



**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA**

**Dipartimento di Filosofia, Sociologia, Pedagogia e Psicologia  
applicata**

**Corso di laurea in  
SCIENZE SOCIOLOGICHE**

*All'ombra della musica colta:*

*Le bande musicali del veronese e la loro  
posizione nel panorama culturale*

Relatore:

Prof. Stefano Sbalchiero

Laureando:

Luca Cussolotto

Matricola 1142722

A.A. 2022/2023

## INDICE

<b>Introduzione .....</b>	<b>3</b>
<b>Capitolo 1. Biografia giovanile del movimento bandistico a Verona .....</b>	<b>5</b>
<b>1.1 La nascita e i primi decenni delle bande a Verona .....</b>	<b>5</b>
<b>1.2 L'epoca post-unità e il declino sotto il fascismo .....</b>	<b>6</b>
<b>1.3 Il repertorio originario delle bande .....</b>	<b>7</b>
<b>Capitolo 2. La posizione subordinata .....</b>	<b>11</b>
<b>2.1 Musica di serie b .....</b>	<b>11</b>
<b>2.2 Specificità veronesi come possibili fattori di rivalutazione .....</b>	<b>14</b>
<b>Capitolo 3. Metodologie di ricerca .....</b>	<b>21</b>
<b>Capitolo 4. Le sfumature del suono bandistico .....</b>	<b>25</b>
<b>4.1 Le sfilate .....</b>	<b>25</b>
<b>4.2 Il repertorio concertistico e il suo studio .....</b>	<b>27</b>
<b>Capitolo 5. I collaboratori esterni: sostegno e minaccia .....</b>	<b>33</b>
<b>Capitolo 6. Tutto quel che non è musica .....</b>	<b>39</b>
<b>Conclusioni .....</b>	<b>43</b>
<b>Bibliografia e sitografia .....</b>	<b>45</b>



## INTRODUZIONE

Le bande musicali sono uno oggetto particolare da osservare. Si definiscono come degli organici costituiti da fiati e percussioni, con occasionalmente un contrabbasso. Nonostante per le formazioni che includono anche quest'ultimo strumento si sia spesso indicata come più corretta la formula di "orchestra di fiati" o wind band (Della Corte, Gatti, 1956, p. 44-45), tale assunto non trova applicazione empirica, dato che molti di questi gruppi mantengono la dicitura "banda" (o "corpo bandistico", come vedremo si tratta di una delle bande che studieremo) nonostante tale caratteristica. La totale assenza degli archi (violini, viole e violoncelli) viene in qualche modo compensata con l'uso di una grande varietà di strumenti a fiato solitamente esclusi dagli organici delle orchestre, come i sassofoni o i vari strumenti che appartengono alla famiglia dei clarinetti. Tale organico è tipico di una serie di formazioni, molto presenti nel territorio della provincia di Verona (ma anche di altre zone del paese) che hanno una struttura di associazioni no profit, basate sul volontariato dei suoi membri che svolgono attività nell'ambito delle feste civili e religiose del comune di appartenenza ma non solo.

Nonostante storicamente siano sempre state poco considerate dalla musicologia e quindi anche da quegli ambienti dove la musica di "serie a" veniva composta e fruita sono riuscite negli ultimi tre decenni a ricavarsi uno spazio e poi ad ottenere anche maggiori attenzioni, corsi dedicati nei conservatori, palchi di importanti teatri e spendite pubbliche da parte di grandi personalità della musica colta. Tali bande sono inoltre una raccolta di musicisti caratterizzati da biografie, valori, età e conoscenze radicalmente diverse, che devono rapporti a questo nuovo ruolo che l'associazione di cui fanno parte e in cui investono tempo e fatiche sta assumendo.

La seguente ricerca cercherà prima di rispondere alla domanda sul perché e come ciò sia potuto accadere effettuando una ricerca storica su un caso, a mio avviso, molto emblematico di questo processo, ovvero quello delle bande della provincia di Verona. A tale ricerca sarà affiancata da una comparazione con uno studio condotto sulle bande della regione francese dell'Alsazia (che presentano molti elementi in comune, ma anche differenze sostanziali che sarà interessante osservare) ma anche con la storia e le traiettorie di altri generi musicali che hanno vissuto storie più o meno simili. Questa parte storica della ricerca servirà ad individuare variabili e temi che poi saranno utilizzati per svolgere delle interviste ad alcuni bandisti, interrogandoli su alcuni degli elementi che stanno caratterizzando questo processo di modernizzazione del modello bandistico. L'obiettivo della ricerca è ottenere

informazioni su come i musicisti rappresentino questi temi, che sono stati individuati come caratterizzanti questo cambiamento nella reputazione delle bande e poter quindi comprendere eventuali conflitti che potrebbero sorgere nel corso di questo processo. Tali informazioni verranno ottenute attraverso una serie di interviste a membri di tre bande della provincia di Verona. Le domande riguarderanno principalmente tre temi, ovvero: i pareri dei musicisti sul vasto repertorio bandistico, la percezione delle figure degli esterni (ovvero dei membri delle bande non tesserati dell'associazione ma chiamati e solitamente retribuiti), e infine di tutta quella sequenza di attività che vanno dai rinfreschi alle cene sociali.

Abbiamo individuato su questi tre temi profonde differenze di concezione e peso attribuito a questi tre aspetti, che seguono soprattutto una linea di demarcazione generazionale e di provenienza bandistica. Tali differenze riguardano sia argomenti di rappresentazione dell'attività bandistica, come nel caso della centralità o meno del ruolo delle sfilate e delle marce per queste formazioni, ma anche questioni sostanziali, come la possibilità o no di avere elementi esterni nelle bande e questioni relative al tipo di brani da scegliere e come affrontarle nello studio settimanale delle prove. Tali scart mostrano un distacco ancora ampio tra molte di queste realtà in termini di raggiungimento di questa legittimità artistica, ma anche tra l'esposizione che alcuni di questi musicisti hanno avuto a questo nuovo modello, che se da un lato può fornire maggiori attenzioni e opportunità (economiche e di prestigio), dall'altro rischia di non sposarsi appieno con una quella rappresentazione tradizionale delle bande e del ruolo che hanno nelle comunità di riferimento.

# CAPITOLO 1

## **Biografia giovanile del movimento bandistico a Verona**

Nello studiare la posizione delle bande nel panorama culturale contemporaneo diventa fondamentale comprendere quale fosse la scena nel periodo tra il sec. XIX e XX in quanto sono sia gli anni in cui il fenomeno bandistico vede una sua larga diffusione in Italia e nel veronese (Rigoli, 1994, p.111), ma anche gli anni in cui comincia il processo che proseguirà per tutto il '900 di creazione e istituzionalizzazione delle politiche culturali (Dubois, 2011, p.394). Nello stabilire i confini di esse, il problema della definizione di cosa è cultura bassa e popolare, e quindi di che cosa dovesse essere parte o no della cultura degna delle attenzioni politiche (ibid.) appare centrale.

### **1.1 La nascita e i primi decenni delle bande a Verona**

La prime notizie sull'esistenza delle bande nel veronese risalgono alla prima metà dell'800 (Rigoli, 1994, p. 106) e anche gli studi su questo tipo di fenomeno, raramente si occupano della loro situazione dalla Seconda guerra mondiale in poi, sia a livello locale e italiano (ivi, p. 104), sia a livello internazionale (Dubois, Méon, Pierru, 2009, pg. 18). Molte delle caratteristiche di queste prime formazioni, se non addirittura l'idea di stesza della banda, appare mutuata dall'esempio delle bande militari, anche considerato l'obbligatorietà della leva (Carlini, 1995, p. 88), soprattutto per quanto riguarda la divisa (Rigoli, 1994, p. 107), elemento tuttora centrale dell'attività bandistica ed elemento di distinzione molto forte rispetto alle orchestre che solitamente non ne sono dotate, e a cui veniva riconosciuto anche un ruolo culturale, di meccanismo che riduceva le distanze tra le classi a cui appartenevano i vari musicisti (ivi, p. 108). Le bande, in epoca di dominazione austriaca, divennero oggetto di particolari attenzioni in quanto anche possibile oggetto (simbolico e non) di scontri politici, soprattutto e soprattutto dopo i moti del '48 (ibid.). Anche nell'Italia unitaria tale tema diventerà centrale e sia la Chiesa, sia alcuni piccoli imprenditori verranno accusati di "incantare" e "ammansire" operai e braccianti (che, come detto, erano l'ossatura dei corpi bandistici veronesi dell'epoca), offrendo spazi, occasioni e ricompense per i concerti tenuti (ivi, p. 113).

Il movimento bandistico finisce presto quindi per legarsi più all'ambiente rurale e della classe operaia (Dubois, Méon, Pierru, 2009, p. 13), lontano da quei luoghi come teatri e sale

da concerto che vengono associate alla musica colta delle grandi città, eppure, assieme a questi e a tutti gli altri spazi e forme espressive che caratterizzavano quel periodo storico, costituisce in un certo senso uno degli elementi che hanno formato l'identità del contemporaneo (Carlini, 1990, p. 13). Questa appartenenza alla working-class è evidenziata da un evento in cui un membro del consiglio della "Società filarmonica" di Sanguinetto, suggerì di rinunciare alla partecipazione al (prestigioso) carnevale di Verona, in quanto "non tutti gli individui che compongono la società e specialmente i dilettanti possono assentarsi senza abbandonare i propri giornalieri interessi" (Rigoli, 1994, p. 107). Questo pensiero doveva essere maggioritario perché la banda rinunciò all'occasione, con votazioni contrarie più che doppie rispetto alle favorevoli (ibid.). Non si hanno molte notizie sul repertorio del periodo preunitario, se non per quanto riguarda gli inni e le musiche sacre che accompagnavano le manifestazioni religiose (ivi, 108). L'unica testimonianza interessante su questo riguarda la presenza di una sinfonia dall'opera "Emma di Antiochia" (opera rappresentata per la prima volta a Venezia nel 1834) di Saverio Mercadante (1795-1870) arrangiata per banda da Giovanni Schiavi nel 1848, nel repertorio della Banda di Trento attorno al 1850 (ibid.). Del ruolo delle bande come strumenti di diffusione del repertorio operistico si avrà occasione di parlare più avanti.

## **1.2 L'epoca post-unità e il declino sotto il fascismo**

L'unità d'Italia (1861) e la successiva annessione del veneto (1866) fanno registrare un aumento dell'attività bandistica (ivi, p. 111). La centralità del fenomeno bandistico nel contesto provinciale veronese e la sua rilevanza è confermato da numerosi articoli e attenzioni che i giornali veronesi davano ai concerti e alle sfilate (ibid.). Il loro ruolo all'interno delle comunità locali andava dall'accompagnamento di celebrazioni religiose e civili, al compito educativo e associazionistico, insegnando un'arte e (potenzialmente) un mestiere ai giovani, che potevano così trovare l'occasione di imparare a suonare uno strumento e contemporaneamente anche la chance di avere una prima occasione per esibirsi davanti ad un pubblico (ivi, p. 112). Le novità tecnologiche e meccaniche, che investirono gli strumenti a fiato in quel periodo, contribuirono ad allargare il fenomeno e a fornirgli ulteriori mezzi per esprimersi (Carlini, 1995, p. 114). La possibilità poi di partecipare a concorsi anche internazionali (che diventavano accessibili anche grazie al sorgere di nuove vie e mezzi di trasporto), trasformava la banda anche in un elemento identificativo dell'intera

comunità, soprattutto in caso di vittoria degli stessi, come nel caso della vittoria del concorso di Parigi nel 1912 da parte della banda di Castagnaro (ivi, p. 116). Come associazione erano da un lato viste dalla politica come una possibilità di controllare istanze politiche considerate pericolose (ivi, p. 113), ma diventavano anche spesso un'occasione di discussione delle stesse, a volte in maniera eclatante (ivi, p. 104). Nel 1908 la banda di cerea rischiò lo scioglimento per aver suonato "L'inno dei lavoratori", guadagnandosi la nomea di "serve ai socialisti" (ivi, p. 104) e nel 1886 un'esecuzione a Minerbe dell'"Inno di Garibaldi" da parte della banda di "Cologna Veneta", creò dispiaceri ad alcuni clericali che erano a capo del comitato della sagra (ibid.). Non da ultimo erano il mezzo che aveva permesso a molta musica colta, operistica e no, di arrivare ad un pubblico appartenente a vasti strati di popolazione, contando su scuole di musica che producevano continuamente nuovi musicisti (ivi, p. 104).

Il ruolo venne messo in crisi, sia dall'arrivo del fascismo (che emanò direttive precise sul repertorio e sull'organizzazione delle bande, che vennero considerate fenomeno "folcloristico") sia dal sorgere di nuovi mezzi di comunicazione (prediletti dal regime) che strapparono alle bande il loro compito di diffusione culturale tra le masse (ivi, p. 106). Come osservato sia a livello italiano che a livello internazionale, pochissimi studi, se non puramente aneddotici e locali sono stati dedicati al fenomeno, rendendo difficili ricostruzioni degli ultimi decenni del movimento (ivi, p. 103, Duboi, Méon, Pierru, 2009, p. 18).

### **1.3 Modelli e repertorio originario delle bande**

Come detto il modello delle bande cittadine appare derivato da quello delle bande militari, che, in assenza di uno standard nazionale, era essenzialmente quello francese o quello austriaco, modellato sulla base di quello prussiano (Carlini, 1995). Il ruolo delle bande reggimentali nella vita culturale dei luoghi dove operavano diveniva rilevante, in primis perché per via della leva obbligatoria formava molti strumentisti (ivi, p. 88), che una volta concluso il servizio andavano a suonare nelle bande civiche (riportando anche nuovi brani nel loro luogo d'origine) ma anche perché cominciarono ad appropriarsi prima delle piazze e poi delle chiese come luoghi in cui eseguirle, grazie anche al ruolo propagandistico prima rivoluzionario poi restaurativo (ivi, p. 88-90). All'epoca non era nemmeno troppo raro che le bande reggimentali si occupassero anche degli intermezzi di uno spettacolo teatrale, e in certi casi anche di interi concerti (ivi, p. 90). In una prima fase, comunque, almeno nelle realtà cittadine, si insatura un regime di collaborazione tra orchestre e bande, in cui le prime



contribuiscono agli organici bandistici e al corpo insegnanti delle nascenti scuole di musica, spesso costrette da obblighi comunali (ivi, p. 97-99). Il sorgere delle prime trascrizioni teatrali per banda (del cui effetto si parlerà successivamente) e l'avvicinarsi alle piazze e alle chiese - che segnava l'abbandono della musica e dell'organico che fino ad allora aveva caratterizzato le bande militari, basato e sull'harmoniemusike tedesca, ricche di virtuosismi (e che quindi necessitavano di professionisti) e segnate da una fruizione impegnativa, segnerà tuttavia, ironicamente, anche il fattore che farà scendere le bande da quei palchi (ivi, p. 103-106). Inoltre, accelera lo spostamento dei luoghi delle esecuzioni da quelli chiusi e raccolti a quelli aperti e dispersivi (le piazze, appunto, ambienti poco favorevoli alla concentrazione) e fa sorgere l'esigenza di suonare un repertorio che sia di gradimento alle masse poco alfabetizzate, con brani "sintatticamente e tecnicamente semplici" (ivi, p. 106). Vediamo in questo una prima manifestazione di quel legame tra gusto per un'espressione artistica e classe sociale a cui viene associata (Dubois, 2011) di cui avremo modo di parlare in seguito.

Il repertorio, eseguito in ogni spazio disponibile, era pensato per un pubblico eterogeneo, ma si concentrava maggiormente sul melodramma e sulle sinfonie prediligendo compositori come Rossini, Verdi, Puccini, Mascagni, Beethoven e Liszt, citando però anche autori "minori" come Foroni (ivi, p. 113). All'epoca, peraltro, un repertorio per orchestre di soli fiati esisteva già, composto da brani scritti da autori sia italiani (Ponchielli, Donizetti, Mercadante) che stranieri (come Holst, Vaughan Williams, Berlioz o Hindemith), ma è significativo che le bande ignorassero queste composizioni. Ovviamente sussistevano differenze notevoli tra i livelli qualitativi occupati dalle varie bande, soprattutto a partire dalla diffusione della pratica dei concerti e dei concorsi (che prevedevano e nella maggior parte dei casi prevedono tutt'ora l'esecuzione di un brano obbligatorio per tutti le bande concorrenti e di uno a scelta, che solitamente finiva per essere un brano operistico), a cui viene occasionalmente riconosciuto anche il privilegio di un palco vero e proprio (ibid.). A questo punto le bande cominciano a dotarsi di nuovi strumenti che ne arricchiscono le possibilità espressive, pur mantenendo anche un'espressione più popolare attraverso un'esecuzione di marce e danze (ibid.). Questa natura bivalente che univa l'esecuzione di un repertorio popolare e di uno più colto rimane la cifra stilistica e la caratteristica più tipica e peculiare delle bande anche oggi. Nascono in questo periodo alcuni contrasti e dibattiti che caratterizzano ancora oggi parte dell'identità bandistica, legati soprattutto alla presenza di musicisti non nativi del paese e del sorgere di bande formate da professionisti, di cui era in

discussione la loro appartenenza al novero delle società bandistiche “per le loro finalità di guadagno” (ivi, p. 120).



## CAPITOLO 2

### La posizione subordinata

#### 2.1 Musica di serie b

Malgrado, quindi, l'aver evidenziato la centralità del loro ruolo, ripercorrere la storia delle bande ci permette anche di evidenziare quanto abbiano storicamente occupato sempre una posizione subordinata nel panorama della musica.

La gerarchia che struttura il mondo della cultura e dell'arte ruota attorno a due assi: il primo è quello della nobiltà e della considerazione artistica e critica di un determinato oggetto culturale, mentre il secondo riguarda la popolarità e il successo commerciale dello stesso (Dubois, Méon, Pierru, 2009, p. 11). Se in molti casi questi elementi lavorano per opposizione (vendite scarse e pubblico di nicchia, ma grande riconoscimento in ambito critico e accademico o viceversa), come evidenzierà la musica per banda non riscuote particolare fortuna in nessuno di questi due elementi, fattore che la relega ai margini del panorama musicale (ibid.).

Tale posizione subordinata è, a dire il vero, storicamente riconosciuta agli strumenti a fiato in generale (Lehmann, 2002, p. 19), a cui è sempre stato riconosciuto un ruolo prominente nelle varie formazioni, che deriva dai luoghi deputati all'educazione ai due strumenti, ecclesiastici nel caso degli archi, militari nel caso dei fiati, a cui si accompagnavano anche delle valutazioni più astratte atte a giustificare tale subalternità, come l'associazione degli archi allo spirito e quella dei fiati al corpo, relazione in cui vi è una superiorità del primo sul secondo (Duby, 1978, p. 89), ma anche con una relegazione dei fiati alla musica militare, mentre agli archi era riservata la cosiddetta musica artistica (Lehmann, 2002, p. 25). Nonostante lo sviluppo dei conservatori e delle moderne orchestre nel corso del XIX sec. abbia ridotto questa distanza, essa sussiste tutt'ora, si attraverso elementi simbolici, come la posizione in orchestra (ibid.; Coulangeon, 2004, p. 114) e quella dei loro nomi sui programmi di sala dei musicisti (Dubois, Méon, Pierru, 2009, p. 12). Nonostante, quindi, le bande presentassero già al loro sorgere uno stigma di subordinazione dovuto agli strumenti che le componevano, la posizione subalterna delle bande tuttavia presenta ulteriori ragioni. Il loro ruolo è sempre stato presentato come maggiormente votato a necessità sociali e di aggregazione che non estetiche o artistiche, peraltro spesso su loro stessa ammissione

(Rigoli, 1994, p. 110). L'idea che la banda sia, prima ancora che un'espressione musicale, un'espressione e uno strumento di concordia e di pace sociale, è in realtà ancora molto presente all'interno del movimento bandistico stesso.

Se però ci si occupa più nello specifico nell'analisi del repertorio bandistico, ci si rende conto che anch'esso contribuisce alla diffusione e alla riproduzione di tale gerarchia. Nonostante infatti questi obbiettivi e narrazioni attorno al movimento bandistico, fossero già di per sé degli elementi releganti, la missione stessa, più volte evidenziata precedentemente delle bande di porsi come strumenti di diffusione della musica operistica tra i ceti più bassi, prima dell'arrivo di mezzi come radio o tv, riduce il compito delle formazioni bandistiche a mero megafono per versioni semplificate e ridotte nella varietà timbrica (mancando gli archi), di brani provenienti dalla musica teatrale o sinfonica (Dubois, Méon, Pierru, 2009, p. 14, Carlini, 1995, p. 118). La pratica di proporre musica trascritta ha inoltre limitato il proliferare di musiche originali per banda - fattore che, peraltro, ha ulteriormente limitato lo sviluppo di peculiari possibilità espressive, essendo ben evidente che le scelte compositive (quando non l'intera struttura di un genere musicale) sono fortemente condizionate dagli strumenti e strumentisti per cui la musica viene scritta (Weber, 2017) - a cui sono stati preferiti brani trascritti scelti in primis seguendo la necessità di mostrare un linguaggio più facilmente accessibile, evitando brani lunghi e/o complessi, sia ritmicamente che armonicamente (Carlini, 1995, p. 118). Da qui si coglie il forte privilegio per brani come le marce, semplici e costruite attorno a semplici e ripetuti impulsi delle percussioni (ibid.). La presenza di dilettanti tra i musicisti, e l'assenza delle sfumature che gli archi potevano fornire, ha inoltre portato gli arrangiatori a scrivere trascrizioni che riducevano semplificavano ulteriormente questi brani (solitamente overture e temi più famosi dalle opere liriche o dalle sinfonie classiche), per evitare di proporre musica che eccedesse la pazienza del pubblico e le capacità dei musicisti (ibid.). La condizione di dilettanti di molti strumentisti impediva infatti l'esplorazione dei registri gravi e acuti degli strumenti, più difficilmente maneggiabili (soprattutto con gli strumenti di allora), limitando ulteriormente le possibilità espressive dei complessi e quindi di riflesso anche la complessità artistica delle composizioni (Carlini, 1995, p. 123). Tali scelte finivano inoltre per svilire tutto il repertorio originale per banda, che veniva solitamente lasciato a compositori dal nome meno prestigioso, con rare eccezioni di cui il mondo della musica colta tendeva a perdere traccia velocemente (Dubois, Méon, Pierru, 2009, p. 15). E a differenza di altri generi, la cui nascita segue meccanismi simili, (ovvero il sorgere all'interno di una specifica scena imitando i canoni della musica colta) la musica per banda non è riuscita a portare a innovazioni né tecniche né musicali che la

potrebbero aver caratterizzata successivamente, come è accaduto invece con il jazz (Roueff, 2013) o il rock (Bennet, 1980, p. 49), né all'uso di strumenti nuovi e mai usati, come nel caso della musica elettronica (Jouvenet, 2006).

Mentre quindi altri tipi di musica bassa, sono riusciti a ricavarci delle loro specificità, la banda è rimasta una formazione di marginale interesse, rimanendo considerata come la copia in miniatura delle orchestre complete (Dubois, Méon, Pierru, 2009, p. 15). Ci si rende conto quindi che la natura amatoriale degli strumentisti (o almeno la maggioranza di loro) non può essere considerata la spiegazione unica dell'inferiorità strumentale della musica per orchestra di fiati, in quanto la questione risiede nella svalutazione generale del genere intero, aldilà di chi lo pratica (ivi, p. 17).

Dando per assodata l'interdipendenza tra riconoscimento e diffusione di una forma artistica, notiamo inoltre che anche la musicologia tradizionale non si è mai occupata delle bande, né in Italia (Rigoli, 1994, p. 104), né in altri contesti europei, come quello francese (Dubois, Méon, Pierru, 2009, p. 18).

La natura amatoriale rende difficile la compensazione di questa scarsa penetrazione negli ambienti accademici, con quella negli ambienti commerciali (ibid.). Se si escludono alcune pubblicazioni prodotte dalle bande delle varie armi dell'esercito, i cd registrati dalle bande sono prodotti e distribuiti su scala locale, e venduto a cifre spesso simboliche e utilizzato più come ricordo per i bandisti e come scambio in caso di incontri con altre bande o come benvenuto per nuovi bandisti arrivati. I concerti sono in larga parte gratuiti, o con la richiesta di un'offerta libera, classificando quindi il pagamento più come simbolo di una relazione sociale o come contributo alle attività dell'orchestra, che dinamica di scambio di mercato (Zelizer, 1994).

Essendo le gerarchie un costrutto sociale e quindi suscettibili di modifiche, ci si sarebbe potuto aspettare una riabilitazione del genere come avvenuto in altri casi. Ciò viene messo in evidenza dal già citato caso del jazz, che viene oggi tenuto in maggiore considerazione (con corsi di studio specifici ad esso dedicati organizzati da molti conservatori) grazie ad una ridefinizione dell'intero genere stesso operata dai suoi ascoltatori, che lo hanno allontanato dalla sua funzione di musica d'atmosfera (Roueff, 2003), ballabile e "popular", come la definì Theodor W. Adorno (2004) che, dopo averla descritto come semplice e standardizzata, finalizzata a fornire un ascolto passivo e prodotto più industriale che artistico) aveva in un celebre saggio contrapposto alla musica "seria". La musica per banda ha invece avuto una storia simile, in certi aspetti e in un contesto totalmente diverso, a quella che Shusterman (1999) riconosce alla musica country americana, ancorata in un'America

rurale e associata a valori tradizionali, lontana sia dagli ambienti “radical chic” che ha invece ha riconosciuto un valore a forme artistiche come il rock (visto come trasgressivo) o il valore culturale che viene associato a forme che riescono ad attrarre le attenzioni degli “intellettuali progressisti” come il rap o il reggae. In poche parole, anche se alcuni studi hanno evidenziato che le élite sono diventate maggiormente onnivore nei loro gusti e consumi culturali e che nel tempo questa appropriazione ha sostituito l’esclusività snobistica che era il principale fattore definitivo del loro status (Peterson, Kern, 1996), le bande musicali e la musica che le caratterizza sembrano rimaste tutto sommato poco interessate da questa appropriazione.

## **2.2 Specificità veronesi come possibili fattori di rivalutazione**

Colpiscono, però, alcune peculiarità, non osservate nello studio condotto in Francia, della scena italiana, che, che possono portare a valutare diversamente (almeno in parte) il posizionamento delle bande nel panorama culturale, quantomeno locale. Nonostante il repertorio bandistico continui ad essere considerato di minor prestigio, esso è tuttavia oggetto di un corso all’interno del Conservatorio “F. E. dall’abaco” di Verona, comunque, va sottolineato, non obbligatorio, ma volto allo studio di alcuni brani originali per banda di compositori anche di buon prestigio dal XIX e XX sec. nella prospettiva dello svolgimento di uno o più concerti. Molti conservatori, inoltre, presentano corsi legati al mondo bandistico, come composizione per banda, - e non più solo strumentazione come era storicamente sempre stato, riprendendo quel tema della banda come surrogato dell’orchestra classica (Carlini, 1995, p. 121), che rimaneva il modello a cui aspirare e che le bande potevano al massimo imitare -, o direzione per banda. Non trattandosi quindi di un’attenzione estesa nei confronti di quel repertorio, si tratta però di un’occasione riconosciuta alla formazione bandistica di occupare spazi che normalmente sarebbero riservati ad altri generi musicali. Non è insolito che alla “symphonic band” del conservatorio ma anche a quelle cittadine sia concessa la possibilità di suonare in luoghi solitamente deputati alla musica più prestigiosa, come l’Arena di Verona, il Teatro filarmonico o la basilica di san Zeno. Molte di queste bande contano più di 50 elementi, e integrano strumenti ad arco, lontani quindi dall’organico originario.

Tale rivalutazione può essere dovuta a vari fattori: un primo riguarda la scalata sociale operata da quelle stesse masse, fino alla metà Novecento operaie e contadine, a seguito del boom economico degli anni ’50, un altro la rivalutazione degli strumenti a fiato e delle loro

possibilità. mentre il secondo riguarda la creazione di spazi autonomi per le bande e l'attività di alcuni agenti e istituzioni legate a questo mondo.

Sappiamo che giudizi come cultura bassa (ma anche popolare, tradizionale, colta etc.), non dipendono solo da questioni di gusto, ma sono legati intrinsecamente alla classe sociale a cui tale forma espressiva è associata (Dubois, 2011), in quanto i gruppi sociali sono portati a definire il valore del loro status, associandolo anche al valore dei beni culturali che consumano (Levine, 1990), che sono elemento distintivo della loro appartenenza a quel gruppo sociale (Bourdieu, 1984). Appare immaginabile quindi che la rivalutazione del fenomeno bandistico, sia quindi associabile anche alla crescita di potere economico e sociale che le masse prima rurali e operaie della provincia italiana hanno vissuto negli anni del boom economico, anni in cui anche i paesi prima rurali crescono in numero di abitanti. Nonostante, tuttavia, anche le bande osservate in Francia presentino una composizione non più legata esclusivamente al contesto sociale che le aveva viste sorgere, si è osservato che ciò che rimane ancorato a quel mondo sono le rappresentazioni e le pratiche che i partecipanti stessi mettono in atto (Dubois, Méon, Pierru, 2009, p. 27).

Un altro elemento che potrebbe aver influito è la rivalutazione che gli strumenti bandistici hanno avuto nel corso del XX sec. nella musica colta (J. P. Burkholder, D. J. Grout, C. V. Palisca, 1980, p. 749), dove le possibilità offerte dai fiati di performare effetti (come i "frullati"), e dalle percussioni (il cui numero è andato sempre in crescendo nelle orchestre, con l'apparizione di strumenti del tutto nuovi in quel mondo come il vibrafono) ha creato rinnovato interesse da parte dei compositori per queste famiglie di strumenti, che potrebbe essersi riflesso anche nei confronti della banda, vista come orchestra di fiati e percussioni (ibid.). Anche questa, però, non può essere considerata una specificità locale rispetto all'esempio francese.

Per parlare dell'importanza dell'attività svolta dai concorsi e delle associazioni legate esclusivamente al mondo bandistico, può essere utile analizzare il caso delle bande nord-americane. Fino ad allora avevano goduto sì di larga diffusione sul territorio (sia quelle militari, sia quelle civiche) e soprattutto nelle high-schools, ma non era loro riconosciuto un ruolo diverso rispetto al contesto europeo, e rimanevano relegate al mondo dell'intrattenimento, della formazione/educazione e della celebrazione delle ricorrenze pubbliche, più che a quello artistico (J. P. Burkholder, D. J. Grout, C. V. Palisca, 2014, p. 755-6). Fu l'attività prima della American Bandmaster Association (sorta nel 1930) e la College Band Directors National Association (CBDNA, creata nel 1942) si occuparono sia di dare una formazione professionale ai direttori, sia di promuovere un nuovo tipo di



formazione, la concert band (o symphonic band) che cercarono di spingere come nuovo standard (ivi, p. 920). La CBDNA, oltre ad alcuni direttori per banda come Richard Franko Goldman (figlio del celebre Edwin Franko Goldman, direttore di bande militari di inizio secolo), basandosi sull'eredità lasciata dai lavori di Holst, Schmitt, Vaughan Williams e Grainger, commissionarono la composizione di nuovi brani per banda che potessero rivaleggiare per rilevanza musicale con la musica colta (ibid.). Nacquero poi le wind ensemble, il cui primo esempio fu la Eastman Wind Ensemble all'interno dell'Eastman School of Music a Rochester, New York (fondata nel 1952), che furono un ulteriore strumento di rottura rispetto al passato (ibid.). Se fino ad allora le bande prevedevano più parti uguali (per poter sopperire ad eventuali assenze e adeguarsi ad un organico che non era stabile), le wind ensemble trattavano ogni parte come unica e solistica, influenzando in questo modo anche i compositori, nomi ora molto noti come Persichetti (che ha composto una delle sue 9 sinfonie per orchestra di fiati), Schuman, Copland, Penderecki, Husa e Schwantner (ibid.) che attratti da queste novità e da un ambiente considerato più aperto alle novità rispetto all'affollato mondo delle composizioni per orchestra (ivi, p. 921), quintetto d'archi e pianoforte solo (garantendo immediata diffusione), cominciarono a riempire i repertori per banda di nuove composizioni. Nonostante stentino ancora ad essere riconosciute come autorevoli quanto quelle per archi, questi lavori riscuotono molto successo (ibid.): il brano "Music for Prague 1968" di Husa, composto nel 1968, ha avuto oltre 8mila rappresentazioni, più di ogni altro lavoro del compositore e della grande maggioranza del resto della musica del XX sec., ma non gli hanno garantito il prestigio e i premi (tra cui un Premio Pulitzer) dei suoi lavori scritti per un organico più classico (ibid.).

Il processo avviato dalle due associazioni americane dopo la Seconda guerra mondiale può ricordare il lavoro svolto da due enti presenti e operative in Italia e in Veneto negli ultimi 20 anni. Negli ultimi due decenni, infatti, le bande hanno iniziato a darsi un'organizzazione più strutturata e ufficiale, creando organi che ne coordinano e in alcuni casi supportano l'attività, come l'"Ambac" (nato nel 1997), operante in Veneto e nelle sue provincie e il "Tavolo permanente delle federazioni bandistiche italiane" (nato nel 2000, dall'unione delle varie esperienze regionali che erano sorte, come il già citato "Ambac"), che si occupa in particolare della tutela degli interessi bandistici a livello nazionale, attraverso attività di lobbying (verso la politica ma anche verso aziende e case editrici musicali), ma anche della condivisione di documenti utili alle attività e il sostegno ad attività bandistiche, che altrimenti farebbero fatica a finanziarsi. Organizzano o sostengono inoltre corsi per musicisti, direttori e amministratori di bande, campi estivi musicali, masterclass, concorsi a

vario livello con la collaborazione di musicologi, musicisti e solisti tra i più prestigiosi in Italia, a volte di loro iniziativa, a volte appoggiandosi ad una banda particolare (con cui il musicista può avere dei rapporti) ma promuovendo tale attività a tutte le altre bande associate, di modo da “professionalizzare” e aggiornare ulteriormente questo ambiente, con un impatto sulla strutturazione delle attività e sul livello delle esecuzioni.

Tale lavoro viene inoltre aiutato da una manifestazione che ha permesso di ricavare uno spazio autonomo e unico per le bande, come il concorso internazionale per bande “Flicorno d’oro” di Riva d/G in provincia di Trento. Il ruolo dei festival musicali nella scena di loro riferimento è cruciale. Pur essendo infatti meno frequenti rispetto alla normale attività di coloro che ne prendono parte, essi compensano con l’intensità che li contraddistingue e che richiedono, raccogliendo appassionati e addetti ai lavori da più luoghi (a seconda del livello), e risultando anche più coinvolgenti e trasformativi per chi vi partecipa (Dowd, Liddle, Nelson, 2004). Risultano anche più impattanti perché creano, mobilitano e rinvigoriscono il pubblico e i partecipanti (Peterson, 1997), favorendo e accelerando in alcuni casi cambiamenti che non necessariamente poi saranno giudicati positivi (Seiler, 2000). Infine, sono fondamentali perché incontrando limiti di tempo e organizzativi sono costretti a selezionare partecipanti, temi e quindi stabiliscono esplicitamente dei confini che altrove emergono solo (Santoro, 2002) e definiscono le caratteristiche che consentono l’inclusione di partecipanti ma anche degli argomenti trattati all’interno della manifestazione e il tipo di brani che sono accettati nella competizione, definizione che poi si trasmette nella quotidianità di chi vi ha partecipato. Tale concorso, inaugurato nel 1992 e svoltosi fino al 2007 con cadenza biennale, per passare poi ad una annuale, è considerato uno dei concorsi più prestigiosi d’Europa, i cui giudici (6 nelle ultime edizioni, non stabili ma sostituiti ad ogni edizione) provengono da tutta Europa, esattamente come le bande che partecipano alla competizione. Come si è già detto i concorsi non sono una specificità di questo segmento di storia bandistica ma a differenza di come avveniva agli albori del XX sec. i brani che vengono eseguiti sono brani specificatamente scritti per l’organico bandistico, sia quelli proposti come obbligatori dalla commissione, sia quelli proposti come a scelta dalle bande partecipanti (che però devono essere approvati dalla commissione del concorso). A differenza delle competizioni tenute in Francia (Dubois, Méon e Pierru, 2009, p. 78) si tratta di vere e proprie competizioni in cui il primo premio non è assegnato a più bande e non consiste nella semplice promozione alla categoria successiva, in quanto la categoria a cui iscriversi è a discrezione della banda. Non si tratta di un mero strumento di certificazione (anche se esiste una categoria, detta “open” o “assegnazione” riservata alle bande che

richiedano solo la valutazione e non la partecipazione alla competizione), ma di una gara in cui i premi (forniti dagli sponsor in forma di strumenti o buoni acquisto per strumenti o partiture) vengono assegnati sulla base di un punteggio che viene rilasciato secondo criteri abbastanza rigidi ed esplicitati, esattamente come lo è l'ordine di arrivo tra i concorrenti. I corridoi dell'edificio in cui il concorso si svolge sono spesso inoltre occasione di confronto e discussione tra i membri delle varie bande partecipanti. Il modello del "Flicorno d'oro" e il suo successo hanno peraltro consentito il proliferare di imitazioni, tra cui un concorso regionale veneto (inaugurato nel 1996 e ripreso nel 2017 con cadenza biennale, dopo un'ultima edizione risalente al 2002). Concorsi e associazioni operano, dunque, come un circolo collaborativo (Farrell, 2001), favorendo la collaborazione e l'unione d'intenti tra le bande e permettendo di supportarsi in un panorama culturale altresì ostile, creando inoltre una rete che è formata anche dalla condivisione di luoghi per le performance, di strumenti e di musicisti. Non appare, dunque, casuale che le bande veronesi, di gran lunga le più numerose nel novero di quelle iscritte all'Ambac, tra quelle venete, siano anche quelle che storicamente e recentemente hanno ottenuto i risultati più rilevanti in termini di vittorie ai concorsi sia regionali che internazionali negli ultimi trent'anni.

A tali specificità veronesi, va inoltre aggiunto che in Italia, è più volte emerso anche il contributo di alcuni musicisti non strettamente appartenenti al mondo bandistico, che si sono spesi affinché ne venisse riconosciuto il valore musicale. Se consideriamo. Tra questi uno dei più attivi è Riccardo Muti, direttore d'orchestra di fama e prestigio mondiale che ripetutamente ha sostenuto la non subalternità delle bande rispetto alle orchestre, come confermato recentemente in un'intervista a Rai News 24 (2023). Nel novembre 2019, il tavolo permanente ha inoltre pubblicato un appello al parlamento, che è stato firmato da numerosi musicisti orchestrali, solisti di fama internazionale e docenti universitari, contro l'inclusione delle bande nel terzo settore, in vista della nuova riforma che lo avrebbe riguardato. Recentemente anche l'Accademia di Santa Cecilia di Roma ha lanciato un progetto che consiste in un corso per avvicinare strumentisti al mondo delle bande musicali. Non sono poi rare collaborazioni tra le bande e questi solisti di livello internazionale sottoforma di esibizioni per solista e orchestra di fiati, o di masterclass per i musicisti delle bande.

Appare tuttavia altresì evidente che tale (parziale) processo di riscoperta dell'organico bandistico potrebbe non coincidere completamente con la rivalutazione della banda nella sua forma storica, creando tensione tra chi preferisce lasciare le bande al loro ruolo tradizionale e chi invece ne auspica una modernizzazione, considerato anche che quella porzione di

mondo bandistico composta dalle marce, delle sfilate pubbliche in piazza e dell'accompagnamento alle processioni religiose è ancora pare fondante dell'attività delle bande, pur non essendo parte di questa rivalutazione, che riguarda più che altro l'attività concertistica. Peraltro, non si può assumere con certezza che una parte dei membri del mondo bandistico veronese (la cui composizione è eterogenea sotto diverse variabili come età e capitale culturale) non provi anche un certo fastidio o repulsione verso questo fenomeno di "gentrificazione musicale" (Dyndahl, Karlsen, Skårberg, Nielsen, 2014) che sembra riguardare questo genere, e che potrebbe essere visto come una sottrazione della banda al suo contesto tradizionale e per il quale era nata e si era sviluppata, soprattutto da chi era abituato a questa rappresentazione più tradizionale delle bande.



## **CAPITOLO 3**

### **Metodologie di ricerca**

Riassumendo, quindi, nonostante sia indubbio che le caratteristiche del movimento bandistico veronese, ripercorrano quelle stesse che erano state evidenziate come elementi di relegazione delle bande in posizione subordinata rispetto alla musica colta, abbiamo, tuttavia, osservato che vi sono delle peculiarità e degli elementi di unicità che permetterebbero di riservare alle bande dei luoghi e che ci siano dei segnali che mostrano come la reputazione della banda musicale stia assumendo connotati diversi da quelli che le sono stati riservati in passato, pur sopravvivendo ancora la dimensione della banda di paese, attenta allo studio del repertorio che ne ha caratterizzato i primi decenni di storia. Data quindi questa ambivalenza e questo scarto presente all'interno del mondo bandistico diventa di maggiore interesse studiare gli effetti che tale struttura gerarchica e le spinte alla rivalutazione del fenomeno che abbiamo osservato, hanno sui membri del movimento, e le varie rappresentazioni che i bandisti hanno della loro attività e del loro ruolo nel panorama musicale di loro riferimento.

In particolare, le domande che hanno guidato la ricerca sono state:

- Che rappresentazione danno i bandisti di alcuni aspetti dell'attività bandistica?
- Si può notare un conflitto tra le diverse rappresentazioni dei temi legati al processo di modernizzazione delle bande?
- Attorno a quali di questi temi si genera più conflitto
- Possiamo individuare alcune variabili che spieghino questa frattura?

Per farlo si è proceduto a intervistare i membri di tre realtà bandistiche del territorio veronese. Queste tre bande sono state scelte in quanto si posizionano a diversi livelli di questo spettro di posizioni che le bande occupano attualmente. Tali posizionamenti sono stati misurati attraverso alcune delle caratteristiche che abbiamo incontrato precedentemente come fattori di più o meno marginalizzazione della formazione bandistica. Tali elementi sono: il numero di strumentisti (compreso la loro provenienza dal territorio della banda) e la varietà di strumenti presente nell'organico (soprattutto in merito alla presenza di archi o meno), la quantità di concerti, con particolare attenzione al numero di essi performati all'esterno del proprio territorio comunale, e la partecipazione a concorsi (con attenzione a quelli di richiamo internazionale). Le bande selezionate sono quindi le seguenti:

- Banda alpina di Monteforte d'Alpone: l'organico, composto secondo la tradizionale formazione bandistica, ovvero solo strumenti a fiato e a percussione, è inferiore ai 50

elementi, quasi esclusivamente residenti sul territorio e amatori. Producono in un anno due concerti (oltre alle sfilate): quello di Natale (che viene eseguito in tre occasioni, una per ogni paese che compone il comune) e uno in occasione delle celebrazioni per la Festa della Repubblica, in data unica. Hanno partecipato ad un concorso (a livello regionale) per la prima volta nel 2023, in categoria open (quindi non in competizione).

- **Corpo bandistico di Sona:** Il numero di musicisti è superiore ai 60, alcuni dei quali professionisti, ma in larga parte amatori, alcuni dei quali provenienti da paesi limitrofi e non residenti nel territorio del comune. Include oltre agli strumenti a fiato e a percussione anche altri strumenti, tra cui un contrabbasso in pianta stabile. Si esibiscono in numerosi concerti, la maggior parte dei quali sul territorio del comune, ma hanno avuto la possibilità di esibirsi anche all'Arena di Verona e al Teatro filarmonico. Hanno ospitato numerosi master per direttori e strumentisti e hanno preso parte a numerosi concorsi anche di livello internazionale, e sempre in categorie competitive.
- **Orchestra di fiati di Verona:** i musicisti sono oltre 60 senza particolari appartenenze territoriali (la maggior parte di loro viene da Verona o provincia), e la quasi totalità di loro consta di professionisti e studenti o diplomati in un conservatorio. Oltre all'ovvia presenza di fiati e percussioni include in pianta stabile al suo interno strumenti come arpe, violoncelli e un contrabbasso. Presenta inoltre una sezione femminile (di circa 40 elementi), che si esibisce con lo stesso repertorio, in occasioni specifiche. Pur essendo molto giovane come associazione (fondata nel 2019), si è potuta esibire in alcuni contesti molto prestigiosi, come l'auditorium san Barnaba di Brescia, la basilica di san Zeno a Verona e al Teatro Filarmonico di Verona. Hanno partecipato dalla loro fondazione ad ogni edizione svoltasi del concorso Flicorno d'oro di Riva d/G, classificandosi secondi in prima categoria (2022) e terzi in categoria superiore (2023).

All'interno di questa popolazione è stato individuato un campione ragionato, non rappresentativo, scelto secondo alcune variabili che si ritengono maggiormente rilevanti, rilevati come cambiamenti in atto nel mondo bandistico (Dubois, Méon, 2013, p. 140-1), attorno a cui si possono creare conflitti:

- La banda di appartenenza (distinte nelle tre individuate precedentemente), che possono influenzare le aspettative che i musicisti hanno dell'attività di questo tipo di organici

- Età del musicista, che mostra se il musicista è stato esposto a quel modello di banda precedente agli anni 90, e quindi conterà persone under e over 40
- Il capitale culturale musicale e la formazione del componente (in particolare se diplomato o studente in conservatorio o formato solo in banda)
- Genere

Per rispettare il principio di mutua esclusività delle variabili (Marradi, 1984), si avrà cura ,in particolare, data la sempre maggiore dimensione collaborativa tra le bande, di individuare componenti che non siano membri contemporaneamente di più di una delle bande oggetto di indagine, mentre (considerando che queste variabili si pongono l’obiettivo di misurare la maggiore o minore aderenza all’idea di legittimità artistica dettata dagli organi della musica colta e data la natura spesso ibrida della formazione dei bandisti) la variabile “formazione e capitale culturale del componente” va intesa come un variabile qualitativa ordinale, dove la formazione in conservatorio è intesa come “maggiormente legittima” di una ottenuta solo all’interno della scuola di musica della banda. Non potendo riconoscere questa stessa proprietà ordinale rispetto alla legittimità, ad una possibile variabile “ruolo” (intesa come direttore artistico, presidente o semplice musicista), non potendo escludere che un musicista possa aver avuto una formazione o una carriera artistica superiore a quella di un direttore o una maggiore conoscenza del mondo musicale di un presidente o membro del direttivo, ed essendo questi ruoli spesso sovrapposti (soprattutto quello di membri del direttivo e musicisti), si è deciso di ignorare questa variabile.

La scelta delle tre bande è stata dovuta anche ad una maggiore agilità nell’accesso al campo essendo stato musicista in vari momenti di tutte e tre queste realtà e avendo sviluppato quindi una rete di contatti, inizialmente solo con dei coetanei, che mi ha permesso poi di accedere anche ai membri più anziani delle bande. Ho trovato una grande disponibilità e anche un certo entusiasmo inaspettato attorno alla richiesta di svolgere l’intervista, tanto che l’organizzazione è stata delle più semplici. La maggior parte si sono svolte in presenza in ambienti che potessero mettere a proprio agio l’intervistato, soprattutto quelli con cui avevo meno confidenza personale. Nello stesso intento, ho anche deciso di iniziare le interviste partendo da una breve “autobiografia musicale” e bandistica, che mi ha permesso di individuare subito i temi su cui gli intervistati, nella rappresentazione della loro vita in banda decidevano di soffermarsi, per poi toccare i temi scelti (che verranno indicati in seguito) per fare in modo di avere sul tema una risposta da ogni intervistato. Le interviste sono durate dai 10 ai 30 minuti. A tutti è stata garantita l’anonimità. ed è stato chiesto il consenso per la registrazione dell’intervista sia prima che dopo l’inizio della registrazione. Gli intervistati



saranno indicati con un codice che mostrerà il numero progressivo di ordine in cui si è svolta l'intervista, il genere, l'età e la banda di appartenenza. È stata mia cura cercare di garantire all'intervistato la massima discrezione, anche per favorire una maggiore serenità dato che molti degli argomenti riguardavano scelte operate da direttori e presidenti dei corpi bandistici, ben lungi da essere estranei all'intervistato. Essendo io un insider, di queste realtà ho cercato nei brani di intervista riportati di spiegare alcuni dettagli per il lettore che non lo fosse.

Il contenuto delle interviste, accuratamente trascritte, ha portato alla formazione di un corpus oggetto della successiva analisi. Da questo corpus abbiamo potuto, infatti, individuare "ex-post" (Tuzzi, 2003, p. 48-51) alcune possibili modalità con cui si manifestano le opinioni e valutazioni degli intervistati sugli aspetti che principalmente sono oggetto delle domande, ma rimanendo aperti al sorgere di nuovi aspetti ritenuti interessanti per rispondere alle domande di ricerca, cercando quindi di impostare le interviste di modo che siano poco strutturate e maggiormente inclini al dialogo con l'intervistato, che è stato in questo modo libero di proporre spunti originali, ma garantendo un'uniformità minima che permetterà il confronto tra le interviste. Le categorie con cui verranno classificate le risposte (ovvero le modalità con cui si articoleranno le variabili), risponderanno ai criteri generali individuati da Marradi di esaustività, mutua esclusività e unicità del "fundamentum divisionis" (1984) e da Losito di pertinenza, omogeneità e obiettività (1993).

Le domande vertevano sul repertorio (nella sua varietà e cercando di rappresentare ogni aspetto dello storicamente e attualmente vario repertorio bandistico) e sul ruolo riconosciuto alla convivialità e a tutti quei momenti che non sono propriamente musicali, come le cene sociali nell'attività bandistica, su cui si potrebbero osservare le differenze di gusto e preferenze tra i vari componenti delle bande, (Dubois, Méon, Pierru, 2009, p. 118-23), e infine il ruolo dei professionisti non membri dell'associazione (quindi esterni, pagati o volontari) chiamati a integrare l'organico.

## CAPITOLO 4

### Le sfumature del suono bandistico

#### 4.1 Le sfilate

Per quanto riguarda le sfilate e i brani che ne caratterizzano il repertorio (ovvero le marce), possiamo notare che i membri più giovani tendono a dare un'interpretazione della marcia come elemento tradizionale e caratteristico dell'attività bandistica, e quindi da riprodurre e portare avanti, pur ammettendo che si tratta di una parte meno stimolante per loro:

*Le marcette sono belle perché ti diverti a farle, preferisco nettamente il concerto ma capisco che la marcetta fa molto effetto ed è molto caratteristica, se passi per il paese con le persone che seguono, è molto carina da vedere. (id\_07, M, 21, Sn)*

*Vorremmo fare più concerti, passa troppo tempo tra il concerto di Natale e del 2/6. Facciamo abbastanza sfilate, 15 all'anno circa. Credo che questa cosa sia legata al fatto che siamo una banda comunale. (id\_02, F, 22, Mf)*

*Se io potessi suonare farei altro che concerti però mi sono appassionato alla banda grazie alle sfilate, sentivo il battere della cassa dentro in pancia che mi dava fastidio ma allo stesso tempo mi attirava. Questa ambivalenza tra sfilate e concerti ci deve un po' essere. Effettivamente però facciamo pochi concerti, ma non meno di altre bande della zona. (Id\_04, M, 28, Mf)*

Si potrebbe definire, utilizzando lo schema individuato da Weber (Sbalchiero, 2021, p. 36-37), un agire sociale prevalentemente determinato per tradizione, ovvero dall'abitudine acquisita per cui l'attività bandistica deve necessariamente comprendere anche attività di quel tipo.

Diversa è la prospettiva che invece adottano i membri più anziani che appaiono molto più legati a questo aspetto dell'attività bandistica

*È molto importante fare i servizi, io continuerò a ripeterlo, intanto perché hai una convenzione con il comune e chiedono la presenza della banda e non il concerto... I*

*concerti di Natale invece li abbiamo inseriti dentro (alla convenzione, ndr) perché sono una cosa che noi diamo alla cittadinanza (id\_03, M, 73, Mf)*

Qui appare evidente che la sfilata non è indicata solo come una parte dell'attività bandistica, ma addirittura come la sua parte più importante e richiesta, mentre il concerto viene descritto come un favore extra che la banda effettua per la cittadinanza, oltre quello che la banda dovrebbe fare. Insomma, nonostante, tirando le somme, si possa comunque dedurre che sia i più giovani che i più anziani membri delle bande concordino sul fatto che le sfilate sono una parte importante dell'attività bandistica, la rappresentazione e il peso complessivo riconosciuto a quest'attività mostrano significative distanze: un'abitudine, anche un po' folkloristica per i primi, una ragione d'essere per i secondi.

Chi invece mostra opinioni molto più distanti sul tema sono i membri dell'orchestra a fiati di Verona (banda che non effettua, come già evidenziato sfilate e che si dedica totalmente all'attività concertistica), come possiamo notare in questo passaggio piuttosto esplicito:

*La prima volta che ho provata a sfilare mi sono vergognata, forse mi sbaglio e dovrei vergognarmi di vergognarmi, però non me la sento perché (...) questo mi sembra troppo indietro rispetto a quello che avevo fatto. Mi divertivano però fare le bande in teatro, che è un'altra cosa però, dove la professionalità viene prima di tutto, dove se sbagli puoi essere protestato e licenziato. (id\_06, F, 66, Vr)*

Si tratta indubbiamente di un rifiuto di questo lato dell'attività bandistica molto forte, legato alla semplicità musicale, giudicata eccessiva, di questo lato dell'attività bandistica. Tengo sottolineare il passo immediatamente successivo dalla stessa intervista:

*Trovavo molto difficile marciare e suonare assieme, battere il sinistro sul battere etc. (id\_06, F, 66, Vr)*

Questo evidenziare la difficoltà trovata nel marciare e suonare assieme, non va, a mio avviso, interpretato come un riconoscimento della bravura di chi riesce a fare entrambe le cose, ma al contrario come una sottolineatura che farle bene entrambe non sia possibile e che quindi le sfilate siano caratterizzate da un decadimento della qualità musicale. Questa bocciatura della prevalenza di altri fattori su quello musicale, la ritroveremo sia quando parleremo della cura nello studio della musica, sia quando affronteremo il tema della vita extra-musicale

delle associazioni bandistiche. Ma questa contrapposizione piuttosto netta ci permette di individuare una frattura evidente ma anche molto sfumata, nel mondo bandistico, tra prioritizza gli aspetti più tradizionali delle bande e chi invece dà più peso a fattori più culturalmente legittimati.

## 4.2 Il repertorio concertistico e il suo studio

Trattato a parte l'argomento sfilate, possiamo ora occuparci di quello che probabilmente è il nodo centrale di questa ricerca: i concerti e la loro preparazione. Abbiamo evidenziato che il repertorio concertistico si compone di molte anime, da quella delle trascrizioni operistiche a quella espressamente per banda.

Per quanto riguarda i brani trascritti, sia dalla musica pop che dalla musica classica i commenti dei membri parte del campione tendono ad avere sentimenti misti nei loro confronti:

*Suonavamo arrangiamenti piuttosto facili (...) con la vecchia direzione era una musica molto più classica, pesante, brani lenti e sempliciotti (id\_02, F, 22, Mf)*

*A san Bonifacio hanno un repertorio più nostalgico, più vecchio, jazz o brani con cantanti che sono i peggiori (id\_04, M, 27, Mf)*

*(...) gli arrangiamenti non mi piacciono più di tanto, si vede che sono un po' tirati. Ascoltando la canzone originale, suonarla poi in banda rischia di abbassare le aspettative che avevo, è un po' degradante come cosa, in certi casi può funzionare però. (id\_07, M, 21, Sn)*

*Io ho suonato tantissime cose che vanno dagli arrangiamenti di musica leggera... c'è stato un periodo in cui andavano molto di moda gli arrangiamenti delle colonne sonore piuttosto che arrangiamenti delle musiche pop (De André, Battisti, i Beatles). Abbiamo fatto arrangiamenti di colonne sonore più o meno difficili e più o meno conosciuti, se io posso nominare un arrangiamento di De Meij di "Star Wars" che era parecchio complesso, rispetto ad uno di "Jesus Christ Superstar", che negli anni 90 era un po' più conosciuta dalla parte vecchia della banda. Abbiamo però fatto anche musica popolare perché il nostro maestro era convinto che la banda dovesse*

*mantenere le sue origini popolari. A volte sono stati proposti brani troppo difficili da seguire per il pubblico, però il pubblico conosce il maestro e conosce l'estro che ha, e quindi dopo un paio di proposte anche il pubblico si abituava, ma ascolta più volentieri i medley dei cantanti famosi... (id\_05, F, 41, Sn)*

Anche qua però possiamo notare una frattura generazionale, dove i membri più anziani della banda tendono invece a interpretare l'uso di brani trascritti come un male minore per poter adattare i brani alle possibilità del proprio organico, sottolineando che sono ben coscienti che si tratta di un'operazione non filologicamente corretta e per questo musicalmente criticabile:

*ed è cominciato a cambiare anche il repertorio concertistico, aggiungendo musiche da film, trascrivendo io, perché non era facile trovare trascrizioni anche perché i maestri ne erano gelosi. Io non avevo una banda con i corni e i fagotti e quindi ho adattato le musiche al mio organico, e per questo me ne son sentite dire di tutti i colori. (id\_03, M, 73, Mf)*

Possiamo però evidenziare che si tratta di sfumature differenti, in cui la fascia più giovane della banda descrive la scelta dell'uso delle trascrizioni come un adattamento ad una moda, a quelli che sono i brani famosi (sia pop che classici) che vogliono essere suonati ed ascoltati, mentre la parte più anziana delle bande le descrive come una necessità dettata dai limiti dell'organico e degli strumentisti.

Più interessante appare invece lo studio delle rappresentazioni dei brani originali per banda, centro come abbiamo visto del processo di legittimazione culturale delle bande.

Il repertorio per banda viene descritto dalla parte più giovane del campione come stimolante e più interessante anche paragonandolo per difficoltà ai brani affrontati nei propri studi conservatoriali (da chi lo ha frequentato):

*“Sonorità un po' atipiche, è un po' una novità per me, anche rispetto a quello che suonavo in conservatorio, che era più lineare. Sembra una musica quasi più dell'est” (id\_01, M, 33, Vr)*

*Il mio strumento è stato pensato per le bande, quindi non ho mai visto tutta questa differenza, in quello che facevo in banda rivedevo ciò che facevo in conservatorio e*

*viceversa, soprattutto quando ho cominciato a fare pezzi seri con tempi composti o vedendo Gulliver ("Gulliver's Travel", brano originale per banda, ndr) quando in una battuta cambia totalmente tonalità. I brani qua erano comunque trascritti e pop, poi sono andato verso brani scritti per banda che erano più divertenti, in cui non ho solo il solo, ma in cui è un continuo su e giù. Ora stiamo facendo brani un po' a metà tra quelli originali e quelli trascritti. C'erano brani scritti per banda anche facili che riuscivano a creare atmosfera e dare importanza a tutti gli strumenti. (id\_04, M, 27 Mf)*

*Il repertorio della banda di Sona era già un po' all'avanguardia negli anni '90, si affrontavano brani con tempi non canonici, 7/8, 5/8. Mi sono trovata ad affrontare ritmi un po' diversi e non ho mai vissuto questa distanza tra musica di serie a in conservatorio e serie b in banda. (...) A volte sono stati proposti brani troppo difficili da seguire per il pubblico, però il pubblico conosce il maestro e conosce l'estro che ha, e quindi dopo un paio di proposte anche il pubblico si abituava, ma ascolta più volentieri i medley dei cantanti famosi, ma accetta anche brani originali che sappiano far emozionare, che raccontino qualcosa. (id\_05, F, 41, Sn)*

I brani originali per banda tendono quindi ad essere più apprezzati sia per la loro maggiore difficoltà, a cui viene riconosciuto un valore tendenzialmente positivo di stimolo e di maggiore appagamento:

*Io ho sempre preferito fare brani più difficili e complicati, sentivo un certo appagamento nei brani più complicati. Preferisco il repertorio per banda alle trascrizioni... (id\_07, M, 21, Sn)*

Più prudenza viene mostrata anche qua dai bandisti di più lunga data, soprattutto nelle bande più lontane nel processo di conformazione ai criteri di legittimità, a tale difficoltà non viene dato un valore di stimolo, ma uno invece di fattore respingente in quanto giudicato non alla portata della banda:

*Certi brani originali neanche li conosco, io ero molto prudente a tirare fuori certi brani, dai 46 elementi che eravamo avevo avuto un crollo, ma non ci eravamo mai*

*fermati, cercando di fare brani non difficoltosi. A volte cercavo il brano col solista perché c'erano degli elementi bravi, con o senza diploma, che potevano farli. Adesso si punta di più su un livello che è oltre i limiti nostri, che sarebbero un po' difficilotti per noi, è che venite voi da esterni, se no sarebbe impossibile. (id\_03, M, 73, Mf)*

Anche qua si conferma che per il musicista la prima necessità non è quella di preoccuparsi de livello di esecuzione, bensì quella di cercare il più possibile di mandare avanti l'attività musicale dell'associazione, anche se questo vuol dire eseguire brani facili e cercando di valorizzare meno i singoli timbri che compongono l'organico bandistico rispetto ad alcuni solisti, insomma si tratta di rinunciare a tutti quegli elementi che erano invece indice di un processo di maggior legittimazione culturale. Va in questo senso, a mia interpretazione la sottolineatura della non necessarietà del diploma. Se è infatti indubbio che il titolo non sia garanzia di un livello esecutivo migliore, la scelta di sottolinearlo esplicitamente può tradire un certo fastidio nei confronti della pratica di chiamare maestri e diplomati da altri contesti all'interno della banda. Del tema degli esterni chiamati ad integrare i gruppi bandistici, ovvero la soluzione più vicina al modello professionistico, e dei dilemmi che da queste scelte scaturiscono, parleremo però più approfonditamente nel prossimo capitolo.

Gli intervistati dall'orchestra di fiati invece paradossalmente sembrano aver interiorizzato maggiormente, a causa anche della loro maggiore prossimità a quel mondo (essendo un'orchestra formata per la maggior parte da laureati o studenti di conservatorio), il confronto e la subordinazione con le orchestre con archi anche nella descrizione del loro repertorio:

*Suonare con gli archi è impegnativo, però come repertorio quello bandistico è più limitato, ma dipende anche da chi suona e chi dirige. I brani per banda non hanno quella varietà di epoche che puoi trovare nella musica orchestrale con gli archi e certe sonorità non si riescono a raggiungere perché mancano gli archi e quindi il repertorio è un po' limitato (id\_06, F, 66, Vr)*

L'intervistato sottolinea però un punto importante e interessante, ovvero che oltre che concentrarsi su i brani che vengono suonati è interessante anche soffermarsi sui metodi di studio delle parti e sulla rappresentazione della qualità dello studio nell'ambito delle produzioni concertistiche

Passando quindi all'analisi dei metodi di studio e di lavoro nelle produzioni dei concerti, ciò che fa la differenza è anche il grado di analisi e di sofisticatezza nella ricerca dei colori e dei timbri. La differenza in questo caso sembra seguire la frattura tracciata dalle bande osservate e dei differenti livelli di profondità del percorso di omologazione al modello professionale. Le bande di Sona e della provincia di Verona mostrano una maggiore abitudine alla cura dei dettagli musicali. Coerentemente con le aspettative, sono le bande che mostrano più segni di aderenza al modello della banda moderna ad avere anche un maggiore investimento in termini di attenzione a questi dettagli della cura dell'esecuzione musicale, anche se va notato che sono ben consapevoli che all'interno del panorama musicale, tale ricercatezza non è affatto scontata:

*Ero già stata avviata allo studio di un metodo, che qualcun altro cominciava a studiare al quarto anno di conservatorio, la scuola di sona era un po' una scuola d'élite, offriva dei corsi un po' più dettagliati rispetto ad altre bande(...) abbiamo fatto molte marce e corali, non solo a scopo esecutivo ma anche a scopo didattico per curare intonazione e timbri. (id\_05, F, 41, Sn)*

*Nella nostra, per esempio, si lavora molto bene, in altre realtà è più difficile, soprattutto per quanto riguarda l'intonazione. Questa formazione nostra è la formazione che più si avvicina a come si lavora in orchestra e al repertorio orchestrale, in quanto spazia da lirico al sinfonico e al cameristico quasi. C'è una ricerca dei colori e un'attenzione all'intonazione che nelle altre bande in cui ho lavorato io lascia molto a desiderare. (id\_06, F, 66, Vr)*

Tuttavia, anche se gli intervistati della banda di Monteforte ammettono che anche loro hanno cominciato a prestare maggiore attenzione a questo aspetto negli ultimi anni:

*(...) dinamiche che prima non avevamo mai affrontato, tutti suonavano forte. Anche i brani più belli risultavano monotoni. Non era troppo difficile il brano ma il fatto che non si facessero le dinamiche rendeva il brano musicalmente brutto" (id\_02, F, 22, Mf)*

Notiamo però che si fa di fatto riferimento a timbri e colori, ma sostanzialmente solo all'aspetto delle dinamiche, evidenziando dunque ancora una distanza dalle altre due bande



osservate in questo. Tale scelta, tuttavia, non è stata accolta positivamente da tutta la banda, come la stessa intervistata evidenzia apertamente:

*Per la maggior parte i bandisti sono più stimolati ma non è stata una cosa omogenea e alcuni hanno abbandonato con la nuova direzione e non volevano fare questo passo in avanti. (id\_02, F, 22, Mf)*

Interessante e non scontato appare inoltre il fatto che tale scelta è stata definita come un passo in avanti, dando quindi a questo processo di modernizzazione un carattere e un valore positivo

Rimane però una parte della banda legata ad un modello tradizionale e ad una visione maggiormente legata all'amatorialità e ad una vocazione maggiormente orientata al ruolo di luogo sociale e fattore di inclusività della banda, ruoli che possono anche sovrastare in alcuni casi di quelli di enti di produzione musicale:

*Se tu devi provare dei brani sai che ci sono dei punti più delicati per uno strumento ma non puoi perdere la serata con lui, perché tutti devono suonare, perché la gente vuole suonare. Sono d'accordo nel fare le prove di sezione, ma c'è gente che non può venire. Noi avevamo gente che da un mercoledì all'altro lasciava qua lo strumento, il che significa che da una settimana all'altra non toccava lo strumento, ma non puoi metterlo in croce perché se viene vuol dire che ha passione. Nella banda c'è di tutto quello molto preparato e quello meno preparato, ma questo non vuol dire che devi perderlo. (id\_03, M, 73, Mf)*

## CAPITOLO 5

### I collaboratori esterni: sostegno e minaccia

Il tema del ruolo degli esterni, ovvero dei membri on parte della banda che vengono chiamati ad integrare l'organico bandistico per occasioni specifiche è centrale nella comprensione del processo di professionalizzazione delle formazioni bandistiche, sia perché è in aperta contrapposizione con la propensione tradizionale delle bande ad avere un forte legame con il territorio del comune (in contrasto con la natura "foresta" di coloro che sono chiamati da fuori) ma anche con quella di amatorialità, visto che spesso è fornito loro un compenso economico per la collaborazione.

L'arrivo di esterni è strettamente collegato alle novità introdotte dal repertorio. Se infatti abbiamo sottolineato l'importanza la desiderabilità per molti bandisti di eseguire brani originali per banda e di evitare il più possibile gli arrangiamenti, appare evidente che tale ambizione richieda anche la presenza di strumenti in grado di mettere in scena tutti i timbri e le sfumature che i brani per fiati (soprattutto quelli più complessi e ambiziosi) utilizzano; in altre parole servono strumenti e strumentisti che non si trovano facilmente e che vanno quindi chiamati da fuori ed eventualmente pagati. Questa correlazione tra ambizioni musicali e l'utilizzo di membri esterni viene confermata anche da questo stralcio di intervista:

*... punta di più su un livello che è oltre i limiti nostri, che sarebbero un po' difficilotti per noi, è che venite voi da esterni, se no sarebbe impossibile. Lei (la nuova direttrice, ndr) ci riesce perché ha conoscenze con altre bande e riesce a procurarsi qualche elemento di rinforzo, (id\_03, M, 73, Mf)*

I bandisti sono tuttavia consapevoli che questa scelta genera reazioni di varia natura:

*Con i nuovi brani arrivano anche strumenti nuovi (ottavino, timpani, clarinetto basso, oboe). Per la maggior parte i bandisti sono più stimolati ma non è stata una cosa omogenea. (id\_02, F, 22, Mf)*

In un passaggio successivo l'intervistata prova a dare anche un'interpretazione più profonda di questa reazione della banda, descrivendo la banda come un fattore di socializzazione non esclusivamente musicale, tale che la diversa provenienza in termini di formazione e abitudini bandistiche rende più complesso il relazionarsi

*L'arrivo di nuovi musicisti e di un nuovo direttore da fuori il comune non è stato preso benissimo soprattutto dalla vecchia presidenza che era quasi contraria, gli esterni avete forse percepito un po' di astio ma è stata una cosa involontaria, è difficile relazionarsi con chi arriva già formato da fuori la banda. (id\_02, F, 22, Mf)*

In generale i giudizi di valore sul ruolo degli esterni e del loro rapporto dipendono dalla banda di appartenenza e parzialmente dall'età: Infatti i musicisti della banda di Monteforte ammettono di preferire non invitare esterni:

*Qua a Monteforte a volte critico il fatto che ci siano gli esterni, soprattutto se mi sminchiano le note, io c'ho la mi sezione (...) ma a loro non posso dire nulla. Anche io sono esterno ma vado dove non hanno sax. (id\_04, M, 27, Mf)*

*Tuttavia, viene mostrata anche una minima apertura e una certa comprensione nei confronti delle ragioni del fenomeno:*

*A volte è difficile tirare su un repertorio senza chiamare qualcuno, o perché manca qualcuno abbastanza preparato per tirare una sezione, che possa spiegare agli altri o perché mancano proprio sezioni. Si possono trascrivere le parti per altri strumenti ma bisogna veder quanto uno ci tiene all'integrità del pezzo. Bisognerebbe bilanciare le due cose. (id\_04, M, 27, Mf)*

*Diventa quindi interessante capire dove va stabilito questo punto di equilibrio:*

*... ma chiamare troppi esterni... dipende da quanto riescono ad integrarsi con la banda (id\_04, M, 27, Mf)*

In effetti il punto che viene evidenziato anche in altre interviste non è tanto (almeno in superficie) quello della diversa provenienza ma quello della diversa posizione dell'esterno rispetto al resto dei bandisti all'interno della banda:

*Io volevo che gli elementi che vedevi al concerto del due giugno erano gli stessi che vedevi alla sagra. non volevo fare come era successo ad altre bande, che al concerto*

*erano 50 persone, vanno fuori e sono in 15, io quelle figure lì non volevo farle. A volte non riuscivano a fare nemmeno i servizi. (id\_03, M, 73, Mf)*

Appare qui evidente che l'astio verso gli esterni deriva anche dal fatto che loro svolgono un ruolo che riguarda solitamente solo i concerti, dove quei timbri particolari che le bande soprattutto se piccole non hanno, sono richiesti dalle partiture scelte per la produzione. Sono quindi escluse le sfilate, e partecipazioni a eventi del paese, della cui rilevanza per le bande abbiamo già parlato.

A tutto ciò va poi aggiunto il tema del compenso, altro elemento di contenzioso sul tema:

*Questo è cominciato 15/20 anni fa, che riuscivano a raccattare musicisti tra i loro contatti, pagandoli. Io ai concerti chiamavo due persone, miei amici, non volevano niente, si andava a mangiare una pizza assieme, è questo che intendo io con la banda. Quella di chiamare, specialmente se devi pagarli... ma dov'è la banda allora? (id\_03, M, 73, Mf)*

Si anticipa peraltro qui un tema che sarà oggetto del capitolo successivo, ovvero quello della vita extra-musicale all'interno delle bande, e del suo valore retributivo. Ci permettiamo per ora solo di osservare che la malcelata idiosincrasia per i collaboratori esterni può essere anche dovuta ad una sorta di rivendicazione da parte di una "classe" (ovvero i membri soci, continuativi della banda) che partecipa maggiormente ai doveri che la banda pone gratuitamente (o "pagata" con attraverso cibo e socialità), contro un'altra che invece partecipa meno, ma percepisce un compenso per queste attività. Si conferma quindi che il "punto di equilibrio" anche in questo caso consiste nell'integrazione degli esterni alle dinamiche amatoriali e associazionistiche della banda.

L'idea che si tratti di fattori economici o di "classe" (sottolineando l'uso in senso lato di questo termine, proveniente da studi e contesti di natura molto diversa) non è adoperata da i musicisti di sona, come evidenziato in questo passo:

*non ci vedo nulla di male, è giusto ricompensare chi ha studiato. (id\_07, M, 21, Sn)*

Più complesso appare l'individuazione del punto di equilibrio scelto dai musicisti della banda di Sona:

*Dipende da per cosa li usi gli esterni: se li usi per un concorso non sono d'accordo, se li usi per un concerto va bene (...) ma se superano un terzo della banda andrebbe detto, ma è giusto sostenere chi ha studiato. Se ci sono brani difficili e ti servono strumenti è un conto ma se li prendi solo per fare bella figura allora meglio di no. (id\_07, M, 21, Sn)*

L'intervistato prospetta quindi la possibilità di chiamare esterni anche per eventi occasionali, a differenza dei musicisti di Monteforte, ma allo stesso tempo non nasconde che crede che ci sia un limite allo svolgimento di questa pratica che però appare vago e non esattamente definibile. Da un lato per i concerti, meno per i concorsi, può anche superare la cifra di un terzo della banda intera (un numero molto alto se consideriamo che la banda di Sona conta più di cinquanta elementi) ma andrebbe in quel caso comunicato (al pubblico? Alla cittadinanza?). Infine, va bene se è dettato da necessità artistiche, ma non se serve solo a fare "bella figura" (anche qua, non è chiaro che cosa si intenda, e in che modo si possano distinguere le necessità artistiche dalla volontà di fare "bella figura").

Questa minore chiarezza nella definizione di quale dovrebbe essere il limite per la chiamata di componenti esterni appare anche in quest'altra intervista dalla banda di Sona:

*Una volta si guardavano un po' male quelle bande che erano costruite a tavolino per fare bella figura a delle occasioni importanti. Fra gli anni '90 e 2000, alcune bande del veronese erano costituite da 30 persone ma magicamente si presentavano in 60 agli eventi più importanti. Si perdeva un po' il significato di banda, per carità se devo fare bella figura uso tutte le carte che ho, però si perdeva un po' l'identità di banda. (id\_05, F, 41, Sn)*

In questo brano l'intervistata mostra comunque una forma di amarezza per questa pratica, ma conferma una maggiore apertura generale all'idea, anche solo come scusa per collaborazioni e non per fini artistici:

*Poi se il fatto di chiamare qualcuno può essere il pretesto per agganciarsi a qualche altro gruppo e cominciare una bella collaborazione, perché no? (id\_05, F, 41, Sn)*

Chi invece non si pone il problema della ricerca di un equilibrio, sono i membri dell'orchestra di fiati di Verona, che sono musicisti con carriere professionistiche e studi in

conservatorio alle spalle, che hanno in questo aspetto dimostrano di avere maggiormente interiorizzato il modello professionistico orchestrale invece di quello amatoriale tradizionale delle bande.

*Ti trovi con persone che sono amatori (mentre io il mio lavoro l'ho fatto per 40 anni) a cui vorresti dare un consiglio, e ti guardano come per dire ma che cavolo vuoi? Quando migliora uno strumentista migliora la sezione e quindi tutta l'orchestra, ma ci vuole una persona intelligente per capirlo. (id\_06, F, 66, Vr)*

Chiamare un professionista esterno nella loro prospettiva, che sia una necessità o una scelta di altro tipo è un'occasione di crescita che i bandisti devono cogliere per migliorare sé stessi e il complesso intero.



## CAPITOLO 6

### Tutto quel che non è musica

Ultimo tema che andremo ad analizzare è quello delle attività associazionistiche di natura extra-musicale. Tale tema è già stato toccato e abbiamo notato come sia stato descritto in precedenza come uno strumento di retribuzione per i musicisti. Tale descrizione appare però più adoperata dai musicisti di Monteforte. Descrivere le cene, e i rinfreschi come una ricompensa, un ringraziamento, potremmo quasi a spingerci a definire questo tipo di attività extra-musicali come il "salario" dei musicisti. Tale interpretazione apre degli scenari interessanti. Valutare l'attività del musicista come una pizza o un risotto, istituendo una sorta di relazione di eguaglianza tra questi, rientrerebbe in quella che l'economia convenzionale definirebbe una dinamica di mercato e dal libero gioco della domanda e dell'offerta (Mingione, Pugliese, 2021, p. 74). Questa è di fatto la prospettiva adottata dai musicisti della banda di Monteforte che hanno adoperato queste interpretazioni nella descrizione di queste attività extra-bandistiche:

*(l'importanza della vita associazionistica extra-musicale è) Altissima, perché è il modo che ha la banda per ricompensare i musicisti. È il riconoscimento che la banda ha verso i musicisti ed è apprezzato (id\_02, F, 22, Mf)*

*Viene descritta anche come una parte non solo importante ma irrinunciabile dell'attività bandistica, necessaria alla prosecuzione della stessa*

*si faceva quasi musica e basta, mi mancava il sociale, se perdiamo questo, è difficile tenere i ragazzi. Sono dell'idea che si deve suonare e poi avere un momento di convivio, i ragazzi devono parlare anche con quelli più grandi. Devi invogliarli musicalmente e poi socializzarlo con gli altri perché non si senta un pesce fuor d'acqua. (id\_03, F, 73, Mf)*

I musicisti della banda di sona mostrano invece una rappresentazione diversa e a questo tipo di attività riconoscono un'importanza legata all'incentivo alla partecipazione alle prove, sia nel risultato musicale, ma ne danno una rappresentazione più tiepida e lontana dai toni magniloquenti che abbiamo visto precedentemente.



*I rinfreschi e le cene fanno la loro, se non ci fossero la gente non andrebbe molto volentieri, non vai per il rinfresco ma se c'è il rinfresco la gente lega e si va là e si fanno due chiacchiere (id\_07, M, 21, Sn)*

*Se io ho anche solo quattro persone che si fermano a fare due chicchere dopo la prova, ho vinto. Il fatto di creare gruppo ti dà una responsabilità ti fa dire stasera non ho voglia di andare ma il gruppo ha bisogno di me, la parte relazionale è fondamentale. (id\_05, F, 41, Sn)*

Però si pone anche l'accento sull'importanza che la condivisione di questi momenti tra bandisti e la convivialità hanno nella riuscita musicale del gruppo, riportando più al centro del discorso la questione dell'attività musicale della banda, ma coniugandola anche con questo lato più amatoriale e associazionistico:

*Il concetto di banda è di legame musicale ma non solo, il fatto di creare gruppo va ad arricchire anche quello che si va produrre a livello musicale, è tutto valore aggiunto. (id\_05, F, 41, Sn)*

*I membri dell'orchestra di fiati hanno opinioni più fredde sul tema e nonostante, come prima riconoscano che può essere un incentivo a partecipare alle prove e a rimanere nel gruppo più a lungo, lo descrivono anche come una distrazione che spesso è tenuta troppo in considerazione nelle bande, a scapito dell'attività musicale che dovrebbe sempre essere la priorità assoluta anche in una banda amatoriale*

*se una persona sa che alla fine delle prove c'è un compleanno è più motivato a venire anche se non ha voglia di suonare perché magari gli piace parlare con quella persona lì. Se non ci fosse stato magari sarei solo andato lì per suonare senza approfondire e conoscere nessuno (id\_01, M, 33, Vr)*

*ho notato che qua in veneto in molte realtà viene prima il "bevemo", "magnemo", "zughemo", "parlemo". Viene privilegiato il trovarsi per mangiare scherzare etc. e la musica viene per ultima e in certi gruppi è proprio l'ultima. In molti gruppi la*

*gente viene alle prove e non studia a casa le parti. Secondo me prima di tutto si lavora e si rende e si fanno rendere le prove e poi si può bere, discutere e fare festa. La musica dovrebbe essere la prima cosa e in certi gruppi mi sono trovata male per questo. (id: \_06, F, 66, Vr)*

Si conferma anche su questo aspetto la maggiore aderenza dei membri dell'orchestra a fiati di Verona ai canoni del professionismo e all'attenzione più artistica che sociale nella loro attività.



## CONCLUSIONI

Il processo di legittimazione culturale delle bande e del loro repertorio ha prodotto anche una loro maggiore professionalizzazione e modernizzazione nelle loro attività. Se da un lato questo ha fornito loro maggiori attenzioni da parte di quelle élite culturali che fino ad ora le avevano snobbate e ha concesso loro degli spazi in termini di palcoscenici e occasioni di esibizione che fino a pochi decenni fa erano per loro preclusi, questi cambiamenti hanno anche prodotto dei conflitti latenti interni ai singoli complessi musicali. Queste ultime, uno dei motori principali di questo processo di cambiamento nella percezione delle bande, hanno abbracciato e guidato questo processo, mentre alcune bande e bandisti continuano ad essere legati ad un'immagine delle bande precedente, creando degli scarti nel livello di vicinanza a quel modello di legittimità, legato ad ambiente come il conservatorio, le orchestre filarmoniche e sinfoniche e i palchi più importanti che Verona offre. Da un lato abbiamo osservato che le generazioni più giovani, che hanno avuto per motivi anagrafici un'esposizione minore alle attività, formazioni e ruoli bandistici tradizionalmente dettate e invece maggiormente abituate a questa maggiore presenza delle bande in un certo contesto culturale di maggior prestigio, hanno anche una maggiore considerazione del repertorio originale (reputandolo più interessante, difficile e stimolante), mentre, tendono ancora ad avere opinioni meno entusiastiche verso questo genere, soprattutto perché troppo difficile e complesso da mettere in produzione, preferendo i brani trascritti che sono più semplici e versatili rispetto all'organico della banda) i membri più anziani, anche delle bande più ambiziose dal punto di vista musicale (che sono quelle che percepiscono di più la subordinazione rispetto al mondo orchestrale con gli archi). La modernizzazione delle bande ha portato anche una rivalutazione del ruolo delle sfilate, che vengono viste con distacco dalle bande più avanti in questo processo, ma che invece rimane tenuto in grande considerazione dalle bande più tradizionali, anche se diverse generazioni danno letture diverse dell'importanza e del peso che questo aspetto della vita bandistica deve avere. Se infatti i più giovani la interpretano come una parte della vita bandistica meno piacevole ma tradizionale e importante per il suo ruolo storico, altri la interpretano come la vera essenza delle bande, rappresentando i concerti come invece un servizio in più di ciò che sarebbe loro richiesto.

Gli intervistati della banda più tradizionale hanno anche maggior diffidenza verso gli esterni mentre quelli all'estremo opposto li vedono come una grande opportunità di crescita per il gruppo. Gli intervistati della banda di sona mostrano invece più difficoltà a trovare un punto

di equilibrio tra natura bandistica tradizionale-amatoriale la necessità di includere elementi esterni per poter affrontare il repertorio più ambizioso. Particolarmente interessante è il tema emerso della retribuzione economica di questi elementi, che crea dei conflitti dato che porta ad collaborare dei volontari, che non ricevono compensi (anche se alcuni benefit dell'essere soci possono essere considerati come tali) e dei professionisti (o con velleità di professionismo) pagati e con ben altre ambizioni di carriera. Ciò potrebbe aprire nuove domande di ricerca che si interrogano sui rapporti tra queste due anime del movimento bandistico.

Altro tema toccato è quello della vita associativa e della dimensione conviviale delle bande, che ha pesi e interpretazioni diverse nelle varie interviste, da quella di ricompensa a quella di incentivo alla partecipazione, fino a quella di orpello e distrazione.

Si è a mio avviso notato come l'esposizione di alcuni musicisti a determinati modelli di banda, dovuti o all'età o al modello bandistico di riferimento (derivato dalla banda di appartenenza) portano a sviluppare aspettative e quindi anche ambizioni diverse rispetto a cosa una banda dovrebbe essere e fare, soprattutto se poi ci si trova in un ambiente in cui tali distanze devono poi coesistere e decidere come posizionarsi di fronte a certi scenari che si potranno alle bande nei prossimi anni.

Questo oggetto di ricerca rimane a mio avviso fonte di grandi spunti ulteriori che riguardano. Si potrebbe per esempio analizzare il ruolo in questo cambiamento dei compositori di musica per banda, che devono ovviamente tenere conto di tutti i fattori di distanza tra le varie realtà che abbiamo elencato, specialmente nella scelta di quanti e quali strumenti utilizzare, ma sorge anche la possibilità di utilizzare variabili diverse, come quella dello strumento suonato, dato che ad ogni strumento corrispondono ruoli e registri musicali diversi che potrebbero influenzare alcune rappresentazioni del fenomeno: ci si può aspettare che un oboista o un fagottista (strumenti che tradizionalmente non prendono parte alle sfilate) avranno un'opinione del fenomeno bandistico diversa da quella di un clarinetista o di un percussionista. Interessante potrebbe essere occuparsi anche delle interpretazioni del fenomeno provenienti dall'esterno, dal pubblico, dalla stampa locale e nazionale.

Rimane insomma interessante come e se questo processo di legittimazione continuerà e come i bandisti decideranno collettivamente e singolarmente di porsi di fronte a questi cambiamenti.

## Bibliografia

- Adorno, T. W., Santoro, M., (ed.), 2004. *Sulla popular music*. Roma, Armando editore
- Bennet, H.S., 1980. *On becoming a rock musician*. Amherst, University of Massachusetts press
- Bourdieu, P., 1984. *Distinction: a social critique of the judgement of taste*. London, Routledge.
- Burkholder J. P., Grout D. J., Palisca C. V., (1980). *A history of western music*. 3<sup>rd</sup> ed., New York, W.W. Norton & Company.
- Burkholder J. P., Grout D. J., Palisca C. V., (2014), *A history of western music*, 9<sup>th</sup> ed., New York, W.W. Norton & Company.
- Carlini, A., 1990. *Duecento anni di musica. L'associazionismo bandistico nel Trentino fra storia e contemporaneità*, in *Banda. Storia e attualità dell'associazionismo bandistico trentino*. Federazione dei corpi bandistici della provincia di Trento, Trento.
- Carlini, A., 1995. *Le bande musicale nell'Italia dell'Ottocento. Il modello militare, i rapporti con il teatro e la cultura dell'orchestra negli organici strumentali*. Rivista italiana di musicologia, 30 (1), pp. 85-133
- Coulangeon, P., 2004. *Les musician interprètes en France. Portrait d'une profession*. Parigi, Documentation Française
- Della Corte, A., Gatti, G. M., 1956. *Dizionario di Musica*, Torino, Paravia & Co.
- Dowd, T. J., Liddle, K., Nelson, J., 2004. *Music Festivals as Scenes: Examples from Serious Music, Womyn's Music, and SkatePunk*, in Bennett A., Peterson, R. A., (ed.), *Music Scenes Local, Translocal, and Virtual* Nashville, Vanderbilt University Press
- Dubois, V., Méon, J., Pierru, E., 2009. *Les mondes de l'harmonie*. Parigi, La dispute
- Dubois, V., 2011. *Lowbrow culture and French cultural policy: the socio-political logics of a changing and paradoxical relationship*, International Journal of cultural policy, 17 (4). p.394-404
- Dubois, V., Méon, J., 2013. *The Social Conditions of Cultural Domination: Field, Sub-field and Local Spaces of Wind Music in France*. Cultural Sociology, 7(2), 127–144

- Duby, G., 1978. *Les Trois Ordres ou l'imaginaire du féodalisme*. Parigi, Gallimard
- Dyndahl, P., Karlsen, S., Skårberg, O., Nielsen, S. G., 2014. Cultural omnivorousness and musical gentrification: An outline of a sociological framework and its applications for music education research. *Action, Criticism & Theory for Music Education*, 13 (1), p. 40-68
- Farrell, M. P., 2001. *Collaborative circles: Friendship Dynamics & Creative Work*. Chicago, The University of Chicago Press
- Jouvenet, M., 2006. *Rap, techno, électro... Le musicien entre travail artistique et critique sociale*. Parigi, Edition de la Maison des sciences de l'homme
- Lehmann, B., 2002. *L'orchestre dans tous ses états*. Parigi, La Découverte
- Levine, L., 1990. *Highbrow, lowbrow: the emergence of cultural hierarchy in America*. Cambridge, Harvard University Press
- Losito, G., 1993. *L'analisi del contenuto nella ricerca sociale*. Franco Angeli, Milano.
- Marradi, A., (ed.), 1984. *Concetti e metodo per la ricerca sociale*. Giuntina, Firenze.
- Mingione, E., Puglisi, E., 2021. *Il lavoro*. Roma, Carrocci, editore
- Rigoli, P., 1994. *Origini e fortuna del fenomeno bandistico nella bassa*, in Chiappa, B., (ed.), *Momenti di vita e di cultura popolare nella bassa veronese*, Banca di credito cooperativo di Cerea (VR)
- Peterson, R. A., Kern, R. M., 1996. Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore. *American Sociological Review*, 61 (5) , p. 900-907
- Peterson, R. A., 1997. *Creating Country Music*. Chicago, University of Chicago Press.
- Roueff, O., 2013. *Jazz les échelles du plaisir: Intermédiaires et culture lettrée en France au XXe siècle*. Parigi, La dispute
- Roueff, O., 2003. Le légitimité du jazz, in *Le(s) Public(s) de la culture*, edited by Donnat, O., Tolila, P., Parigi, Presses de sciences Po, 322(4)
- Santoro, M., 2002. *What Is a 'Cantautore?'*, *Poetics* 30, 111–32.
- Sbalchiero, S., 2021. *Dal metodo all'esperienza: Fare ricerca con la sociologia comprendente*. Padova, Padova University Press
- Seiler, C., 2000. *The Commodification of Rebellion*, in Gottdiener, M., (ed.), *New Forms of Consumption*. Lanham, Rowman and Littlefield.

- Shustermann, R., 1999. Moving truth: affect and authenticity in country musical. *Journal of Aesthetics art and criticism*, 57 (2), p.221-233
- Tuzzi, A., 2003. *L'analisi del contenuto. Introduzione ai metodi e alle tecniche di ricerca*. Roma, Carrocci Editore
- Weber, M., Felici, C., (ed.), 2017. *Sociologia della musica*. Milano, il Saggiatore
- Zelizer, V., 1994, *The social meaning of money: Pin money, Paychecks, Poor Relief and Other Currencies*. New York, Basic Books

## Sitografia:

- Ambac. *Chi siamo?* [online] Available from: <http://www.ambac.it/1-associazione/chi-siamo>, [accessed: 07 settembre 2023]
- Tavolo permanente. *L'associazione*. [online] Available from: <https://www.tavolopermanente.org/1-associazione.html>, [accessed: 07 settembre 2023]
- Flicorno d'oro, 2023. *Regolamento*. [online] Available from: <https://www.flicornodoro.it/it/p/regolamento-8> [accessed :7 settembre 2023]
- Flicorno d'oro, 2023. *Hall of fame*. [online] Available from: <https://www.flicornodoro.it/it/p/hall-of-fame-3> [accessed :7 settembre 2023]
- Rai News 24, 2023. *Riccardo Muti: L'Italia ha bisogno dell'armonia delle bande musicali*. [online] Available from: <https://www.rainews.it/video/2023/08/riccardo-muti-litalia-ha-bisogno-dellarmonia-delle-bande-musicali--37c6df4f-ba73-4ca8-b702-09accf3016c2.html> [accessed: 7 settembre 2023]
- Tavolo permanente, 2019. *ANCORA ADESIONI ALL'APPELLO AL PARLAMENTO PER LE BANDE MUSICALI DA PARTE DI PROFESSORI D'ORCHESTRA, SOLISTI DI FAMA INTERNAZIONALE, DOCENTI DI CONSERVATORIO*. [online] Available from: <https://www.tavolopermanente.org/item/164-appello-al-parlamento-per-le-bande-musicali-da-parte-di-professori-d-orchestra-solisti-di-fama-internazionale-docenti-di-conservatorio.html> [accessed: 07 settembre 2023]
- Accademia nazionale di santa cecilia, 2023. *Banda Cecilia. Audizioni per Stagione 2023/24*. [online] Available from: <https://santacecilia.it/wp-content/uploads/2023/05/1-Informativa-audiz-Banda-11-giu-23.pdf> [accessed: 07 settembre 2023]



- Ambac, 2023. *Libretto del concorso*. [online] Available from:  
[http://www.ambac.it/risorse/eventi/2023/concorso\\_bandistico/Libretto2023Completo.pdf](http://www.ambac.it/risorse/eventi/2023/concorso_bandistico/Libretto2023Completo.pdf) [accessed: 07 settembre 2023]
- L'arena, 2022. *Una tromba di pregio all'Orchestra Fiati di Verona, seconda al «Flicorno d'oro»*. [online] Available from:  
<https://www.larena.it/argomenti/spettacoli/una-tromba-di-pregio-all-orchestra-fiati-di-verona-seconda-al-flicorno-d-oro-1.9349464> [accessed: 07 settembre 2023]