Ensemble Hornpipe di Milano, che riscopre e propone opere di autori minori che non vengono mai eseguite in teatro; Two Set Violin, che intende diffondere la musica classica attraverso l'umorismo e la semplicità – che permettono a semplici cittadini di contribuire al lavoro di professionisti, come avviene per gli astrofili in ambito scientifico e la community di Linux nell'informatica.

Insomma, suonare fa bene all'anima, al corpo e al cervello, e poter suonare è un diritto inalienabile di ogni individuo. Inoltre, la musica amatoriale è necessaria per il futuro della musica classica, anche

quella professionale. Gli amatori sono infatti il pubblico, gli allievi, i primi sostenitori, il mercato dei musicisti professionisti e dell'arte.

Aima è una community di appassionati di musica classica, allievi ed ex allievi di conservatori e scuole di musica, professionisti e insegnanti. È un ente del terzo settore ed è membro del Wfao (World Federation of Amateur Orchestras), di EoFed (European Federation of Amateur Orchestra) e di due network di musica da camera amatoriale: l'Acmp (Amateur Chamber Music Players, Usa) e i Cambristi Europa. È stata fondata nel 2012 per sostenere e promuovere le pratiche di musica amatoriale, con l'obiettivo di dare la possibilità a chiunque pratichi la musica per passione di incontrarsi, suonare, fare rete, conoscere altre realtà. L'idea, forse un po' utopica, è quella di un'associazione di musicisti amatori, gestita da musicisti amatori per i musicisti amatori. Io stesso sono un musicista dilettante, non lo faccio di lavoro, e quando lascerò la presidenza qualcun altro prenderà il mio posto. L'importante è che ci sia un gruppo di persone che riesca ad autorganizzarsi per creare lo spazio del proprio suonare.

* * *

LE ASSOCIAZIONI BANDISTICHE IN ITALIA

Enrico Scarabelli ()*

Faccio un breve cappello introduttivo per illustrarvi che cos'è il Tavolo permanente delle federazioni bandistiche italiane, di cui sono il presidente. Nel 2000, dopo alcuni contatti e colloqui con federazioni e associazioni sul territorio italiano, abbiamo dato vita al Tavolo permanente. Le associazioni e le federazioni ora associate al Tavolo operano in tutta la Penisola: Bergamo, Brescia, Lombardia, Veneto, Cremona, Como, Sicilia, Valle d'Aosta, Sardegna, Trento, Monza, Bolzano. Manca la Toscana, il grande assente. Ci sono poi molte associazioni che non hanno nessun riferimento federativo, e allora abbiamo associato queste bande a federazioni già associate con noi, in modo che possano usufruire dei servizi che offriamo. I nostri associati rappresentano più di 1.000 bande distribuite su tutto il territorio nazionale.

Oggi voglio affrontare con voi due argomenti: il primo è il nostro impegno durante il periodo del Covid; il secondo è una brevissima, ma attenta riflessione sulla riforma del terzo settore. Durante la pandemia, un'iniziativa che ci sembra abbia dato risultati molto interessanti è stata la pubblicazione di una serie molto nutrita di vademecum (1). Ne cito solo due: il primo è "Musica e Covid", nato in collaborazione con il Politecnico di Torino e inizialmente pensato solo per le bande, ma che poi, vista la grande richiesta, abbiamo diffuso in tutto il mondo musicale. Siamo giunti addirittura alla tredicesima versione: "Musica e Covid 4.3", perché quasi ogni giorno venivano emanate nuove delibere, nuove regole, e occorreva un costante aggiornamento. Il vademecum consta di circa 60 pagine, e al momento è stato scaricato esattamente 34.415 volte. Ciò dimostra che è stato apprezzato e giudicato un utile strumento operativo, e questo per noi significa che abbiamo raggiunto l'obiettivo. L'altro vademecum di cui voglio parlarvi è "Musica all'aperto e al chiuso", uno strumento per tutti coloro che organizzavano e organizzano concerti o eventi musicali, sia all'aperto che al chiuso, anche qui con riferimento alle varie normative. Di questo vademecum siamo arrivati alla versione 3.3. Durante questo periodo difficilissimo che abbiamo attraversato tutti, ci siamo impegnati anche su altri fronti con una serie di progetti tra cui voglio citare "La banda a distanza" e "Rinascero rinascerei". "La banda a distanza" è iniziata nel 2020 ed è consistita in un ciclo di 39 incontri via web, che hanno affrontato tutte le tematiche relative al mondo bandistico. È stato molto impegnativo, ma anche interessante e divertente. Il progetto "Rinascero rinascerei", che mi sta particolarmente a cuore a livello personale, è consistito nella realizzazione del famosissimo brano di Roby Facchinetti arrangiato per orchestra di fiati. Il brano è diventato poi, in pochissimo tempo, un inno alla speranza a livello mondiale. L'autore ha dedicato questo brano alla sua, e anche mia, Bergamo, una provincia che è stata particolarmente provata dal Covid, a tutte le persone colpite dal virus e a tutti coloro che hanno dato una mano per sconfiggerlo e per arginare la pandemia. La versione ufficiale per orchestra di fiati è stata realizzata, grazie anche al nostro intervento, da un grandissimo compositore, il maestro Johan De Meij, e tale è stato il successo che dopo la versione italiana ne sono state realizzate anche una inglese e una spagnola. La partitura è stata distribuita gratuitamente, anche tramite il nostro sito, a tutte le bande italiane ed estere, mentre i proventi da diritto d'autore sono completamente devoluti all'ospedale Papa Giovanni XXIII di Bergamo. Ad oggi il brano è stato scaricato più di 38.000 volte, per l'esattezza, a mezz'ora fa, 38.243. Questo è lo spirito del Tavolo permanente. Noi lavoriamo, e i frutti del nostro lavoro sono a disposizione di tutte le associazioni musicali amatoriali, anche non associate.

(*) Presidente del Tavolo permanente delle federazioni bandistiche italiane.

(1) I vademecum sono reperibile al link: <https://www.tavolopermanente.org/item/486-aggiornati-tutti-i-vademecum-e-tabelle.html>.

Passo ora a una velocissima riflessione sulla riforma del terzo settore. Quando parliamo di riforma del terzo settore, nascono spesso polemiche, perché non veniamo capiti, perché veniamo fraintesi, perché veniamo strumentalizzati. La prima cosa che voglio ribadire, quindi, è che il Tavolo permanente non è contro la riforma del terzo settore, anche perché è una legge dello Stato, ed è chiaro che non possiamo essere contro una legge dello Stato. Però, con la consulenza di grandi esperti del settore, abbiamo analizzato le ricadute di questa normativa sulle nostre realtà, che sono formate da medio-piccole e piccolissime associazioni. Sulle nostre realtà la riforma è stata praticamente disastrosa, perché probabilmente non ha tenuto nel giusto conto le piccole, le medie e le piccolissime associazioni, quali sono le associazioni musicali, le bande e le piccole orchestre amatoriali. Una riforma, qualsiasi riforma, dovrebbe semplificare e aiutare. La riforma del terzo settore, invece, fa esattamente il contrario: aumenta obblighi e sanzioni, senza diminuire il carico fiscale, organizzativo e burocratico. Questo noi l'abbiamo detto chiaramente, ma non abbiamo nessuna intenzione di fare la guerra al mondo e allo Stato italiano, ci mancherebbe, quindi serve una soluzione condivisa, e stiamo lavorando per trovarla. Devo dire che nella legislatura che sta terminando abbiamo riscontrato la volontà di tutti i partiti politici di trovare una soluzione ai problemi che abbiamo sollevato, segnale che evidentemente le nostre obiezioni non sono campate in aria, tant'è che i decreti attuativi non sono ancora stati emanati. Finora, però, non abbiamo ottenuto ancora risultati concreti. Sono state depositate due proposte di legge, una alla Camera, alla quale hanno aderito tutti i partiti, e l'altra al Senato. Entrambe le proposte di legge, alla cui elaborazione avevamo partecipato suggerendo punti fondamentali per le nostre associazioni, erano abbastanza soddisfacenti, ma non sono state discusse, quindi sono destinate a decadere. Occorre, quindi, mettere mano assolutamente ai necessari aggiustamenti della riforma, altrimenti le nostre associazioni si troveranno relegate in una sorta di limbo burocratico, che facilmente può farle precipitare nel sommerso, con un passo indietro di almeno vent'anni.

Concludo ribadendo che il nostro impegno, qualunque sia l'interlocutore istituzionale e politico, non verrà mai meno. I nostri suggerimenti sono pochi, chiari e semplici. Come chiara e semplice dovrebbe essere la politica per le nostre associazioni.

* * *

ATTIVITÀ FORMATIVA E SOCIALE DELLE BANDE MUSICALI

Giorgio Zanolini ()*

Il mio intervento sarà incentrato sull'attività formativa sociale delle bande musicali, e il discorso non può non partire dalla formazione. Il filmato voglio provocatoriamente far iniziare il mio intervento mostra una banda scolastica giapponese delle scuole elementari che esegua "Slava!", di Leonard Bernstein (1). Si tratta di un brano di difficoltà 4-4,5, un grado che viene affrontato con una certa difficoltà anche dalle bande che consideriamo "adulte", che questi bambini eseguono a memoria. La provocazione serve a porci la domanda: perché i bambini italiani delle elementari e delle medie suonano a malapena il flauto dolce o la melodica, mentre i bambini giapponesi hanno questi risultati? Non sono bambini speciali con i superpoteri, sono bambini normali, come i nostri, quindi se in Giappone, come anche in altri Paesi, riescono a ottenere questi risultati, credo di non dire una follia se affermo che la colpa è dei nostri metodi e dei nostri programmi di formazione musicale, che non solo non creano virtuosi del flauto dolce o della melodica, ma che, a mio parere, contribuiscono a frustrare le nuove generazioni, allontanandole da ogni eventuale vocazione musicale.

In questo contesto di programmi ministeriali vetusti, in cui manca ogni volontà di aggiornamento, le scuole per banda possono offrire una serie di vantaggi, innanzitutto sul piano dell'innovazione, perché le scuole per bande e di strumenti bandistici non sono legate in alcun modo a programmi ministeriali, per di più datati, e di conseguenza per loro sperimentare è non solo possibile, ma conveniente, anche per un discorso di sopravvivenza, non volendo essere brutte copie dei conservatori. Le scuole per bande applicano metodi di insegnamento innovativi rispetto alla scuola italiana, ma già sperimentati e utilizzati da molti decenni nel resto del mondo, e che hanno dato indubbi risultati. La libertà dalle pastoie ministeriali dà spazio alla curiosità, alla spinta a mettersi in gioco e a mettere in gioco anche le proprie convinzioni, cercando strade nuove. La prima conseguenza è l'abolizione del solfeggio parlato, un'aberrazione tipicamente italiana, perché non è funzionale ai nostri scopi, anzi va contro lo scopo di far appassionare i bambini. Facendo un'analogia con il calcio, gli allievi la prima volta che arrivano in squadra non vengono messi seduti in una stanza davanti a una lavagna, con l'allenatore che fa vedere le tattiche di gioco, ma vengono messi in mezzo a un campo con venti, trenta palloni e una rete e viene detto loro: divertitevi, stancatevi. E i bambini si appassionano.

Con la musica dobbiamo fare la stessa cosa. Questo non significa assolutamente offrire una formazione dozzinale, ma trasmettere prima di tutto il nostro amore, la nostra passione. Noi siamo associazioni musicali amatoriali, non facciamo musica per mestiere, ma per amore, e l'amore comporta cura e non certo dozzinalità. Nelle scuole per banda il bambino utilizza uno strumento musicale vero fin da subito, e il metodo formativo è calibrato sulle capacità di ognuno. Naturalmente, quando si comincia da zero, le capacità saranno pari a zero e di conseguenza le difficoltà tecniche che gli allievi dovranno affrontare dovranno essere appena sopra lo zero. Dobbiamo prenderli per mano e accompagnarli, non farli scappare a gambe levate. Anche le bande devono cambiare mentalità, è ora di finirla con la concezione, comune in tante bande musicali, che su dieci allievi che cominciano, ne arriva in banda uno, forse due. Un'attività associativa o imprenditoriale che investe dieci per avere un risultato di uno, forse due, è un'attività destinata alla chiusura. Anche la banda va dunque rieducata alla formazione, andando a imitare le realtà che funzionano, proprio perché la banda è un'attività formativa con fortissime implicazioni sociali. E le parole chiave della formazione bandistica devono essere: educazione, cultura, identità e coinvolgimento.

(*) Coordinatore nazionale del Tavolo permanente delle federazioni bandistiche italiane.

(1) Il video è reperibile al link: <https://www.youtube.com/watch?v=mAfy5e6uXs8>.

Il primo, fondamentale, argomento è la formazione dei propri insegnanti: all'inizio non serve un docente universitario, che userebbe argomenti teorici incomprensibili per bambini senza alcuna conoscenza musicale, ma una brava maestra delle elementari che faccia appassionare i ragazzi alla musica e alla banda; occorre poi strutturare un piano di studi pluriennale basato su diversi livelli di difficoltà adeguate a diverse possibilità di apprendimento; è importante che la musica d'insieme sia praticata da subito, con strumenti veri, valorizzando il piacere, il gioco, il divertimento, lo spirito di gruppo, la democrazia musicale, e non il raggiungimento solitario di chissà quale perfezione tecnica.

Le bande musicali sono un presidio culturale territoriale. L'Italia, come si dice, è "il Paese dei campanili", abbiamo migliaia e migliaia di comuni, anche molto piccoli, e in tante realtà la banda è l'unico presidio culturale presente sul territorio. E le bande si assumono, anche per la carenza mostrata dall'istruzione pubblica, compiti di formazione musicale; promuovono la formazione umana e sociale, facendo convivere e lavorare insieme persone di estrazione differente, adulti e bambini, che possono coltivare un rapporto intergenerazionale in un progetto comune; assolvono a un'importante funzione di divulgazione culturale, organizzando eventi e concerti che coinvolgono pubblici non altrimenti coinvolti dagli enti e dalle istituzioni professionali, proponendo anche repertori poco eseguiti e quindi poco conosciuti. Ultimo non ultimo, noi non lasciamo nessuno in panchina. Nei nostri organici possono esserci elementi bravissimi, che si affiancano a elementi meno bravi o anche un po' scarsi, ma tutti giocano insieme la partita, e questa è una gran bella cosa, che nella vita capita molto raramente.

Per dimostrare con i fatti la teoria che vi ho appena enunciato, vi porto l'esempio di un'associazione, una scuola per banda che ho contribuito a creare nel 2003, partendo da zero, e che non ha fatto altro che applicare questa filosofia. La scuola (dati 2018-2019) ha 64 allievi, 11 insegnanti complessivi per le classi di flauto, oboe, fagotto, clarinetto, sax, tromba, corno, ottoni gravi, percussioni; 4 insegnanti di musica d'insieme; 4 insegnanti di propedeutica, che collaborano con 6 istituti, per un totale di 39 classi della scuola primaria di diversi comuni (circa 1.000 alunni); 3 classi della scuola per l'infanzia (circa 180 alunni di un istituto), con attività calibrate sull'età dei bambini: danza, giochi e primi contatti con strumenti musicali veri; una banda giovanile composta da 28 elementi, che è la naturale conseguenza della pratica di musica d'insieme; una banda di 54 elementi.



Nella foto, il Concerto di Natale prima della chiusura per il Covid, a cui hanno partecipato quasi tutti i componenti della banda, più alcuni aggiunti.



Anche a questo concerto del 25 aprile mancava qualche elemento, ma quando si può contare su un organico di 50 elementi, se anche non tutti possono partecipare a un concerto, ci sono comunque i numeri per fare un buon lavoro.



Ecco un'altra dimostrazione pratica dei buoni frutti del nostro lavoro: la banda giovanile, i cui componenti hanno tutti meno di 18 anni.

Le fotografie che seguono documentano l'attività propedeutica, con i ragazzi che ballano di fronte a un pubblico numerosissimo. Sono tutti contenti e si divertono malgrado fosse una giornata di pioggia.



Come i bambini giapponesi delle scuole elementari suonavano il difficile brano di Bernstein a memoria con un'aria contenta e rilassata, anche questa è la dimostrazione che se si fa musica in un certo modo, la soddisfazione è grande.

Oltre che di soddisfazione e di divertimento, la musica d'insieme è anche un potente strumento di inclusione e di integrazione.



Questo era un saggio di Natale in una chiesa cattolica. Nella foto si vede chiaramente che ci sono bambini che hanno un colore della pelle diverso, bambini immigrati, magari di altre religioni, che non sono stati esclusi. Perché un bambino non trova strano cantare insieme ai suo coetanei, ai suo amici, in una chiesa, un bambino non si pone il problema dell'appartenenza religiosa mentre fa musica.



La nostra azione pratica, insomma, cerca anche di contribuire, attraverso la musica, alla costruzione di una società più inclusiva.



La fotografia finale ritrae un saggio del gruppo degli allievi di percussioni. Il bambino sulla pedana ha sei anni, il compagno di studi che ha accanto ne ha più di ottanta.

La banda è per sua natura portatrice di un messaggio interrazziale, interreligioso, interculturale, intergenerazionale. La sua presenza è importantissima all'interno della comunità, di cui è espressione vitale in quanto i componenti ne sono parte integrante. La banda è in costante e strettissimo rapporto con la comunità, in quanto organizza concerti ed eventi musicali per i propri concittadini ed è presente a tutti gli appuntamenti sociali più rilevanti – ricorrenze civili e religiose, feste e festeggiamenti di rioni, associazioni, contrade, accoglienza di autorità e istituzioni – portando un valore aggiunto agli stessi. La banda è presente anche nei momenti tristi della comunità, come i funerali che accompagnano un concittadino nell'ultimo viaggio terreno.

Le bande sono presidi culturali territoriali importantissimi e insostituibili, sui quali occorre investire prima di tutto in fiducia e in lavoro, e poi anche economicamente, partendo da un nuovo atteggiamento nei confronti del loro carattere amatoriale, che deve essere esaltato come motivo di orgoglio e non più sminuito come limite. Che in una comunità ci siano persone che, esaurito il lavoro e le cure familiari, trovino il tempo e la passione per aiutare se stessi e gli altri attraverso la musica, a titolo gratuito, deve essere motivo di vanto. Non è esagerato dire che la comunità dovrebbe considerarli eroi.

Devono essere, quindi, finanziate le scuole delle singole bande, di tutte le bande, non solo di quelle rappresentative e "illustri". Le istituzioni devono finalmente rendersi conto dell'immenso, immane lavoro svolto quotidianamente dalle tantissime associazioni musicali amatoriali in Italia, che sono felice che questo convegno abbia ospitato oggi.

* * *

ATTIVITÀ E PROGETTI DELL'ASSOCIAZIONE ITALIANA DEI DIRETTORI DI BANDA

Andrea Franceschelli ()*

Innanzitutto voglio rivolgere un sentito ringraziamento all'organizzazione per questo invito, che abbiamo accolto con grande piacere perché il nostro è un giovanissimo sodalizio, un'associazione nata solo nel 2017.

La prima osservazione che teniamo a fare è sottolineare come negli ultimi decenni lo sviluppo dell'attività bandistica nel territorio italiano sia avvenuto in maniera molto diversificata. A fronte di una parte, purtroppo ancora troppo minoritaria, di complessi bandistici attenti a quanto di nuovo si muove in ambito internazionale, la grande maggioranza degli organici rimangono ancora legati, sia pure con qualche timido cambiamento, al modello novecentesco. Questo attaccamento al passato crea notevoli problemi soprattutto sul versante del rispetto della partitura, che nella quasi totalità dei casi propone l'organico di symphonic band, ormai adottato internazionalmente. Certamente, a questa condizione di stallo ha contribuito fortemente la mancanza di un progetto nazionale di formazione del maestro di banda. Ancora oggi, nella maggior parte dei conservatori di musica italiani, l'unica attività didattica riferita al settore bandistico è la cattedra di strumentazione per banda, segno evidente dell'importanza data alla trascrizione, che decreta ancora la sudditanza della banda rispetto al modello "alto" dell'orchestra sinfonica. Poche sono ancora le cattedre di composizione e direzione di banda, e ancora meno sono quelle che dispongono di un organico bandistico, che è assolutamente indispensabile per le esercitazioni pratiche, assolutamente fondamentali per la formazione di qualsiasi direttore. In questo contesto, dopo diversi anni di riflessioni e anche alcuni tentativi, purtroppo falliti miseramente, nel 2017 abbiamo firmato l'atto costitutivo della Diba-Direttori italiana di banda associati, avente quale scopo principale la qualificazione, il miglioramento professionale, sociale e artistico del maestro di banda. Noi tutti sappiamo bene che il maestro è il perno centrale attorno al quale ruota l'attività artistica, e spesso anche organizzativa, del complesso bandistico, essendo la sua figura insostituibile e centrale. Quando c'è un bravo maestro, che svolge la sua attività con competenza e sensibilità artistica, certamente anche la banda sarà una buona banda, non importa se di eccellenza, di prima, di seconda o di terza categoria. In un'attività come la nostra, che per sua natura si esplica nel dirigere, nello stare al comando, con rare occasioni di scambio, il primo e più importante vantaggio dell'essere socio della Diba è senz'altro quello di ritrovarsi nel confronto. Il parlarsi, il comunicare idee, il mettere in discussione diventano momenti fondamentali di presa di coscienza e di consapevolezza del ruolo che siamo chiamati a svolgere.

Nonostante la sua giovane età, l'associazione ha promosso diverse iniziative, fra le quali spiccano per importanza e ampiezza due attività particolari: le commissioni di lavoro e i DibaForum, che costituiscono importanti momenti di crescita professionale per i soci. Una delle commissioni di lavoro attuate finora è la "Commissione liste brani", in cui tutti i soci sono chiamati a formulare un elenco di brani di loro conoscenza, di ogni grado di difficoltà, da uno a sei. La lista brani della Diba vuole essere uno strumento aggiuntivo rispetto alle liste già esistenti – Flicorno d'Oro e anche il Tavolo permanente hanno loro liste brani –, che costituiscono un mezzo importante ed aggiornato per la scelta del repertorio. L'obiettivo, dunque, è raccogliere dati e dividerli, per stimolare la diffusione di un repertorio originale e di qualità. Un'altra commissione è quella che riguarda le Linee guida per la formazione dei direttori. Conosciamo bene – come abbiamo già detto – le carenze delle istituzioni italiane per quanto riguarda la formazione del direttore; sappiamo bene, d'altronde, quanto sia complesso il ruolo che svolge il maestro della banda, e che le sue conoscenze devono essere complete

(*) Vice presidente di Diba-Direttori italiani di banda associati.

in diversi ambiti. Tra i requisiti necessari non deve solo esserci la padronanza dell'armonia, la capacità di analisi della partitura, la conoscenza del repertorio storico e moderno contemporaneo, della tecnica degli strumenti che fanno parte dell'organico bandistico, ma occorrono anche doti e competenze di pedagogia e psicologia, che sono alla base del rapporto con gli strumentisti e della gestione del gruppo strumentale.

La "Commissione per la riscoperta del repertorio storico italiano" è stata invece creata con il fine di porre l'attenzione su tutto quel repertorio italiana di qualità, ma che, per motivi storici e spesso anche politici, è stato messo da parte e dimenticato. Come associazione abbiamo realizzato una lista di brani selezionati da affidare per la necessaria revisione moderna, affinché possano riprendere vita ed essere immessi nuovamente sul mercato per una nuova fruizione. Fra questi citiamo il brano che probabilmente, almeno per quanto ne sappiamo, è quello che, da un punto di vista editoriale e di diffusione, ha avuto più successo: "La battaglia dei fiori", di Ernesto Paolo Abbate, che è stato appunto da poco edito da Baton Music.

A proposito di riscoperte del repertorio storico, vogliamo rendervi partecipi di una piccola curiosità. Abbiamo avuto notizia e alcuni materiali di una composizione di tale Vincenzo Bruti, nato nel 1831 e morto nel 1900, dal titolo *Addina, ovvero le nozze in Pasquarella*, che per quanto ne sappiamo risulta essere l'unica opera comica con accompagnamento di banda. Questo brano è stato rappresentato il 18 agosto 1877 per l'inaugurazione del Teatro "Giacomo Leopardi" di San Ginesio, in provincia di Macerata. Di quest'opera abbiamo il libretto, e stiamo aspettando di recuperare il materiale, ancora sepolto sotto le macerie del terremoto delle Marche di qualche anno fa. Sarebbe molto bello avere nel nostro repertorio bandistico anche un'opera.

Un'altra commissione è quella che riguarda la "Committenza di nuove composizioni". Questo è uno dei percorsi che riteniamo maggiormente importanti per la banda: commissionare nuova musica, coinvolgendo anche compositori di area accademica, per avere un repertorio sempre più ampio e anche, dobbiamo dirlo, per il superamento di certe barriere esistenti, di certi atteggiamenti nel migliore dei casi un po' "sospettosi" da parte dell'ambiente accademico nei confronti della banda. Abbiamo avviato questo percorso da qualche tempo tramite contatti diretti con compositori e con docenti di composizione di diversi conservatori – cito, tra gli altri, Antonio D'Antò, Luca Pelosi, Marcello Panni, Fabrizio De Rossi Re – e abbiamo prodotto alcune opere.

Altra commissione secondo noi molto importante è la "Commissione studi musicologici". Certamente a nessuno sfugge che in Italia non è mai stata avviata una seria e organica attività in ambito storico-musicologico indirizzata specificamente alla banda. Affermiamo che manca quasi completamente un settore che si occupa della situazione bandistica. Nel tempo abbiamo avuto alcune iniziative individuali, e vogliamo qui ricordare l'immenso e prezioso lavoro svolto da Marino Nesa, purtroppo scomparso da qualche anno. Questa mancanza è anche, a nostra opinione, uno dei motivi del non riconoscimento della banda da parte del mondo accademico culturale. Questa è un'attività che abbiamo messo nel piano dei nostri lavori, e sarà realizzata in collaborazione con università e centri di cultura; intanto abbiamo avviato una ricognizione sulla consistenza della produzione editoriale riferita alla banda, affidando a tutti i nostri soci, e anche ad amici maestri di banda non soci, il compito di fare delle ricerche nel proprio territorio di appartenenza.

L'iniziativa che costituisce il fiore all'occhiello dell'associazione è il DibaForum, che quest'anno è giunto alla quarta edizione. I DibaForum sono stati occasione per decine e decine di addetti ai lavori, provenienti dall'Italia e dall'estero, per trovarsi, discutere, fare progetti, per delineare un possibile futuro della professione del direttore di banda in Italia.

Il titolo che abbiamo dato ai nostri laboratori è "Artigiani in bottega", per dare il senso del lavoro paziente di scavo, di studio e di riflessione che è insito nella nostra attività professionale. Le botteghe che abbiamo individuato sono quella del Direttore, del Didatta, del Compositore e del Repertorio.

Sono state attività di successo, che hanno visto la presenza di riconosciute personalità internazionali, quali Douglas Bostock, Felix Hauswirth, Fulvio Creux, Fabrizio De Rossi Re, Giancarlo Aquilanti, Franco Cesarini, Allen Vizzutti, Steven Mead, che hanno tenuto seminari e masterclass, aggiungendo spessore e visibilità alle nostre iniziative. Oltre alle botteghe, nel corso di DibaFurum abbiamo organizzato tavole rotonde con rappresentanti di associazioni consorelle in Europa e nel mondo, che hanno visto la partecipazione dei rappresentanti della Anbb, l'associazione spagnola dei direttori di banda; della Bvo, l'associazione olandese; di Felix Hauswirth, in veste di delegato della Wasbe, World Association for Symphonic Bands and Ensembles; di Lowell Graham, past president dell'Aba, l'American Bandmaster Association; di Kenneth Crookston, chief executive officer della Brass Bands England. Insieme a loro abbiamo anche sviluppato progetti di collaborazione riguardo alle funzioni e all'impronta che possono dare le associazioni dei direttori al movimento bandistico, a livello nazionale e internazionale.

Altro momento importante nella vita del nostro sodalizio sono gli incontri regionali, che finora purtroppo si sono svolti quasi tutti in streaming a causa della pandemia. Li abbiamo promossi con lo scopo di far conoscere l'associazione, ma anche per avere testimonianza diretta della reale situazione delle bande nei vari territori. Da questi contatti abbiamo non solo avuto la conferma di quanto sia variegata la situazione delle bande da territorio a territorio, ma abbiamo anche avuto ulteriore conferma di quanto sia importante, anzi fondamentale, la figura e la funzione del maestro, che con le sue capacità e la sua autorevolezza determina percorsi, strategie, in una parola, la qualità della banda.

Fra le altre iniziative che abbiamo intrapreso vogliamo segnalare anche le convenzioni stipulate con diverse case editrici per ottenere una scontistica nell'acquisto delle partiture per i maestri e dei materiali per la banda, e abbiamo fissato intese e convenzioni con accademie e corsi di perfezionamento in direzione di banda.

Ultima iniziativa in ordine di tempo è la firma di un protocollo d'intesa fra il Comune di Corciano, in provincia di Perugia, l'associazione Pro Loco di Corciano e la Diba, per realizzare una collaborazione tesa a rafforzare e a far crescere il ruolo della bella cittadina umbra quale punto di riferimento nel settore bandistico. Già dagli anni Ottanta del secolo scorso, Corciano sostiene una serie di attività volte alla valorizzazione, alla promozione e alla crescita culturale delle bande musicali, fra le quali citiamo la più importante, che è il Concorso internazionale di composizione originale per banda, giunto quest'anno alla trentaduesima edizione. La filosofia del concorso di Corciano si basa sul seguente assunto: la banda potrà ritrovare la sua autonomia artistica solo attraverso la valorizzazione delle caratteristiche timbriche, espressive e d'insieme che le sono proprie. Questo pensiero si realizza praticamente attraverso la formazione di giurie costituite da esponenti del mondo bandistico nazionale e internazionale, accanto a musicisti di area accademica, compositori, direttori d'orchestra, docenti di conservatorio, eccetera. Presidente delle prime edizioni del concorso è stato il maestro Goffredo Petrassi, proprio per impostare questo collegamento, anzi è meglio dire per ritrovarlo, perché nei tempi passati non c'era tutta questa distanza, e comunque i contatti fra il mondo bandistico e il mondo accademico erano normali. Negli ultimi anni la banda si è un po' rinchiusa nel suo alveo, in una sua nicchia, dalla quale secondo noi deve assolutamente uscire. Nel corso degli anni il concorso ha costituito un archivio, che oggi contiene circa 2.000 composizioni originali, e molte sono le bande che vi attingono per inserirle nei loro programmi da concerto. Al concorso è legato il Corciano Festival, una manifestazione estiva che si occupa di varie espressioni artistiche: teatro, arti visive, rievocazioni storiche, eccetera, e la cui sezione musica è interamente dedicata alla musica bandistica, attraverso le esecuzioni della Corciano Festival Orchestra, una compagine che viene creata appositamente ogni anno per questa occasione. Ovviamente i programmi dei concerti sono costituiti principalmente dai brani vincitori del concorso, da brani dell'archivio, non necessariamente premiati, e anche da brani del grande repertorio storico contemporaneo.

La pandemia da Covid, in cui siamo purtroppo ancora immersi, ha creato danni in alcuni casi irreparabili per le nostre bande. Sappiamo che molte bande probabilmente non riusciranno a ripartire. Comunque noi siamo speranzosi. Un vecchio adagio recita: l'unione fa la forza, e noi siamo convinti che solo attraverso una comunione di intenti e di azioni potremo affrontare le difficoltà e le sfide che ci attendono, tra cui c'è quella di far conoscere la nostra attività e la nostra professione. Per cui concludiamo questo nostro intervento affermando che la Diba-Direttori italiani di banda associati, è il sodalizio dei maestri di bande, associati per i maestri di banda italiani.

* * *

**ACCADEMIE E SOCIETÀ FILARMONICHE:
IL RUOLO DELL'ASSOCIAZIONISMO MUSICALE NELL'ITALIA DELL'OTTOCENTO**

Claudio Toscani (*)

Ripercorrere la storia nel XIX secolo, epoca in cui nascono le associazioni musicali come le accademie e le società filarmoniche, può essere utile a meglio contestualizzarne l'attività oggi, in un'epoca di cambiamenti radicali e repentini, e a capire anche la funzione che possono rivestire in futuro.

Inizio citando Marcello Conati, che nel 1995, nell'aprire il primo di una serie di convegni promossi dalla Società filarmonica di Trento e dedicati alle accademie e alle società filarmoniche nell'Italia dell'Ottocento, diceva: “Manca ancora un profilo storico delle istituzioni musicali italiane dell'Ottocento, in grado di fornire, attraverso informazioni documentate, un quadro complessivo circa i luoghi e i modi di incontro, le committenze, le condizioni socio-economiche, in particolare per quanto riguarda le istituzioni filarmoniche nelle località di provincia”. E sottolineava: “Manca, insomma, una indagine approfondita e seria sull'attività di società per la pratica amatoriale della musica, cioè su quel ricchissimo tessuto di associazioni filarmoniche che coltivavano la pratica corale, bandistica e mandolinistica, attivavano scuole musicali; sulle società orchestrali collegate a istituzioni teatrali con il compito di fornire coristi e strumentisti alle locali stagioni d'opera, e così via. Tra l'altro, tutte queste istituzioni coniugavano quasi sempre l'organizzazione di intrattenimenti musicali con l'attività didattica” (1). Da allora il quadro generale della ricerca non è sostanzialmente mutato. Le informazioni hanno avuto sì un cospicuo incremento, grazie a molte indagini sull'associazionismo musicale sviluppatosi nei territori urbani, ma anche grazie alle numerose e più che meritorie ricerche condotte sulle realtà locali, che nell'Italia dell'Ottocento rivestono un'importanza centrale grazie al marcato e ben noto policentrismo – l'Italia dei mille campanili – di una nazione che ha raggiunto molto tardi l'unità politica e solo in tempi recentissimi una certa unità linguistica, ma che ancora oggi è una nazione caratterizzata da un marcato policentrismo, oltre che da vistosi squilibri sociali, economici e culturali. Manca ancora, però, una visione d'insieme, un quadro di riferimento su questi fenomeni, una ricerca condotta con una certa ampiezza e profondità che ne illustri anche i numerosi riflessi sul piano sociale, culturale e politico, malgrado la cosa sia essenziale. Cito ancora Conati, che rimarcava: “Si tratta di un'indagine la quale, se realizzata, potrebbe fornirci una dimensione meno imprecisa delle attività musicali del nostro Paese nel corso del XIX secolo, dell'evolversi del gusto, delle trasformazioni del pubblico, delle modificazioni dei luoghi rituali d'ascolto”. Aggiungo che è proprio l'indagine sui centri minori, come quella iniziata dalla Filarmonica “Puccini” di Suvereto, che permette di delineare il terreno comune dal quale traggono alimento le attività musicali dell'intero Paese, anche quelle a vocazione più marcatamente elitaria.

Prima di addentrarci in questioni storiche, è necessaria e forse utile una premessa terminologica. Che cosa si intende con l'aggettivo e sostantivo “filarmonico” usato nell'Ottocento? È un termine che denota l'attività amatoriale, distinguendola da quella professionistica. In realtà non sempre è così, perché malgrado la formulazione sia chiarissima – un periodico napoletano del 1833, per esempio,

(*) Professore associato di Storia del melodramma e di Filologia musicale all'Università degli studi di Milano; presidente Società italiana di musicologia.

(1) M. Conati, Istituzioni filarmoniche nell'Italia dell'Ottocento, in A. Carlini, (a cura di), *Accademie e Società Filarmoniche. Organizzazione, cultura e attività dei filarmonici nell'Italia dell'Ottocento* (Atti del Convegno di studi nel bicentenario di fondazione della Società Filarmonica di Trento, Trento, 1-3 dicembre 1995), Trento, Provincia autonoma, Assessorato alla cultura, Società filarmonica, 1998, 7-9.

scrive: “Per associazione filarmonica noi intendiamo una numerosa accolta di dilettanti, col solo proposito di studiare ed eseguire musica classica” –, in altri contesti il termine può indicare una qualsiasi formazione strumentale, anche priva di statuti societari o di organi formalmente costituiti, o anche di stagioni di attività non occasionali. Rispetto alla distinzione tra attività amatoriali e professionistiche, che spesso lascia margini di ambiguità, una distinzione più netta riguarda invece le società di mutuo soccorso, che sono ben distinte dalle società filarmoniche perché formate da professionisti con scopi soprattutto di assistenza alla categoria, e a volte anche con finalità genericamente filantropiche.

Tornando alle considerazioni storiche, seguendo la parabola delle associazioni filarmoniche nell’Italia dell’Ottocento e cercando di definirne il ruolo, emergono con una discreta chiarezza almeno due fasi distinte: quella che caratterizza gli Stati preunitari e quella che fa seguito al raggiungimento dell’unità politica italiana. Per il primo periodo, il vero momento di svolta rispetto alle epoche precedenti è rappresentato dall’Età Napoleonica, cioè dal momento in cui anche in Italia vengono diffusi quei principi egualitari e democratici che erano stati promossi dalla Rivoluzione Francese, ovvero, tra gli altri, l’uguaglianza dei cittadini, in nome della quale tutti godono di pari diritti; l’idea che le possibilità di affermarsi siano aperte a tutti gli ingegni e al talento individuale, e non solo a chi, per censo, ha una nascita privilegiata; il principio che promuovere la libera competizione conduca al miglioramento generale della società. Ora, per diffondere questi scopi e per guadagnare un largo consenso di pubblico, in Italia, dove mancavano le tradizioni amministrative dell’antica monarchia francese, era necessario imporre un sistema che alla maggioranza della popolazione era molto poco familiare e risultava spesso addirittura incomprensibile. Ecco perché una necessità vitale per i francesi e per i governi filo-francesi, soprattutto nel periodo giacobino, che segue al primo arrivo delle armate napoleoniche, era creare una cultura che accogliesse questo nuovo sistema. Questi governi approfondono quindi il massimo impegno nell’educazione delle masse ai nuovi principi civili, puntando a guadagnare anche i cittadini italiani all’ideologia rivoluzionaria. In sostanza, non si trattava solo di sopprimere tutti gli antichi privilegi feudali, ma occorreva introdurre un codice civile e un codice penale basati sul principio dell’uguaglianza giuridica di tutti i cittadini. C’erano da costruire dal nulla strutture amministrative centralizzate ed efficienti e applicare quelle norme del diritto pubblico che ormai diamo per scontate, ma che allora erano una novità, e che sarebbero sopravvissute fino allo Stato unitario. È questa la fase, insomma, in cui l’intensa attività riformistica dei francesi non risponde solo a un intento dirigistico e accentratore, non traduce semplicemente la volontà di condizionare dall’esterno una comunità e una cultura, ma rappresenta anche l’applicazione del più ampio principio dell’uguaglianza dei cittadini, in base al quale le possibilità sono aperte a tutti i talenti, nel convincimento che la libera competizione conduca al miglioramento della società. Questi principi investono da subito anche il campo della cultura e, in generale, tutte quelle istituzioni e quegli strumenti che meglio si prestavano a veicolare contenuti ideologici e propagandistici. Per questo motivo i Codici napoleonici, confermati poi anche dallo Statuto albertino e dalla legislazione degli Stati italiani dell’età della Restaurazione, lasciano ampio margine di libertà alla costituzione di società e di associazioni, con l’unica e ovvia esclusione delle associazioni segrete o di carattere apertamente politico.

Questo è il nocciolo che sta alla base della fioritura, in Italia, delle associazioni musicali, così diffuse nell’Ottocento, tra cui quella di Suvereto è una delle primissime, perché è antichissima, risalendo addirittura al 1822. Tra l’altro questa fioritura dell’associazionismo si accompagna anche a un mutamento radicale nelle istituzioni didattiche e nelle funzioni della didattica, che tende a passare alle istituzioni municipali. Questo accade perché negli anni napoleonici l’insegnamento professionale della musica comincia ad essere sottratto alle vecchie istituzioni assistenziali come gli orfanotrofi o i conservatori, anche i quali, sostanzialmente – pensiamo ai conservatori-convitto –, erano istituzioni di

tipo assistenziale. Queste istituzioni tradizionali vengono messe in crisi dalle esigenze formative più moderne e dagli esperimenti di statalizzazione già collaudati all'estero, *in primis* al Conservatoire di Parigi, che viene preso a modello per la fondazione, nel 1808, del Conservatorio di Milano, il quale a sua volta farà da modello per un numero piuttosto consistente di istituzioni analoghe: conservatori pubblici, e non più privati, fondati nelle città italiane, ispirati a un preciso piano di ordine ideologico ed etico. Di questi principi terranno conto anche le neonate associazioni musicali che vengono fondate nella prima metà dell'Ottocento. Per capire meglio la differenza, la tradizione considerava la musica un prodotto del genio, e quindi un'arte superflua per la formazione del funzionario, dell'artigiano, di un'ampia categoria di professionisti. Pertanto, la musica era sempre rimasta estranea al sistema educativo governativo persino in luoghi come il Lombardo-Veneto, dove l'impronta delle riforme teresiane tendeva invece ad assicurare allo Stato l'organizzazione generale dell'educazione dei cittadini. La formazione musicale faceva comunque eccezione, perché tradizionalmente era, da un lato, ritenuta appannaggio delle persone di estrazione nobile, in quanto considerata espressione di urbanità e di civiltà, e in quanto tale il suo apprendimento rientrava nella sfera del privato, come lo erano l'apprendimento del ballo o della scherma per gli uomini. Dall'altro lato, l'educazione professionale era riservata ai musicisti provenienti da classi sociali meno abbienti, i quali ricavavano la propria educazione professionale o in famiglia, o comunque in privato, o nei conservatori.

Con l'arrivo dei francesi e il passaggio al regime napoleonico, questo vecchio modello di educazione musicale viene ovunque messo in crisi, ed è proprio in questo clima che nasce, esattamente con la seconda Repubblica Cisalpina, l'idea di fondare conservatori nazionali, di creare scuole di musica poste sotto il controllo diretto della municipalità o dello Stato. La necessità di avere istituzioni pubbliche era certamente resa impellente dalla situazione generale: i regimi napoleonici portano alla soppressione di molti ordini monastici, di molte cappelle reali, ducali o ecclesiastiche, e questo significava non solo grave pregiudizio nella formazione professionale dei musicisti, ma anche perdita delle possibilità di impiego tradizionale, perché la maggior parte dei musicisti professionisti concludeva o conduceva l'intera carriera all'interno di istituzioni ecclesiastiche, come le cappelle dei capitoli, delle cattedrali, e così via. Ma ancora più decisiva era l'idea che la musica e il suo insegnamento andassero sottratti alla sfera privata, perché la musica assumeva una nuova funzione civile e politica, alla quale i nuovi governi intendevano assoggettare la pratica musicale, una pratica musicale che, tra l'altro, ancora è presente nella nostra società e connota l'attività di molte bande tuttora attive. Quindi, musica intesa come elemento non solo per le tradizionali celebrazioni liturgiche, ma anche come elemento fondante delle manifestazioni civili e pubbliche, quindi come strumento per consolidare alla base la produzione musicale utile allo Stato.

Le associazioni musicali, che nascono in gran parte per rispondere a queste nuove esigenze, rappresentano però un capitolo importante nella storia nazionale anche da un altro punto di vista, e cioè dal punto di vista della formazione di un'identità nazionale. L'idea di una identità nazionale, che è un'idea nuova per la storia degli Stati italiani, ha origine solo nella prima metà dell'Ottocento, quando si costituisce gradualmente, attraverso la fissazione di simboli e di rituali che ne promuovono la consapevolezza anche presso una popolazione non solo largamente analfabeta, ma soprattutto inconsapevole di elementi identitari che vadano al di là del proprio campanile. Sono, questi, fenomeni storici molto recentemente messi in luce da una corrente di ricerca, in particolare dallo storico Alberto Banti.

Ecco allora che nell'Età Napoleonica la pratica associativa, che si lega abbastanza strettamente alla dinamica rivoluzionaria, costituisce da questo punto di vista una forte novità, perché diffonde le idee alla base della Rivoluzione Francese, o perlomeno l'illusione della possibilità di una partecipazione democratica, idee che finiranno per permeare profondamente la mentalità collettiva: associarsi liberamente e volontariamente, fondare un'accademia o un'associazione, aderire a un

sodalizio formalizzato frutto di iniziativa individuale, significa superare le barriere poste dal censo, dall'appartenenza sociale o corporativa, e questo è un elemento di forte novità rispetto alle forme di associazionismo delle età precedenti, che avevano invece carattere elitario. Cito, a questo proposito, un passo dell'intervento di Maurizio Ridolfi al convegno del 1995: "Pur non variando la loro veste formale, i circoli popolari, estendendo i contenuti iniziali della sociabilità ai fattori ideologici e politico-elettorali, finiscono per porre come fondamenti del vincolo associativo il principio della libertà individuale e quella eterogeneità sociale che invece era mancata alle precedenti e più elitarie forme di sociabilità create dalla nobiltà e dall'alta borghesia". Questo substrato politico e sociologico è anche il motivo per cui gli Stati italiani dell'epoca preunitaria mantengono in genere un atteggiamento nel migliore dei casi attento, ma spesso occhuito e diffidente, nei confronti delle associazioni. Negli anni Venti dell'Ottocento c'è un numero incredibile di decreti che stabiliscono la chiusura di associazioni bandistiche per sospetta attività politica. E il diritto di associazione, che era previsto già dallo Statuto albertino, è guardato con sospetto crescente man mano che ci si avvicina agli anni turbolenti delle guerre risorgimentali, della Carboneria e delle rivolte. Proprio in questi anni, in particolare quelli della Prima Guerra d'Indipendenza, il '48-'49, e quelli della Seconda, il '59-'60, emergono invece le spinte decisive per la promozione di associazioni che spesso hanno risvolti marcatamente politici, di società che sono, più o meno velatamente, veicoli di diffusione delle idee democratiche, che pongono a fondamento del vincolo associativo, più o meno nascostamente, i principi della libertà individuale e della libera partecipazione alla vita civile. Insomma, queste associazioni mantengono la veste formale tradizionale, ma estendono e mutano gli scopi associativi. Di qui le proibizioni, o perlomeno l'attenzione particolare, con la quale vengono osservate dai governi preunitari.

Dopo l'unità le cose in parte cambiano. Le sconfitte militari, l'involuzione politica, col ritorno delle teste coronate, soprattutto la revoca delle Costituzioni e la restaurazione della censura, mutano il clima sociale e finiscono un po' per soffocare l'entusiasmo patriottico primitivo che aveva accompagnato l'associazionismo negli anni risorgimentali. A livello politico cominciano a emergere nella società italiana contrapposizioni tra moderati e democratici, e comunque c'è un'atmosfera generale di disincanto. Va perduta, insomma, quella unanimità generale, anche gestuale, nel segno della concordia e della fratellanza, che aveva accompagnato l'Età Risorgimentale. Inoltre l'Unità porta anche un'altra serie di problemi che si riflettono sul mondo dell'associazionismo, anche musicale: il graduale disimpegno dell'amministrazione statale, la crescita del debito pubblico, la crisi delle finanze locali hanno un effetto distruttivo, che si somma all'accentramento crescente, alla burocratizzazione delle istituzioni statali e municipali: basti pensare alla mole di provvedimenti legislativi del primo Governo Crispi, che vanno tutti in questa in questa direzione. È il momento in cui riprendono vigore le iniziative di carattere privato, le aggregazioni, le società di carattere locale, con uno scopo però più marcatamente ricreativo e meno politico, e questo fatto finisce per segnare, in qualche modo, un regresso delle attività musicali associazionistiche. Anche nella fase post-unitaria l'associazionismo è guardato con un certo sospetto per il suo potenziale di eversione politica. Le cose peggiorano soprattutto verso la fine del secolo, nell'ultimo decennio dell'Ottocento, quando la società italiana è scossa dalle sollevazioni contadine nel Meridione e dai moti operai nelle città del Nord, che provocano le ondate repressive del Governo Crispi, con nuovi provvedimenti legislativi più restrittivi, addirittura con le cannonate di Bava Beccaris del 1898 a Milano, e la soppressione di moltissime associazioni.

Tra il 1896 e il 1900, il Presidente del Consiglio di Rudinì presenta progetti di legge di estrema durezza, con i quali sottopone a uno strettissimo controllo poliziesco le associazioni e pone limiti molto stretti alle associazioni di marca politica, in cui vengono comprese anche le vecchie società di mutuo soccorso, che un intento politico non avevano. E questo provoca di conseguenza anche una modifica nelle consuetudini d'ascolto e negli interessi del pubblico, che finisce per polarizzarsi tra le

attività amatoriali e la frequentazione del concerto inteso come occasione elitaria, il che è qualcosa di estraneo al tradizionale associazionismo ottocentesco. La frequentazione del concerto, inteso come momento rituale, soprattutto come momento di discriminazione sociale, cioè come momento elitario, è qualcosa che diventa sempre più nettamente precluso agli strati più ampi della società civile, quelli che da sempre alimentavano le attività delle società filarmoniche.

Se vogliamo restringere l'osservazione alle associazioni strettamente musicali, abbiamo a disposizione non moltissimi dati, però c'è una fonte importante, che è un censimento promosso dal 1871 dal Ministero dell'istruzione pubblica, che scrive alle prefetture e ai sindaci per raccogliere dati censuari delle scuole e delle società musicali del Regno. Non tutti rispondono, i dati raccolti sono molto incompleti o arrivano in ritardo. Insomma, sono dati un po' confusi e lacunosi, ma comunque di una certa utilità, anche perché nel 1873 vengono pubblicati a stampa. La pubblicazione elenca 267 scuole, 1.494 bande, 113 fanfare con ben 42.669 musicanti, 65 accademie filarmoniche, 6 società del quartetto, presenti soprattutto in Emilia e in Toscana. La maggior parte delle istituzioni e delle società musicali censite hanno sede nell'Italia centrale, mentre sono quasi assenti nell'Italia meridionale e insulare, con l'eccezione di Napoli e di Roma, ma bisogna considerare che nelle grandi città i filarmonici sono professionisti e non amatori. La prevalenza dell'Italia centrale è evidente anche nella diffusione della pratica musicale rilevata dalle statistiche elaborate dal ministero in seguito al censimento, che propongono una media degli alunni per ogni scuola musicale. E qui la predominanza della Toscana è assoluta, non solo per il numero di allievi delle scuole musicali, ma anche per la presenza di bande capillarmente diffuse su tutto il territorio. Molte di queste associazioni, tra l'altro, non si limitano a mantenere attiva una banda, un'orchestra o una scuola di musica, ma istituiscono anche concorsi a premi, danno sussidi ai giovani cultori dell'arte musicale, promuovono la pratica della lettura e della conversazione, pubblicano scritti che illustrano la storia dell'associazione stessa. Per restare in Toscana, la Real Accademia Pistoiese degli Armonici, fondata nel 1787 da un gruppo di cittadini, da statuto "ha per iscopo di procurare e favorire la riunione dei cittadini col mezzo della lettura di giornali, politici, letterari e scientifici col mezzo di trattenimenti di musica e con balli e giuochi permessi".

Qualche anno dopo il censimento del 1871, il ministero prova a varare una nuova iniziativa, un nuovo censimento, che negli anni 1887 e 1888 fa riscontrare un incremento del numero di associazioni, perlomeno quelle che rispondono alla richiesta di mandare i loro dati, ma una diminuzione piuttosto consistente, quasi della metà, delle scuole civiche. Sono anni in cui comincia a pesare fortemente non solo la crisi economica, ma anche l'emigrazione, che spopola gran parte dei centri minori dell'Italia e quindi sottrae linfa vitale alle bande e alle società corali. Parallelamente, il censimento fa emergere un fenomeno nuovo, ovvero forme di associazionismo musicale di matrice borghese, che coltivano i classici – la letteratura musicale degli austro-tedeschi Haydn, Mozart e Beethoven –, che promuovono concerti privati e che costituiscono il nucleo delle novecentesche società dei concerti. Le società del quartetto, come anche le società mandolinistiche, agiscono in quest'ottica. A Livorno, per esempio, è attiva la Filarmonica Livornese, che promuove un'attività corale, una scuola di strumenti ad arco e si affida per l'insegnamento a professionisti. Insomma, si sviluppano nuove forme di associazionismo che coltivano la pratica della musica legandola a una fruizione cadenzata e regolare, oltre che ai rituali della comunità.

Un ultimo gruppo di osservazioni che credo interessanti riguardano i programmi. Tutti sappiamo – è già stato rimarcato più volte anche nel corso di questa giornata – che il repertorio melodrammatico ha un'assoluta prevalenza e che sono rare le incursioni in repertori diversi dalla musica teatrale. Questo è abbastanza scontato, non solo per la ben nota passione nazionale per l'opera in musica, ma anche per la funzione di collante sociale, oltre che di scuola del sentimento, che il melodramma nell'Italia dell'Ottocento ha rivestito presso i più larghi strati della popolazione. Il melodramma in Italia ha

svolto un ruolo di unificazione culturale all'interno dei diversi strati sociali, fino ai primi del Novecento, molto più incisivo di tutte le altre arti. Questo è un fenomeno riconosciuto dalla totalità degli storici, i quali hanno evidenziato anche il contributo che il repertorio operistico ha dato alla costituzione di una identità nazionale, come componente essenziale dell'esperienza e della formazione culturale degli italiani del XIX secolo. Insomma, il melodramma è stato per l'Italia il fenomeno artistico che più di ogni altro le ha conferito l'unità che secoli di storia le avevano negato, e gli storici ne hanno anche dedotto che il melodramma è l'elemento più adatto a evocare il tessuto profondo che, al di là delle differenze di classe, ha tenuto assieme ampi strati della società, non solo perché ha contribuito storicamente a diffondere ovunque la musica e la lingua italiane, ma anche perché ha rappresentato e diffuso modelli etici e comportamentali ampiamente condivisi, in quella che Lorenzo Bianconi ha chiamato "la scuola dei sentimenti", come elemento fondante dell'educazione degli italiani e di un concetto di identità collettiva, di identità nazionale (2).

Nel melodramma ci sono situazioni tipiche che rappresentano benissimo l'attività e il successo dell'associazionismo musicale. Uno dei più rappresentativi è il *topos* del giuramento, presente in ogni melodramma di epoca risorgimentale, in cui c'è sempre un patto di fondazione sottoscritto da una comunità, che solitamente è in lotta per la conquista della libertà, per il riscatto della patria, per la cacciata dallo straniero. È il contenuto, per esempio, di *Marzo 1821* del Manzoni, in cui i congiurati piemontesi si uniscono per il riscatto della Lombardia, ma anche di una serie infinita di melodrammi, a cominciare dalla *Battaglia di Legnano* di Verdi e da tutte le opere risorgimentali. Il *topos* è quello di un popolo che si unisce, che sceglie l'azione, fondando così se stesso come nazione. È questo un motivo che sta alla base anche di molte associazioni, non solo musicali, che si spiega, tra l'altro, con un'altra componente tipica della storia culturale italiana, che è sempre stata estranea all'idea di una appartenenza etnica comune. L'idea di nazione per gli italiani non è basata sul concetto di razza, ma piuttosto su un concetto di scelta volontaristica, di scelta consapevole, di patto collettivo. E questo spiega anche il successo dell'associazionismo ottocentesco.

L'altro aspetto che vorrei evidenziare rispetto al repertorio, è una certa propensione a esplorare aspetti meno frequentati. A questo proposito, credo che siano molto chiare le parole contenute in un articolo anonimo pubblicato sulla *Gazzetta musicale* di Milano il 18 dicembre 1853, quando si era ancora nel pieno delle lotte risorgimentali: "Di chi è costume, se non di alcuni bravi dilettanti, di tenere nella propria casa intrattenimenti settimanali, facendovi eseguire quei famosi quartetti classici dei grandi maestri tedeschi che sono un colossale monumento dell'arte? A chi altri, se non hai dilettanti, sentirete solamente ricordare i nomi e le opere di un Haydn, di un Mozart, di un Beethoven? Chi d'altronde, se non i dilettanti, troverete voi che un dovere si faccia di tenersi al giorno di tutte le novità musicali italiane, in esse esercitandosi e di esse prendendosi diligente cura e pensiero? Di far ciò i professori non hanno né il tempo né il cuore, e questo non è lieve inconveniente". Quindi, altro che passione nazionale e popolare per il melodramma! Qui c'è anche una funzione propulsiva, nella conoscenza e nella frequentazione di quei repertori che all'epoca erano coltivati dalle associazioni filarmoniche, che si configuravano così come l'avanguardia musicale, almeno rispetto al pubblico italiano medio.

Da tutto quanto abbiamo osservato, credo si possa dedurre come, nel corso dell'evoluzione storica dell'Ottocento, poche tra le società filarmoniche sopravvivono alle profonde trasformazioni sociali che accompagneranno poi il passaggio al nuovo secolo, tant'è che col Novecento molte di queste associazioni si trasformano semplicemente in bande, con un processo che causa purtroppo la perdita del vecchio modello sociale e culturale, soprattutto dell'associazionismo come elemento di coesione e

(2) L. Bianconi, *La forma musicale come scuola dei sentimenti*, in G. La Face Bianconi, F. Frabboni (a cura di), *Educazione musicale e formazione*, Milano, Angeli, 2008, 85-120.

di riconoscimento sociale. Non solo, ma perdono, almeno in parte, quella funzione propulsiva rappresentata dall'evoluzione del repertorio e del gusto che è uno degli apporti più decisivi, credo, per la storia della cultura musicale della nostra nazione. D'altra parte, però, l'associazionismo mantiene vivo il ruolo storico di collante sociale di una comunità, ruolo ancora oggi molto evidente soprattutto nei centri minori, oltre a una funzione di acculturazione, magari minimale, al linguaggio della musica all'interno di ceti sociali e di fasce di età per le quali un'educazione musicale è stata e continua ad essere preclusa.

Per questo credo che la storia dell'associazionismo musicale sia lontana dall'essere conclusa, ma prometta anzi di essere ancora lunga.

* * *

MEMORIE, STORIA, IDENTITÀ E COMUNITÀ RIFLESSIONI SUL RUOLO DEL PATRIMONIO IMMATERIALE

Marco Paperini (*)

Ringrazio la Filarmonica per avermi coinvolto in questo progetto, anche se potrei sembrare un po' un intruso. Io sono uno storico, di quelli che una volta si chiamavano "storici puri", nel senso che mi occupo di storia in generale, e non nello specifico di storia della musica. Però da diverso tempo mi occupo di patrimonio culturale, con il gruppo Past experience e con la Fondazione Aglaia-Diritto al patrimonio culturale, che si dedicano alla progettazione e alla realizzazione di programmi di archeologia partecipativa, a partire da una riflessione sul ruolo del patrimonio culturale nella società odierna e di quello che può essere il futuro dell'utilizzo del patrimonio culturale per la società e per le comunità. Le cose che vi dirò oggi potranno sembrare a molti abbastanza banali, o anche provocatorie, se non addirittura "blasfeme". Ma in realtà non lo sono.

Il mio intento è stimolare una riflessione, partendo dall'esperienza molto positiva dell'Ente musicale Puccini con la valorizzazione dell'archivio storico, perché nella realtà associazioni che operano in un territorio non cittadino, che conservano un archivio e che lo valorizzano, non sono esempi molto diffusi. Esempi di associazioni, poi, che fanno di un archivio storico il centro su cui sviluppare tutta una serie di iniziative di divulgazione e di crescita della comunità sono ancora più rari.

Quando si riflette sul patrimonio culturale, occorre partire da alcune basi. La prima è la Convenzione Unesco per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale, del 2003. Secondo la Convenzione,

“il patrimonio culturale intangibile sono le pratiche, le rappresentazioni, le espressioni, le conoscenze, le abilità – così come gli strumenti, gli oggetti, i manufatti e gli spazi culturali associati – che le comunità, i gruppi e, in alcuni casi, gli individui riconoscono come parte del loro patrimonio culturale. Questo patrimonio culturale immateriale, trasmesso di generazione in generazione, viene costantemente ricreato da comunità e gruppi in risposta al loro ambiente, alla loro interazione con la natura e la loro storia, e fornisce loro un senso di identità e continuità, promuovendo così il rispetto per la diversità culturale e la creatività umana”.

L'aspetto secondo me più importante di questo principio è l'introduzione del concetto che il patrimonio culturale non ha tanto un valore in sé, quanto un valore relazionale, ovvero un valore che deriva da quello che la comunità di riferimento gli riconosce. Non si tratta, quindi, di riconoscere a tutto ciò che è patrimonio culturale un valore prefissato, una "sacralità", ma è fondamentale che questo patrimonio si relazioni in maniera attiva e partecipata con la comunità di riferimento. Senza questa azione delle comunità, il patrimonio culturale non esprime nulla. Senza rapporto con la comunità, il patrimonio si riduce a oggetti chiusi in una cassaforte. Conosco personalmente situazioni in cui, in nome del "valore culturale", alcune collezioni sono state tenute non visibili al pubblico, e dopo anni ci si è accorti che quei preziosi reperti non esistevano più, perché si erano danneggiati o erano stati sottratti senza che nessuno se ne accorgesse. Il patrimonio che dialoga costantemente con la comunità, invece, è un patrimonio tutelato di fatto, perché la comunità è attenta che esso sia conservato e valorizzato.

L'altro principio importante della Convenzione è che il patrimonio culturale non è qualcosa di fisso, di immutabile, ma viene continuamente rielaborato dalle generazioni che si susseguono, in contesti

(*) Storico del territorio in età medievale e moderna.

sociali diversi e anche con funzionalità diverse, per cui noi oggi intendiamo il patrimonio culturale in maniera diversa da come lo intendevano due generazioni fa, e forse anche le riflessioni di questo periodo, a livello legislativo, porteranno a una considerazione diversa del patrimonio. Vi invito, quindi, a tenere presenti questi termini: *comunità e identità*, cioè la relazione tra il patrimonio culturale e chi quel patrimonio lo ha costruito, lo ha custodito o comunque ci si riconosce in maniera particolare.

L'altra base di riflessione è la Convenzione di Faro, Convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul valore del patrimonio culturale per la società, un trattato internazionale multilaterale ratificato non da molto dall'Italia, al temine di un iter molto difficile in quanto tocca temi – l'identità, la preservazione della cultura – che possono essere, e nel nostro Paese lo sono, fortemente divisivi sul piano politico. Secondo la Convenzione di Faro,

*“a) il patrimonio culturale è un insieme di risorse ereditate dal passato che alcune persone considerano, a prescindere dal regime di proprietà dei beni, come un riflesso e un'espressione dei loro valori, credenze, conoscenze e tradizioni in continua evoluzione. Esso comprende tutti gli aspetti dell'ambiente derivati dall'interazione nel tempo fra le persone e i luoghi;
b) una comunità patrimoniale è costituita da persone che attribuiscono valore ad aspetti specifici del patrimonio culturale, che essi desiderano, nel quadro dell'azione pubblica, mantenere e trasmettere alle generazioni future”.*

Qui c'è qualcosa in più: “indipendentemente da chi ne detenga la proprietà”. Il patrimonio culturale è tale non perché è un patrimonio pubblico nel senso di proprietà pubblica, come spesso si equivoca, ma è un patrimonio pubblico perché le comunità lo riconoscono come parte della propria identità e della propria storia. Questa affermazione supera il concetto limitato del luogo dove si conserva la proprietà, per esprimere il principio di eredità condivisa da parte di una comunità, che, nella Convenzione di Faro, è intesa come l'insieme di persone che attribuisce valore ad aspetti specifici dell'eredità culturale e che desidera, nel quadro di un'azione pubblica, sostenerli e trasmetterli alle generazioni future. È la comunità stessa, quindi, l'elemento principale di tutela: non c'è bisogno – in teoria, ovviamente – di un'autorità terza che stabilisca che quell'elemento va tutelato, ma deve essere la comunità che riconosce in quell'elemento del patrimonio culturale una parte della propria storia e della propria identità, e quindi di fatto lo tutela, perché è come tutelare se stessa.

Altro elemento fondamentale della Convenzione di Faro è il principio di trasmissione del patrimonio alle generazioni future: il patrimonio culturale, cioè, è quell'elemento della nostra identità che possiamo trasmettere in maniera più lineare a chi verrà dopo di noi.

Ancora, la Convenzione di Faro parla di “accesso all'eredità culturale e partecipazione democratica”. Il patrimonio culturale, cioè, se partecipato, è un veicolo di democrazia. L'articolo 12 recita:

*“Le parti si impegnano a:
a) incoraggiare ciascuno a partecipare:
- al processo di identificazione, studio, interpretazione, protezione, conservazione e presentazione dell'eredità culturale;
- alla riflessione e al dibattito pubblico sulle opportunità e sulle sfide che l'eredità culturale rappresenta;
b) prendere in considerazione il valore attribuito da ogni comunità patrimoniale all'eredità culturale in cui si identifica;*

c) riconoscere il ruolo delle organizzazioni di volontariato, sia come partner nelle attività, sia come portatori di critica costruttiva nei confronti delle politiche per l'eredità culturale;

d) promuovere azioni per migliorare l'accesso all'eredità culturale, in particolare per i giovani e le persone svantaggiate, al fine di aumentare la consapevolezza sul suo valore, sulla necessità di conservarlo e preservarlo e sui benefici che ne possono derivare”.

Di questo articolo, mi preme sottolineare gli impegni a “prendere in considerazione il valore attribuito da ogni comunità patrimoniale all'eredità culturale in cui si identifica” e a “riconoscere il ruolo delle organizzazioni di volontariato sia come partner nelle attività, sia come portatori di critica costruttiva nei confronti delle politiche per l'eredità culturale”. In queste parole è riconosciuto il ruolo dell'associazionismo culturale, nel quale si riconosce una parte della comunità e che trasmette questa eredità culturale, che deve essere un soggetto che affianca il governo. Le istituzioni dovrebbero, così dice la Convenzione, relazionarsi con il mondo dell'associazionismo culturale, non solo se esso è detentore di una parte del patrimonio, ma proprio per il fatto stesso di esistere. Una società come l'Ente filarmonico di Suvereto, per esempio, che da duecento anni è presente sul territorio, anche se non avesse prodotto un archivio, anche se non l'avesse conservato, solo per aver garantito la continuità di una memoria al di là delle generazioni, è di diritto un interlocutore delle istituzioni statali che si occupano di tutela e valorizzazione del patrimonio culturale.

La Convenzione impone di promuovere azioni per migliorare l'accesso all'eredità culturale, perché la partecipazione può esistere solo se c'è fruibilità pubblica, che può essere la redazione di un inventario, la digitalizzazione, le mostre, con un'accessibilità “completa”, rivolta anche alle persone svantaggiate.

Un'altro elemento di riflessione deriva dal Manifesto della Public History italiana, associazione che raccoglie storici, archeologi, archivisti, tutti gli studiosi che vedono nel ruolo della trasmissione del passato sotto forma di storia, ma non solo, un elemento fondamentale nella costruzione dell'identità e nel coinvolgimento delle comunità:

“In Italia sono inoltre imprescindibili per la public history sia la lezione degli storici orali – con le riflessioni sul concetto di “autorità condivisa”, sul valore delle memorie individuali e collettive e sui processi della loro costruzione – sia quella della microstoria, che ha innovato profondamente la storiografia a partire dallo studio di circoscritte realtà territoriali. Infine, non si può dimenticare l'esperienza peculiare dell'Italia nella gestione e valorizzazione di un patrimonio storico, archivistico, artistico, architettonico, paesaggistico e archeologico unico nel mondo”.

La Public History ci dice che anche la ricerca deve riflettersi nelle comunità di riferimento; deve, cioè, non seguire solo i canali di ricerca dettati dall'accademia, ma relazionarsi con le comunità in quella che un tempo si chiamava storia locale, o microstoria. È l'esigenza della comunità di conoscere una parte del proprio passato che deve stimolare lo storico a fare ricerca, e deve stimolare il “dovere dello storico” di rendere accessibili e pubblici i risultati della propria ricerca. Lo storico ha senso se trasmette il frutto delle proprie ricerche.

La Public History valorizza la memoria, l'impegno civile, l'interdisciplinarietà, la partecipazione, il territorio, la comunicazione. In questo senso, il patrimonio archivistico ha un ruolo fondamentale. Gli archivi, al di fuori degli addetti ai lavori o di chi li frequenta per motivi professionali, spesso vengono percepiti marginalmente come patrimonio culturale. Far conoscere l'archivio come elemento del patrimonio culturale, come ha fatto l'Ente Puccini con le sue pubblicazioni e con tutti gli eventi

organizzati attorno alle celebrazioni, è importante affinché la comunità si appropri anche di questa parte del patrimonio culturale. È facile percepire un bene culturale archeologico, come una tomba etrusca o un museo – che sono il settore dove lavoro prevalentemente –, ma un archivio non lo vede quasi nessuno, mentre è fondamentale, perché l’archivio ci restituisce storia e spesso anche memoria, che sono cose leggermente diverse.

A questo proposito, cito uno storico che tutti conoscono perché è anche un grande divulgatore, Alessandro Barbero, che in una conferenza di qualche anno fa all’Università del Piemonte Orientale metteva in evidenza la differenza tra storia e memoria: “La storia, che ha sviscerato i fatti in maniera meticolosa, ha una dimensione pubblica. La memoria, invece, è una questione intima. La memoria personale, familiare, cittadina, la memoria storica non è una disciplina. Consiste nel modo in cui ci portiamo dentro, come singoli o come gruppi, esperienze del passato”. La memoria non è detto che sia una realtà storica, perché spesso può essere deformata, può essere una percezione falsata di un ricordo; però, quando questa memoria si trasmette, crea il senso di comunità, crea il senso di riconoscimento in una linea temporale continua. Per fare un esempio, qualche anno fa ho lavorato sull’archivio del Comune di Suvereto per dare una serie di spunti di ricerca sulle potenzialità di un archivio comunale, e scrivendo un articolo su come utilizzare l’archivio per capire l’impatto e la percezione di un momento di grande trasformazione come l’Unità d’Italia da parte di una piccola comunità, ho trovato il nome di un certo Turillazzi, che era presidente della Banda di Suvereto nel 1859. Quando ho presentato l’articolo è venuta da me una persona anziana, che mi ha detto che anche il presidente della banda negli anni Cinquanta o Sessanta lo chiamavano “il Turillazzi”. Questo è un esempio di continuità identificativa della persona con il ruolo, continuità che deriva dalla memoria. Non è un fatto storico, documentabile o meno, ma il segno che per cento anni si è perpetuato un nome associato a un ruolo in una struttura che è parte della memoria e del senso di comunità di un paese come Suvereto. La prima delibera del Comune di Suvereto è del 4 settembre 1865. Ebbene, nella prima delibera di una giunta comunale nominata secondo i criteri dell’Italia unitaria, tra i problemi che l’amministrazione comunale ritiene di dover affrontare, insieme all’ampliamento della stazione di Cornia – l’attuale stazione di Campiglia Marittima –, a mettere un picchetto stabile dei Carabinieri per garantire la sicurezza, a mantenere gli uffici mandamentali anche nei paesi piccoli, c’è un richiamo affinché la Filarmonica comunale sia mantenuta in maniera migliore e più efficiente, perché possa dare un’immagine positiva, degna della comunità. La comunità di allora si identificava fortemente, si auto-rappresentava nella Filarmonica, e questo è un elemento di continuità che, evidentemente e fortunatamente, è rimasto. La riflessione sarà su come poi questo elemento partecipativo, questo elemento di coinvolgimento della comunità possa essere rafforzato, affinché la comunità lo senta veramente come un elemento della propria storia.

* * *

MUSICA DA SUVERETO

Nicola Bianchi (*)

La Iaml Italia, che sono qui oggi a rappresentare, è il gruppo nazionale dell'International Association of Music Libraries Archives and Documentation Center; è presieduta da Marcoemilio Camera del Conservatorio Verdi di Como, con la vicepresidenza di Concetta Assenza del Conservatorio Rossini di Pesaro. Fondata nel 1994, è l'associazione professionale dei bibliotecari musicali. Promuove le attività di biblioteche, archivi e centri di documentazione concernenti la musica, al fine di stimolare la cooperazione tra istituzioni e studiosi; lavora per migliorare l'idea dell'importanza delle collezioni musicali all'interno delle istituzioni culturali; supporta la realizzazione di progetti di biblioteconomia musicale a livello nazionale e internazionale; contribuisce a rendere disponibili e fruibili i documenti musicali; stimola la catalogazione del materiale musicale; partecipa alla conservazione e alla salvaguardia del patrimonio musicale; pubblica la rivista *Fontes Artis Musicae*, dedicata alle novità nella ricerca sulla biblioteconomia musicale e sull'attività di gestione del patrimonio. L'attività di Iaml per migliorare l'idea dell'importanza delle collezioni musicali all'interno delle istituzioni culturali è importante perché in Italia, soprattutto dall'Unità, la riforma dell'istruzione, basata su modelli crociani e desanctisiani, ha relegato la musica, e l'arte in generale, in strutture separate – accademie, conservatori – non accessibili a tutti. La catalogazione e la fruibilità sono strettamente collegate, perché se una cosa non è catalogata, risulta molto difficile reperirla e fruirne.

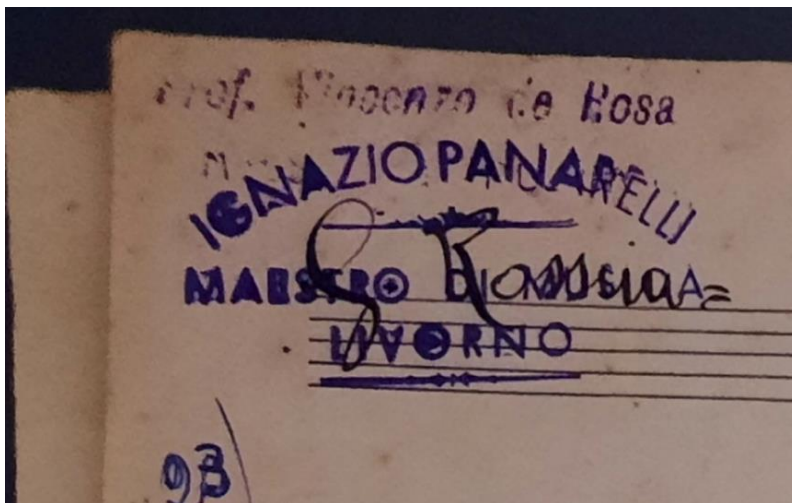
Perché è importante catalogare la musica? Perché la musica è materiale librario. Come la *Divina Commedia* è sempre la *Divina Commedia*, qualunque sia l'edizione critica o l'adattamento (per bambini, a fumetti, eccetera), così *Traviata* di Verdi è sempre la stessa, che sia tradotta per banda, che sia trascritta per organetto, che il libretto sia tradotto in inglese, che sia semplificato per i bambini. È importante, quindi, che la musica sia trattata come la letteratura e non come un documento qualsiasi, che sia catalogata attraverso un titolo, l'indicazione di responsabilità e legami tra gli elementi.

Nello specifico, vi parlerò brevemente di una porzione dell'Archivio musicale di Suvereto, quella che riguarda i manoscritti. Non è moltissimo materiale: una ventina di manoscritti e poco più di 10 metri lineari di faldoni di materiale a stampa. Questo materiale musicale, sia le stampe che i manoscritti, non attestano purtroppo il patrimonio di duecento anni di storia, ma solo quello che la banda ha prodotto e collezionato a partire dagli anni Venti. Non è raro il fatto che le bande, anche pluricentinarie, abbiano conservato solo materiale relativamente recente – anche il materiale delle parrocchie di Siena o delle scuole elementari di Firenze risale al periodo degli anni Venti e Trenta – perché nel Venennio venne data importanza alla produzione e alla promozione di un repertorio musicale fatto di marce reali, inni e canzoni patriottiche, pressoché tutte presenti a livello locale, in stampe “librettate”, nel classico formato A5 orizzontale utilizzato dagli strumentisti di banda. Non è un caso che le frazioni dei comuni siano state inventate durante il Ventennio, e questa cosa risponde alla stessa esigenza di arrivare al microscopico dell'agglomerato popolare, anche attraverso i teatri e le bande, presenti in ogni minimo agglomerato urbano. I manoscritti non sono precedenti agli anni 1950-1955, benché una partitura dell'ouverture dell'*Italiana in Algeri* di Rossini riporti la data “giugno 1941”, il che renderebbe plausibile, ma senza certezza, pre-datate molte cose non datate anche di un decennio. Quasi tutti i manoscritti di Suvereto sono collezionati con partitura e tante parti a seconda dell'organico, vasto, che c'era negli anni Cinquanta; su molte delle singole parti manoscritte ci sono degli aggiornamenti degli anni Settanta, soprattutto per le parti dei clarinetti, che ebbero un

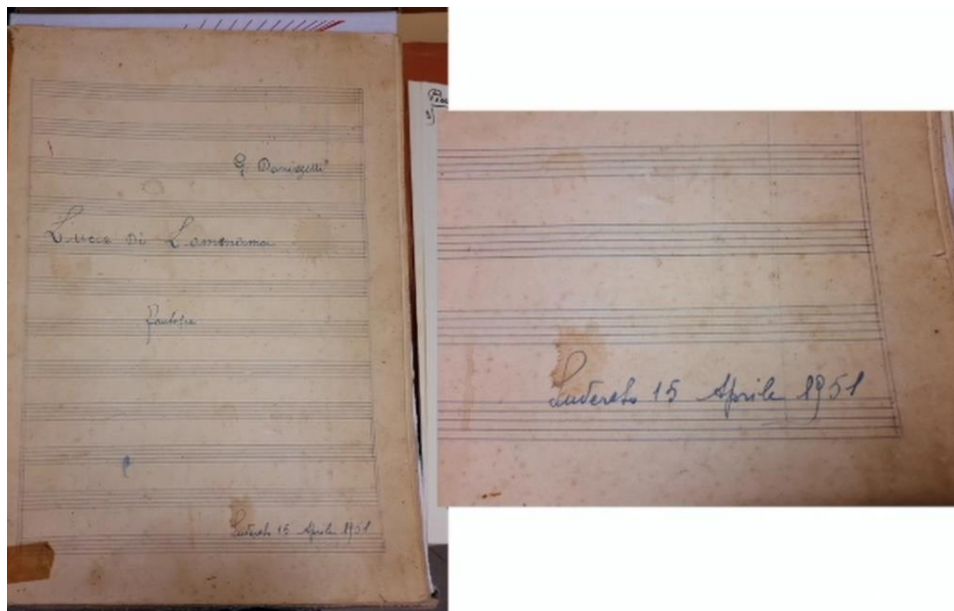
(*) Rappresentante di Iaml Italia, Associazione italiana delle biblioteche, archivi e centri di documentazione musicale.

aggiornamento di diteggiatura e un intero rifacimento “facilitante” della partitura dell’ouverture della *Norma* di Bellini, datato 1974.

Nei manoscritti si notano tre grandi nuclei di produzione: quello riferibile alla gestione di Ignazio Panarelli, a partire dal 1951, ma che potrebbe essere retrodatato al 1941; quello riferibile alla gestione di Antonio “Tonino” Guerrieri, maestro fino al 1970 e il cui intervento è databile a partire dal 1955; e quello riferibile a Mario Pannocchia, a partire dal 1974 o forse qualche anno prima. La maggior parte dei manoscritti si deve a Panarelli, che spesso ha apposto un timbro alle sue copie (partiture e parti), firmandosi come maestro di Santa Lucia Uzzanese o di Livorno.



Panarelli teneva molto a marchiare i suoi manoscritti, anche perché, come in tutti i piccoli paesi del mondo, non c'erano copisterie né professionisti, quindi scriveva da sé partiture e parti. Inoltre, molte partiture di Panarelli non ci sono, sono state rifatte, e questo vuol dire che se le è portate via, lasciando le parti alla banda.

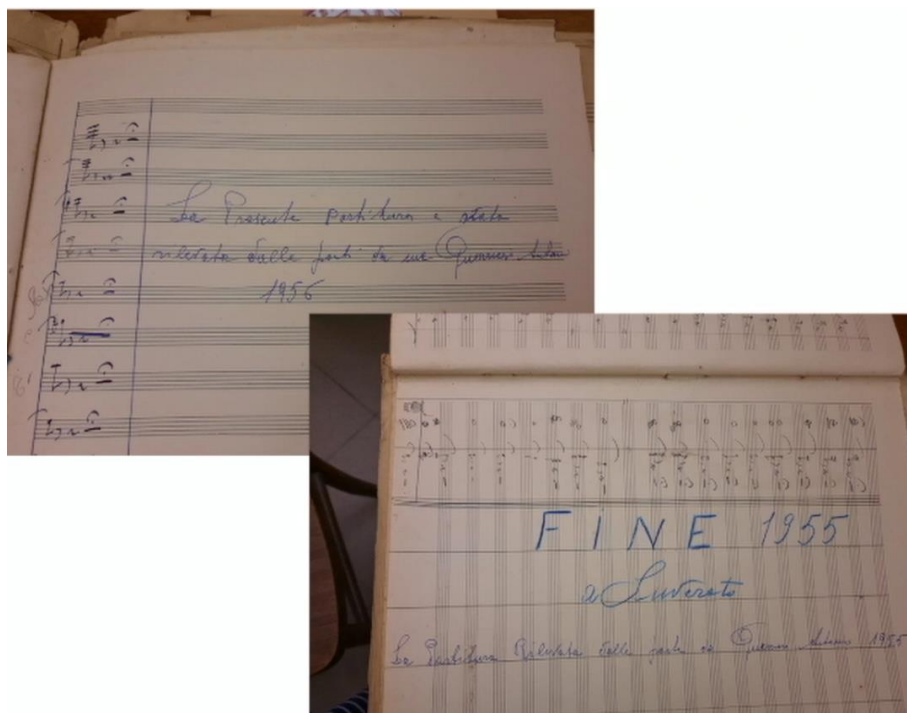


Un frontespizio come questo, per esempio, dove c'è scritto “Suvereto 15 aprile 1951”, per un archivista è importantissimo.

Per quanto riguarda il repertorio, a essere prediletto è, ovviamente, il repertorio operistico. Perché in Italia, nonostante tanti tentativi, soprattutto nel milanese, di imporre un repertorio sinfonico, l'opera è assolutamente predominante, il che non è di per sé un male, però è diverso rispetto a quanto accade, per esempio, in Germania. Abbiamo quindi la sinfonia dell'*Italiana in Algeri* e il *Barbiere di Siviglia* di Rossini; l'ouverture della *Muta di Portici* di Auber, una cosa molto curiosa, perché dopo il 1829 non è stata molto rappresentata nei teatri italiani; la fantasia/fanfara dalla *Lucia di Lammermoor* di Donizetti; fantasie da *Rigoletto*, *Trovatore*, *Traviata* e *Aida* di Verdi; una fantasia dalla *Gioconda* di Ponchielli; la seconda suite dell'*Arlesienne* di Bizet, di cui alcune parti sono probabilmente databili prima del 1951; una fantasia sul IV atto di *Andrea Chénier* di Giordano, senza firma di Panarelli ma con parti databili alla sua epoca; e ovviamente, essendo a Livorno, Mascagni, con l'intermezzo e il finale da *Cavalleria Rusticana*, il "sogno" da *Guglielmo Ratcliff* e l'intermezzo da *L'amico Fritz*.

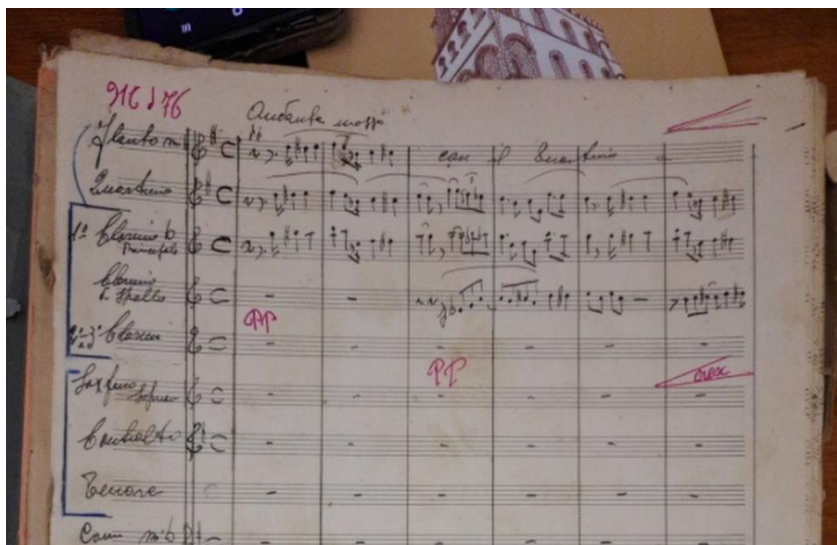
Forse riferibile a Panarelli è uno dei tentativi di diffusione dei poemi sinfonici, che come dicevamo non attecchirono nell'Italia non sinfonica: il *Poema sinfonico* di Bartolucci, forse un compositore a lui vicino.

A partire dal 1955 interviene Tonino Guerrieri, il quale redige nuove partiture sulle parti manoscritte, lasciate alla Filarmonica da Panarelli.



Anche Guerrieri lascia la sua traccia: “La presente partitura è stata rilevata dalle parti da me, Guerrieri Antonio, fine 1955”. Guerrieri interviene sulla fantasia dell'*Andrea Chénier*, sulla fantasia da *Aida*, sulla sinfonia del *Barbiere di Siviglia*, sulla fantasia/fanfara dalla *Lucia di Lammermoor*. Al suo periodo è anche riferibile la stesura delle parti della *Festa di città* di Vittorio Filippa.

Le trascrizioni di opera molto spesso non trascrivono i pezzi drammatici, i duetti, ma solo quelli famosi – i cori, le fanfare –, le parti, insomma, più facili da gradire e canticchiare per il pubblico. Un'eccezione è costituita dalla fantasia da *Traviata*, in cui Panarelli ha trascritto praticamente per intero il primo quadro del secondo atto, il duetto Germont-Violetta, con soluzioni timbriche interessanti, con melodie fatte dagli ottoni e non dal classico clarinetto.



Questa è la bellissima fantasia da *Aida* trascritta da Guerrieri, che parte dal preludio e non dalla marcia trionfale.

Mario Pannocchia negli anni Settanta opera una serie di interventi: il rifacimento di tutte le parti dei clarinetti; un nuovo arrangiamento della sinfonia della *Norma*, che era stata acquistata nell'edizione a stampa di Pierrot di Milano del 1932, eseguita, forse perché ritenuta difficile da eseguire, incollando delle collette sulle parti riscritte; la fotocopiatura e la riscrittura delle parti della sinfonia del *Nabucco*, acquistata nell'edizione a stampa di Ricordi, lastra 127817, purtroppo senza data; il rifacimento di tutte le parti della fantasia/fanfara da *Lucia di Lammermoor*, che evidentemente era molto eseguita, visto che tutti i maestri ci hanno messo mano; il rifacimento delle parti dell'*Arlesienne*. Inoltre, scrive di suo pugno un *Canzoniere popolare*, con brani datati dal 1956 al 1960, che ha un ultimo aggiornamento datato "Piombino, 2 febbraio 1974".

Una cosa interessante è che su tutte le parti è annotato, da parte di tutti e tre i maestri, il nome dell'esecutore del momento, che erano anche addetti a conservarle. I nomi più ricorrenti sono: Bianchi (per inciso, mio zio Gino, che suonava il trombone), Ilvano Camerini, Cionini Mauro, Demi, De Rosa, Franceschini, Giorgerini, Lombardi, Macchi, Mancini, Nannini, Pisani, Rovini, Trambusti Egidio, Venturi, Verocchi (o forse, più probabilmente, Verrocchi, che è un cognome diffuso a Suvereto). Una cosa curiosa invece, poiché la banda è intitolata a Puccini, è che nei manoscritti c'è Mascagni, c'è Giordano, ma non c'è un pezzo di Puccini. Forse la ragione è la difficoltà di esecuzione, ma non è detto, e su questo indagheremo ancora nell'archivio.

Dagli anni Settanta, i manoscritti spariscono e la musica torna a essere comprata nelle edizioni stampate dagli editori della grande distribuzione bandistica italiana (Venturi, Scomegna, ecc.), con un repertorio di marce, canzoni, colonne sonore, musica classica del grande repertorio, tutta in partitura e parti librettata. Oltre a questo repertorio di grande diffusione, ci sono poi alcuni pezzi ispirati al territorio, come un ballabile dedicato all'Elba, e una fantasia sul *Ballo Excelsior* di Marenco, che è interessante perché si tratta di un brano che dal 1918 era praticamente stato dimenticato, ed era stato riscoperto solo nel 1967 dal Maggio Musicale Fiorentino, che ne aveva commissionato una riduzione – essendo scritto per un organico post-wagneriano ormai inesistente in Italia – ai grandissimi compositori Bruno Nicolai e a Fiorenzo Carpi. Dopo la produzione del Maggio, con Carla Fracci, partirono subito le ulteriori riduzioni per banda, stampate dall'editore Vidale di Milano, e quella dell'archivio di Suvereto, del 1976, è una delle prime stampe.

* * *

IL RIORDINO DELL'ARCHIVIO DELLA FILARMONICA "G. PUCCINI" DI SUVERETO

Deborah Spinelli ()*

Mi fa piacere oggi rappresentare qui sia la cooperativa Microstoria, che si è occupata dell'intervento di riordino dell'Archivio dell'Ente musicale "G. Puccini" di Suvereto, sia la collega Elisa Finamore, che ha curato tecnicamente l'intervento.

Il nostro progetto è partito innanzitutto dall'esigenza di andare incontro anche alle vicende umane che si possono rintracciare nelle carte. Quando abbiamo iniziato il nostro lavoro di riordino, come capita sempre quando sfogliamo le carte di un archivio, abbiamo incontrato le vicende umane dei musicisti e di tutte le persone che si sono interfacciate con l'attività bandistica, e questo incontro è stato proficuo, segno evidente dell'importanza che una banda, una filarmonica, rivestono all'interno della comunità. Leggendo le carte abbiamo trovato diversi documenti interessanti, come lettere da parte degli enti territoriali, da parte del sindaco, indirizzate ai musicisti o al maestro della banda, lettere di ringraziamento; addirittura in una lettera si prescrive ai musicanti di attenersi in maniera molto ligia al codice comportamentale e morale di una banda. Innanzitutto, quindi, le carte che abbiamo trovato sono lo specchio di questa comunità: una comunità sia di musicisti sia di cittadini. Questo continuo interfacciarsi tra musicisti e territorio è quello che abbiamo cercato di rappresentare attraverso l'organizzazione logica dell'archivio, quindi abbiamo individuato le serie, secondo il vincolo archivistico, e, anche attraverso il confronto con la Sovrintendenza, provvederemo a delineare ancor di più questo stato dell'arte delle carte, per dare mostra della complessità di un archivio come quello della Filarmonica Puccini, sia attraverso le varie vicende amministrative – dagli atti costitutivi, agli statuti, a tutte le articolazioni più recenti, come i verbali del consiglio e le elezioni – sia attraverso le attività della scuola e della banda, come eventi e concerti. Attraverso il software di catalogazione che abbiamo utilizzato, abbiamo individuato un certo numero di serie, di cui alcune rimarranno aperte proprio per rendere in qualche modo il valore di un'attività che è ancora in corso, di una storia, quella della Filarmonica di Suvereto, che è ancora aperta.

Il nostro obiettivo, insomma, è restituire un patrimonio in vista della produzione e della promozione culturale presente e futura. Il software che abbiamo scelto è Archivi, un software di catalogazione che si presta all'implementazione per la promozione di eventi e di attività, anche attraverso percorsi tematici, perfetto per sottolineare il forte nesso che c'è tra la conoscenza del patrimonio, in particolare documentario, e l'attività vivente e attuale, e per evidenziare come la prima possa essere il trampolino di lancio delle offerte del territorio, proprio perché quello che è emerso sia dalle carte che dagli altri fondi – strumenti musicali, divise, fotografie, sezione musicale – è il costante rapporto che esiste tra l'ente e il territorio, tra i musicanti e i cittadini, tra i musicanti e le istituzioni.

Quello che tengo a riportare, dell'esperienza mia, di Elisa e della cooperativa, è l'interesse umano, oltre che tecnico e operativo, che c'è di fronte a questo tipo particolare di documentazione e a questi eventi, che coincide con la politica che l'Ente Puccini sta portando avanti, di promozione del patrimonio storico e musicale. Siamo state quindi molto felici di poter partecipare e dare il nostro contributo, cercando di impostare un'organizzazione che fosse il più possibile, se non filologica, in grado di rendere questa articolazione delle varie attività svolte dall'ente, perché più dei libri, più di altre opere intellettuali, le carte mostrano l'attività dell'Ente nel corso della sua esistenza, e di questa attività abbiamo cercato di restituire la vitalità e la vivacità.

* * *

(*) Archivistica di Microstoria, piccola società cooperativa a.r.l.

I QUADERNI DELL'ENTE MUSICALE E CULTURALE "G. PUCCINI"

Andrea Ottani (*)

Sin dall'inizio mi è parsa chiara la direzione che avrebbe preso questa esperienza editoriale. La pubblicazione dei testi riconducibili alla collana non sarà autocelebrativa e autoreferenziale, non un freddo memoriale al quale apprestarsi per scaldare i ricordi, non un sordo monumento ai caduti al quale affidare i nomi propri di una storia quasi dimenticata, non uno sterile inno incapace di generare alcun sentimento genuinamente popolare. Tutti coloro i quali avevano già iniziato a lavorare sul materiale documentario, persone con le quali mi sono confrontato nelle fasi preliminari della progettazione della collana, mi sembravano unanimemente concordi su questo punto: la valorizzazione della funzionalità scientifica e divulgativa dei documenti si sarebbe manifestata secondo una modalità chiara e palese. Non me la sono sentita di muovermi in un'altra direzione, imponendo un taglio alla collana che forse avrebbe previsto una realizzazione più semplice, ma che sarebbe risultato evidentemente meno calzante e originale. Ho ritenuto di non tradire un così nobile e condivisibile intento, perché quando ci si avvicina a un materiale come quello contenuto all'interno degli Archivi della Filarmonica, è impossibile non pensare al modo di trasmetterlo al meglio a chi verrà dopo di noi, sicuri del valore di questo processo. Quindi la banda, la filarmonica, l'archivio, le carte, i supporti, gli strumenti, le persone – il pubblico, i musicisti, i compositori, i direttori, i costruttori e le majorette – creano un articolato e complesso mondo dall'apparente duplice natura celebrativo/divulgativa. Ma per tutti coloro che hanno occhi e, in questo caso, orecchie, e che hanno avuto modo di calarsi nello studio della materia con spirito critico, avulso da qualsiasi preconcetto e pregiudizio, la dicotomia funzione celebrativa/funzione divulgativa risulta essere meno rigida e oppositiva.

I contributi previsti per la collana sono eterogenei, all'interno di un panorama storico-scientifico di tutela e conservazione. I contenuti del primo volume, *Gli archivi della Società filarmonica di Suvereto. Una ricognizione*, sono essenzialmente di carattere archivistico e biblioteconomico, un carattere che, del resto, permeerà tutte le altre pubblicazioni, ma la linea editoriale andrà necessariamente ad accostare questi ad altri criteri. L'esame e l'analisi delle carte ci porteranno ad assumere vari approcci, quasi imponendoci la molteplicità dei punti di osservazione. Tra questi ultimi prevarranno sicuramente quello storico, quello musicologico e quello etnomusicologico.

Andando più nello specifico, lo scritto di Stefania Gitto ci permette di collocare l'attività della filarmonica e della banda all'interno di un panorama di più ampio respiro, confrontandola con il resto delle realtà toscane di natura analoga. In qualità di responsabile del Centro di documentazione musicale della Toscana, la dottoressa Gitto fornirà le coordinate che consentiranno una maggiore comprensione del contesto che andremo ad analizzare. L'Archivio della Filarmonica di Suvereto è incluso nel progetto di censimento regionale. All'interno del database online, pubblicato e consultabile, sono già presenti una scheda dedicata al fondo nativo dell'archivio, una scheda dedicata dell'ente conservatore e una scheda dedicata dell'ente produttore. In realtà, poiché stiamo ancora analizzando le carte, la scheda esiste, ma non è stata ancora resa pubblica, perché vogliamo attendere di avere tutti i dati precisi, e anche perché si sta concretizzando sempre di più l'accesso e l'acquisizione di altri fondi e altre sezioni dell'archivio, come, ad esempio, quello del maestro Giorgerini, che è a Sassetta.

Il mio saggio si sofferma invece sulla storia e sulla suddivisione degli organici nelle formazioni bandistiche, prendendo in esame i modelli nazionali in ambito militare, i modelli d'autore riferibili alla

(*) Compositore, autore, bibliotecario; curatore della collana "I quaderni dell'Ente musicale e culturale Giacomo Puccini", Contrabbandiera editrice.

musica colta e il modello nazionale italiano, attraverso le proposte di riforma avanzate da importanti attori lungo il corso dell'Ottocento e del Novecento. Il saggio potrebbe essere inteso come una sorta di dispensa preliminare all'intera collana; infatti le analisi, i dati e le considerazioni da me esposti permetteranno di comprendere meglio gli interventi e i saggi che saranno oggetto delle prossime pubblicazioni. A seguire troviamo un contributo delle archiviste incaricate della catalogazione complessiva del materiale d'archivio, Elisa Finamore e Deborah Spinelli, che hanno ultimato di censire la parte documentaria e amministrativa che compare in questo primo volume della collana.

Nei volumi successivi, andremo ad affrontare l'analisi di carte e documenti che ci permetteranno di capire come la storia di Suvereto sia interconnessa alla storia dei centri limitrofi del territorio, come insieme ad essi sia connessa ad altre realtà toscane, e come queste nel loro insieme rispondano a una logica più ampia, a categorie modellate su quelle nazionali o anche, a seconda dei casi, a prospettive totalmente autonome. La riscoperta delle musiche e degli arrangiamenti di compositori che hanno frequentato e che frequentano il fenomeno in maniera assai differente tra loro, ci permetterà di aprire una finestra sul passato e una sul futuro, in quanto le loro musiche, spesso dimenticate, forniscono nuova linfa al repertorio proponibile al pubblico, oltre che nuove idee e punti di vista ai creativi e agli artisti che operano nel presente.

La collana, quindi, sarà la sede ideale per indagare gli intricati rapporti instauratisi tra musica colta e musica popolare. Come è noto, le origini di queste categorie si perdono nell'antichità, ma la loro codificazione è relativamente recente. Di conseguenza, un'indagine come questa potrà risultare non solo innovativa, ma anche necessaria al fine di avere una maggiore comprensione della relazione che esiste fra le diverse culture musicali, che in Italia sono davvero moltissime e molto diverse tra loro.

Le formazioni bandistiche costituiscono un naturale catalizzatore di entrambe le tendenze, quella popolare e quella colta, generando un essere vivente bifronte. La loro posizione mediana fa sì che esse svolgano automaticamente il ruolo di ponte tra mondi, culture, pratiche e ideologie. Alcune delle scelte operate dagli attori del fenomeno bandistico, per esempio, hanno modellato le tendenze e i gusti futuri, anche al di fuori della loro esperienza musicale. Decisiva, per esempio, nel corso del ventesimo secolo, è stata la scelta del repertorio operata dai vari compositori e direttori italiani, che verteva principalmente su precisi generi e precisi interessi, anche per andare incontro a un gusto del popolo: famose canzoni che dovevano poter essere "canticchiate". All'interno degli organici bandistici, infatti, è sempre stata presente la tendenza a seguire un gusto "popolare", che dal secondo dopoguerra ha preso direzioni molto più complesse, alle quali il mondo bandistico a volte si è adattato, anche faticosamente, in quanto i gusti cambiano in maniera sempre più velocemente. A conferma di questa dinamica, possiamo citare le scelte compositive e drammaturgiche di compositori della musica colta – Verdi, Rossini, ecc. –, anche loro molto influenzati dalle bande, al punto di portarle addirittura in scena nelle loro opere, come nel *Nabucco*.

Questo scambio avviene necessariamente lungo i margini fisici dei territori che viviamo, lungo i margini apparenti delle società che inventiamo. Le periferie, le province e i piccoli insediamenti si trasformano in fucine, cantieri e palestre per sperimentazioni e applicazioni di metodi innovativi. I rapporti tra istituzioni e popolazione, tra artisti e pubblico, tra studenti e insegnanti, sono il veicolo di queste imprese. Le origini degli attori di questo fenomeno vanno rintracciate negli strati medio-bassi della società risorgimentale, e anche questo sarà oggetto e argomento delle successive pubblicazioni. Alla luce del quadro qui appena accennato, si può affermare che in Italia lo scambio tra cultura musicale colta e cultura musicale popolare non è mai cessato, forse con l'eccezione dei due conflitti mondiali, risultando di reciproco vantaggio per entrambe le realtà. Tale scambio è visibile nella contemporaneità di tre fenomeni, operanti su binari paralleli e ben distinti, che possiamo identificare nel lavoro degli etnomusicologi sul campo, nelle trascrizioni del repertorio operistico dei direttori e

compositori per banda e nelle influenze melodiche della musica popolare sulla musica colta. E anche in questo, ancora una volta, lo studio dell'archivio si rivela importante.

Dalla dicotomia musica popolare/musica colta vorrei passare a una dicotomia meno relativa e un po' più assoluta, alla distinzione nietzschiana tra apollineo e dionisiaco, che, in maniera incredibilmente calzante, si applica al fenomeno musicale in generale e al fenomeno bandistico in particolare. In questo senso, senza andare ad inoltrarci nell'origine della musica da un punto di vista mitologico, diciamo soltanto che il carattere dionisiaco della musica risiede nel fatto che la musica nasce dall'interiorità, dall'esperienza intima umana, mentre l'esperienza apollinea è un qualcosa di molto più matematico e preciso, che richiama, in qualche modo, un'armonia divina. L'esperienza bandistica è accostabile sicuramente all'aspetto dionisiaco della musica, al suo aspetto più ritualistico, più "umano", anche solo per il fatto che Dionisio è legato agli strumenti a fiato, all'*aulòs* greco, che rimanda agli strumenti a fiato della banda. Elementi dionisiaci e mitologici si ritrovano, se ci riflettiamo, anche nella funzione educativa e divulgativa delle bande, funzione che richiama la sublimazione della coscienza attraverso la catarsi, di cui parla Aristotele nella *Poetica*. Anche questi argomenti saranno oggetto delle prossime pubblicazioni della collana.

La parola chiave della collana, in sintesi, è interdisciplinarietà. E, a tal proposito, anticipo anche l'interesse da parte dell'apparato editoriale a pubblicare contributi che tocchino anche altre discipline, come, per esempio, la storia architettonica di strutture come il gazebo della Terrazza Mascagni di Livorno, o le cosiddette casse armoniche, o che si concentrino sul carattere nomade di alcune bande o sulle più sedentarie, e relativamente nuove, orchestre di fiati.

La volontà è quella di creare un'indagine scientifica utile a comprendere meglio da dove veniamo per comprendere il nostro presente e svilupparlo al massimo delle nostre possibilità. Preservare le filarmoniche e le bande, in quanto espressioni di aspetti della musica poco o affatto rintracciabili nella cultura di un popolo, diventa un'azione che tutela le nostre origini e ci avvicina alle radici della nostra civiltà.

* * *

IL CENSIMENTO DEI FONDI MUSICALI DELLA TOSCANA

Stefania Gitto ()*

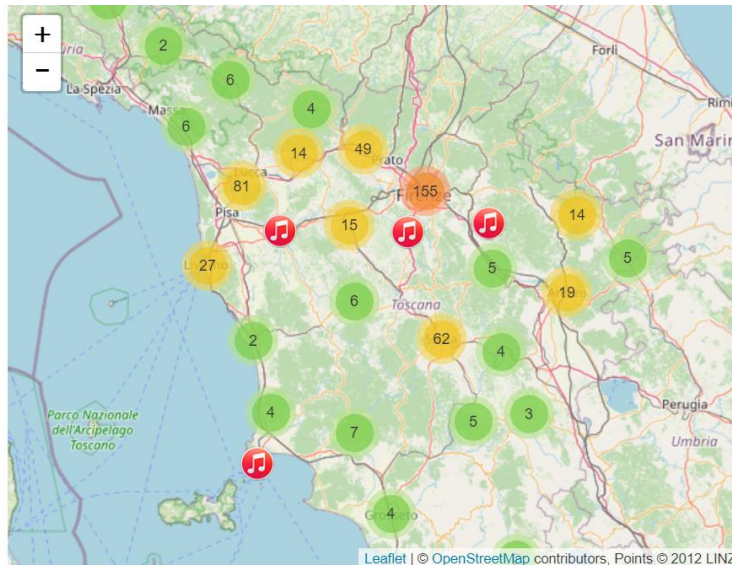
Devo innanzitutto ringraziare l'organizzazione per avermi offerto la possibilità di scrivere l'introduzione a un prodotto editoriale che costituisce un risultato concreto e tangibile di un lavoro "dietro le quinte", che spesso passa inosservato, ed è invece giustamente gratificante non solo per gli storici, ma anche, in generale, per chi lavora nel mondo della musica fatta per la comunità, ovvero per tutti coloro – che, con una definizione che non condivido, vengono definiti "dilettanti" – che vivono la musica appieno, non solo come professionisti, ma per passione.

Io non provengo dal mondo delle bande e delle filarmoniche; la mia esperienza è tutta dovuta al progetto di censimento dei fondi musicali della regione Toscana, Cedomus Toscana, ovvero Centro di documentazione musicale della Toscana, nato nel 2014. Sono davvero contenta di poterlo presentare qui, perché da Livorno abbiamo ricevuto un grande aiuto da parte di persone competenti e appassionate come Rossana Chiti, Federico Marri, Nicola Bianchi e Andrea Ottani, vere colonne portanti di questo progetto.

Quando si lavora sulla microstoria, come nel nostro caso, il contatto con la comunità è fondamentale; gli interventi e i progetti di valorizzazione degli archivi, finalizzati alla loro restituzione alla comunità, fanno sempre parte di una rete. Lavorando per anni nel territorio, abbiamo scoperto quante comunità apparentemente isolate, quante realtà periferiche siano in realtà molto attive, e sentano l'esigenza di essere viste e valorizzate proprio nelle loro attività "di volontariato", come le bande e le filarmoniche, che sono quelle più intimamente sentite. Attraverso la produzione e l'attività delle bande e delle filarmoniche è stata trasmessa, infatti, tanta cultura musicale, probabilmente molta di più di quella trasmessa dalle scuole strutturate, anche considerando che le scuole, fin dalla metà dell'Ottocento, nascevano intorno alle bande, formavano i cittadini ed avevano, quindi, un valore sociale e civile che oggi è venuto a mancare. Nel nostro lavoro di censimento dei fondi musicali, di qualsiasi origine e datazione storica, abbiamo trovato come minimo comune denominatore proprio l'importanza della trasmissione del patrimonio culturale, in questo caso attraverso la musica.

Una doverosa premessa: quando parliamo di fonti musicali nel senso di materiale bibliografico – archivi, fondi, carte d'archivio, partiture, manoscritti musicali – è bene sapere che, a livello professionale e tecnico, i complessi documentari, cioè tutto quell'insieme di materiale eterogeneo e integrato in maniera molto complessa (che va dalla collezione degli strumenti alle carte amministrative, ai contratti, ai bollini Siae, ai manoscritti, alle edizioni a stampa, ai disegni delle uniformi), che va a testimoniare l'attività di un singolo musicista o di un ente, può essere suddiviso in varie categorie, ognuna con specifiche modalità di gestione, che possono però essere divise in tre grandi sotto-insiemi: l'archivio tout court, composto dai documenti e le carte scritte; il materiale bibliografico, ovvero la musica; e, infine, il settore "museale", di cui fanno parte le sedi, gli strumenti, e i cimeli, come le bacchette dei direttori. Tutto questo oggi finalmente lo possiamo integrare in un approccio che viene definito Mab, che unisce musei, archivi e biblioteche.

(*) Responsabile della Biblioteca della Scuola di musica di Fiesole e del Centro di documentazione musicale della Toscana-Cedomus.



Lista dei fondi musicali censiti ordinati per provincia

Sul sito del Cedomus è presente una mappa georeferenziata, che nasce dalla perlustrazione a tappeto del territorio, città per città, comune per comune, per sondare quali fondi musicali, intesi prevalentemente come raccolte di musica notata, scritta, manoscritta o a stampa che fosse, si fossero conservati. Ne abbiamo censiti oltre 550, e il censimento è ancora in corso. Quel che mi ha stupita è che i fondi delle filarmoniche sono veramente pochi rispetto al totale, solo una quarantina. Da considerare c'è anche che esistono fondi di enti che rimangono, come quello di Suvereto, attivi come bande, e che si occupano anche di valorizzare un materiale più o meno "storico" (abbiamo visto che la maggior parte è musica degli anni Cinquanta, o comunque del Novecento) e altri, invece, che testimoniano l'esistenza passata, per esempio, di una banda, e che adesso sono conservati in altri istituti, archivi o biblioteche comunali, o conservatori. Al Conservatorio Mascagni, per esempio, esistono moltissimi fondi musicali, molti dei quali si riferiscono a direttori di banda.

Il lavoro fatto dal Cedomus è solo una mappa orientativa, un contenitore digitale online, ma fruibile da tutti e con la possibilità di essere implementato, per rendere ancora maggiormente visibile il nostro patrimonio culturale che concerne la produzione musicale. Anche la mappatura testimonia che musica colta e popolare spesso si integrano: per esempio, nei fondi ecclesiastici si trovano trascrizioni operistiche, come in fondi delle bande si trova musica sacra, come gli inni religiosi. Il progetto è stato finanziato per tanti anni dalla Regione Toscana, proprio perché mancava una mappatura sistematica del patrimonio bibliografico musicale della nostra regione, e serve ad avere una visione complessiva e a localizzare sul territorio i diversi fondi musicali. Di ogni fondo è riportata una descrizione complessiva, una scheda che offre un orientamento rispetto alla tipologia pratica del fondo. Il nostro lavoro spesso non è stato facile, perché nella maggior parte dei casi si trattava di giacimenti sconosciuti, quindi il nostro compito è stato quello di riportare alla luce un sommerso.

Il secondo passo, come è testimonianza viva qui, sarà quello di restituire questo patrimonio alla comunità, non solo dal punto di vista storico, ma musicale in senso stretto, cioè questo materiale va restituito ai musicisti per farne delle revisioni, per essere fonte di ispirazione per nuove composizioni, per inserirlo all'interno delle produzioni degli enti. Il contenitore digitale è funzionale e di gestione abbastanza facile, per cui sono a sollecitarne l'uso, anche nell'ambito delle filarmoniche e della

produzione bandistica, che tra tutti, forse, è quello che è rimasto come fanalino di coda, proprio perché, fortunatamente, spesso è legato a enti vivi, o comunque attivi, e non è relegato negli scaffali di un museo, di una biblioteca o di un archivio. Per cui c'è ancora tanto da fare per riuscire a ridare vita a questi fondi.

Ringrazio tutto lo staff dell'Ente Puccini, gli archivisti dalla cooperativa e tutti quelli che hanno portato avanti questo lavoro veramente importante, soprattutto considerato che nasce da una passione gratuita, da un amore incondizionato per la musica e per il territorio. Sono convinta che lasciare dei prodotti tangibili, oltre che eventi, sia importante anche come esempio e come stimolo al territorio ad offrire aiuto e supporto concreto a chi si incarica di recuperare e salvare la storia e la memoria di quel territorio. Voglio quindi concludere il mio intervento con un invito: non perdiamoci d'animo, continuiamo a fare rete.

* * *