

Tradizioni bandistiche e marcia sinfonica nel Mezzogiorno d'Italia: tra pietà popolare e identità stilistica

*Gregorio Maria Paone**

Abstract. *Italian popular culture has always played a key role in transmitting faith and collective identity, often through artistic and musical expressions. This study explores two seemingly distinct yet deeply connected phenomena: popular piety and the symphonic march. Popular piety represents the spirituality experienced by the masses through devotional practices, processions, and tangible symbolism. At the same time, the symphonic march, which emerged in Italy between the 19th and 20th centuries, along with the funeral march, became a pillar of the southern band tradition, combining operatic and symphonic elements with the need for public enjoyment. Through the analysis of emblematic examples, this essay highlights the role of these practices in preserving historical memory and strengthening the sense of community belonging in Southern Italy.*

Sintesi. *La cultura popolare italiana ha sempre giocato un ruolo chiave nella trasmissione della fede e dell'identità collettiva, spesso attraverso espressioni artistiche e musicali. Questo studio esplora due fenomeni apparentemente distinti ma profondamente connessi: la pietà popolare e la marcia sinfonica. La pietà popolare rappresenta la spiritualità vissuta dalle masse attraverso pratiche devozionali, processioni e simbolismi tangibili. Parallelamente, la marcia sinfonica, nata in Italia tra XIX e XX secolo, ha costituito, insieme alla marcia funebre, un pilastro della tradizione bandistica meridionale, combinando elementi operistici e sinfonici con l'esigenza di una fruizione pubblica. Attraverso l'analisi di esempi emblematici, il saggio evidenzia il ruolo di queste pratiche nel preservare la memoria storica e rafforzare il senso di appartenenza comunitaria nel Mezzogiorno.*

Introduzione

La tradizione bandistica nel Mezzogiorno d'Italia rappresenta un patrimonio culturale di straordinaria importanza, che intreccia elementi di devozione religiosa, identità comunitaria e peculiarità musicale. Questo studio si propone di analizzare due aspetti complementari di tale tradizione: da un lato, il legame delle bande con le manifestazioni di pietà popolare; dall'altro, l'evoluzione della marcia sinfonica come genere caratteristico del repertorio bandistico meridionale. Entrambi questi aspetti, apparentemente distinti, convergono nel delineare un fenomeno culturale unitario che ha profondamente segnato l'identità musicale del Sud Italia, contribuendo in modo determinante alla formazione di un linguaggio espressivo originale e di notevole valore artistico.

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

1.1 *Le radici della devozione popolare nel contesto musicale meridionale*

La religione cattolica, con la sua storia millenaria, presenta una componente fondamentale che talvolta viene trascurata nelle trattazioni ufficiali, vale a dire tutto quell'insieme di tradizioni, pratiche e credenze che va sotto il nome di pietà popolare. Questo aspetto della fede risulta particolarmente rilevante quando si considera il fenomeno delle bande musicali nel Mezzogiorno d'Italia, dove la tradizione bandistica si è sviluppata in stretta connessione con le manifestazioni religiose popolari.

Papa Francesco, durante una visita pastorale in Sicilia, ha evidenziato il valore di questa dimensione della fede:

Da ultimo, sempre sul celebrare, vorrei dire qualcosa sulla pietà popolare, molto diffusa in queste terre. Un Vescovo mi diceva che nella sua diocesi non so quante confraternite ci sono e mi diceva: «Io vado sempre da loro, non li lascio da soli, li accompagnano». È un tesoro che va apprezzato e custodito, perché ha in sé una forza evangelizzatrice (cfr. *Evangelii gaudium*, 122-126), ma sempre il protagonista deve essere lo Spirito Santo. Vi chiedo perciò di vigilare attentamente, affinché la religiosità popolare non venga strumentalizzata dalla presenza mafiosa, perché allora, anziché essere mezzo di affettuosa adorazione, diventa veicolo di corrotta ostentazione. Lo abbiamo visto nei giornali, quando la Madonna si ferma e fa l'inchino davanti alla casa del capo-mafia; no, questo non va, non va assolutamente! Sulla pietà popolare abbiate cura, aiutate, siate presenti. Un Vescovo italiano mi ha detto questo: «La pietà popolare è il sistema immunitario della Chiesa». Quando la Chiesa incomincia a farsi troppo ideologica, troppo gnostica o troppo pelagiana, la pietà popolare la corregge, la difende¹.

Queste parole definiscono inequivocabilmente l'importanza della pietà popolare per la sopravvivenza della religione e della fede cattolica, un concetto che trova perfetta espressione nelle tradizioni bandistiche meridionali, dove la musica diventa veicolo di devozione e identità comunitaria.

Per comprendere meglio il fenomeno, è utile analizzare il termine “popolare” nelle sue sfaccettature semantiche: «Di espressione, forme d’arte e sim. che trae origine dalle tradizioni, dalla cultura del popolo [...] Diffuso in mezzo al popolo: credenze, leggende, superstizioni [...] raffigurazioni in stile semplice e ingenuo, talvolta grossolano, di fatti leggendarî, vite di santi e di eroi, episodî miracolosi»². Questa definizione ha talvolta alimentato un pregiudizio verso le pratiche devozionali popolari, considerate espressione di una cultura non ufficiale e quindi

¹ Visita pastorale del Santo Padre Francesco alle Diocesi di Piazza Armerina e di Palermo in occasione del 25º anniversario della morte del beato Pino Puglisi. Incontro con il clero, i religiosi e i seminaristi. Discorso del Santo Padre Francesco, Cattedrale di Palermo, Sabato, 15 settembre 2018. https://www.vatican.va/content/francesco/it/speeches/2018/september/documents/papa-francesco_20180915_visita-palermo-clero.html, consultato in data 26/02/2025.

² Vocabolario della lingua italiana *Treccani*, accessibile presso l'URL <https://www.treccani.it/vocabolario/popolare1/>. Consultato in data 26/02/2025.

meno raffinata. Tuttavia, proprio come sottolineato dal Pontefice, è in questa dimensione popolare che risiede la linfa vitale della fede cattolica, e le bande musicali del Mezzogiorno rappresentano uno dei più efficaci strumenti di questa vitalità spirituale.

1.2 Montescaglioso: un caso esemplare di simbiosi tra tradizione bandistica e pietà popolare

Un esempio emblematico di questa interazione tra devozione popolare e tradizione musicale è rappresentato da Montescaglioso, comune di circa 10.000 abitanti situato nella provincia di Matera. Questa cittadina, nota come “la città dei monasteri” per la presenza di quattro complessi monastici, tra i quali spicca l’Abbazia benedettina di San Michele Arcangelo, ha conservato intatte le proprie tradizioni storiche ed etnologiche, arricchite da una prestigiosa tradizione bandistica.

Il legame tra identità culturale e orgoglio musicale è cristallizzato in un antico proverbio montese: “*J sò d’Mond’ e tegn’ a cap’ tost’, ci vuo’ sent’ a banna nostr’ zinnanà zinnanà...*” (Io sono di Montescaglioso ed ho la testa dura, se vuoi sentire la nostra banda zinnanà zinnanà...). Questa espressione vernacolare testimonia quanto la banda rappresenti un elemento identitario fondamentale per la comunità locale.

Nella processione dei Misteri del Venerdì Santo, uno degli eventi più suggestivi e sentiti dalla comunità montese, la tradizione bandistica si fonde con la pietà popolare in un rito che affonda le radici nella dominazione spagnola del XVI secolo. La peculiarità di questa celebrazione risiede nell’uso della “troccola” o “trottola”, uno strumento di legno con maniglie metalliche che sostituisce le campane, mute durante il Venerdì Santo, e simboleggia il fragore del terremoto avvenuto in occasione della morte di Cristo.

La processione dell’Addolorata in cerca del Figlio (“*a Madonn ca va acchiann’ u Figgħj*”) e la singolare tradizione della “*mess a’mmers*” (la messa al contrario, le cui fasi avvengono in ordine inverso per simboleggiare lo sconvolgimento dovuto alla crocifissione) rappresentano momenti in cui la banda musicale accompagna e scandisce i ritmi del rito, conferendo solennità e intensità emotiva all’evento sacro. La musica, in questi contesti, non è un semplice ornamento, ma diventa parte integrante dell’esperienza religiosa, delimitando lo spazio sonoro e contribuendo a creare quell’atmosfera di sacralità e partecipazione emotiva che caratterizza le manifestazioni della pietà popolare.

1.3 La funzione socio-culturale delle bande nelle celebrazioni religiose meridionali

La musica bandistica nel Mezzogiorno ha storicamente assolto una duplice funzione nelle manifestazioni di pietà popolare: da un lato, ha contribuito a solennizzare le celebrazioni liturgiche, conferendo loro una dimensione festiva e

coinvolgente; dall'altro, ha rappresentato uno strumento di democratizzazione culturale, rendendo accessibile anche agli strati più umili della popolazione un repertorio musicale altrimenti riservato alle *élite*.

Nel contesto delle processioni, delle feste patronali e delle celebrazioni pasquali, le bande musicali hanno sviluppato un repertorio specifico che, pur attingendo dal linguaggio della musica colta, lo ha reinterpretato secondo sensibilità e necessità circostanziali proprie della devozione popolare. Marce funebri, marce sinfoniche, cantilene, sinfonie originali per banda e adattamenti di musica lirica o sacra costituiscono l'ossatura di questo repertorio.

Come evidenziato dall'esempio di Montescaglioso, le tradizioni bandistiche sono intimamente legate all'identità culturale delle comunità meridionali. La banda non è solo un *ensemble* musicale, ma un'istituzione sociale che rafforza il senso di appartenenza e preserva la memoria collettiva. Quando accompagna i riti della pietà popolare, essa diventa veicolo di quella che Papa Francesco ha definito forza evangelizzatrice, capace di tradurre in linguaggio accessibile e coinvolgente i misteri della fede.

Questa funzione sociale della banda si inserisce in un contesto più ampio di costruzione dell'identità comunitaria. La partecipazione alle celebrazioni religiose, scandite dalle esecuzioni bandistiche, costituisce un momento di coesione sociale in cui si rinsaldano i legami tra i membri della comunità e si trasmettono alle nuove generazioni valori, tradizioni e modi di vivere la fede. La banda, con il suo repertorio e le sue pratiche esecutive, diventa così custode di una memoria culturale che si rinnova continuamente attraverso la partecipazione collettiva ai riti della pietà popolare.

2.1 La marcia sinfonica: evoluzione stilistica e caratteristiche composite

Parallelamente al ruolo delle bande nelle manifestazioni religiose, nel Mezzogiorno d'Italia si è sviluppato un genere musicale peculiare: la marcia sinfonica. Questo genere, nato e sviluppatisi quasi esclusivamente in Italia dalla fine dell'Ottocento ai giorni nostri, con una massima fioritura raggiunta a metà del Novecento, trova nel Sud il suo principale terreno di sviluppo e diffusione. La sua importanza nel repertorio bandistico meridionale è tale da costituire un capitolo fondamentale nella storia della musica popolare italiana, meritevole di un'analisi approfondita sia sul piano storico-sociale che su quello più propriamente musicologico.

Genesi e contesto sociale

La marcia sinfonica è innanzitutto espressione del ruolo sociale che la banda ricopre a cavallo tra il XIX e il XX secolo. Nell'Italia centro-meridionale, in particolare in Abruzzo, Puglia, Campania, Calabria, Sicilia e Basilicata, fioriscono numerosi complessi bandistici che animano le piazze durante le feste patronali e le celebrazioni civili. Inquadrata in questo contesto, la banda svolge l'importante

funzione di diffusione della musica colta, in particolare di quella operistica e sinfonica, tra gli strati popolari della società.

Per questa ragione, i compositori di musica per banda percepiscono la necessità di dar vita ad un repertorio originale, vicino alla cultura popolare ma allo stesso tempo orientato verso l'accrescimento culturale delle comunità. Da qui nasce l'abbinamento, su uno schema ritmico semplice e regolare, dell'andamento melodico tipico della musica operistica che ricorda fortemente quelle arie d'opera tanto amate dal popolo, con il fascino del virtuosismo strumentale, degli effetti coloristici orchestrali e di un'armonia spesso ricca di espedienti originali e raffinati. A questo riguardo, è da evidenziare anche l'influenza della musica di Wagner e di Puccini, all'epoca dirompente e rappresentativa delle nuove tendenze musicali.

Questo processo di creazione di un linguaggio musicale originale si colloca in un momento storico particolare, caratterizzato da profondi cambiamenti sociali e culturali. La nascita della marcia sinfonica coincide infatti con l'emergere di una nuova consapevolezza dell'identità meridionale all'indomani dell'unificazione nazionale, e può essere interpretata come una risposta creativa alle esigenze espressive di una comunità in rapida trasformazione, desiderosa di preservare le proprie tradizioni ma al tempo stesso aperta alle influenze della cultura musicale nazionale ed europea.

2.2 Caratteristiche stilistiche e strutturali

La marcia sinfonica si caratterizza per la commistione tra elementi prettamente sinfonici e orchestrali (l'utilizzo di artifici contrappuntistici, armonie ardite), lirici (motivi scritti secondo stilemi della musica operistica) ed elementi militari (il ritmo puntato, anche se il metro binario è sostituito da quello quaternario e l'andamento è leggermente più lento). Questa combinazione la rende più adatta ad un'esecuzione da fermi piuttosto che "a passo", distinguendola così dalle tradizionali marce militari.

Sebbene sia difficile identificare una struttura rigida della marcia sinfonica, alcune considerazioni generali possono essere assunte come schema tipico, seppur non prescrittivo. A differenza della marcia militare, la marcia sinfonica è generalmente eseguita con un andamento più lento e solitamente è scritta nel metro di 4/4. Esistono delle marce sinfoniche scritte in 2/4, ma a mio avviso in queste ultime si verifica il fenomeno dell'ipermetro e quindi anch'esse sono riconducibili ad un 4/4 effettivo. Anche la durata è maggiore: le marce sinfoniche durano tra i cinque e i dieci minuti, contro i tre o quattro minuti circa delle marce militari.

Ma è soprattutto il contenuto musicale che distingue questo genere dagli altri: la marcia sinfonica denota costantemente una volontà di incorporare elementi tipici della musica sinfonica attraverso l'impiego di armonie più ricercate e particolari orchestrazioni. Il carattere, a differenza delle marce militari o brillanti, è più rapsodico. In genere, dopo la presentazione del primo tema, attraverso una transizione viene subito presentato un secondo tema accompagnato da risposte e

imitazioni contraddistinte da particolari virtuosismi, di solito affidati ai clarinetti, ma presenti anche nelle sezioni tenorili e baritonali.

Ascoltare questo genere evoca spontaneamente il senso della festa; ciò si evidenzia soprattutto nel finale: indipendentemente dal carattere iniziale dei brani, che può essere nostalgico, pastorale, giocoso, il finale presenta quasi sempre almeno uno dei temi principali suonato in fortissimo, con carattere grandioso e trionfale, accompagnato spesso da un ritmo incessante di note ribattute che rasenta il parossismo. Questo conduce a considerare la marcia sinfonica come un genere vicino alla musica romantica, per le analogie con le dilatazioni rapsodiche della forma classica.

The musical score consists of three staves. The top staff is for the piano, with the treble staff for the right hand and the bass staff for the left hand. The middle staff is for the orchestra, with the treble staff for the woodwind section and the bass staff for the brass section. The bottom staff is for the piano, with the treble staff for the right hand and the bass staff for the left hand. The score includes dynamic markings such as f (fortissimo), p (pianissimo), and mf (mezzo-forte). Rehearsal numbers 10 and 16 are indicated above the staves. Measure numbers 10, 11, 12, 13, 14, 15, and 16 are marked along the score.

The image shows two staves of a musical score. The top staff begins at measure 22, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The music consists of various note heads and stems, with some notes connected by horizontal lines. The bottom staff begins at measure 28, also in treble clef, one flat key signature, and common time. This staff contains more complex rhythmic patterns, including eighth and sixteenth note groups. Both staves include a basso continuo line with simple quarter note patterns. Measure numbers 22 and 28 are clearly marked above their respective staves. The score is written on five-line staff paper.

Esempio 1: Ernesto Abbate, contrappunto fugato a quattro voci tratto da Cettina Bircchina, riduzione a cura di chi scrive.

2.3 I maestri della marcia sinfonica nel Mezzogiorno

Tra i grandi autori di musica per banda distintisi in questo campo, emergono figure particolarmente significative provenienti dal Mezzogiorno d'Italia. I nomi dei fratelli Ernesto (1881-1934) e Gennaro (1874-1954) Abbate, di Davide Delle Cese (1856-1938), Giuseppe Piantoni (1890-1950), Francesco Marchesiello (1893-1988), Vincenzo Alise (1921-1996), Giuseppe Mascolo (1927-1974), Giovanni Orsomando (1895-1988), Adolfo Di Zenzo (1904-1994), Nino Ippolito (1922-2011), Michele Lufrano (1915-1996) e Nicola Centofanti (1912-1997) sono sicuramente tra i più rilevanti.

Questi compositori hanno maggiormente contribuito alla definizione e creazione di un genere che si è diffuso in Italia e oltre confine.

Un ruolo fondamentale è stato svolto in questo senso anche dal fenomeno della migrazione interna ed esterna. Si pensi alle numerose bande americane, sovente dirette da musicisti di origine italiana, che hanno talvolta provato ad inserire nel loro repertorio musiche di questo tipo, pur non riuscendo, secondo il maestro Fulvio Creux, sempre a conferire loro il giusto carattere³. A mio avviso, si possono invece segnalare gli egregi tentativi dell'*Eastman Wind Ensemble* diretto da Frederick Fennell (1914-2004) e della *The President's Own United States Marine Band* diretta da Timothy W. Foley che hanno pubblicato l'incisione dello scherzo marciabile⁴ *Inglesina* di Davide Delle Cese rispettivamente nel 1994⁵ e nel 2006⁶. Questo testimonia come la marcia sinfonica, pur nella sua dimensione locale, abbia saputo varcare i confini nazionali, diventando un elemento caratterizzante dell'identità musicale italiana anche all'estero.

Aspetti compositivi e strumentali

Esaminando svariate marce sinfoniche, possiamo evidenziare alcune prerogative compositive che contraddistinguono questo repertorio:

1. I processi imitativi, una delle particolari caratteristiche della marcia sinfonica, prevedono sovente incisi in contrappunto, ad esempio fra i clarinetti e la sezione baritonale, o viceversa.
2. Interventi delle trombe possono essere impiegati come ponti modulanti o episodi di raccordo tra i vari periodi della marcia.
3. Interventi virtuosistici dei clarinetti, scritti quasi in stile violinistico, fungono spesso da episodi di transizione.
4. La sovrapposizione di più parti già incontrate singolarmente in episodi precedenti, rappresenta uno stilema compositivo molto frequente.
5. La linea dei bassi, che funge generalmente da supporto armonico o ritmico, a volte segue una linea più melodica, mentre nel *Grandioso* può eseguire una linea di accompagnamento ritmico con disegni di crome.

³ F. CREUX, *Guida per l'esame di diploma in Strumentazione per Banda*, Roma, Accord for Music, 1994, p. 22.

⁴ Lo scherzo marciabile è anch'esso un genere per banda tipicamente italiano, spesso più complesso di una marcia militare e caratterizzato da un andamento sostenuto. Possiamo grossolanamente definirlo come una sorta di parente stretto in 2/4 della marcia sinfonica.

⁵ F. FENNELL, *Hands across the sea; Marching along*, New York, Universal Classics, 1994.

⁶ President's Own United States Marine Band, *Great Marches Not by John Philip Sousa*, Vol. 1, Hong Kong, Naxos, 2006.

6. Le percussioni, oltre alla loro funzione primaria di scandire il ritmo, possono avere talvolta dei disegni ritmici particolari che conferiscono effetti singolari.

Queste caratteristiche compositive evidenziano come la marcia sinfonica, pur mantenendo una struttura formale riconoscibile, si presti a un'ampia gamma di soluzioni creative, permettendo ai compositori di esprimere la propria personalità artistica all'interno di un genere codificato. La ricchezza e la varietà delle soluzioni adottate contribuiscono a spiegare il successo duraturo di questo repertorio, capace di rinnovarsi continuamente pur mantenendo intatta la propria identità.

Tradizioni esecutive regionali

Legati alla marcia sinfonica riscontriamo interessanti fenomeni di costume che evidenziano le differenze regionali nelle tradizioni bandistiche italiane.

Nel centro-nord, e negli esempi statunitensi considerati, le marce sinfoniche fanno parte unicamente del repertorio da concerto delle bande e sono sovente eseguite in apertura di una delle due parti del concerto.

Al contrario, nel centro-sud, esse sono suonate anche durante le feste patronali, in piazza da fermi, in processione o spesso addirittura marciando.

Quando vengono eseguite sul palco durante le feste patronali nelle regioni meridionali, si verifica un secondo fenomeno di costume: la banda suona da sola, senza direzione né del maestro, né del vicemaestro.

Queste diverse tradizioni esecutive sembrano enfatizzare aspetti differenti della marcia sinfonica: chi la dirige esalta maggiormente la natura sinfonica, chi non la dirige esalta la natura marciabile⁷.

È plausibile che la marcia sinfonica possa avere influenze dal *paso-doble* spagnolo, date alcune affinità dal punto di vista stilistico, come le melodie di ampio respiro tipiche di entrambi i generi e la correlazione che esiste tra vari aspetti della cultura spagnola e l'Italia meridionale, risalente molto probabilmente alla dominazione spagnola prima e al Regno dei Borbone poi.

Queste differenze regionali nelle tradizioni esecutive testimoniano come la marcia sinfonica, pur mantenendo caratteristiche stilistiche riconoscibili, si sia adattata ai diversi contesti culturali, assumendo connotazioni particolari che riflettono la sensibilità musicale delle varie aree geografiche. Questa capacità di adattamento ne ha garantito la diffusione e la persistenza nel tempo, rendendola un genere vivo e in continua evoluzione.

⁷ F. CREUX, *Guida per l'esame di diploma in Strumentazione per Banda*, Accord for Music, Roma 1994 p. 23.



Figura 1: frontespizio di *A Tubo!* di Ernesto Abbate, ed. Zaccone.

2.4 A Tubo!: un caso emblematico di marcia sinfonica pugliese

Un esempio particolarmente significativo di marcia sinfonica nel contesto pugliese è rappresentato da *A Tubo!*, composizione di grande spessore, scritta nel 1926 da Ernesto Abbate per la banda di Squinzano e divenuta in breve uno dei brani più suonati nelle feste patronali non solo di Puglia⁸.

L'organico della marcia è il seguente:

ottavino e flauto in Do, clarinetti piccoli in La_b e in Mi_b, clarinetti soprani in Si_b (primi e secondi), clarinetto contralto in Mi_b, clarinetto basso in Si_b e clarinetto contrabbasso in Si_b; è presente l'intera famiglia dei sassofoni, dal soprano in Si_b fino al basso in Si_b e al contrabbasso ad ancia doppia in Do.

Tutti gli ottoni sono raddoppiati: trombe in Si_b, trombe in Mi_b, trombe in Si_b basso, tromboni d'armonia (tromboni a tiro), trombone basso in Fa e trombone contrabbasso in Si_b.

Anche i flicorni sono raddoppiati: flicorni sopranini in Mi_b, flicorni soprani in Si_b, flicorni contralti in Mi_b, flicorni tenori in Si_b, flicorni baritoni in Si_b o in Do, un flicorno basso grave in Fa, uno in Mi_b e due flicorni contrabbassi in Si_b.

La sezione ritmica comprende due tamburi, di cui uno con timpano sul palco, cassa e piatti.

La tonalità scelta dal compositore è Si_b maggiore. Il brano inizia con un accordo di nona di dominante applicata (o secondaria), formato sul quinto grado della dominante della tonalità d'impianto.

L'accordo di nona iniziale è distribuito organicamente a tutto il complesso, mentre gli strumenti gravi sostengono le armonie, fondendosi perfettamente con le note lunghe dei secondi clarinetti.

La frase introduttiva è costituita da otto misure, suddivise in quattro incisi. Alla misura 9 riprende il disegno introduttivo, questa volta sul V grado di Re e sempre con la nona di dominante, per altre otto misure, seppur con variazioni rispetto alla prima esposizione.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in common time, G clef, and has a key signature of one flat. It features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth note groups, and dynamic markings like forte (f), piano (p), and sforzando (sf). The bottom staff is also in common time, G clef, and has a key signature of one flat. It continues the musical line with similar rhythmic and dynamic characteristics. The music is composed for a band, as indicated by the complex patterns and dynamics.

Esempio 2: Ernesto Abbate, *A Tubo!*, tema introduttivo, riduzione a cura di chi scrive.

⁸ A Squinzano, nella piazza dedicata ai fratelli Abbate, si può ammirare una grande opera in ferro battuto (“Bottega Sabetta” 2025), che riproduce l’*incipit* di tale marcia.

Alla fine della seconda frase introduttiva, nelle misure 16-17, attraverso un accordo di Sol bemolle maggiore nei legni, viene esposta una frase di collegamento di dieci misure fino alla 26.

Questa frase è suddivisa in due semifrasi di cinque misure ciascuna: dapprima eseguita dagli ottoni, poi ripresa dai legni, la doppia esposizione della frase genera un contrasto efficace sia per la diversa intensità che per i differenti timbri.



Esempio 3: Ernesto Abbate, A Tubo!, episodio di transizione, riduzione a cura di chi scrive.

Dalla misura 27 emergono alcune reminiscenze dell'ultimo disegno, mentre gli strumenti più acuti eseguono trilli per tre misure, gli ottoni sostengono le armonie e il disegno culmina in un crescendo fortissimo in sincopi per due misure, coinvolgendo l'intero organico.

La sezione introduttiva si chiude alla misura 34. È importante notare che il disegno del secondo inciso corrisponde a quello già presente prima della misura 17, rappresentando il primo piccolo motivo della composizione.



Esempio 4: Ernesto Abbate, A Tubo!, tema principale, riduzione a cura di chi scrive.

Il tema principale viene introdotto nella misura 36, preparato con grande maestria dalla misura precedente, mediante un contrattempo tra flicorni contrabbassi in Sib e flicorni bassi gravi in Fa e Mib.

Questo tema è eseguito da flicorni contrabbassi e contrabbasso ad ancia, che, trovandosi al centro dello schieramento del complesso, permettono ai sassofoni, trombe, flicorni alti e baritoni di inserirsi con precisione matematica.

Per accrescere l'intensità espressiva e creare un'atmosfera solenne e vellutata, l'autore introduce la grancassa, trattata quasi come uno strumento in sordina, per enfatizzare la cadenza marciabile. In questa atmosfera di grandiosa solennità, il tema principale si sviluppa attraverso gli strumenti citati.

L'autore sceglie l'accordo di settima minore sulla dominante della tonalità d'impianto (Fa minore - V grado), impiegando poi la nota Fa come fondamentale e come pedale fino alla misura 45.

Dalla misura 43 alla 45 si susseguono tre misure di collegamento che introducono una nuova idea melodica, strutturata in cinque misure e accompagnata esclusivamente dai legni e dai corni in crome, precedute da acciaccature che donano un effetto scherzoso.

Questo disegno, avviato dai clarinetti alla misura 45, viene poi ripreso e rinforzato dall'ottavino, che lo esegue alla terza minore sopra, concludendo in crescendo alla misura 50.



Esempio 5: Ernesto Abbate, *A Tubo!*, episodio degli strumentini, riduzione a cura di chi scrive.

La misura 50 introduce un accordo di settima di dominante in secondo rivolto, preparando la ripresa del tema per sei misure, già ascoltato prima della misura 17.

Alla misura 58, l'autore anticipa il *Grandioso* finale nella tonalità di Fa maggiore. Questo tema è formato da un periodo completo (8+8 bb.), in cui vengono impiegate solo le ance fino al sassofono tenore.

L'accompagnamento è caratterizzato da armonie sostenute e accordi di crome in contrappunto, eseguiti dai corni fino alla misura 73.



Esempio 6: Ernesto Abbate, *A Tubo!*, tema del Grandioso.

Sull'ultimo quarto della misura 73, a conclusione del tema testé menzionato, comincia il bellissimo passo affidato al clarinetto piccolo e ai clarinetti primi e secondi. I secondi clarinetti svolgono la funzione di accompagnamento in contrappunto fiorito semplice.



Esempio 7: Ernesto Abbate, *A Tubo!*, passo dei clarinetti, riduzione a cura di chi scrive.

Alla misura 118 riprende il tema principale della marcia, già esposto prima della misura 36. Tuttavia, a differenza della prima esposizione affidata a trombe, sassofoni e alcuni flicorni, questa volta il tema è eseguito da ottavino, clarinetto piccolo in Mib, clarinetti e clarinetto contralto, con un accompagnamento ridotto a sassofono baritono, basso e contrabbasso ad ancia.

Alla misura 125, nella tonalità di Sib maggiore, ritorna il tema della misura 58, che risolve alla misura 132 con l'impiego dell'intero organico. Qui l'autore innesta un accompagnamento con strumenti in contrattempo, arpeggi in crome e qualche quartina di semicrome.

La misura 132 presenta un passaggio caratteristico: mentre gli strumenti principali risolvono su una semibreve, gli strumenti acuti e i clarinetti sviluppano un arpeggio in forma di accordo di settima di dominante. Alla misura 133, il tema viene ripreso nella tonalità di Do maggiore, concludendosi alla misura 140.

Tra la misura 140 e la 150, gli strumenti più gravi (sassofono baritono, contrabbasso ad ancia, flicorni baritoni e flicorni bassi gravi e contrabbassi) eseguono il tema in un intreccio ritmico e melodico perfettamente calibrato.

Dalla misura 163 alla 169, il tema del *Grandioso*, già ascoltato alla misura 155, viene ora esposto un tono sopra la precedente comparsa e combinato con il controcanto degli strumentini.



Esempio 8: Ernesto Abbate, A Tubo!, tema del Grandioso combinato con gli strumentini in polifonia, riduzione a cura di chi scrive.

La caratteristica acciaccatura sulle crome conduce al Finale (misure 170-181). L'opera si chiude con un fortissimo nella tonalità d'impianto di Sib maggiore, concludendo in modo maestoso questa composizione di grande importanza per il repertorio bandistico meridionale.

Il Finale si può suddividere in quattro piccoli segmenti:

1. Misure 170-173: note di armonia sostenute e disegno ritmico negli strumenti gravi.
2. Misure 174-175: due misure di accordi secchi in crome, simili a 'strappate' orchestrali.
3. Misure 176-179: note lunghe distribuite su tutto il complesso.
4. Ultime due misure: crome interrotte da pause e doppia pausa finale di semiminime.

Citando Nicola Piovani, si tratterebbe dell'opera che in maggior misura, «nell'invenzione tematica e armonica, nell'uso ingegnoso dei cromatismi, negli stupefacenti deragliamenti che si permette»⁹, rimanda alla poetica musicale del Rota felliniano; cioè di un compositore che delle bande pugliesi fu cultore appassionato, riconoscendo loro straordinaria capacità immaginifica e di caratterizzazione ambientale.

La pietà popolare e il repertorio bandistico: un legame indissolubile

Le due dimensioni analizzate in questo studio – il ruolo delle bande nelle manifestazioni della pietà popolare e l'evoluzione della marcia sinfonica come

⁹ N. PIOVANI, *La musica è pericolosa*, Milano, La nave di Teseo, 2024.

genere originale – non sono semplicemente giustapposte, ma rappresentano aspetti complementari di un fenomeno unitario. La tradizione bandistica meridionale, infatti, ha saputo coniugare la funzione rituale e comunitaria legata alle celebrazioni religiose con la ricerca di un linguaggio musicale originale e di elevato valore artistico.

La marcia sinfonica, pur nascendo come genere autonomo, trova nelle occasioni festive legate alla pietà popolare il suo contesto esecutivo privilegiato. Le grandi feste patronali, con le loro processioni solenni e i loro momenti di intrattenimento collettivo, rappresentano lo scenario ideale per l'esecuzione di questo repertorio, che contribuisce a conferire all'evento religioso una dimensione estetica e culturale di grande impatto emotivo.

Allo stesso tempo, il repertorio legato più direttamente alle celebrazioni religiose – dalle marce funebri alle sinfonie sacre – ha incorporato elementi stilistici derivati dalla marcia sinfonica, come l'utilizzo di contrappunti elaborati, la ricchezza armonica e la varietà timbrica.

Questo scambio reciproco ha contribuito all'arricchimento del linguaggio musicale bandistico, rendendolo un fenomeno culturale complesso e stratificato, in cui tradizione e innovazione, funzione rituale e ricerca estetica si intrecciano in modo inestricabile.

Conclusioni

La tradizione bandistica del Mezzogiorno d'Italia costituisce un patrimonio culturale di straordinario valore, che si esprime sia attraverso il legame con la pietà popolare, sia attraverso la creazione di forme musicali originali come la marcia sinfonica.

La pietà popolare, in tutte le sue varietà, rappresenta uno strumento prezioso che la Chiesa può impiegare per mantenere viva la devozione e preservare l'identità culturale dei fedeli. Le bande musicali del Mezzogiorno si sono storicamente inserite in questo contesto come mediatori culturali, capaci di arricchire la dimensione spirituale delle celebrazioni religiose e, al contempo, di elevare culturalmente le comunità di appartenenza.

Parallelamente, la marcia sinfonica non si limita ad essere un genere musicale, ma è anche espressione in musica di una cultura meridionale, un patrimonio immateriale che attraverso l'unione di sonorità sinfoniche, carattere lirico di grande espressività e originalità degli spunti armonici e contrappuntistici, ha prodotto nella storia di questo genere dei veri e propri capolavori di alta e pregevole fattura compositiva.

L'esempio di *A Tubo!* evidenzia come questo genere, nato in un contesto popolare, abbia saputo innalzarsi a forma d'arte raffinata, in grado di esprimere una complessità strutturale, armonica e timbrica che nulla ha da invidiare alla musica sinfonica propriamente detta.

Allo stesso tempo, il legame con le tradizioni popolari e festive del Mezzogiorno ne ha garantito la sopravvivenza nel tempo e la capacità di continuare a parlare al pubblico contemporaneo, rappresentando uno dei più significativi contributi della cultura bandistica meridionale al patrimonio musicale italiano.

Lungi dall'essere manifestazioni di una religiosità ingenua o superstiziosa, le tradizioni bandistiche legate alla pietà popolare e l'evoluzione della marcia sinfonica come genere originale testimoniano la vitalità di una cultura musicale incarnata nella storia locale, capace di coniugare tradizione e innovazione, spiritualità e virtuosismo artistico, identità comunitaria e apertura alle influenze esterne.

Lo studio di questo patrimonio, pertanto, non rappresenta soltanto un contributo alla musicologia e all'etnografia, ma un riconoscimento dell'importanza di quelle pratiche che, parafrasando le parole di Papa Francesco, costituiscono il "sistema immunitario" della cultura meridionale, preservandone l'identità e garantendone la vitalità nel contesto contemporaneo.

Il presente studio, pur nella sua inevitabile parzialità, ha cercato di evidenziare la ricchezza e la complessità della tradizione bandistica meridionale, auspicando che ulteriori ricerche possano approfondire sia gli aspetti storico-sociali che quelli più propriamente musicologici di questo fenomeno culturale, contribuendo così alla sua valorizzazione e alla sua trasmissione alle future generazioni.

Solo attraverso un approccio multidisciplinare, infatti, è possibile cogliere pienamente il significato e il valore di un patrimonio che rappresenta una delle espressioni più autentiche e originali della cultura musicale italiana.

*Bibliografia*¹⁰

HOFER Achim, *Studien zur Geschichte des Militärmarsches*, Hans Schneider, Tutzing, 1988, 2 voll.

GALLI Amintore, *Manuale del capomusica. Trattato di strumentazione per banda contenente le nozioni storiche sulla musica militare in Europa, le regole d'armonia necessarie a conoscersi dai capimusica. la storia, l'estetica, il principio fisico acustico e la tecnologia di ciascun istruimento in uso nelle bande moderne, la tecnica della strumentazione*, ecc. ecc., Milano, Ricordi, 1889.

GATTI Domenico, *Gran trattato d'istruimentazione storico-teorico-pratico per banda*, Napoli, Cromolitografia V. Steeger, 1878.

GULLI GRIGIONI Elisabetta, *Tra immaginette, santini, reliquie: toccare il sacro*, in «*Studia Patavina*», gennaio-aprile 2017, Vol. 64 No. 1, p. 75-83.

LEYDI Roberto, *Diffusione e volgarizzazione*, in *Storia dell'opera italiana*, Torino, EDT, 1988, vol. 6, pp. 301-392.

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

PIANTONI Giuseppe, *Vita Pugliese*, Portici, Edizioni Pucci, 1951 (partitura).

REI Dario, *Note sul concetto di “religione popolare”*, in «*Lares*», aprile-dicembre 1974, vol. 40, n. 2/4.

¹⁰ Per gli studi sulla banda di M. Anesa, A. Basile, F. Creux, L. Della Fonte, A. De Paola, A. Vessella si rimanda al saggio introduttivo di Enrico Baldassarre nel presente volume.