

**CARLO GESUALDO DA VENOSA**



**Quaderni del Conservatorio**

**III - 2019 / 2020**

# Feste e bande nel sud Italia, fra storia e tradizione

a cura di  
Federico Fornoni e Giovanni Polin



Conservatorio di Musica  
GESUALDO DA VENOSA - POTENZA  
Istituzione di Alta Cultura

**Quaderni del Conservatorio “Carlo Gesualdo da Venosa”**

Tutti i diritti riservati.

Nessuna parte di questa pubblicazione può essere tradotta, ristampata o riprodotta, in tutto o in parte, con qualsiasi mezzo elettronico, fotocopie, film, diapositive o altro senza autorizzazione degli aventi diritto.

Printed in Italy

*Comitato scientifico*

Felice Cavaliere, Federico Fornoni, Giovanni Polin,  
Agostino Ruscillo, Nicola Scaldaferrì

Conservatorio di musica “Carlo Gesualdo da Venosa”

*Presidente*

Francesco Lanocita

*Direttore*

Felice Cavaliere

*Direttore amministrativo*

Maria Rosaria Scavone

*Direttore di ragioneria*

Rocco Schettini

*Assistenti amministrativi*

Pietro Cazzetta, Stefano Coviello, Francesco Angelo De Iasio,  
Antonella De Stefano, Maddalena Marino, Salvatore Straccia

La collana scientifica «Quaderni del Conservatorio “Carlo Gesualdo da Venosa”»  
è una pubblicazione periodica senza fini di lucro  
a cura del Conservatorio “Carlo Gesualdo da Venosa”.  
La redazione di questo numero è stata chiusa il 2 febbraio 2022.

© 2022

Conservatorio di musica “Carlo Gesualdo da Venosa”  
Via Tammone F., 1, 85100 Potenza  
tel. 0971 46056 / fax 0971 46239  
redazionequadernigesualdo@conservatoriogesualdo.org  
ISBN 978-88-943860-3-5

## Indice

FRANCESCO LANOCITA - FELICE CAVALIERE <i>Presentazione</i>	7
GIOVANNI POLIN <i>Introduzione</i>	9
PAOLOGIOVANNI MAIONE <i>«Il tuo favor sospiro;   non mi niegar tal vanto»: il culto di san Gennaro e la festa di primavera del 1745</i>	13
LUCIO TUFANO <i>Napoli, 3 maggio 1777: la cantata per san Gennaro nel seggio di Portanova attraverso le lettere di Antonio di Gennaro e Aurelio Bertola</i>	71
LORENZO MATTEI <i>Alle origini della banda sul palco: fanfare, fiati e bande nell'opera del secondo Settecento</i>	105
PAOLO FABBRI <i>L'orchestra in scena. Rossini e la banda nell'opera italiana del primo Ottocento</i>	123
ANTONIO CARLINI <i>La produzione e il commercio degli strumenti musicali 'da banda' nell'Italia meridionale e insulare fra Otto e Novecento</i>	137
FRANCESCO NOCERINO <i>Costruttori di strumenti musicali per banda a Napoli nell'Italia preunitaria</i>	189
GREGORIO MARIA PAONE <i>L'attività di Alessandro Vessella in ambito bandistico e il suo contributo ai vari progetti di riforma</i>	221
<i>Feste patronali e bande in Basilicata</i> ricerca coordinata da FEDERICO FORNONI e GIOVANNI POLIN	235

GIUSEPPE GIORDANO <i>Cantate e frottole: due forme di canto devozionale con accompagnamento bandistico in Sicilia</i>	259
JACOPO TOMATIS <i>«Ma la banda d'un tratto si sbanda»: fanfare, big bands e popolaresco nella canzone italiana del Trentennio</i>	297
Testimonianze	
SILVANO MASTROMATTEO <i>La Callas e il jazz</i>	311
MARCO MANGANI <i>La banda all'opera: una modesta proposta</i>	333
PAOLINO ADDESSO <i>Un'idea sui direttori di banda</i>	343
Autori e curatori	347

## Presentazione

In questo mio primo anno di presidenza del Conservatorio di Potenza ho imparato ad apprezzare la complessità e l'articolazione di quanto viene fatto dentro un'istituzione come il "Carlo Gesualdo da Venosa". La vita di un istituto di alta formazione artistica e musicale è infatti molteplice, prevedendo certo la didattica, ma anche la produzione artistica e la ricerca musicologica che vedono il coinvolgimento attivo di allievi e maestri. Saluto pertanto con vivo piacere la pubblicazione del terzo numero dei «Quaderni del Conservatorio "Carlo Gesualdo da Venosa"» che raccoglie contributi di studiosi afferenti alle università e ai conservatori di tutta Italia. Testimonianza di come i progetti messi in cantiere proseguano nonostante l'emergenza sanitaria di questi tempi. L'augurio è quello di poter riprendere appieno tutte le attività al più presto.

Francesco Lanocita

*Presidente del Conservatorio "Carlo Gesualdo da Venosa"*

Le Giornate di studio sulla musica tradizionale lucana, giunte alla quarta edizione, e i loro esiti editoriali rappresentano per il Conservatorio "Gesualdo da Venosa" un progetto importante che si inquadra perfettamente nella *mission* del Conservatorio riformato. Abbiamo dunque convenuto e deliberato anche in questa congiuntura resa particolarmente delicata dall'emergenza sanitaria di garantire la continuità che l'iniziativa merita.

La Lucania è una delle regioni che sul piano antropologico è stata una guida che ha elevato, grazie a esimi osservatori e studiosi come Levi, De Martino e Carpitella, molte delle sue specificità etnoculturali a livello internazionale. Oggi i tempi sono giusti per il riconoscimento della tradizione quale patrimonio immateriale di un Paese, per cui raccogliere e studiare forme sedimentate che caratterizzano la vita di un'area omogenea costituisce un valore aggiunto particolarmente prezioso.

Le Giornate di studio e i «Quaderni del Conservatorio» continueranno ad approfondire i diversi aspetti della recezione culturale e musicale del patrimonio popolare, analizzando i processi della trasmissione e della trasformazione cui viene sottoposta la musica di tradizione popolare del Meridione.

Ringrazio i curatori del convegno, gli illustri relatori e tutti coloro che a vario titolo vorranno assicurare il loro contributo.

Felice Cavaliere

*Direttore del Conservatorio "Carlo Gesualdo da Venosa"*



# Introduzione

GIOVANNI POLIN

I saggi raccolti in questo volume sono riconducibili a due soggetti di ricerca ricchi di reciproche connessioni: la festa e la banda. Ciascuno di questi temi, come è ben noto, può essere inteso e affrontato da una molteplicità di possibili prospettive culturali che consentono anche di lumeggiare fenomeni storici paralleli e assai intricati. Vi sono manifestazioni in cui si incontrano devozione, rappresentazione del potere, raffinate simbologie politiche, financo socio-antropologiche, unite ad una cascata di altri significati, che si esplicano attraverso una progettata, consapevole e ingegnosa congiunzione di una serie di nutrite abilità messe in campo nei più efficaci modi di espressione comunicativa tipici della cultura occidentale come musica, poesia, scenotecnica, architettura e arte figurativa. Danno una accurata narrazione ed una precisa esegesi di due eventi di questo tipo gli informatissimi contributi di Maione e Tufano che consentono di avere contezza dell'articolatissima complessità storica e socioculturale di una rappresentazione festiva partenopea settecentesca ricorrente e assai significativa, legata al culto di san Gennaro, vista in due diversi momenti del suo esplicarsi. Feste tradizionali sono invece quelle oggetto dell'acuta indagine di prospettiva etnomusicologica di Giordano in Sicilia e delle testimonianze e ricerche di una serie di volonterosi allievi del Conservatorio di Potenza, al tempo stesso narratori e partecipi di importanti cerimonie religiose di area lucana, tutti eventi nei quali l'intervento delle bande musicali locali è decisivo nell'economia dello svolgimento sonoro dei festeggiamenti.<sup>1</sup>

I contributi sulla banda necessitano di qualche considerazione aggiuntiva visto che l'argomento appare relativamente poco battuto negli studi musicologici più accademici, anche se una certa quantità di letteratura di rilievo è stata prodotta negli ultimi anni, come è possibile verificare dalle note iniziali di diversi saggi di questo volume.<sup>2</sup> Se l'uso di questo complesso strumentale

---

1. Per un censimento sistematico delle feste tradizionali di area lucana si rimanda al contributo di ANGELO LUCANO LAROTONDA, *Feste lucane: genealogia di una identità*, Policoro, Edigrafema, 2017. Il saggio, pur ricchissimo di informazioni accurate, dedica relativamente poco spazio ad un esame concreto del mondo sonoro che viene a concretarsi nelle realtà festive della Basilicata. Alcuni *case studies* molto significativi relativi a questo tema sono invece affrontati assai brillantemente con una prospettiva culturalmente complessa in LORENZO FERRARINI - NICOLA SCALDAFERRI, *Sonic Ethnography. Identity, Heritage and Creative Research Practice in Basilicata, Southern Italy*, Manchester, Manchester University Press, 2020.

2. Oltre a questi contributi mi corre l'obbligo di segnalare due recenti pubblicazioni che, seppur non sempre scientificamente inappuntabili, contribuiscono a far luce sul fenomeno bandistico in una prospettiva prevalentemente sociologica, cioè EMANUELE RAGANATO, *La scomparsa*

nel repertorio melodrammatico appare fin dagli ultimi scorcì del '700 con varie funzioni, come ci narra con cura e abbondanza di notizie originali Mattei, per poi trovare frequenti impieghi nel corso dei primi decenni del XIX secolo con scopi non banali, come con acutezza racconta Fabbri, diverso discorso va fatto per cercare di meglio comprendere funzione e fortuna della banda nelle lande italiane a partire dal XIX secolo. Condizione necessaria per questa fortuna, conseguenza e causa al tempo stesso di questo fenomeno fu la straordinaria diffusione tra Otto e Novecento del commercio di strumenti musicali (narrata brillantemente con preziosi documenti inediti da Carlini), da unire a una capacità costruttiva degli strumenti che era venuta affermandosi fin dalla prima metà del XIX secolo come racconta l'informato e affascinante saggio di Nocerino.

Pare dunque opportuno introdurre il concetto di pratiche musicali bandistiche per definire un fenomeno che, da almeno un paio di secoli, appare emergere con modi e capacità di diffusione capillare della cultura musicale, anche e soprattutto al di fuori dei centri urbani più rilevanti e popolosi in varie parti d'Italia e in modo del tutto peculiare e rilevante nella parte meridionale della penisola. Questa definizione mi pare appropriata per cominciare almeno a cercare di dar conto di una evenienza culturale (prima ancora che musicale) complessa, che si esplica in maniera molto articolata e trae senso e ragione d'essere innanzitutto dal contesto sociale in cui si colloca, mutando nel tempo.

Le vite delle bande, i loro organici, financo parte delle loro musiche mutano nel corso degli anni, influenzate da differenti contesti storici che alterano la vita dei paesi dove si collocano, spesso soggetti a fenomeni di spopolamento e, più di rado, di ripopolamento. Si pensi, ad esempio, allo straordinario peso sociale che ebbero i flussi emigratori che si succedettero nel corso del '900, all'impatto che ebbe la partecipazione ai conflitti mondiali di larghe fasce della popolazione, ma anche a fatti come il raggiungimento di un relativo benessere economico e la volontà di recupero di pratiche culturali che porta sovente a diffusi episodi di patrimonializzazione, riflessi dalla notevole ricchezza, vivacità e peculiarità delle numerose feste patronali per la cui riuscita bande e gruppi organizzati rivestono un ruolo fondamentale.

Pur mutando i contesti le pratiche musicali bandistiche mantengono nel corso degli anni una serie di funzioni sociali e culturali che, mi pare, rimangono relativamente costanti nel tempo.

La prima è quella di tipo didattico-educativo. Le bande sono a tutt'oggi sovente i primi luoghi nei quali ci si accosta alla pratica musicale, si ricevono i primi rudimenti tecnici e teorici di un linguaggio complesso, si impara a essere parte di un gruppo nel quale ciascuno ha un proprio ruolo, ma nel quale

---

*delle bande musicali. Un viaggio nel mondo bandistico pugliese*, Lecce, Pensa, 2020 e ID., *Le bande musicali. Storia sociale di un fenomeno globale*, Milano, Streetlib Write, 2021.

bisogna essere responsabili e, in qualche maniera altruisti, per garantire un risultato superiore, perché si capisce presto che il tutto che si ottiene è ben di più che la semplice somma delle parti.

La seconda funzione è quella di tipo aggregativo-identitario: l'attività musicale può costituire un eccellente collante ancora oggi, in comunità relativamente ridotte, per riunire assieme importanti gruppi di giovani e non solo. Le bande includono persone di varia estrazione sociale, persone con vari gradi di istruzione, quasi fungendo come una sorta di modello di una comunità concorde, unita per realizzare il bene comune. La banda è poi uno degli elementi che più contribuiscono alla riconoscibilità degli spazi sonori in divenire che costituiscono il paesaggio acusmatico organizzato, peculiare delle feste delle comunità. In questo senso la sua funzione identitaria, pur nella dinamicità determinata da possibili varianti nel repertorio eseguito, appare insostituibile.

Mi si permetta una nota a margine che consente di provare a storicizzare i dati appena esposti. La consapevolezza della funzione sociale della banda civica e del suo ruolo nelle «pubbliche feste» e «processioni» emerge almeno fin dai primi decenni del XIX secolo. Si pensi alla definizione di banda data da Pietro Lichtenthal nel 1826 nel suo *Dizionario e bibliografia della musica*:

Corpo di musica, il quale consiste in un gran numero di sonatori d'ogni specie di strumenti da fiato e da percossa. In Italia si dà anche ordinariamente tal nome ad alcuni strumenti da percossa, riuniti nell'orchestre de' gran teatri, come il Tamburone, i Piatti, il Triangolo ec., atti a rinforzare all'occorrenza i forti ne' vari pezzi di musica dell'Opera e del Ballo. *Si divide la Banda in Banda civica, e in Banda militare. La prima, eretta col consenso della Municipalità d'una città o d'un Borgo, si dedica alle pubbliche feste, processioni ec., e prende il nome di tale città, p. e. la Banda civica di Bergamo. La seconda trovasi al servizio delle armate, e viene usata a tempi di battaglia, onde destare il coraggio ne' soldati, per divertire alle parate ec. Quasi ogni reggimento ha una simile Banda, di cui prende il nome, come p. e la Banda del reggimento Bianchi. Le Bande della cavalleria sono composte di Trombe, Corni, e Tromboni.*<sup>3</sup>

Non voglio qui minimamente ripercorrere la storia della banda, anche se c'è da dire che sarebbe ora che il vetusto testo di riferimento di Vessella, la cui personalità è affrontata dal bel saggio di Paone, su quest'argomento fosse sostituito da uno studio musicologico serio, più aggiornato metodologicamente.

Tornando alle funzioni della banda ve ne è almeno una che, dall'Ottocento in poi, ha molto a che fare con la storia musicale italiana, ossia quella di mediazione culturale: come è ampiamente risaputo è attraverso l'attività concertistica delle bande che una parte del repertorio operistico e, in parte minore,

3. Milano, Antonio Fontana, 1826, I, pp. 81-82.

sinfonico, è giunto, ri-mediato, al di fuori dei principali centri del sistema produttivo spettacolare melodrammatico e concertistico italiano. La riduzione a epitome per fiati di tanti titoli realizzata ed eseguita da complessi attivi anche in centri assai periferici è un dato straordinariamente significativo di un fenomeno diffuso. Nei primi decenni del Novecento la recezione di un repertorio alto, o percepito come tale, da un lato appare come sintomo di un'aspirazione all'appartenenza a una cultura 'alta' e, implicitamente, il desiderio di giungere ad una agiatezza economica che si immaginava certa e sicura nei grandi centri urbani. Da un altro lato tale recezione può avvenire anche in forma di ri-mediazione con processi ri-creativi dei testi di repertorio, che instaurano a loro volta nuove tradizioni che si consolidano creando nel pubblico un nuovo orizzonte di aspettative riguardo a queste trascrizioni creative (si pensi alle riduzioni di melodrammi con le parti vocali dei protagonisti trascritte per strumenti solisti i cui esecutori potranno diventare una sorta di piccole star acclamate né più né meno del tenore o del soprano di turno).

È inoltre nei primi decenni del '900 che la musica delle bande diviene un luogo condiviso dell'immaginario collettivo la cui evocazione, la cui immagine comincerà a trasparire leggendo taluni brani della *popular music* italiana degli anni '50 e '60, come evoca con dovizia il sapiente contributo di Tomatis.

Le pratiche musicali bandistiche a partire dalla seconda metà del secolo scorso potranno esplicitarsi in modi più o meno conservativi ma anche attraverso l'uso di linguaggi allogenici come quelli della *jazz band* e del *pop*, i cui repertori si innestano di prepotenza in quelli più tradizionali, grazie all'apertura degli infiniti orizzonti di ascolto possibili generati dall'immersione inevitabile di pubblico ed esecutori in un mondo in cui, grazie al *web*, non vi sono praticamente limiti a ciò che si può sentire. Un *case study* di questa pratica ci è offerto dal ricco saggio di Mastromatteo, che apre una sezione di testimonianze provenienti da musicisti. Qui compaiono anche due proposte su cosa possa divenire (o tornare ad essere la banda) oggi: una di un ex direttore di banda, oggi affermato musicologo, come Marco Mangani, che elabora articolate proposte, e una di un direttore militante come Paolino Adesso che fotografa esigenze e aspirazioni largamente diffuse e condivise nel mondo dei direttori delle bande da giro e non solo.

## L'attività di Alessandro Vessella in ambito bandistico e il suo contributo ai vari progetti di riforma

GREGORIO MARIA PAONE

Alessandro Vessella ha contribuito alla storia della banda sia dal punto di vista teorico, attraverso alcune importanti pubblicazioni, sia dal punto di vista pratico, come direttore. Nel 1885 divenne maestro della Banda municipale di Roma, entrando a contatto per la prima volta con un nuovo tipo di organico. Sentì subito la necessità di introdurre trombe, timpani, clarinetti piccoli in  $la_b$ , clarinetti contralti, sarrusofoni, saxofoni (soprano e basso), contrabbassi ad ancia e tromboni (basso e contrabbasso).<sup>1</sup> Inoltre divise gli strumenti per famiglie, mossa che lo agevolò nell'attività di trascrittore.

Per studiare l'organico da lui introdotto è possibile esaminare le prescrizioni dettate nel suo trattato di strumentazione. L'organico delle sue prime trascrizioni prevede: flauti I e II (con l'obbligo dell'ottavino), 2 oboi, clarinetto piccolo in  $la_b$ , 2 clarinetti piccoli in  $mi_b$ , clarinetti soprani in  $si_b$  I e II, 2 clarinetti contralti in  $mi_b$ , saxofono soprano, 2 saxofoni contralti, saxofono tenore, saxofono baritono, saxofono basso, contrabbasso ad ancia, 4 corni in  $fa$ , 2 cornette, 2 trombe in  $fa$ , 2 trombe in  $do$ , 2 tromboni tenori, trombone basso, trombone contrabbasso, flicorno sopranino in  $mi_b$ , 2 flicorni soprani in  $si_b$ , 2 flicorni contralti in  $mi_b$ , 2 flicorni tenori in  $si_b$ , 2 flicorni bassi in  $si_b$ , 2 flicorni bassi gravi in  $fa$  e  $mi_b$ , 2 flicorni contrabbassi, timpani, tamburo, triangolo, cassa e piatti. Gli strumenti sono divisi in famiglie: i legni, gli ottoni, a loro volta divisi in timbro chiaro e timbro scuro, e i saxofoni che hanno una funzione di collante. Flauti, oboi, corni, trombe, tromboni e flicorno contrabbasso (corrispettivo della tuba in orchestra) hanno la tendenza a seguire l'originale orchestrale. I clarinetti hanno quasi sempre la funzione di sostituire i violini o, più in generale, gli archi, anche se la parte dei violoncelli viene spesso data ai saxofoni o ai flicorni. In questa prima fase il fagotto non è presente nell'organico di Vessella.

Il maestro continuava a produrre pregevoli trascrizioni mentre, parallelamente, proseguivano i suoi studi sull'organico che lo condussero a introdurre i contrabbassi a corde nella compagine bandistica, in particolare per ottenere gli effetti di *tremolo* e *pizzicato*, difficili, innaturali e dispendiosi in termini di energie per gli strumentisti a fiato.

---

1. ALESSANDRO VESSELLA, *La banda dalle origini fino ai nostri giorni. Notizie storiche con documenti inediti e un'appendice musicale*, Milano, Istituto editoriale nazionale, 1935, p. 211. Del volume esiste anche un'edizione moderna a cura di Iginio Conforzi, Bologna, Ut Orpheus, 2016.

Al 1894 risale *Di un più razionale ordinamento delle musiche militari italiane*, nel quale Vessella propose direttive generali relative ai compiti del capomusica, all'istruzione dei musicisti, all'organizzazione del repertorio e alla formazione del maestro.<sup>2</sup> Ulteriori proposte riguardavano:

- 1) l'«Unità di indirizzo», che toglieva la possibilità del personale delle bande di strutturarsi e regolamentarsi in autonomia;
- 2) la «Dislocabilità del Musicante», per mezzo della quale si potevano spostare gli strumentisti a seconda delle necessità delle varie bande;
- 3) il «Repertorio» e i «Metodi», che avevano lo scopo di uniformare, per l'appunto, il repertorio e la formazione musicale;
- 4) la «Partitura», che Vessella voleva riordinare con il seguente organico:

#### Banda

- 1 flauto (con obbligo dell'ottavino)
- 2 clarinetti in mi<sub>♭</sub> (oppure 1 in la<sub>♭</sub> e 1 in mi<sub>♭</sub>)
- 3 clarinetti I in si<sub>♭</sub>
- 4 clarinetti II in si<sub>♭</sub>
- 1 saxofono tenore
- 1 saxofono baritono
- 2 corni
- 2 cornette
- 2 trombe
- 4 tromboni (2 tenori e 2 bassi)
- 1 saxhorn soprano in mi<sub>♭</sub> (sopranino nella nomenclatura odierna)
- 1 saxhorn contralto in si<sub>♭</sub> (soprano nella nomenclatura odierna)
- 1 saxhorn tenore in mi<sub>♭</sub> (contralto nella nomenclatura odierna)
- 1 saxhorn baritono in mi<sub>♭</sub> (tenore nella nomenclatura odierna)
- 1 eufonio
- 3 bombardoni
- 1 tamburo
- 1 cassa
- 1 piatti

#### Fanfara

- 2 saxofoni soprani in mi<sub>♭</sub>
- 4 saxofoni contralti in si<sub>♭</sub>
- 4 saxofoni tenori in mi<sub>♭</sub>
- 2 saxofoni tenori in si<sub>♭</sub>
- 2 saxofoni baritoni in si<sub>♭</sub>

---

2. ID., *Di un più razionale ordinamento delle musiche militari italiane*, Roma, F.lli Pallotta, 1894.

1 eufonio  
1 basso in fa  
2 bombardoni (mi<sub>♭</sub> e si<sub>♭</sub>)  
3 cornette  
3 trombe  
3 tromboni (2 tenori e 1 basso)  
1 rullo (tamburo o timpano)

Rispetto alla riforma del 1884 notiamo che i claroni sono stati sostituiti da due saxofoni nella banda, mentre nella fanfara si rileva qualche marginale sostituzione. La vera novità non era rappresentata da queste marginali modifiche, ma dal raggruppamento degli strumenti per famiglie che si allontanava dalla tradizione italiana di raggrupparli per altezze e si avvicinava alla tradizione francese. Grazie al successo ottenuto, questo scritto venne rivisto e ripubblicato col titolo *Ancora di un più razionale ordinamento delle musiche militari*.<sup>3</sup>

Nel 1896 venne istituita la cattedra di strumentazione per banda presso il Conservatorio "Santa Cecilia" di Roma; l'insegnamento venne affidato a Vessella. Da qui in avanti, il Nostro porterà avanti la stesura del suo trattato che ha evidentemente scopi didattici. Nel primo volume del trattato di strumentazione, Vessella si occupa della famiglia dei clarinetti; nel secondo dei saxofoni, dell'oboe, del corno inglese, del fagotto e del controfagotto; nel terzo delle famiglie del sarrusofono, del flauto e degli ottoni (corni e flicorni); nel quarto continua la trattazione degli ottoni, aggiungendo la tromba e il trombone, e anche le percussioni; il quinto volume affronta le varie combinazioni tra flauti, oboi, clarinetti, corni e fagotti; il sesto, invece, studia le combinazioni tra gli ottoni; il settimo si occupa delle combinazioni tra clarinetti e saxofoni, sia fra loro che con gli altri strumenti. Il lavoro di Vessella si avvale di numerosi esempi musicali.

Nel 1898 ebbe luogo un importante concorso bandistico a Torino e il ministro Baccelli incaricò Vessella di farne una particolareggiata relazione; al concorso si presentò un insieme eterogeneo di organici bandistici: 28 musiche militari italiane (24 di Fanteria, 2 dei Granatieri, 1 del corpo Reali Equipaggi e 1 della Legione Allievi Carabinieri) e 93 bande civili (di cui 42 straniere).<sup>4</sup> Vessella così si espresse al riguardo:

---

3. ID., *Ancora di un più razionale ordinamento delle musiche militari. Considerazioni e proposte di riforme*, Roma, F.lli Pallotta, 1894.

4. VITO FEDELI, *Il concorso di Torino*, «Gazzetta musicale di Milano», LIII, 4 agosto 1898, p. 448, in MARINO ANESA, *Non solo Vessella. Altre voci nel dibattito sull'organico bandistico italiano fra Ottocento e Novecento*, seconda parte, «I fiati», II/7, 1995, pp. 38-40: 39.

Che le partiture non rispondessero ad un unico criterio artistico d'istrumentazione fu grave danno, specialmente perché taluni pezzi, imposti dal Comitato ai concorrenti, presentavano evidenti errori d'istrumentazione e armonizzazione. Inoltre tutte le bande militari che si presentarono a quel concorso, ignoravano completamente quello che è la base dell'istrumentazione per la banda, e cioè la divisione di tutti gli strumenti d'ottone a bocchino in due grandi famiglie, distinte secondo il timbro chiaro e scuro.<sup>5</sup>

Senza entrare in una minuta analisi di questo prospetto, l'occhio tecnico meno acuto rileva la assoluta mancanza delle più elementari norme di organizzazione. Scendendo grado a grado la scala dell'inefficienza, si giunge fino alla compagine istrumentale del 74° reggimento dove, per non dire altro, assieme all'assoluta mancanza di flicorni soprani, troviamo 7 clarinetti in si<sub>♭</sub>, in lotta con 7 tromboni, 7 cornette, 3 trombe, e 5 bombardini.<sup>6</sup>

Per questa ragione, egli formulò una proposta di riforma delle bande militari, discussa e approvata nel 1901. La riforma aveva lo scopo di migliorare l'ordinamento delle musiche militari senza sforare i limiti del bilancio. Venne nominata una commissione dedicata che si riunì presso la Reale accademia di S. Cecilia: essa era presieduta dal ministro della Guerra, maggiore generale Paolo Spingardi e composta dal presidente dell'accademia, il conte Enrico di S. Martino Valperga e dai maestri Caioli, capomusica della Legione Alievi, Ricci, capomusica del 94° Fanteria e, infine, da Alessandro Vessella. Durante i lavori si fece l'esperimento di strumentare la marcia sui motivi del *Mosè in Egitto* di Rossini composta da Vessella secondo due maniere: la prima strumentazione prevedeva l'organico precedente alla riforma del 1884 e la seconda prevedeva l'organico di 46 elementi proposto da Vessella. Quest'ultima strumentazione riscosse il maggior successo facendo sì che la proposta di Vessella venisse approvata.

In sintesi, queste furono le prescrizioni della commissione: 1. il numero complessivo dei musicisti fu fissato a 46 elementi, nella proporzione di 15 musicanti effettivi, 15 allievi e 16 aspiranti allievi con una giusta ripartizione dei gradi e delle paghe; 2. il reclutamento, seppur previsto presso gli iscritti di leva, non poteva prescindere dall'accertamento dell'idoneità artistica; 3. la composizione strumentale e il repertorio, oltre a soddisfare lo spirito militare, non dovevano ignorare i progressi dell'arte e la volontà di ottenere un buon equilibrio strumentale. Si prescrisse inoltre di aggiungere 2 clarinetti contralti in mi<sub>♭</sub>, 3 saxofoni, 1 contrabbasso ad ancia, 1 trombone basso in fa, 1 flicorno soprano in mi<sub>♭</sub>, i timpani, 2 trombe basse in si<sub>♭</sub>, al posto di 2 delle 4 trombe in

5. VESSELLA, *La banda dalle origini* cit., p. 205.

6. *Ibid.*

mi». Inoltre gli strumenti vennero suddivisi in strumenti ad ancia, strumenti ad ottone chiaro e strumenti ad ottone scuro. Da quel momento in poi, il capomusica dovette essere nominato per concorso e non più scelto tra gli strumentisti più dotati di una banda.

La duplice relazione che Vessella dovette presentare a re Vittorio Emanuele III<sup>7</sup> e al capo del governo<sup>8</sup> testimonia la difficoltà che il maestro incontrò nello spingere all'istituzione dell'ufficio tecnico, che venne sì messo in piedi, ma con delle tensioni al suo interno: Vessella venne esonerato e sostituito da Ettore Pinelli, per poi tornare al suo posto a danno dello stesso Pinelli.<sup>9</sup> Il maestro riuscì ad operare in relativa tranquillità per il successivo ventennio.

Vessella commentò in questo modo l'esito della riforma:

Neppure dovrebbe essere permesso [...] dire, per esempio, che la nostra partitura rispecchia né più né meno che quella francese. In buona fede dire ciò significa asineria; significa saper leggere soltanto il frontespizio o magari l'intavolatura degli strumenti: perché, se nell'impianto della partitura si può trovare affinità con quella francese, nello spirito, nella essenza ed anche nel modo di adoperare certi strumenti non esiterei a trovare piuttosto l'affinità con la partitura germanica.<sup>10</sup>

Nel 1903 Vessella partecipò al Congresso internazionale di storia tenutosi a Roma e, nell'ambito dello stesso congresso, espose la relazione intitolata *Sulla evoluzione storica della partitura di banda*.<sup>11</sup> Vessella aveva preparato un programma da eseguirsi con strumenti storici ma il suo progetto si arenò per «le difficoltà incontrate per provvedere ad autentici antichi strumenti»;<sup>12</sup> il programma, interessante per valutare l'idea di Vessella di una banda in senso diacronico, era il seguente:

Florenzio Maschera - Canzone a 4 (cornetti e tromboni)

Giovanni Gabrieli - Sonata a 8 (cornetti e tromboni)

---

7. In *Relazione stampata in numero limitato di copie*, in *Carteggio Vessella*, Roma, Archivio storico capitolino, annata 1900.

8. Ivi, annata 1901.

9. Cfr. «L'Italia militare e marina», 24-25 febbraio 1902, in *Carteggio Vessella* cit., annata 1902; «Corriere di Polesine», 17 giugno 1902, in *Carteggio Vessella* cit., annata 1902; «Esercito italiano», 21 dicembre 1902, in *Carteggio Vessella* cit., annata 1902.

10. Cfr. ALESSANDRO VESSELLA, *Le bande militari italiane. Evoluzione e riforma*, «Musica», VIII/15, 9 agosto 1914, p. 1.

11. *Sulla evoluzione della partitura di banda*, comunicazione del maestro Alessandro Vessella, in *Atti del Congresso internazionale di scienze storiche, Roma, 1-9 aprile 1903*, Roma, R. Accademia dei Lincei, 1905, pp. 43-54.

12. Ivi, p. 43.

Giovan Battista Lulli - Marcia (oboi, fagotti e tamburi)  
Gottfried Reiche - *Quatricinia* (cornetto e tromboni)  
Wolfgang Amadeus Mozart - Minuetto e Andante con variazioni della Grande serenata in si<sub>♭</sub>  
Ludwig van Beethoven - Due marce per musica militare in fa maggiore  
Gaspare Spontini - *Grosser Sieges und Festmarsch*  
Ludwig Spohr - Adagio e Polacca dal Notturmo op. 34  
Felix Mendelssohn-Bartholdy - *Ouverture* op. 24  
Hector Berlioz - 1° tempo della *Grande sinfonia funebre e trionfale* op. 15  
Richard Wagner - *Huldigungsmarsch*  
Camille Saint-Saëns - *Orient et Occident - Grande marche*.<sup>13</sup>

Vessella intervenne anche al Congresso internazionale tenutosi a Roma nel 1911; auspicò l'unificazione internazionale della partitura per banda e propose tre modelli di organici a seconda della disponibilità delle istituzioni, civili e non. Al fine di ottenere l'equilibrio tra le varie sezioni strumentali, pensò i modelli di organico in questa maniera:

Il numero delle ance deve rappresentare circa la metà dell'intero complesso, mentre un quarto sarà riservato ai flicorni e l'altro quarto all'ottone chiaro, corni e percussione. Nella qualifica ance bisogna comprendere anche li strumenti a bocca e a piva.<sup>14</sup>

L'ottavo volume dei suoi *Studi d'istrumentazione* espone chiaramente i suoi tre modelli di banda, ossia la piccola banda, la media banda e la grande banda, nella quale vengono inseriti 2 clarinetti bassi e i clarinetti contralti vengono incrementati da 2 a 4. In questo scritto, Vessella apre definitivamente agli strumenti ausiliari richiesti da particolari partiture, come l'arpa, la celesta e le campane, ribadendo ufficialmente l'opportunità di inserire i contrabbassi a corde, specialmente nella musica sinfonica.<sup>15</sup> I tre modelli di organico proposti da Vessella sono i seguenti:

Banda piccola (35 elementi)  
1 flauto (o ottavino)  
2 clarinetti piccoli in mi<sub>♭</sub>  
5 clarinetti soprani I in si<sub>♭</sub>  
4 clarinetti soprani II in si<sub>♭</sub>

---

13. Ivi, pp. 43-44.

14. ALESSANDRO VESSELLA, *Studi d'istrumentazione per banda*, VIII, Milano, Ricordi, 1931, p. 372. Cfr. anche ID., *Esempi d'istrumentazione per banda*, Milano, Ricordi, 1925.

15. ID., *Studi d'istrumentazione per banda* cit., p. 371.

2 clarinetti contralti in mi,  
1 saxofono tenore (con obbligo del clarinetto basso)  
1 saxofono baritono  
2 corni in fa - mi,  
2 trombe in fa - mi,  
2 tromboni tenori  
1 trombone basso in fa  
2 flicorni soprani  
2 flicorni contralti in fa - mi,  
2 flicorni tenori in si,  
1 flicorno basso in si, a quattro pistoni  
1 flicorno basso-grave in fa o in mi,  
1 tamburo (con obbligo dei timpani)  
1 piatti  
1 cassa

Banda mediana (54 elementi)

2 flauti (con obbligo dell'ottavino)  
2 oboi  
1 clarinetto piccolo in la,  
2 clarinetti piccoli in mi,  
7 clarinetti soprani I in si,  
8 clarinetti soprani II in si,  
2 clarinetti contralti in mi,  
1 saxofono soprano  
1 saxofono contralto  
1 saxofono tenore (con obbligo del clarinetto basso)  
1 saxofono baritono  
1 contrabbasso ad ancia  
2 corni in fa - mi,  
1 cornetta in si,  
2 trombe in fa - mi,  
1 tromba in si, basso  
2 tromboni tenori  
1 trombone basso in fa  
1 flicorno sopranino in mi,  
2 flicorni soprani in si,  
2 flicorni contralti in fa - mi,  
2 flicorni tenori in si,  
2 flicorni bassi a quattro pistoni in si,  
2 flicorni bassi-gravi in fa e in mi,

## PAONE

2 flicorni contrabbassi in si<sub>1</sub>  
1 tamburo (con obbligo dei timpani)  
1 piatti  
1 cassa

Banda grande (80 elementi)  
4 flauti (con obbligo dei congeneri)  
3 oboi  
3 clarinetti piccoli (1 in la<sub>1</sub> e 2 in mi<sub>1</sub>)  
17 clarinetti soprani in si<sub>1</sub> (9 I e 8 II)  
4 clarinetti contralti in mi<sub>1</sub>  
2 clarinetti bassi  
1 saxofono soprano  
2 saxofoni contralti  
1 saxofono tenore  
1 saxofono baritono  
1 saxofono basso  
1 contrabbasso ad ancia  
4 contrabbassi a corda  
4 corni in fa - mi<sub>1</sub>  
2 cornette in si<sub>1</sub> (oppure concertino in mi<sub>1</sub> e cornetta in si<sub>1</sub>)  
2 trombe in fa - mi<sub>1</sub>  
2 trombe in si<sub>1</sub> basso  
2 tromboni tenori  
1 trombone basso in fa  
1 trombone contrabbasso in si<sub>1</sub>  
1 flicorno sopranino in mi<sub>1</sub>  
3 flicorni soprani in si<sub>1</sub>  
2 flicorni contralti in fa - mi<sub>1</sub>  
2 flicorni tenori in si<sub>1</sub>  
4 flicorni bassi a quattro pistoni in si<sub>1</sub>  
2 flicorni bassi-gravi in fa e in mi<sub>1</sub>  
2 flicorni contrabbassi in si<sub>1</sub>  
1 timpano (un esecutore con tre strumenti)  
2 tamburi (o tamburo basco o tamburino o cassa rullante)  
2 piatti (o triangolo o tam-tam o campane)  
1 cassa

Questi modelli non furono esenti da critiche: Felice Longo (S. Giorgio Morgeto, 1882 - ?, 1918) lamentava l'esclusione delle cornette in si<sub>1</sub> dalla piccola banda e si chiedeva il motivo dell'assenza del saxofono contralto a

favore della presenza di 2 clarinetti contralti; infine lamentava l'assenza del flicorno basso-grave, che, nel registro acuto, non poteva essere sostituito dal flicorno contrabbasso in si<sub>1</sub>, per una questione di estensione e neanche dal flicorno basso per una questione di funzioni strumentali. Per Longo, utilizzare in funzione di basso il saxofono baritono e il trombone basso era possibile, ma sicuramente di cattivo gusto.<sup>16</sup>

Anche altri autori, come Pucci e Amendola avevano proposto degli organici simili in questo periodo,<sup>17</sup> ma quelli vesselliani presero il sopravvento e portarono, oltre al consolidamento storico della personalità di Vessella, anche al disuso di strumenti come il serpentone, l'oficleide e il pelittone che, non previsti dagli organici vesselliani, scomparvero definitivamente.<sup>18</sup>

Per considerare criticamente la figura di Vessella, evitando sia di mistificarlo che di denigrarlo, risulta produttivo esaminare il contesto in cui si trovò a operare, senza tralasciare le altre personalità che si occuparono delle problematiche bandistiche in quel periodo.<sup>19</sup>

Alessandro Vessella dimostra di non avere una grande considerazione degli autori italiani a lui contemporanei, e neppure di quelli che lo precedettero: si limita a citare brevemente o esclusivamente in bibliografia due importanti colleghi come Cesare Carini e Filippo Brunetto, oltre al grande Amintore Galli, autore, tra l'altro, di un trattato di strumentazione precedente a quello di Vessella e che avrebbe meritato di essere preso in maggior considerazione. Persino le parole nei confronti di Amilcare Ponchielli sono tutt'altro che lusinghiere:

Non vogliamo e non dobbiamo escludere qualche rara eccezione che però col rispetto per Ponchielli compositore, non potremmo fare per Ponchielli Capomusica. Ed è doloroso che la fama del compositore abbia trascinato molti maestri di banda a seguire le orme del Capomusica e che l'errore anche oggi non sia del tutto completamente riconosciuto.<sup>20</sup>

---

16. Cfr. ANGELO DE PAOLA, *La banda. Evoluzione storica dell'organico*, Roma, Ricordi, 2002, p. 185.

17. LUIGI PUCCI, *Sulla strumentazione per banda*, «Musica», III/6, 1909, p. 4; FILIPPO AMENDOLA, *Lo schema della banda tipo*, ivi, III/10 e III/11, 1909, pp. 5 e 3.

18. MAURIZIO BIGNARDELLI - PAOLA QUATTRONE, *La riforma vesselliana: strumenti emarginati*, «I fiati», I/2, 1994, pp. 42-45.

19. Cfr. DE PAOLA, *La banda* cit.; MARINO ANESA, *Dizionario della musica italiana per banda e gruppi di fiati. Biografie dei compositori e catalogo delle opere dal 1800 ad oggi*, Gazzaniga, edito in proprio, 1993 (vol. I) e 1997 (vol. II), ristampato nel 2004 presso la Grafital di Torre Boldone.

20. VESSELLA, *La banda dalle origini* cit., p. 183.

Vessella rincara la dose dicendo che la prima riforma delle musiche militari altro non è che «un prontuario, una serie di regolette d'indole affatto empirica, che non potevano certo dare grandi risultati».<sup>21</sup>

È evidente l'intenzione di 'sorvolare' sui precedenti e dare maggior risalto alla sua riforma, avvenuta nel 1901, e alla definizione, formulata nel 1911, del piccolo, medio e grande organico per banda. Il lettore ignaro dei fermenti che muovevano il terreno bandistico del tempo è condotto a credere che Vessella fosse l'unico artefice del dibattito; non si può nemmeno liquidare la faccenda supponendo che Vessella fosse all'oscuro di ciò che stesse accadendo, tant'è vero che egli documenta dettagliatamente la storia della banda fino alla metà dell'Ottocento; in realtà, fra Otto e Novecento, il dibattito sulla musica e sull'organico bandistico era molto fervido, come si evince dalle più recenti pubblicazioni.<sup>22</sup> Una breve panoramica sulla trattatistica precedente è dunque non solo utile, ma doverosa.

Il *Trattato pratico di strumentazione* di Antonio Tosoroni risale al 1851 e riguarda gli strumenti sia dell'orchestra che della banda; Tosoroni, che, avendo operato in area germanica, si rifaceva alla terminologia e agli organici presentati dal capomusica austriaco Joseph Fahrbach nel 1846,<sup>23</sup> proponeva tre modelli di banda: il primo per la grande banda di fanteria, il secondo per la fanfara dei bersaglieri e il terzo per la banda di cavalleria.

Man mano che i Savoia annettevano al proprio regno gli stati della penisola italiana, le bande preesistenti dovevano adeguarsi alle disposizioni militari sabaude.<sup>24</sup> Le bande reggimentali dei Savoia erano simili a quelle francesi<sup>25</sup> e il loro organico può essere abbastanza realisticamente evinto dalla partitura della *Marcia d'ordinanza* per banda, tamburi e pifferi, chiamata poi *Marcia reale*, di Giuseppe Gabetti, scritta nel 1834 e ristrumentata, tra l'altro, da Ves-

21. Ivi, pp. 202-203.

22. Cfr. ANTONIO CARLINI, *La banda italiana prima della riforma di Vessella. Gli scritti di Raffaele Lucarini sulla rivista «La banda» (1871-72)*, «Consonanza. Fare musica insieme», 45, 1994, pp. 17-23 e ANESA, *Dizionario della musica italiana per banda e gruppi di fiati* cit.

23. JOSEPH FAHRBACH, *Organizzazione della musica militare austriaca*, «Gazzetta musicale di Milano», v/33, 1846, pp. 257-259; 35, p. 276; 41, p. 235; 45, pp. 357-358; 50, pp. 397-398, articolo cit. in MARINO ANESA, *Non solo Vessella. Altre voci nel dibattito sull'organico bandistico italiano fra Ottocento e Novecento*, prima parte, «I fiati», II/6, 1995, pp. 38-43: 39.

24. Cfr. la lettera di Teodulo Mabellini del 14 febbraio 1863, in ALBERTO PERRIN - VINCENZO SCARPA, *Studi militari. Riorganizzazione delle musiche reggimentali*, appendice, Torino-Paris, Bocca-Castel, 1863, p. 84.

25. GIUSEPPE ROBERTI, *La musica negli antichi eserciti sabaudi*, «Rivista musicale italiana», 3, 1896, pp. 700-713.

sella nel 1910. Gli strumenti della partitura originale sono: terzetta in sol,<sup>26</sup> flautino in sol, clarino in sol, clarinetti I e II, fagotto, corni in re I e II, corni in sol I e II, trombe in sol I e II, trombe in re I e II, serpentoni, bassi, tromboni, rollante, catuba, pifferi e tamburi. Un altro esempio di organico bandistico dell'esercito sabaudo è quello della Banda del Reggimento Cacciatori sardi, composta nel 1851 da 39 strumentisti: 1 oboe, 1 flauto, 1 ottavino, 2 clarinetti piccoli, 6 clarinetti soprani, 4 corni, 1 fagotto, 7 trombe, 1 flicorno, 4 tromboni, 3 oficleidi, 3 bombardoni e 5 percussioni.<sup>27</sup> Inoltre, per quanto riguarda la riproposizione di musica operistica per mezzo della banda, «allora le cavatine per soprano o contralto erano affidate all'oboe, al flauto, oppure al clarino: i duetti fra soprano e tenore al flauto e al clarino, e il solo trombone eseguiva le parti del baritono e del basso».<sup>28</sup>

Il Lombardo-Veneto era, come prevedibile, più vicino alla tradizione germanica: le bande di questa tradizione avevano un maggior numero di ottoni che portava a un volume di suono maggiore.<sup>29</sup> A differenza degli stati annessi, la tradizione bandistica del Lombardo-Veneto tese a mantenere la sua identità anche dopo l'unità d'Italia, come dimostra l'organico della Banda municipale di Milano del 1876: 1 ottavino, 1 flauto, 2 clarinetti piccoli in mi $\flat$ , 7 clarinetti soprani, 4 corni, 1 cornetto in si $\flat$ , 6 trombe, 3 tromboni, 3 flicorni in si $\flat$ , 1 flicorno basso, 2 eufoni, 2 bombardoni, 2 pelittoni e 5 percussioni.<sup>30</sup>

Con il regolamento del 1863 le bande militari furono ridotte a 29 musicanti malamente pagati e con scarsissime possibilità di carriera, nonché sottoposti agli stessi obblighi dei soldati semplici. È evidente che questa situazione difficilmente poteva generare musica di qualità; generava, invece, parecchie lamentele che durarono decenni. Il repertorio eseguito si limitava a maccheroniche trascrizioni di musica operistica, marce e ballabili.

Un'altra proposta di riforma pre-vesselliana fu formulata da Giovanni Pacini, il quale ipotizzava un organico di 44 esecutori per le bande di fanteria, da ridursi a 30 per quelle di artiglieria e cavalleria, con un numero di legni molto

---

26. «Per quanto riguarda, invece, il flauto terzetto, o terzino, esso veniva largamente utilizzato nelle bande italiane della prima metà dell'Ottocento», in *Ponchielli e la musica per banda. Atti della Tavola rotonda, ridotto del Teatro Ponchielli, 27 aprile 2001*, a cura di Licia Sirch, Pisa, ETS, 2005, p. 316.

27. Cfr. GIOVANNI ORRÙ, *Piccolo dizionario biografico dei musicisti che hanno fatto parte delle bande e delle orchestre di Cagliari dall'anno 1830 al '97*, seconda edizione con correzioni, aggiunte e nuove note, Firenze, G. Passeri, 1897, p. 173.

28. Ivi, p. 172.

29. Cfr. VESSELLA, *La banda* cit., pp. 186-188.

30. AMINTORE GALLI, *Manuale del capomusica. Trattato di strumentazione per banda* [...], Milano, Ricordi, 1889, p. 44.

inferiore a quello che ci aspetteremmo oggi.<sup>31</sup> Teodulo Mabellini propose invece un organico formato da 73 strumentisti rappresentati da un numero più massiccio di legni, compensati da un numero comunque ingente di bassi.<sup>32</sup> Emanuele Krakamp, a sua volta, pensò a una riforma più articolata e basata su una certa unità di intenti in vari aspetti: 1. unità di metodo, da perseguirsi con l'istituzione di un liceo musicale militare a Napoli; 2. unità di esecuzione, da perseguirsi attraverso un comitato nazionale di cinque maestri; 3. unità di proporzione, da perseguirsi attraverso la formulazione di un organico fisso; 4. unità di meccanica, da perseguirsi attraverso l'obbligo di un corista fisso e la selezione tramite concorso di un unico fornitore nazionale di strumenti musicali.<sup>33</sup> Le idee di Krakamp non si discostano molto da quelle di Mabellini, se non nei toni, in questo caso più polemicamente nei confronti del governo.

In occasione del Congresso musicale di Napoli del 1865, venne proposto un organico bandistico di 48 elementi; i legni erano 18, ma la vera novità era la comparsa dei saxofoni; 4 saxofoni, in una banda di 52 elementi, furono prescritti anche dal regolamento della Guardia nazionale di Torino del 1868;<sup>34</sup> da segnalare la presenza dei saxofoni anche nella Banda di Acerra nel 1881,<sup>35</sup> e nella Banda municipale di Milano nel 1883.<sup>36</sup>

Raffaele Lucarini, maestro delle bande di Erba e di Lecco, scrisse, negli anni 1871-1872, sulla rivista «La banda» edita a Padova,<sup>37</sup> che la banda non poteva avere la stessa tavolozza cromatica dell'orchestra e che, quindi, andava enfatizzata la potenza di suono, da perseguirsi attraverso un organico ricco di ottoni, a scapito dei legni. La proposta di Cesare Carini, risalente al 1875, invece, prevedeva una banda formata da 45 elementi, compresi i saxofoni, e il suggerimento di un diapason unico e di una omogeneità nelle caratteristiche costruttive degli strumenti.

Domenico Gatti, invece, pubblicò nel 1878 un trattato che proponeva sei diversi organici, differenti per dimensioni; inoltre, nei suoi organici, c'era posto per i saxofoni e i sarrusofoni; infine, classificava gli strumenti in: strumenti

31. Cfr. PERRIN-SCARPA, *Studi militari* cit., pp. 54-56.

32. Ivi, pp. 83-91. Cfr. anche ANESA, *Dizionario della musica italiana per banda e gruppi di fiati* cit., II, p. 557, voce: *Mabellini*.

33. EMANUELE KRAKAMP, *Progetto per la riorganizzazione delle musiche militari del Regno d'Italia*, Napoli, Luigi Gargiulo, 1863.

34. *Regolamento per il corpo di musica della Guardia nazionale di Torino*, Torino, Eredi Botta, 1868.

35. MIMMA CUCCO, *Acerra: storia di una banda e dei suoi musicanti*, diss., Bologna, Università degli studi di Bologna, a. a. 1986-1987, pp. 10-12.

36. GALLI, *Manuale del capomusica* cit., p. 44.

37. Cfr. «La banda», I/2, 1871, p. 3; I/11, 1872, p. 3, e CARLINI, *La banda italiana prima della riforma di Vessella* cit.

da canto, strumenti da ripieno nei canti e nei controcanti, strumenti d'accompagnamento e d'armonia e bassi.<sup>38</sup> Anche il maestro della Banda di Civitavecchia Dionigi Cortesi pubblicò nel 1883 uno scritto nel quale proponeva un grande organico di 84 elementi e un piccolo organico di 40 elementi. Egli dava grande importanza alla presenza dei legni, ritenuti fondamentali, assieme alla, spesso sottovalutata, preparazione tecnica del maestro.<sup>39</sup>

Nel 1884 avvenne la riforma delle bande militari che portò alla costituzione di 16 nuove compagini; le bande di fanteria erano composte da 36 elementi. Gli strumenti non erano raggruppati per famiglie, ma ordinati secondo l'altezza o, al massimo, la funzione, che poteva essere da canto, da accompagnamento, da controcanto o da basso.<sup>40</sup> Inoltre, possiamo supporre che le trascrizioni operistiche rivestissero una certa importanza, dato che le disposizioni ministeriali riportavano la corrispondenza tra strumenti e voci.<sup>41</sup> Ad ogni modo, la proporzione tra gli strumenti era piuttosto curiosa, dato che la riforma prevedeva 1 flauto e 8 clarinetti immersi in 24 ottoni; questo significa che tutto un filone del dibattito sull'argomento testé affrontato era stato ignorato.

Un'importante pubblicazione è il *Manuale del capomusica* di Amintore Galli; oltre a interessanti informazioni storiche e tecniche sulla strumentazione, Galli descrive la situazione della musica militare in altri stati: per esempio in Austria e in Inghilterra erano presenti vere e proprie orchestre militari, mentre in Prussia le bande erano costituite da oltre 50 elementi. Filippo Brunetto, invece, nel 1890, si esprimeva evidenziando l'opportunità di inserire nell'organico bandistico i clarinetti bassi e i saxofoni; inoltre, vituperava la pratica comune di sostituire i corni con i genis (nome con cui si indicava il flicorno contralto). Sempre Brunetto, nel 1900, rincarò la dose suggerendo, in particolari situazioni richieste dalla musica, l'adozione delle arpe.<sup>42</sup>

Luigi Pucci, nel 1909, propose un modello unico di partitura e la divisione degli organici in piccola banda, media banda e grande banda.<sup>43</sup> Pucci inseriva la famiglia completa dei flicorni, l'oboe, il corno inglese, il fagotto e i sarruso-

---

38. DOMENICO GATTI, *Gran trattato d'istrumentazione storico-teorico-pratico per banda*, Napoli, Steeger, 1878.

39. DIONIGI CORTESI, *Le bande militari, dei suoi difetti e dei dovuti provvedimenti per migliorarle*, Roma, Tip. della Camera dei Deputati, 1883 (Civitavecchia, Strambi, 1891<sup>2</sup>).

40. VESSELLA, *La banda* cit., pp. 201-203 e 210-211.

41. *Musiche dei reggimenti di fanteria e fanfare dei reggimenti di cavalleria. Norme per l'intonazione e la composizione istrumentale*, [Disposizione per la riforma delle musiche militari italiane], atto n. 153 del 16 agosto 1884, in «Giornale militare ufficiale», dispensa n. 38 del 25 agosto 1884, pp. 595-615: 612.

42. FILIPPO BRUNETTO, *Per l'unificazione dello strumentale delle bande*, «Rivista musicale italiana», VII/4, 1900, p. 769-779: 769.

43. PUCCI, *Sulla strumentazione per banda* cit.

fonni dal tenore al contrabbasso. La sua proposta di adottare nel grande organico ben 3 clarinetti piccoli in mi $\flat$ , 1 oboe, 1 fagotto e solo 10 clarinetti, venne prontamente contestata dal maestro Amendola,<sup>44</sup> il quale riteneva necessaria la presenza di almeno 16 clarinetti. Pucci difese le sue scelte, ma non andò oltre nelle sue proposte.<sup>45</sup>

La proposta, risalente al 1907, di Giuseppe Manente, stimato compositore di musica per banda e per orchestra a plettro, era di un organico di 35 elementi che prevedeva l'eventualità di sostituire i 3 saxofoni previsti con un clarinetto basso, un terzo corno e un secondo flicorno tenore.<sup>46</sup> Le critiche non tardarono ad arrivare, dato che Amadeo Amadei non riteneva possibile privarsi dei saxofoni; inoltre, secondo Amadei, la proposta di Manente aveva le seguenti criticità: l'assenza dell'ottavino e la presenza di un solo flicorno contrabbasso in si $\flat$  a fronte di tre flicorni bassi in fa e in mi $\flat$ . Per concludere, Amadei propose il suo modello di piccola banda, con un certo grado di flessibilità relativo alle diverse situazioni che si potevano incontrare.<sup>47</sup>

Felice Longo, docente al Conservatorio di Palermo, criticava invece il modello vesselliano di piccola banda proponendone uno simile a quello di Manente, ridotto però a 30 elementi per venire incontro ai problemi economici che potevano essere incontrati dalle istituzioni meno facoltose.<sup>48</sup>

Come anticipato, la maggior parte dei contributi qui enumerati fu oscurata dall'ingombrante presenza di Vessella; alla luce dei posteri, queste proposte furono considerate alla stregua di piccoli contributi. Non è forse un caso che questi studi vengano rivalutati proprio in questo momento storico nel quale la tradizione vesselliana sta affrontando un periodo di crisi a favore di organici di matrice nordeuropea o americana. In conclusione, bisogna ammettere che, seppur Vessella possa essere stato un particolare esempio di divismo bandistico, la sua figura è stata sicuramente determinante nella spinta all'approfondimento degli studi sulla banda. Del resto, non è stato l'unico a tentare di riformare l'organizzazione bandistica, ma sicuramente la sua figura è da considerarsi fondamentale nella creazione della gloriosa tradizione bandistica italiana, oggi più che mai in difficoltà.

44. AMENDOLA, *Lo schema della banda tipo* cit.

45. LUIGI PUCCI, *Sulla strumentazione per banda*, «Musica», III/21, 1909, p. 5.

46. Cfr. «Musica», I/4, 1907, p. 3.

47. Cfr. «Musica», II/1, 1908, p. 3.

48. FELICE LONGO, *La trasformazione delle bande*, «L'amico dei maestri e dei dilettanti di musica», III/8, 1918, p. 3.