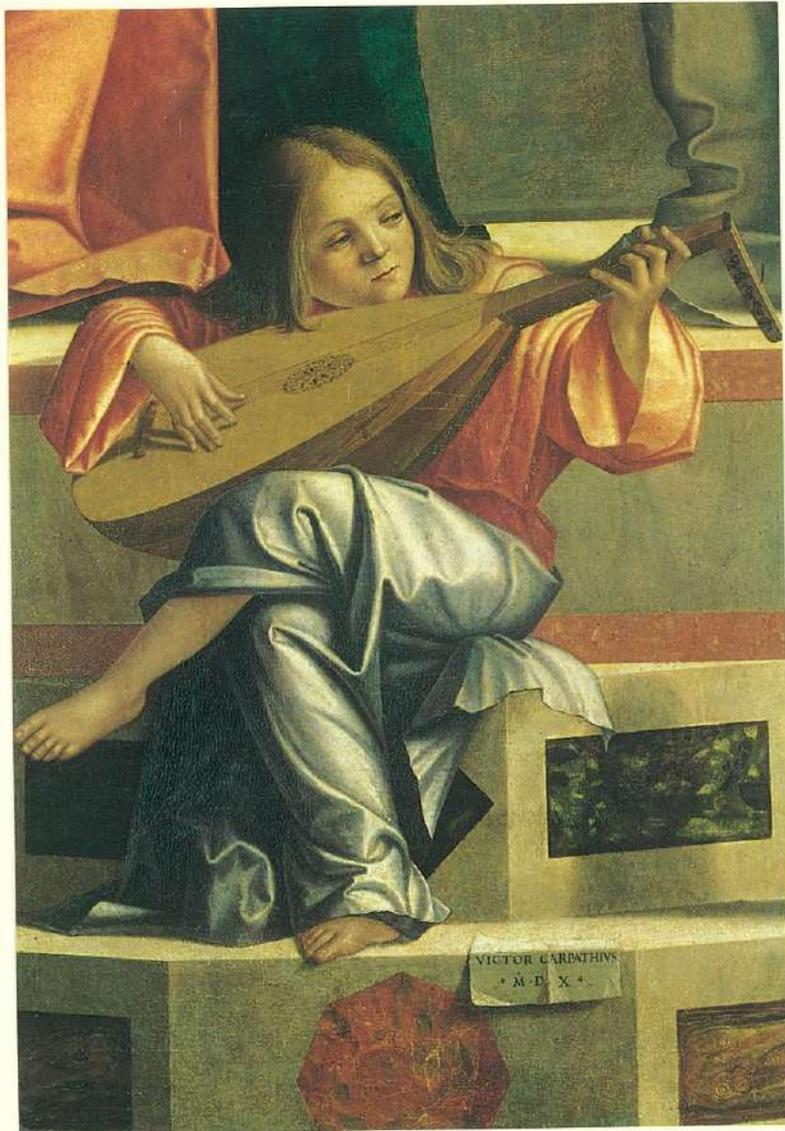


SOCIETÀ DEL QUARTETTO - BERGAMO
CENTO ANNI DI MUSICA 1904 - 2004





PROVINCIA DI BERGAMO



COMUNE DI BERGAMO

EDIZIONE FUORI COMMERCIO
LIMITATA 1.000 COPIE

**SOCIETÀ DEL QUARTETTO
BERGAMO**

**CENTO ANNI
DI MUSICA**

1904 - 2004

a cura di

R. Antonio Peri - Archimedia s.c.r.l.
Sergio Fornoni

SOCIETÀ DEL QUARTETTO
DI BERGAMO
(1904-2004)

I PRECURSORI

Emilio Finardi
Giacomo Frizzoni

I PROMOTORI

Ciro Caversazzi
Luigi Eocatelli
Sebastiano Zilioli

I PRESIDENTI

Ciro Caversazzi
Ettore Petrali Cicognara
Nino Carnazzi
Guido Tadini
Mario Camplani
Mario Frizzoni
Edoardo Pedone
Arbace Mazzoleni

CONSIGLIO IN CARICA AL 2004

Presidente: ARBACE MAZZOLENI
Vice Presidente: GIANPAOLO ROSA
Tesoriere: GABRIELE GAMBARINI
Segretario Artistico: SERGIO FORNONI
Consigliere: BERNARDINO NORIS

PRESENTAZIONE

Sul finire degli anni trenta la mia prima frequentazione della Società del Quartetto di Bergamo che diverrà ininterrotta nel dopo guerra. Un'esperienza straordinaria, ancor oggi personalmente vissuta con entusiasmo.

Eventi artistici di prima grandezza, con l'esibizione di interpreti di fama e di altri che, allora quasi esordienti, raggiunsero poi posizioni di alto prestigio nel panorama internazionale. Non a tutti è noto, forse, questo storico passato che, senza sminuire il presente, anzi, ha collocato la nostra Società fra le più insigni d'Italia. La prima, per fondazione, nella nostra Città. Bene sottolinearlo, quale dedica meritoria ai precursori ed ai presidenti del "Quartetto". Emilio Finardi, Giacomo Frizzoni, Luigi Locatelli, Sebastiano Zilioli, Ciro Caversazzi, Ettore Petrali Cicognara, Nino Carnazzi, Guido Tadini, Mario Camplani, Mario Frizzoni, Edoardo Pedone. Ai Soci ed ai Segretari, motori imprescindibili di una complessa organizzazione.

Esiguo il numero dei Presidenti nella vicenda centenaria della Società, ma oltremodo significativo: guide intelligenti, di alta cultura, vibranti di passione. Corre naturalmente il mio pensiero a tutti, ad Edoardo Pedone che resse per più di trent'anni la Società ed in tempi in cui nuove Istituzioni concertistiche s'affacciavano sulla ribalta cittadina offrendo ampi spazi d'ascolto tuttora ricorrenti. Idealmente associato alla presenza e sensibilità umana ed artistica di cotali predecessori, eccomi, quasi inspiegabilmente, a celebrare un centenario concertistico di prim'ordine che onora Bergamo ed il suo territorio.

Avv. Arbace Mazzoleni
Presidente
Società del Quartetto di Bergamo

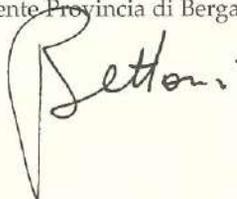


È con vivo compiacimento che salutiamo il compiersi di un secolo di attività della Società del Quartetto. La cultura musicale, anzi, la civiltà musicale bergamasca ha infatti contratto non pochi debiti nei confronti del sodalizio centenario, al quale va riconosciuto il merito di aver portato a Bergamo concertisti e musicisti di fama mondiale ma anche di aver promosso il virtuosismo di non pochi giovani talenti.

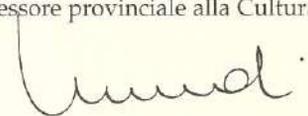
Con stupore scorriamo le pagine di questo prezioso volume che la Società del Quartetto propone ai suoi soci affezionati e ai suoi estimatori. Sono davvero tanti e di sorprendente valore gli interpreti che hanno arricchito gli annali della Società. Vorremmo astenerci dal citarne alcuni per non trascurarne inevitabilmente moltissimi, ma è difficile resistere alla tentazione di menzionare Pablo Casals, Béla Bartók, Artur Rubinstein, Arturo Benedetti Michelangeli, Uto Ughi.

I trascorsi tanto prestigiosi della Società del Quartetto ci autorizzano ad immaginare un futuro affollato di appuntamenti musicali entusiasmanti per i quali ci è davvero gradito esprimere il più caloroso degli auguri.

Valerio Bettoni
Presidente Provincia di Bergamo



Tecla Rondi
Assessore provinciale alla Cultura



Cento anni sono un traguardo eccezionale per le persone fisiche, ma ancor più raro e prestigioso per le associazioni culturali: a Bergamo, infatti, solo l'Ateneo di Scienze Lettere ed Arti ed il Circolo Artistico Bergamasco potevano vantare tale prerogativa. Ma questo ristrettissimo club registra da quest'anno un nuovo ingresso di grande prestigio: quello della Società del Quartetto fondata, per l'appunto, nel 1904.

Bergamo guarda a questo evento con un misto di orgoglio e di riconoscenza. Il primo sentimento è dettato dalla conferma della "nobiltà culturale" della nostra città. Una nobiltà fatta, è appena il caso di aggiungere, non solo dall'aspetto anagrafico ma anche e soprattutto dalla altissima tradizione di qualità. Tutti, o quasi, i più grandi pianisti del novecento sono stati ospiti del nostro Quartetto, ed ugualmente lo sono stati molti grandi violinisti e molti tra i migliori complessi da camera. Una storia di eccellenza che certamente ha arricchito e qualificato la vita culturale bergamasca.

Quanto alla riconoscenza, se è vero (come è vero) che la grande musica migliora la vita, va riconosciuto al Quartetto (come viene familiarmente chiamato questo sodalizio) di aver avviato alle gioie dell'ascolto della grande musica molte migliaia di bergamaschi di quattro generazioni.

Tutto ciò ha fatto entrare il Quartetto nel novero ristretto delle istituzioni bergamasche al servizio dei bergamaschi che oggi ne festeggiano il primo centenario, convinti che tra cento anni il Quartetto sarà ancora uno degli elementi di continuità con la Bergamo di oggi e con quella di ieri.

Valerio Marabini
Assessore alla Cultura
Spettacolo e Turismo
del Comune di Bergamo



SOMMARIO

- 11 *La Società del Quartetto di Bergamo:
storia di un'istituzione*
R. Antonio Peri
- 43 *La Società del Quartetto di Bergamo:
una storia di musica italiana*
Luigi Pestalozza
- 53 Appendice fotografica
Gli interpreti
- 75 Appendice
Le Stagioni Concertistiche
a cura di R. Antonio Peri
- 225 Indici Saggi
Indici delle persone
Indici delle istituzioni
Indice dei luoghi
- 228 Indice degli interpreti delle Stagioni del Quartetto
- 235 Indice dei gruppi cameristici ed orchestrali
delle Stagioni del Quartetto

La Società del Quartetto di Bergamo:
storia di un'istituzione

di R. Antonio Peri

- 1 Le origini: dalla Società Quartetto del 1875 alla nuova Società del 1904
- 2 La forma istituzionale
 - 2.1 Le cariche e gli organi sociali
 - 2.2 La sede sociale e la sala concerti
- 3 I soci ed il pubblico
 - 3.1 La figura del Socio secondo la norma statutaria
 - 3.2 Il pubblico della Società del Quartetto
- 4 L'attività concertistica
 - 4.1 Organi societari e incarichi organizzativi
 - 4.2 La gestione finanziaria
 - 4.3 Programmazione e realizzazione dell'attività concertistica

1
**Le origini:
dalla prima Società
del Quartetto
alla nuova Società
del 1904**

*"Scopo della Società è il
divertimento e la diffusione
della buona musica,
specialmente classica"*

(1877, Statuto della prima Società
del Quartetto di Bergamo, art. 2°)

Le prime società impegnate nell'organizzazione di concerti eseguiti da professionisti furono costituite in Francia e in Inghilterra intorno alla metà del XVIII secolo; in Italia, nello stesso periodo, il non vasto panorama delle manifestazioni di musica strumentale era occupato per lo più da esecuzioni al pianoforte di temi operistici. A partire dagli anni '20 dell'Ottocento i salotti e i circoli privati costituivano gli unici ambienti per l'ascolto pubblico di concerti di musica strumentale, generalmente di matrice "tedesca".

Fu solo nei decenni successivi, ancora dominati dal melodramma, che, grazie all'attività di compositori, esecutori e mecenati, sorsero Società con lo scopo di promuovere concerti cameristici e orchestrali, spesso di carattere internazionale.

In molti casi queste associazioni erano strettamente legate all'editoria locale e si facevano promotrici di musica strumentale, anche tramite l'istituzione di bandi di concorso per compositori, favorendo in tal modo la penetrazione del sinfonismo orchestrale tedesco (in particolare quello beethoveniano) all'interno del patrimonio musicale italiano.

La prima "Società del Quartetto" italiana, fondata a Firenze nel 1861, si proponeva di promuovere concerti di musicisti professionisti mediante l'esecuzione di composizioni di autori contemporanei italiani e stranieri.

Nello stesso periodo sorgevano in molte altre città italiane, tra cui Bergamo, Società affini, denominate in vario modo ma con medesimi intenti.

I luoghi di ritrovo di cultori e appassionati e i centri di promozione di musica strumentale furono anche in questo caso i salotti privati, orbitanti intorno ad alcune importanti famiglie, frequentati dall'aristocrazia, ma anche da artisti, musicisti e uomini di cultura.

A Bergamo la fondazione di una prima Società del Quartetto risale al 1875, epoca in cui la musica da camera e sinfonica erano assai poco incoraggiate; la sua creazione fu opera di Emilio Finardi e Giacomo Frizzoni che, fin dal principio, si circondarono di valenti personalità e costituirono ben presto un gruppo di lavoro capace di offrire al pubblico bergamasco concerti di celebrità come Serasate, Piatti, Joachim e di altri interpreti di fama internazionale.

La direzione artistica era affidata al Maestro Vincenzo Petrali; le esecuzioni si tenevano in casa Daina, ora casa Stampa, nel salone di prova un tempo utilizzato dagli organari Serassi.

Un folto gruppo di ascoltatori (circa 60 soci) diede il proprio appoggio all'iniziativa fin dal primo concerto, svoltosi la sera di venerdì 2 aprile 1875 (il programma presentava brani di Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Mayseder).

Esecutori abituali di queste prime manifestazioni erano i

bergamaschi Rovelli, Merighi e Zanchi, accanto al maestro Petrali che si prestava come musicista ed accompagnatore al pianoforte.

Svolto positivamente il programma dell' "anno sperimentale" 1875, il 9 febbraio 1876 i dirigenti si riunirono per dare una veste giuridica alla Società e stabilirne la Commissione, formata dal presidente Nicola Alborghetti e dai consiglieri Luigi Cristoforis (cassiere), Teodoro Frizzoni, Carlo Lochis, Pietro Tacchi (segretario), accanto ai promotori Emilio Finardi e Giacomo Frizzoni.

Alla data della costituzione societaria i soci erano 84, tra i quali si distinguevano i 4 soci onorari Antonio Bazzini, Alessandro Nini, Vincenzo Petrali e Alfredo Piatti.

L'attività continuò nelle stagioni seguenti anche con pratiche concertistiche non diffuse all'epoca, tra le quali l'esecuzione del programma a memoria svolta da Martucci nel concerto del 28 marzo 1877, concerto in cui il pianista suonò "senza una nota di musica sul leggio".

Questa prima Società bergamasca fu attiva fino al 1884.

Fu solo agli inizi del '900 che alcuni personaggi in vista dell'ambiente cittadino bergamasco posero il loro impegno nel costituire una nuova Società, dotandola di uno statuto che aggiornava le disposizioni del 1875 e che è rimasto valido, eccetto alcune modifiche, sino ai giorni nostri.

La nuova Società del Quartetto avrebbe offerto, con continuità e competenza, concerti cameristici al pubblico bergamasco per tutto il XX secolo.

Se non si può parlare di un legame diretto ed univoco tra il sodalizio del 1875 e quello sorto nel 1904, va però sottolineato che la prima esperienza ebbe notevole ascendente sui fondatori della seconda; gli stessi Giacomo Frizzoni ed Emilio Finardi, promotori della prima Società, entrarono nella Direzione del nuovo Quartetto.

L'attività quartettistica a Bergamo, d'altra parte, s'inseriva in un contesto assai ampio che trovava in alcune istituzioni cittadine, attive a partire dal XIX secolo, gli originari punti di riferimento: in primo luogo il Conservatorio bergamasco, creato agli inizi dell' '800 dall'Opera Pia Misericordia Maggiore; emanazione indiretta dell'Istituto musicale era il complesso quartettistico bergamasco nato, nel primo '800, intorno alla figura di Alessandro Bertoli e dal quale lo stesso Donizetti aveva tratto ispirazione; nel 1822 inoltre Simon Mayr fondava l'Unione Filarmonica.

A preparare un terreno favorevole alla costituzione della nuova Società del Quartetto bergamasca contribuì anche, tra fine '800 e inizi '900, l'attività svolta da altri importanti enti cittadini (in primo luogo i Teatri) e da sodalizi non esclusivamente legati alla musica (fra questi il Circolo Artistico Bergamasco).

In questo ricco panorama rimaneva in ogni caso imprescindibile, per la neocostituita Società quartettistica, il riferimento all'esperienza della prima Società del Quartetto bergamasca.

A differenziare il sodalizio del 1904 da quello ottocentesco contribuiva tuttavia il mutato contesto cittadino che offriva, agli inizi del secolo scorso, nuove opportunità per la diffusione della musica strumentale, tanto che bastò un triennio perché la Società passasse dalla fase sperimentale a quella più propriamente istituzionale.

In riferimento al luogo ove si sarebbero tenuti i concerti, la disponibilità della Sala Piatti, da poco costruita presso l'Istituto Musicale, costituì una condizione indispensabile perché la Società potesse sorgere. I componenti l'Amministrazione della Misericordia Maggiore (MIA), gestore dell'Istituto Musicale e proprietaria del palazzo in Città Alta ov'era ubicata la sala, con disposizione del 5 febbraio 1902 concedevano l'uso di uno stanzone per concerti d'alto livello, a condizione che il locale fosse adattato con buoni accorgimenti architettonici e decorativi; in questo modo la MIA, tramite la raccolta di fondi per sottoscrizione pubblica, dotava la Scuola da essa dipendente di un locale adatto alle pubbliche esercitazioni degli allievi e, nel contempo, metteva a disposizione della cittadinanza un nuovo spazio per concerti; la Sala, dotata di un'ottima acustica e capace di circa trecento persone, era stata inoltre arricchita nel 1904 del moderno organo Mascioni.

La Società del Quartetto utilizzò la Sala "Alfredo Piatti", dietro pagamento di un affitto assai ridotto e con la libera entrata concessa agli insegnanti e agli allievi della Scuola, sino al 1979, anno in cui, a causa dell'inagibilità dei locali, fu costretta a trasferire le proprie manifestazioni concertistiche in Città Bassa, per ritornare solo saltuariamente alla sede originaria.

Altro elemento che agevolò la nascita della Società fu la presenza a Bergamo del Quartetto e Quintetto bergamasco formato dai Maestri della Scuola musicale Giovanni Lucca (violino), Mario Pezzotta (violoncello), Alessandro Marinelli (pianoforte) e da Gustavo Prestini e Enrico Del Grosso (entrambi violinisti e allievi del Lucca), i quali si resero disponibili, nel primo triennio sociale, per le manifestazioni da affiancare ai primi concerti di esecutori forestieri chiamati a Bergamo.

La nuova Società del Quartetto di Bergamo, sorta nello specifico ambiente bergamasco, andava in tal modo ad inserirsi a pieno titolo nel novero dei sodalizi che negli stessi anni e con simili intenti animavano altre città italiane, prime fra tutte Milano, Firenze e Napoli.

2.1

Le cariche e gli organi sociali

Il 16 febbraio 1904 su "L'Eco di Bergamo" veniva pubblicato un articolo con il quale si invitavano i cittadini alla creazione di un'associazione musicale a Bergamo; l'appello era rivolto da Sebastiano Zilioli, Ciro Caversazzi, Attilio Quarenghi e Luigi Locatelli, a cui si aggiunse poi Emilio Finardi; ben presto si aprirono le sottoscrizioni (per lire 10 annue) che portarono alla costituzione ufficiale della Società nel maggio 1904.

Scopo dell'associazione, secondo lo Statuto, era "di promuovere e diffondere il culto della buona musica con privati e pubblici concerti". Primo presidente venne eletto Ciro Caversazzi.

Il concerto inaugurale della prima stagione (ne seguirono altri sei) si tenne l'8 gennaio 1905 nella nuovissima Sala Piatti. Il Quartetto e Quintetto bergamasco furono tra i primi ad esibirsi per la nuova associazione musicale.

Il primo Statuto della Società bergamasca di cui abbiamo notizia è quello datato 23 aprile 1904 e ricalcava in gran parte il testo normativo della prima Società del Quartetto (edito nel 1877). Iniziali modifiche statutarie furono apportate nell'Assemblea del 25 novembre 1907; ne seguirono altre del 31 ottobre 1942 e un'aggiunta del 9 ottobre 1952.

La Rappresentanza Sociale (poi Consiglio Direttivo) della Società era costituita dal Presidente e da una Commissione di Direttori (poi Consiglieri) che nel tempo variarono da un minimo di quattro ad un massimo di sei.

Ogni anno si doveva convocare almeno una volta l'Assemblea Generale dei Soci per deliberare l'approvazione del bilancio consuntivo, l'erogazione dei fondi preventivati per l'anno successivo (nelle categorie Concerti, Spese generali, Fondo di riserva) e per eleggere la Rappresentanza Sociale a scadenza del mandato o in caso di cariche vacanti. Assemblee straordinarie potevano essere convocate dal Consiglio oppure a seguito di richiesta di almeno venti Soci rivolta al Presidente con indicazione dell'ordine del giorno proposto. Le deliberazioni erano valide qualunque fosse il numero dei presenti con decisioni a maggioranza assoluta dei voti¹.

Il Consiglio Direttivo aveva il compito di nominare fra i suoi membri un Segretario e un Cassiere, di compilare i conti preventivi e consuntivi, di fissare i programmi e di sceglierne gli esecutori; per la validità di votazione del Consiglio era richiesta la presenza del Presidente e di almeno tre Direttori; il Consiglio durava in carica tre anni e i suoi membri potevano essere rieletti².

Il Presidente era responsabile dell'osservanza dello Statuto, convocava e dirigeva le Adunanze Generali (poi denominate

2

La forma istituzionale

"[Nonostante i difficili tempi i Consiglieri] non hanno rinunciato al vivo desiderio di mantenersi fedeli, ancora una volta, alle tradizioni artistiche della nostra piccola, tartassata ma sempre viva Società"

(1965, Assemblea dei Soci, seguita alla morte del Presidente Frizzoni e dei Consiglieri Roncalli di Montorio e Scuri)

1) Il luogo delle adunanze per l'Assemblea fu, per gli anni sino al 1925, una sala del Conservatorio "G. Donizetti"; dal 1949 al 1966 le adunanze si tennero nella Sala del Consiglio della Camera di Commercio. Ad eccezione dell'Assemblea straordinaria dell'ottobre 1968, svoltasi presso il notaio Grazioli di Bergamo per la stesura del nuovo Statuto, dal 1968 al 1975 le Assemblee si tennero nella Sala Conferenze del Teatro Donizetti e dal 1976 al 1981 presso il Centro Culturale S. Bartolomeo; a partire dal 1982 si utilizzarono per alcuni anni gli spazi della Sala Greppi.

2) Il Consiglio Direttivo si riuniva presso la sede sociale oppure, più frequentemente, presso lo studio o l'abitazione del Direttore o di un Consigliere a turno.

Assemblee dei Soci) e la Commissione (poi Consiglio Direttivo) e faceva eseguire le deliberazioni³.

I Consiglieri in carica erano generalmente riconfermati dall'Assemblea alla fine dei trienni; un Consigliere terminava il proprio incarico per trasferimento o per gravi motivi di salute e in questi casi poteva indicare al Consiglio una persona adatta ad occupare il posto vacante; Presidenti e Consiglieri mantennero generalmente la carica fino al decesso.

Il Consiglio a sua volta provvedeva a rieleggere il Presidente in carica, salvo nei casi in cui questi fosse deceduto nel corso del triennio concluso o nel caso non fosse più in grado di mantenere l'incarico. La riconferma delle cariche assicurava alla Società continuità all'interno dei propri organi di direzione.

Vi furono comunque eccezioni a tale consuetudine, che coincisero con momenti critici o di svolta nella storia della Società; le dimissioni di Tadini da Presidente, rese note nell'Assemblea dell'ottobre 1949, erano il frutto di un lungo ed evidente periodo di crisi in seno agli organi sociali del Quartetto, seguito al periodo postbellico; il Consiglio proseguì nella propria attività accentuando il proprio impegno nell'affrontare le crescenti difficoltà di gestione e nel dare continuità alla Società bergamasca.

Il passaggio dalla Presidenza di Tadini a quella di Camplani costituì l'occasione, da parte dei Consiglieri, per svolgere una riflessione sulla carica presidenziale e più in generale sui compiti del Consiglio. Fu lo stesso Tadini (nel porgere le dimissioni, questa volta da Consigliere, nel giugno 1950) a sollevare la discussione sull'insufficienza dei poteri del Presidente a termini di Statuto e sui rapporti tra questi e il Consiglio. La proposta che Tadini avanzò prevedeva in sintesi che al Presidente spettasse maggiore autonomia rispetto al Consiglio; i Consiglieri si sarebbero riuniti un numero determinato di volte all'anno (circa ogni due mesi) per fissare le linee generali del programma da attuare; al Presidente si doveva affidare, con ampia fiducia, l'attuazione del programma fin nei minimi particolari, senza che il Consiglio potesse interferire ulteriormente; in tal senso il Presidente avrebbe potuto direttamente modificare il cartellone degli artisti, le date, i programmi per motivi legati alla "natura del mondo artistico" e in tal modo "dare misura di se"; in questo panorama di ampi, se non pieni, poteri a lui affidati, il Presidente avrebbe potuto coinvolgere singoli Consiglieri in questioni specifiche.

La risposta di Camplani e del Consiglio fu netta e decisa quanto la proposta: "in sede al Consiglio i sei Consiglieri [erano e dovevano rimanere, come da Statuto,] altrettanti Presidenti investiti di identiche prerogative, tutti egualmente responsabili di fronte ai soci"; si auspicavano inoltre, nel con-

3) Eletti alla carica di Presidente furono: Ciro Caversazzi (dal 1904 al 1930), Ettore Pedrali Cicognara, Nino Carnazzi, Guido Tadini (dal 1946 al 1949), Mario Camplani (dal 1949 al 1959), Mario Frizzoni (dal 1961 al 1965), Edoardo Pedone (dal 1967 al 1998), Arbace Mazzoleni (dal 1998, attuale Presidente).

fermare questa linea, più frequenti sedute consigliari "per poter discutere le questioni nel comune e totale accordo".

Gli anni che seguirono furono ricchi di iniziative volte a richiamare l'attenzione degli associati e, talvolta, la loro preoccupazione nei riguardi della situazione in cui versava la Società.

Nel 1950 il Consiglio decise di esporre nell'atrio della Sala Piatti un Albo dei Soci di particolare benemerenzza, allo scopo di rendere un pubblico riconoscimento a coloro che avevano appoggiato sino a quel momento la Società e contribuito al suo successo; per questi soci era prevista la possibilità di un rapporto diretto con il Consiglio⁴.

Nello stesso spirito e partendo dalla constatazione che circa metà degli associati erano signore o signorine, era stata istituita nel 1949 la carica onorifica di Patronessa: tre socie erano scelte per la loro benemerenzza oppure in considerazione dell'anzianità di iscrizione al Quartetto e dell'assidua frequenza ai concerti, o ancora per loro riconosciuta cultura musicale; le tre patronesse erano convocate dal Consiglio con giudizio inappellabile (ritenendosi complicato e dispendioso il referendum tra le socie), rimanevano in carica un anno ed erano (come poi sempre avvenne) rieleggibili; dipendevano dal Consiglio con il quale avevano rapporti diretti, pur non avendo diritto di voto; alle prescelte era affidato il compito di collegamento con le Consocie per manifestazioni di carattere culturale e musicale ed altri incarichi di utilità sociale⁵.

Camplani e il Consiglio in carica si dovettero confrontare, sin dal 1952, con seri problemi organizzativi che avrebbero a più riprese minacciato l'esistenza stessa della Società: tra i primi vi era quello relativo alla fisionomia societaria. Il maggior fattore di instabilità si riscontrava nella fluttuazione numerica dei soci che apparivano, in alcuni casi, non ben disposti ad accettare la norma statutaria relativa all'impegno triennale; quest'ultimo fattore di dissenso era la causa principale del numero sempre crescente di dimissionari. La risposta del Consiglio fu decisa e inequivocabile: alla mancata fedeltà e correttezza da parte di un numero crescente di soci, che creava difficoltà amministrative e organizzative e che rendeva "fantomatica la fisionomia societaria come entità a sé stante", i Consiglieri contrapponevano la norma dello Statuto⁶; in sintesi si tentava di restituire "forma e sostanza reali allo Statuto sociale ritornando in maniera decisa all'obbligo dell'impegno triennale di associazione", con quote di abbonamento stabilizzate.

Malintesi all'interno del Consiglio ed altri in seno all'Assemblea generale portarono nel 1953 l'appassionato Camplani a rassegnare le dimissioni, dimissioni poi ritirate su insistente invito dei Consiglieri.

In questo panorama di discussione e riconferma dell'assetto statutario si celebrò il Cinquantenario di fondazione della

4) Nell'aprile 1956, in un intervento pubblico, il Presidente Camplani ricordava l'importante contributo dato alla Società da parte dei Soci svizzeri residenti nella Bergamasca, che costituivano in quel momento un quinto dei Soci del Quartetto.

5) Tra le prime a ricoprire questa carica abbiamo notizia di Laura Calvi dei Conti Roncalli (in carica dal 1949 al 1955) e Hilda Legler Tschudi (eletta dal 1949 al 1965); seguirono Anna Maria (Nanny) Moroni Locatelli (dal 1952 al 1965, poi eletta Consigliere) e Graziella Daina de' Valsecchi (dal 1958 al 1965).

6) "Statuto a suo tempo approvato dall'Assemblea Sociale e tramandato di triennio in triennio sino ai giorni nostri con qualche variante che non ha modificato lo spirito del suo contenuto che ogni Socio dovrebbe conoscere, in difetto di che appare vana la definizione di Società".

Società, con la pubblicazione nel 1954 del repertorio dell'attività concertistica della Società del Quartetto.

Durante l'Assemblea dei Soci del 1953 il Presidente difendeva la "necessità e utilità" dell'istituzione assembleare e ne richiamava il "contenuto ideale"; tuttavia né in questa occasione né in futuro il Direttivo della Società fu in grado di ovviare ai problemi che stavano alla base della presenza sempre minore di Soci all'Assemblea generale annuale, unico organo in cui questi ultimi potessero avanzare proposte ed osservazioni.

Nel mutato panorama delle attività musicali e culturali cittadine di questi anni, ai bergamaschi era offerto un numero sempre maggiore di occasioni per avvicinarsi alla musica, ma anche al teatro e a nuove forme di intrattenimento, prima fra tutte il cinema; ciò aveva mutato profondamente il profilo del potenziale pubblico a cui il Quartetto avrebbe dovuto rivolgersi e, fattore ancor più importante, aveva cambiato gli equilibri all'interno dell'Assemblea dei Soci, costituita per anni, da abbonati fedeli da decenni al Quartetto.

Il Consiglio diretto da Camplani non era stato in grado di formulare concrete soluzioni al problema dei soci dimissionari e gli anni Cinquanta videro aumentare continuamente il numero di coloro che, di fronte ad un impegno triennale, abbandonarono la Società.

Il Quartetto non ebbe in quel periodo neppure l'incremento di iscrizioni auspicato e l'Assemblea si ridusse progressivamente ad un organo sempre meno rappresentativo nella vita dell'Associazione.

Le difficoltà che avevano segnato la vita della Società negli anni '50 continuarono anche dopo la morte di Camplani, avvenuta nel 1959.

Da un commento espresso dal successivo Presidente, in occasione dell'Assemblea del 1963, anche questa disertata dalla maggior parte degli iscritti, sappiamo che parte della discussione tra i Soci si svolgeva al di fuori dei competenti organi statutari; questa informazione ci induce a pensare che le questioni del Quartetto muovessero ancora interesse negli associati; d'altra parte queste discussioni erano animate spesso da un'accesa vena polemica nei confronti della conduzione della Società e questa tendenza, associata all'assenteismo assembleare, costituiva un indice dello stato di difficoltà in cui versava il Quartetto.

Per tutti gli anni '60 e '70 la scarsa partecipazione dei soci continuò a caratterizzare le sedute assembleari, fatta eccezione per particolari annate.

Da un punto di vista giuridico, la Società del Quartetto rimase sino alla fine degli anni '60 un'associazione di fatto e solo nel 1968 fu costituita con atto pubblico; si era reso necessario dare all'associazione una forma legale di costituzione, in primo

luogo per uniformarsi alle richieste delle superiori Autorità (in particolare del Ministero del Turismo e dello Spettacolo).

Negli anni '80 e '90 la Società cambiò progressivamente la propria fisionomia senza tuttavia modificare la propria forma statutaria: in questo quadro l'Assemblea, la cui identità era definita dallo Statuto del 1904, continuò il proprio operato anche se costituita da una rappresentanza di soci numericamente poco significativa.

Agli inizi degli anni '50, come ricordato più sopra, Camplani sottolineava il contenuto "di carattere ideale" proprio dell'Assemblea, carattere che i pochi soci presenti furono sempre meno in grado di alimentare e di trasformare in concrete risoluzioni relative all'attività societaria.

Nel passaggio tra le stagioni 1997 e 1998 la fisionomia della Società si è assestata in un nuovo quadro che vede il Consiglio Direttivo impegnato nello svolgimento dei compiti affidatigli dallo Statuto del 1904, accanto all'Assemblea dei Soci, ora costituita di fatto dagli abbonati alla singola stagione concertistica.

2.2

La sede sociale e la sala concerti

Il problema dell'individuazione di un locale comodo e adatto ad ospitare la sede e l'Archivio sociale fu fra le attenzioni principali del Consiglio, soprattutto a partire dalla metà del secolo scorso.

Sino al 1949 la sede sociale era situata in via Arena, presso i locali della MIA.

Nel quadro più ampio del progressivo trasferimento di molte attività da Bergamo Alta alla Città Bassa, il Consiglio del Quartetto decise, nel 1949, di affiancare alla sede di via Arena un locale in via Piccinini 1, presso il Presidente Camplani, utilizzato dalla Società sino al 1954.

Tra il 1949 e il 1950, inoltre, il Consiglio cercò un accordo con la Presidenza della Camera di Commercio in Largo Belotti per avere a disposizione della Società una sala adatta a conservarvi l'archivio sociale e che potesse fungere da punto di riferimento per i Soci che desideravano informazioni; la Camera di Commercio rese disponibile una volta alla settimana una sala, rispondendo in tal modo alle esigenze degli associati, seppur in via provvisoria. La Società utilizzò questo locale per il censimento e la raccolta delle quote sociali e vi sistemò una piccola biblioteca musicale.

Nel 1959, morto il Presidente Camplani, l'archivio fu traslocato in un più ampio e comodo locale messo a disposizione dal

Vice Presidente Frizzoni nella sua abitazione.

Nel 1968 Coltri offrì a sua volta una stanza presso il proprio ufficio, in via Monte Ortigara, che rimase la sede della Società sino al 1981; in questo locale furono trasferiti l'archivio sociale e le pratiche inerenti ai rapporti con i Soci, con il Ministero dello Spettacolo, con i vari Enti culturali cittadini e nazionali in genere.

Negli anni Settanta la Segreteria si occupò del riordino delle pubblicazioni della Società e della piccola biblioteca musicale; dal 1975 il Segretario Sergio Beretta recuperò l'archivio storico in modo da renderlo almeno in parte consultabile e diede una nuova ed efficace strutturazione alla documentazione corrente; nel 1979, in occasione dei settantacinque anni di fondazione della Società, furono raccolti i programmi di sala dei concerti eseguiti a partire dal 1905.

A seguito della chiusura della Sala Piatti per lavori di ristrutturazione, nel 1980 le fotografie incorniciate degli artisti che erano stati ospiti del Quartetto furono trasferite in sede.

Negli stessi anni Coltri trasferì il proprio Studio in altri locali; nel 1984 Anna Maria Moroni Locatelli assegnò al Quartetto l'uso di un locale presso la propria abitazione, in Viale Vittorio Emanuele 65, che costituì la sede della Società sino alla morte della benemerita Socia e Consigliera, avvenuta nel 2000.

Un problema di non facile soluzione, che i Consiglieri erano periodicamente chiamati a risolvere era legato alla gestione e manutenzione della Sala Piatti e, con la chiusura provvisoria della stessa nel 1979, all'individuazione di un locale adatto ad ospitare le successive stagioni.

I primi consistenti lavori di trasformazione dell'impianto di illuminazione della Sala di Città Alta si realizzarono nel 1949.

Nel 1950 il Consiglio del Quartetto propose all'ECA, ente amministratore della MIA, un progetto di ampliamento della Sala che prevedeva l'eliminazione di due pilastri nell'atrio e lo spostamento della scala di accesso alla balconata, allo scopo di guadagnare all'incirca una quarantina di posti a sedere e di sistemare il locale per il closet; accettata la proposta, i costi furono sostenuti dalla Società e i lavori resero più accogliente la Sala senza stravolgerne la struttura.

A fine mandato, nel 1952, la Presidenza di Camplani riconsegnava la sala concerti riammodernata, con tendaggi rinnovati, pareti del palco e sedie ripulite; rimaneva tuttavia irrisolto proprio il problema delle vecchie sedie, che molti Soci chiedevano fossero sostituite con poltroncine più comode, la qual cosa avrebbe comportato una spesa notevole.

In un clima di revisione generale venne anche avanzata la proposta di spostare la sede dei concerti in un auditorium in città bassa. In particolare nella lettera del 1952 rivolta dal Consiglio ai Soci si rileva che la Sala Piatti risulta non gradita

per la sua dislocazione "alla maggioranza delle persone colte che certamente affollerebbero altra sede ad ubicazione più favorevole". In occasione della celebrazione del cinquantenario, con la chiusura della stagione 1953-1954, la questione venne risolta ma il Consiglio dichiarava di non aver individuato, seppur dopo varie ricerche, una sede in Città Bassa adatta per i concerti.

Nel 1956 il Quartetto fu costretto a trasferire la propria sede dei concerti (tranne i primi due svolti in periodo autunnale) poiché il sistema di riscaldamento della Sala Piatti risultava inutilizzabile; il Sindaco di Bergamo e la Commissione Amministratrice del Teatro Donizetti resero disponibile il Teatro cittadino per i concerti invernali del Quartetto, permettendo così che la stagione proseguisse senza interruzioni.

Nel 1957 l'Assemblea dei Soci decise di tornare in Sala Piatti, ammettendo per il futuro solo alcune "eccezioni" in Teatro Donizetti: era un "ritorno all'antico" che avrebbe dato modo di "sentirsi più in famiglia ed in ambiente meglio adatto - ancorché non moderno e non lussuoso - ad ospitare la [...] manifestazione". Anche nel 1960, nonostante i problemi di gestione non fossero risolti, si parlò in sede Consigliare della "nostra vetusta ma impareggiabile Sala Piatti" come sede naturale delle stagioni concertistiche.

Con il passaggio di gestione, dal 1 ottobre 1958, del Conservatorio cittadino dall'Opera Pia Misericordia Maggiore, amministrata dall'Ente Comunale di Assistenza, al Comune di Bergamo, l'ente comunale si impegnavo a non mutare la destinazione dei locali in via Arena (e tra questi della Sala Piatti) e si assumeva al contempo gli oneri della loro manutenzione ordinaria e delle opere per migliorare il funzionamento degli Istituti; le spese per opere straordinarie di manutenzione rimanevano a carico della MIA. Il Comune mantenne inoltre per l'uso del Sala un canone di pagamento da parte del Quartetto unicamente figurativo e simbolico e confermò le condizioni già vigenti fra l'amministrazione della MIA e la Società; restavano perciò a carico della Società solo le spese relative all'uso della sala (luce, riscaldamento, ecc.).

Nel 1960 fu rinnovato completamente l'impianto di illuminazione, ormai inefficiente.

Si facevano nel frattempo più pressanti le richieste da parte di un alcuni soci, taluni anziani, di spostare almeno una parte dei concerti in Città Bassa, in locali meno scomodi da raggiungere rispetto alla Sala Piatti; il Consiglio, nel rispondere negativamente a tali richieste, portava come ragioni la tradizione antica e nobilissima, le innegabili qualità di ambiente e anche di economia (la Società versava L. 1 annue di affitto al Comune) e, non da ultimo, il fatto che in Città Bassa non vi fossero sale che potessero risultare comparabili a quella in uso per qualità di acustica.

Nel 1961 il Comune intraprese una serie di lavori di miglioramento, in particolare con la creazione di servizi igienici e con la lamatura e ripulitura del pavimento; spettava all'Ente comunale anche l'onere della spesa per la sostituzione delle vecchie sedie, sostituzione che fu rimandata a più riprese.

Nel frattempo la Società confermava la volontà di continuare a svolgere negli spazi della Sala Piatti le proprie manifestazioni impegnandosi a migliorarla e renderla più accogliente.

Risale al 1963 la revisione dell'impianto di riscaldamento, la cui spesa, anticipata dal Quartetto, doveva ricadere sul conto del Comune.

Nel 1966, richiedendo nuovamente la sostituzione delle sedie, la Società faceva presente all'Ente comunale che la Sala necessitava di un generale riammodernamento; medesime richieste furono avanzate nel 1969 e nel 1975, occasioni in cui si riconfermava la "vetusta Sala Piatti, unico locale perfettamente idoneo all'esecuzione di musica cameristica"; per la sistemazione degli ambienti si sarebbe potuto contare in questi anni su finanziamenti privati oltre a quelli comunali e ad un cospicuo contributo da parte dell'Azienda Autonoma di Turismo.

Nel 1977 il Comune dichiarò inagibile la Sala che, dagli anni della sua costruzione ad inizio secolo, aveva ospitato i concerti della Società concertistica bergamasca; la Società del Quartetto si vide costretta a spostare le proprie manifestazioni in altro luogo e individuò, per questi primi anni, il salone del Centro Culturale S. Bartolomeo; in seguito le manifestazioni furono trasferite nella Sala Greppi, nel Teatro del Conventino, nell'Auditorium del Collegio S. Alessandro, infine all'Auditorium del Palazzo della Libertà.

Nonostante gli spostamenti che hanno caratterizzato le stagioni quartettistiche degli ultimi vent'anni, la Sala Piatti è rimasta, almeno idealmente, la Sede dei concerti della Società.

Si presentano nelle pagine che seguono alcuni dati e alcune riflessioni utili a comprendere fisionomia e caratteristiche della componente soci, parte costitutiva dell'identità societaria.

Data la complessità e la vastità dell'argomento si è scelto di porre l'accento principalmente su due aspetti: da un lato sulla figura del socio delineata dallo Statuto, risultato normativo delle aspirazioni e degli ideali dei fondatori del Quartetto; dall'altro sulla presenza del pubblico ai concerti, quale dato indicativo della reale vitalità societaria e del rapporto della Società non solo nei confronti dei soci ma, più in generale, verso quella parte di cittadinanza interessata alla musica strumentale ed orchestrale.

3.1

La figura del Socio secondo la norma statutaria

Lo Statuto del 1904 prevedeva l'esistenza di soci che pagavano un contributo annuo e avevano diritto ad un biglietto per una persona invitata; le modifiche del 1907 introdussero accanto a questa prima categoria di Soci, definiti effettivi, la figura del Socio aggregato, che doveva appartenere alla famiglia di un Socio effettivo o convivere con esso, a cui spettava un singolo biglietto personale.

I nuovi aspiranti dovevano presentare domanda al Presidente, per mezzo di un conoscente già iscritto, e spettava poi al Direttivo dare una risposta, acconsentire o meno alla nuova iscrizione.

L'impegno associativo era triennale e chi, prima dell'ultimo trimestre del terzo anno sociale, non avesse presentato la propria dimissione risultava automaticamente iscritto per un altro triennio⁷. Si cessava di essere Soci per decesso o presentando le proprie dimissioni; si perdeva il proprio status di Socio anche in caso di mancato pagamento della quota annuale.

A partire dalla metà del secolo sorse all'interno del Quartetto un ricco dibattito circa la possibilità di modificare l'articolo 2 dello Statuto, relativo alle categorie dei soci; fu avanzata un'ipotesi di studio per semplificare le norme che regolavano la raccolta degli abbonati e delle quote annuali d'iscrizione, con l'intento di snellirne la procedura; nel frattempo si propose la creazione della nuova figura di Socio ordinario a biglietto personale, che prevedeva un carnet di tagliandi da staccarsi in occasione dei concerti e una cartolina-programma per ogni concerto.

La figura del Socio singolo, introdotta di fatto negli anni precedenti e non contemplata nello Statuto, era mantenuta in attesa che le norme statutarie fossero riviste.

Successive modifiche decise in Assemblea portarono alla

3

Soci e pubblico

"I soci fedeli sono le vere basi della nostra Società, se Società deve essere, in difetto di ché essa è destinata a diventare agenzia concertistica"

(ottobre 1952, Consiglio della Società del Quartetto, lettera ai Soci)

"La Società del Quartetto vuol essere anche un Ente che si preoccupa dello scopo culturale, non soltanto limitato ai propri soci, ma anche ai non soci"

(stagione 1949-1950, relazione artistica del Presidente Camplani)

7) il versamento delle quote doveva essere effettuato prima del 1 luglio, questa scadenza tuttavia era frequentemente non rispettata; già in occasione delle modifiche allo Statuto del 1907 fu necessario precisare che il triennio aveva "decorrenza dalla fondazione della Società e termine al 30 giugno".

creazione della categoria del Socio studente, con età inferiore ai 23 anni e con impegno associativo annuale.

Erano inoltre ammesse ai concerti, a titolo di esperimento, persone simpatizzanti, le quali senza obbligo di iscrizione triennale e dietro versamento di un contributo annuo maggiorato della tassa di associazione ricevevano un carnet di biglietti.

Nel 1950 fu tolta la possibilità al Socio effettivo di invitare una persona gratuitamente in veste di accompagnatore. Nello stesso anno venne invalidata la clausola sulla obbligatorietà triennale di abbonamento; nel 1951 il Consiglio chiedeva però che almeno per i "veri soci", base solida e giuridica della Società, si restaurasse l'obbligo di associazione triennale. L'anno seguente il Consiglio decretava il ritorno per le antiche categorie all'impegno associativo di tre anni⁸.

Con le modifiche allo Statuto del 1952 venne riconosciuta la categoria del Socio singolo, con biglietto personale; nel 1953 venne introdotta nuovamente la categoria di abbonato annuale⁹.

La categoria di Soci sostenitori, proposta dal Consiglio nel 1964, fu introdotta dal triennio successivo.

Nel 1967 le categorie di associazioni previste erano pertanto quelle di Socio effettivo, Socio aggregato, Socio singolo, Socio sostenitore (tutte con obbligo associativo triennale), a cui si affiancavano quelle di Socio annuale e Socio studente.

A partire dal 1968 il Consiglio decise "di non insistere sull'obbligatorietà dell'impegno triennale, quando il socio nega[ss]e la sua comprensione verso i doveri statutari" e di non perseguire i soci morosi¹⁰.

Nel 1969 venne introdotta una nuova categoria di Soci juniores, che prevedeva facilitazioni per studenti o lavoratori sino ai 20 anni; nel 1977 le agevolazioni vennero estese ai soci sino ai 25 anni di età.

Nel corso degli anni Ottanta la Società modificò gradualmente ma sostanzialmente le modalità di accesso ai concerti optando per due nuove soluzioni, che di fatto risolvevano l'annosa questione dell'iscrizione associativa triennale: l'acquisto di una tessera unica e personale per la Stagione e l'acquisto del biglietto per la singola serata.

3.2

Il pubblico della Società del Quartetto

Risulterà di una certa utilità, in questa nostra riflessione sul pubblico della Società del Quartetto, ripercorrere brevemente i cambiamenti ed il movimento nel numero dei soci nel corso del primo secolo di vita.

Da alcune fonti dell'epoca risulta che il pubblico dei primi

8) Nella lettera ai soci del marzo 1952 si legge: "Il Consiglio uscente, come ha avuto modo di ricordare nell'ultima Assemblea dei Soci, si è reso conto che esistono nella prassi direttiva della nostra Società varie falle derivanti in particolare dalla fluttuazione numerica dei soci, ciò che crea difficoltà amministrative ed organizzative, ma soprattutto rende fantomatica la fisionomia societaria come entità a sé stante, come ente, qualche variante che non ha modificato lo spirito del suo contenuto che ogni socio dovrebbe conoscere, in difetto di che appare vana la definizione di "Società"; e ancora: "è necessario ridare forma e sostanza reali allo statuto sociale ritornando in maniera decisa all'obbligo dell'impegno triennale di associazione ora che le quote di abbonamento si presuppongono approssimativamente stabilizzate".

9) Nello Statuto del 1957 si specificava nuovamente che il termine del triennio era fissato al 30 giugno e nell'Assemblea dell'ottobre 1960 si ribadiva che le dimissioni da socio dovevano essere presentate tre mesi prima dalla fine del triennio.

10) "Non verranno in alcun modo perseguiti quei Soci che si rifiuteranno di versare il contributo ritirando la relativa tessera di abbonamento; la Segreteria si limiterà a tener in debito conto la posizione che vorrà assumere il Socio, specie per quanto riguarderà la richiesta di nuova associazione"; nel Consiglio del luglio 1980, su precisazione del Segretario, si ribadiva la regola secondo cui un socio moroso avvisato e non pagante perdeva il proprio status di socio e non era ulteriormente perseguibile.

venticinque anni di vita del Quartetto si identificava nella "eletta e colta schiera dei Soci intenditori ed amanti della musica classica da camera", appassionati e cultori che si distinguevano per capacità di "ascoltazione e giudizio".

E' questo il periodo in cui Presidenza e Consiglio pongono grande attenzione nell'introdurre in modo organico la musica da camera nell'ambiente bergamasco e nell'istruirne il pubblico all'ascolto¹¹.

Nel 1919, dopo quindici anni di attività, risultavano iscritti alla Società 249 soci¹²; il numero degli associati aumentò nel corso del primo cinquantennio di vita ed in particolare nel primo dopoguerra si ebbe una crescita assai consistente del pubblico.

Solo all'inizio degli anni '50 cominciò una generale tendenza, comune ad associazioni simili sorte in altre città italiane, alla diminuzione del numero dei nuovi iscritti e all'aumento del numero dei dimissionari; i soci della stagione 1949-1950, periodo in cui si organizzavano due serie parallele di concerti, erano ben 532¹³; ma già nella Stagione 1950-1951 il numero degli associati era sceso a 367¹⁴ a causa dell'innalzamento delle quote d'iscrizione e della minor affluenza del pubblico alla doppia serie.

In questo periodo il Consiglio e l'Assemblea ribadirono in più occasioni gli scopi illustrativi ed istruttivi che la Società era chiamata a perseguire, anche a costo di qualche sacrificio per i soci; ci si riferiva in particolare al tenore generale delle manifestazioni concertistiche che dovevano mantenersi, come stabiliva lo Statuto, su un livello di qualità di scelta ed esecuzione dei brani quanto più possibile elevata; a tale livello corrispondeva però una spesa altrettanto onerosa e di conseguenza soci ed oblatori erano chiamati a contribuire in modo continuo e con cifre sempre più significative.

In questi anni, per contro, aumentò il numero dei dimissionari, soprattutto in seguito alla riconferma dell'obbligo triennale di tesseramento¹⁵ e a causa del ritorno alla Serie unica che non soddisfaceva pienamente né la parte di pubblico che optava per soli concerti pomeridiani né quella che preferiva i concerti serali¹⁶; nel 1952 i Soci risultavano in numero di 174¹⁷.

In questo clima di precarietà il Presidente Camplani affermava: "verrebbe fatto di pensare che la musica classica da camera pur col suo profondo significato e le sue nobilissime tradizioni sia davvero diventata o stia diventando la sorella povera della nostra cultura paesana".

Nel 1955 il numero degli associati era salito a 304¹⁸, nonostante le dimissioni avessero interessato 6 soci effettivi, 12 soci singoli e 1 studente, per un totale di 19 dimissionari; nello stesso periodo le Società di Brescia, Cremona, Lodi, Lecco e quella di Lovere potevano contare su un numero di associati proporzionalmente maggiore e stabile o addirittura crescente; l'albo

11) si spiega in questo contesto la richiesta rivolta nel 1925 da Caversazzi al Quartetto Poltronieri di eseguire in sei concerti domenicali tutti i sedici quartetti di Beethoven.

12) di cui 231 effettivi e 18 aggregati.

13) 223 che partecipavano alla doppia serie, 158 per la serie A, 151 per la serie B.

14) 118 per la doppia serie, 110 per la serie A, 139 per la serie B.

15) già nel 1951, a seguito della circolare di conferma dell'impegno triennale, si ritirarono 10 soci.

16) per questo motivo nel 1952, nonostante la riduzione della quota d'iscrizione, molti soci si ritirarono.

17) di cui 142 effettivi, con 88 invitati, e 32 studenti.

18) 148 effettivi, con altrettanti invitati, 79 soci singoli, 16 aggregati, 61 studenti e 3 abbonati annuali, per un totale di 450 persone; nel 1954 il numero degli associati saliva a 319: 152 soci effettivi, 91 singoli, 18 aggregati e 58 studenti.

19) il decremento era dovuto a decesso di soci, ai trasferimenti e alla defezione di soci studenti; nella stagione 1959-1960, infatti, 20 soci della Gioventù Musicale d'Italia avevano partecipato gratuitamente a tutti i concerti in programma, grazie ad un'iniziativa promossa da Camplani; nei mesi successivi si era sparsa la voce tra gli studenti che bastasse l'iscrizione alla Società giovanile per accedere gratis al Quartetto e di conseguenza molti studenti fra quelli tesserati anche al Quartetto non avevano rinnovato il loro abbonamento; l'anno seguente il Consiglio diede loro la possibilità di accedere gratuitamente solo ad un concerto, scelto dal Dirigente della Gioventù Musicale, consuetudine che si mantenne per tutti gli anni Sessanta.

20) per un totale di 382 presenze, considerata la doppia tessera del socio effettivo, contro le 368 del 1963-1964;

21) di cui 278 effettivi, 57 singoli, 7 aggregati, 19 studenti.

22) nel 1977 sembrò presentarsi, dal precario andamento della campagna abbonamenti, una seria diminuzione dei soci e a ciò seguirono varie azioni da parte del Consiglio per stimolare in primo luogo i vecchi iscritti; a fine campagna abbonamenti si rilevò comunque una inflessione degli iscritti del 15%; per la stagione successiva si rendeva necessario un aumento delle iscrizioni del 30% per poter garantire alla Società entrate sufficienti allo svolgimento delle attività in programma.

23) nel 1979 si rileva una discreta partecipazione dei soci la cui entità, diversamente dagli anni precedenti e pur nel normale avvicendamento per dimissioni e nuovi iscritti, non subiva flessioni; relativamente vistoso era il numero dei giovani che, grazie anche al particolare interessamento di alcuni soci, si era pressoché raddoppiato; si rileva inoltre il rinnovamento da parte di quasi tutti i soci della propria iscrizione (caso unico per i 10 anni precedenti).

24) revisione che dovrebbe sfociare a presto in modifiche allo Statuto.

sociale del Quartetto bergamasco era invece pressoché statico, "più incline al decremento che all'incremento" e subiva fluttuazioni pericolose così come fluttuante appariva l'affluenza e la partecipazione degli associati alle manifestazioni musicali "con costanti scambi e cessioni di tessere".

Nelle stagioni successive la tendenza, già rilevata, alla perdita di alcuni soci si manteneva costante: da 251 iscritti della stagione 1957-1958 si era passati ai 241 del 1958-1959 sino ai 230 del 1959-1960¹⁹.

Negli anni seguenti si ebbe un piccolo incremento nel numero dei soci: dai 231 nominativi del 1963-1964 e 241 del 1964-1965²⁰ si era giunti a 361 iscritti nel 1965²¹.

Il Consiglio dovette tuttavia richiamare in questi anni continuamente l'attenzione dell'Assemblea sul fenomeno dei morosi e dei dimissionari; ancora nel 1970, infatti, la perdita di soci era compensata solo dal numero maggiore di iscrizioni; i Consiglieri ribadirono perciò la necessità di incrementare la presenza di un pubblico giovanile, sempre scarsa nonostante le agevolazioni offerte negli anni precedenti; d'altra parte alcuni tra Soci e Consiglieri non si stancavano di ricordare che ancora il Quartetto era reputato un "ritrovo di privilegiati".

Negli anni seguenti si aggravò la flessione nel numero delle iscrizioni²², dovuta in primo luogo alla concorrenza a cui era soggetta la Società da parte di altre iniziative musicali (prima fra tutte il Festival Pianistico di Brescia e Bergamo); a ciò seguiva una quasi assoluta assenza di giovani tra il pubblico del Quartetto, fenomeno quest'ultimo che riguardava altre associazioni simili presenti sul territorio nazionale.

Negli anni seguenti, a parte alcune eccezioni²³, l'evidente diminuzione del numero degli iscritti continuò, sino ad assestarsi intorno agli anni Novanta.

Un graduale processo di analisi e interrogazione sulla mutata realtà bergamasca ha portato il Consiglio del Quartetto, negli ultimi anni, alla revisione della figura del Socio²⁴; d'altra parte il pubblico del Quartetto ha notevolmente cambiato in questi ultimi decenni la propria fisionomia, non identificandosi più soltanto nel gruppo dei Soci di antica data (molti dei quali sono nel frattempo venuti a mancare), ma coinvolgendo fasce di auditori adulti e giovani interessati all'ascolto di buona musica pianistica e da camera.

Una riflessione separata merita la questione, a cui la Direzione della Società dedicò in diverse occasioni la propria attenzione, dei rapporti tra il Direttivo del Quartetto e quella parte di pubblico non iscritta all'Associazione ma interessata alle attività da essa promosse.

Il primo Statuto ammetteva, seppur in via eccezionale, la possibilità che fossero venduti biglietti per concerti a non soci,

e in tali circostanze il Socio effettivo conservava solo un biglietto personale; qualora i concerti orchestrali fossero risultati troppo onerosi era possibile far pagare un biglietto anche ai soci; la Presidenza era inoltre in facoltà di inviare lettere di invito a persone notabili.

Sappiamo che nel 1919 erano state ammesse alle manifestazioni del Quartetto persone estranee, che versavano per questo un'oblazione. Ma fu solo a partire dal anni '30 che la Società organizzò, con maggior continuità, concerti fuori dalla sede di Sala Piatti²⁵: nel 1931 si tenne al Teatro Donizetti il concerto del Coro dei Maestri Czechi di Praga e nel 1934 il Coro del Duomo di Ratisbona si esibì in Santa Maria Maggiore; aveva così inizio una serie non numerosa di manifestazioni di maggior respiro aperte anche al pubblico dei non soci e che si affiancavano a quelle più strettamente da camera. Anche nelle annate sociali dal 1937 al 1945 si eseguirono concerti aperti presso il Teatro Nuovo e, in numero minore, al Teatro Donizetti e in Santa Maria Maggiore.

Negli anni del dopoguerra le inaugurazioni della Stagione del Quartetto si tennero generalmente in Santa Maria Maggiore e furono aperte alla cittadinanza.

Nella relazione artistica dell'anno 1949-1950 Camplani riferiva all'Assemblea che "la Società del Quartetto vuol essere anche un Ente che si preoccupa dello scopo culturale, non soltanto limitato ai propri soci, ma anche ai non soci"; tale dichiarazione, ed altre dello stesso tenore rilasciate negli anni successivi, vanno certamente inquadrare nella ricerca di riconoscimento e legittimazione nei confronti di un'opinione pubblica cittadina sempre più attenta e critica (si ricordi che il Quartetto riceveva finanziamenti pubblici per lo svolgimento della propria attività).

Sin dalle prime stagioni la Società era stata accusata di costituire un "ritrovo elitario", definizione riduttiva ma significativa se riferita alla prima parte del secolo e all'immediato dopoguerra; tuttavia a partire dagli anni '50, anche nel tentativo di mitigare tale impressione nell'opinione pubblica, il Consiglio aveva operato, con autentico impegno, nel coinvolgere, in occasione di particolari concerti, un pubblico anche di non associati sempre più ampio²⁶; tali manifestazioni non furono però frequenti poiché i ricavi non erano mai sufficienti a coprire i costi di organizzazione, primo fra tutti quello per l'affitto di una sala capiente.

Nel 1951 i concerti in Sala Piatti furono aperti anche ad un pubblico di non associati, dietro versamento di una quota che corrispondeva al prezzo del singolo concerto; neppure questa iniziativa vide però un consenso sufficiente e fu presto interrotta.

Dalla metà del secolo si susseguirono proposte, preliminari,

25) fin dall'Assemblea del 1919 era stata introdotta la possibilità di tenere concerti in Teatro.

26) in una nota del 1954, relativa ad un concerto aperto alla cittadinanza effettuato la stagione precedente, si afferma: "tale iniziativa a dimostrare che la Società del Quartetto non è chiusa in sé stessa quale turris eburnea, ma nei limiti delle possibilità si apre anche al pubblico e nella degna sede della Basilica di Santa Maria Maggiore".

progetti di collaborazione tra la Società del Quartetto e il Teatro Donizetti che portarono solo in poche occasioni alla realizzazione di manifestazioni comuni. Fallito un primo contatto nel 1950, nel 1952 il Quartetto si rivolse nuovamente alla Direzione del Teatro Donizetti, ma neppure in questa occasione accettò la convenzione proposta dal Comune; i motivi che portarono al rifiuto riguardavano *in primis* questioni finanziarie; vi era inoltre un punto di disaccordo che verteva sulla responsabilità artistica, nel progetto affidata totalmente al Direttore del Teatro con l'esclusione di fatto della Società dall'importante fase della programmazione; infine il Presidente Camplani sottolineava il divario tra i tempi di organizzazione preventivati dall'Ente comunale e quelli necessari al Quartetto.

In successive occasioni di collaborazione con il Teatro cittadino la Società dovette prendere atto delle difficoltà pratiche, non solo di natura economica, che rischiavano di esaurire le già insufficienti energie da impegnare nell'organizzazione delle attività rivolte al pubblico ufficiale del Quartetto, ossia i Soci.

La sfida di parte del Consiglio direttivo nel modificare l'opinione comune che definiva "elitaria" l'attività della prima Società concertistica bergamasca non poteva dirsi ancora vinta alla fine degli anni Ottanta²⁷.

Nel frattempo sono sorti nuovi fattori che non hanno facilitato l'inserimento dell'attività della Società nel panorama delle offerte musicali cittadine, in primo luogo "l'enorme ed eccessivo numero di iniziative musicali nel corso dell'anno" che hanno luogo in città, ma soprattutto la mancanza di un coordinamento generale delle stesse che si auspicava potesse essere gestito da enti territoriali quali il Comune e la Provincia, o addirittura la neocostituita Regione.

La Direzione del Quartetto di questi ultimi decenni è stata perciò chiamata ad operare in un panorama sempre più complesso che l'ha portata a modificare nel senso di una maggior apertura il proprio rapporto con un pubblico potenziale più vasto, proveniente da città e provincia, ma più difficile da raggiungere.

27) nel Consiglio del luglio 1977 Gilardi afferma: "non si potrà mai eliminare dal Quartetto quell'etichetta di 'élite' che è divenuta ormai luogo comune".

4.1

Incarichi organizzativi

Scopo della Società del Quartetto era, sin dal primo Statuto, quello di "promuovere e diffondere il culto della buona musica con privati e pubblici concerti"; a tal fine al Consiglio Direttivo era affidato il compito di fissare i programmi dei concerti e scegliere gli esecutori, per proporre poi l'approvazione all'Assemblea dei Soci.

Sappiamo però che, per lunghi periodi, la programmazione artistica risultava in realtà dalla proposta di uno solo o di pochi Consiglieri a cui, per particolare competenza e riconosciuta capacità, il Consiglio delegava questo difficile compito; generalmente si trattava del Presidente di turno, come nel caso di Caversazzi e più tardi di Pedone, oppure di un particolare Consigliere o Segretario; in ogni caso il Consiglio era chiamato a svolgere un'azione di monitoraggio e orientamento sulla programmazione delle singole stagioni, dando voce in particolare al parere e alle richieste dei Soci espresse nell'Assemblea annuale.

A partire dal secondo dopoguerra, e con maggior intensità nei decenni a seguire, il Quartetto intavolò sempre più spesso trattative con agenzie milanesi specializzate nell'offerta di singoli esecutori e di gruppi cameristici; questa pratica si affiancò, e col tempo prevalse, su quella in uso nella prima parte del secolo, che prevedeva un contatto diretto, talvolta di tipo personale e confidenziale, tra i Consiglieri incaricati e gli artisti chiamati a Bergamo.

La divisione dei compiti sopra accennata aveva il proprio fondamento nella norma statutaria; possiamo però dedurre più chiaramente quale fosse la dinamica operativa nella gestione dell'attività concertistica da una nota databile intorno ai primi anni '70 che ci informa nel dettaglio delle mansioni affidate al Presidente, ai Consiglieri e al Segretario.

Al Presidente spettava la scelta dei concertisti e dei programmi; egli doveva inoltre occuparsi dei contatti con la tipografia per la stampa delle locandine, del programma generale e dei programmi singoli, dell'accertamento dell'agibilità della sala concerti e dell'idoneità dei pianoforti da usare; aggiornava inoltre il quaderno con le notizie dei pezzi eseguiti, suddivisi per autore; il Presidente doveva anche occuparsi di esaminare tempestivamente le segnalazioni di iscrizione presso il Banco Ambrosiano e di ritirare gli elenchi presso la Bottega della Musica.

Ai Consiglieri spettava, a turno, l'accoglienza dei concertisti, l'aggiornamento dell'album con autografi degli esecutori, la raccolta annuale dei singoli programmi; era inoltre loro compito la compilazione delle tessere dei soci paganti all'inizio dei

4.

L'attività concertistica

"La nostra è una piccola fabbrica di entusiastici propositi, con non minore entusiastico castello di bilanci passivi [...]: in altre parole noi siamo degli idealisti spregiudicati e talora incoscienti: ma ritengo che nei limiti dell'onesto qualche squilibrio economico per un ideale artistico può essere tollerato insieme colla più ampia fraternizzazione tra chi ama veramente la musica e tra queste le sue più sublimi e pure manifestazioni".

(1953, Assemblea dei Soci, relazione del Presidente Camplani)

"I grandi artisti spesso bisogna prenderli quando passano, come gli uccelli rari. Noi non possiamo né vogliamo essere impegnati e tanto meno impegnare altri con clausole che ci metterebbero di fronte a seri impegni che non collimano colle orme che noi organizzatori dilettanti siamo soliti calcare".

(1952, lettera del Presidente Camplani all'Assessore Clauser)

concerti, l'aggiornamento dello schedario degli indirizzi, della rubrica dei soci, del prospetto generale di distribuzione delle tessere, la spedizione dei programmi e del sollecito ai soci morosi.

In questa nota sono però le mansioni riferite alla figura del Segretario ad illuminarci sulla complessità della macchina organizzativa e di gestione che ruotava intorno alle stagioni del Quartetto.

Il Segretario era nominato in seno al Consiglio direttivo; i suoi compiti si limitavano alla stesura dei verbali delle adunanze e alla custodia dell'archivio; le pratiche, conservate in copia in archivio, gli erano affidate affinché le gestisse unitamente alle pratiche di sua diretta competenza.

Dipendevano di fatto dal Segretario tutta una serie di attività che, a seconda dell'impegno di Presidente, Tesoriere e Consiglieri in carica, potevano spaziare dall'organizzazione alla programmazione dei Concerti, dalla stesura dei conti consuntivi e preventivi alla formazione delle pratiche di istanza per i fondi ministeriali e regionali; egli, in genere, curava inoltre il rapporto con la stampa locale e l'azione di promozione e pubblicità.

Alcuni Segretari inoltre prestarono particolare impegno in iniziative editoriali promosse dal Consiglio: per il 25° di fondazione della Società Giovanni Banfi curò una pubblicazione, tracciando in modo appassionato le linee essenziali, e Guido Zavadini ne compilò l'appendice; Filippo Colombo elaborò l'aggiornamento sistematico dei concerti per il volume del 75° di fondazione.

Nella nota di cui sopra la descrizione dei compiti si fa ben più analitica; al Segretario spettavano il disbrigo delle pratiche con autorità locali e nazionali, tra cui Agenzie, Prefettura, Questura, Ufficio di Collocamento, la compilazione dei moduli e dei pagamenti dell'E.N.P.A.L.S., dell'I.N.P.S., della S.I.A.E. e del Fisco, la richiesta di permessi e di gestione dei locali, la vendita delle tessere, la promozione delle attività della Società; suo compito era anche il conteggio delle retribuzioni per ogni singolo esecutore e la preparazione di tutti i documenti da far firmare ai concertisti.

Il Segretario si occupava in particolare delle pratiche da inviare al Ministero e alla Regione al fine della liquidazione della sovvenzione e dei contributi.

Spettavano inoltre al Segretario la consegna dei gruppi di tessere in carico al Banco Ambrosiano e alla Bottega della Musica²⁸, a cui la Società si appoggiava organizzativamente, e la raccolta delle iscrizioni all'inizio dei concerti, l'assegnazione delle tessere omaggio e la corrispondenza con gli oblatori.

Un'organizzazione tanto strutturata della Segreteria e tale divisione dei compiti tra i Consiglieri fu praticata solo negli

28) la gestione amministrativa e il ritiro degli abbonamenti venne affidata in questi anni a Vittorio Leidi, che se ne occuperà sino al 1962; la sede per la riscossione delle quote di abbonamento era stata negli anni precedenti la ditta Borroni in via Tasso e poi in via XX settembre; quando parve che quest'ultima non potesse più corrispondere pienamente alle richieste della Società si elesse come nuovo punto di raccolta, scartata l'ipotesi dello Studio del Tesoriere Leidi, la sede dell'Ente Provinciale del Turismo a Porta Nuova; in seguito a malintesi sorti tra la Segreteria dell'Ente e la Direzione della Società, nel 1953 si decise di interrompere la collaborazione con l'ente pubblico bergamasco; dal 1954 al 1962 le quote si versavano e gli abbonamenti si ritiravano presso lo Studio Leidi. Dal 1962 al 1966 la sede dei pagamenti fu trasferita presso lo studio dell'amministratore Rosario Pedone; in questi stessi anni prestava la propria opera come amministratore anche il ragioniere Pircher. Nel periodo 1967-1976 il versamento di quote iscrizioni si effettuava presso il Banco Ambrosiano ai Portici Sentierone e poi in Piazza Matteotti; a partire dal 1969 fu possibile abbonarsi anche rivolgendosi alla Bottega della Musica (inizialmente in via Tasso, poi alla Rotonda dei Mille).

anni Settanta, sotto la Presidenza Pedone e grazie all'intensa attività del Segretariato Sergio Beretta, ma costituiva anche il risultato di una esperienza pluridecennale di organizzazione di stagioni concertistiche che si è arricchita, in forme diverse, sino ai giorni nostri.

4.2

La gestione finanziaria

Secondo lo Statuto il Cassiere (o Tesoriere) veniva nominato all'interno del Consiglio direttivo e con il Consiglio stesso era tenuto a compilare i conti preventivi e consuntivi. Sappiamo però che nel corso del secolo le attività di tenuta dei registri contabili e dei pagamenti, di stesura del bilancio annuale e la gestione di gran parte della contabilità furono affidate anche a figure diverse, quali i Segretari di turno o amministratori esterni.

La cesura dal biennio 1949-1950, già individuata nell'esposizione dei temi fin qui affrontata, acquista ulteriore valore in merito ad un'analisi della gestione finanziaria della Società.

Per tutta la prima metà del secolo le principali fonti di entrate del Quartetto consistevano da un lato nelle quote associative, dall'altro nelle offerte (oblazioni) da parte inizialmente di privati e di ditte, in seguito e con minor peso, da parte enti pubblici.

Nella seconda parte del secolo invece l'attività della Società bergamasca continuò a svolgersi essenzialmente grazie all'erogazione del contributo statale e, in seguito, anche di quello regionale a cui si affiancava, nei momenti di ritardo o sospensione di questi, l'anticipo di denaro offerto da alcuni Consiglieri.

La presenza o meno delle diverse forme di finanziamento sopra accennate non fu così nettamente distinta lungo tutto il corso del Novecento, ma di fatto queste costituirono, all'interno dei rispettivi ambiti cronologici, la condizione principale per la realizzazione delle stagioni concertistiche.

Per quanto riguarda le quote associative, il primo aumento consistente fu approvato nel 1919²⁹ e un secondo aumento si ebbe nel 1928: il pagamento delle quote non avveniva però sempre in modo puntuale e ciò causava serie difficoltà nell'organizzazione delle manifestazioni³⁰.

Per l'organizzazione delle stagioni il Consiglio ricorreva, già dai primi decenni di attività, al contributo del Rotary Club di Bergamo e della locale Congregazione di Carità (frutto talvolta di una più organica collaborazione); anche per l'acquisto del pianoforte, nel 1925, ci si era rivolti ad enti esterni, in particolare a istituti di credito bergamaschi.

Il 1949 costituì un anno di passaggio per quanto riguarda le

29) nell'Assemblea si decideva di aumentare la quota annua, modificando l'art.2 dello Statuto, da lire 15 a lire 30 per soci effettivi e da lire a lire 15 per soci aggregati; nel 1922 inoltre la maggioranza dei soci, in un referendum indetto appositamente, si dichiarava disposta ad aumentare la propria quota sociale al fine di rendere possibile l'organizzazione di un numero maggiore di concerti in quell'annata.

30) nel 1925 il Presidente Caversazzi ricordava ai soci con decisione che il versamento della quota doveva essere effettuato prima dell'inizio della stagione; il problema dei ritardi nei pagamenti interessò il sodalizio nuovamente e con più forza a partire dalla fine degli anni Cinquanta.

pratiche di raccolta e di gestione dei finanziamenti: il Consiglio infatti, in attesa che fosse erogata la sovvenzione ministeriale, si vide costretto a ridurre il numero dei concerti (attento nel contempo a non metterne in discussione la qualità); nel corso dello stesso anno un consistente numero di oblazioni straordinarie da parte di soci benemeriti permise il rifacimento dell'impianto di illuminazione della sala Piatti.

A questo discontinuo e spesso estemporaneo movimento delle entrate, già di per sé fattore di instabilità, corrispondeva un sempre più consistente e crescente peso delle voci di uscita³¹.

Tutto ciò portò, a partire dagli anni '50, ad un lungo periodo di crisi, causato in un primo tempo dall'enorme ritardo nel pagamento delle sovvenzioni ministeriali e delle crescenti richieste di compensi degli artisti e, in seguito, dall'interruzione dei finanziamenti pubblici statali alla Società (a partire dalla fine degli anni '80)³²; giunsero allora in soccorso i contributi di enti cittadini, di soci e, in primo luogo, dei componenti del Consiglio Direttivo, che spesso anticiparono le somme per i pagamenti degli artisti e delle spese ordinarie³³.

Il ritorno all'obbligo di associazione triennale, come accennato precedentemente, e la riduzione dei concerti ad una Serie unica scontentarono una parte del pubblico del Quartetto che negli anni seguenti non rinnovò la propria iscrizione, facendo venir meno il relativo contributo.

Nel corso degli anni Sessanta alla Società giunsero in varie occasioni finanziamenti da parte della Camera di Commercio, dell'Ente Comunale del Turismo, del Cottonificio Legler e di altre ditte, del Lions Club di Bergamo, del Circolo Artistico Bergamasco, del Rotary Club di Bergamo e di altre associazioni locali³⁴.

A partire dal 1964 i gravami fiscali si erano fatti sempre più gravosi, tanto che nacque la proposta in Consiglio di coinvolgere Società simili italiane in seduta generale per avanzare una richiesta ufficiale di ridurre gli oneri in vigore; l'azione, già tentata anni prima senza successo³⁵, non trovò in seguito attuazione pratica.

Nel frattempo le sovvenzioni dello Stato venivano erogate con minor certezza e non erano più sufficienti a coprire le spese di organizzazione.

Nel 1966 venne istituita, per ovviare al problema dei dimissionari, la nuova categoria dei Soci sostenitori, attiva dal triennio seguente.

A partire dal 1967 le stagioni si svolsero nel solo periodo gennaio-maggio, seguendo l'anno solare, ciò per evitare di presentare al Ministero due domande, due preventivi, due consuntivi, e allo scopo di semplificare e alleggerire le relative incombenze amministrative.

A metà degli anni Settanta, dopo un periodo di stabilità, si

31) basti ricordare che nel 1948 i cachets degli artisti erano raddoppiati e nel 1950 addirittura aumentati dei 2/3 rispetto agli anni precedenti.

32) affermava Camplani nel 1950: "dobbiamo riconoscere che la Società del Quartetto sarebbe destinata a morte certa (o a ben dura esistenza) se non giungesse a tappare le falle il provvido aiuto governativo: e dire che sarebbe molto lusinghiero per noi il poter vivere nella assoluta indipendenza poiché ciò significherebbe floridità sociale e trionfo del buon gusto musicale tra i Bergamaschi"; nel 1965 il Consiglio si lamentava più direttamente "del pubblico bergamasco e della poca passione per la musica in particolare da Camera".

33) a titolo d'esempio, nel 1952 si ricorda che con i soldi della sovvenzione governativa si potrà restituire la somma anticipata da Enrico Legler per la realizzazione di 2 concerti; alla morte del Presidente Frizzoni, nel 1965, figurava in conto un consistente rimborso prestato a suo nome.

34) va rilevato però che nel 1967 il Presidente affermava: "si fa calcolo della generosità degli oblatori abituali non potendo trovarne altri nuovi".

35) va ricordato inoltre che fin dal dicembre 1914 il Quartetto aveva aderito, su proposta di Caversazzi, alla "Federazione delle Società del Quartetto Italiane e Società similari", con sede a Bologna.

alzarono nuovamente le quote sociali; nel frattempo si era verificato infatti un ulteriore aumento inevitabile di tutte le voci d'uscita, dai cachets degli artisti, al pagamento dovuto all'E.N.P.A.L.S., alle spese di riscaldamento, ecc.; a ciò si associava la precarietà delle entrate: il saldo era destinato progressivamente a diminuire, mancando il polmone finanziario costituito dalle oblazioni che aveva supplito al ritardo nella liquidazione delle sovvenzioni assegnate dal Ministero³⁶.

Si rendeva necessario perciò un autofinanziamento o un prestito da richiedere ad un istituto di credito. Il Consiglio decise negli anni seguenti di perseguire entrambe le vie; a tal fine la Tesoreria della Società fu trasferita nel 1978 presso la Banca Popolare di Bergamo alla quale negli anni successivi si ricorse per alcuni prestiti.

Nel 1980 il Consiglio, preso atto che le quote sociali costituivano solo un quarto delle entrate e che innalzarle non avrebbe apportato un gran ricavo economico, optò per l'eliminazione della quota di iscrizione e per una graduale parificazione delle quote di Socio effettivo e di Socio singolo.

Tuttavia già nel 1981, e ancora nel 1985, rilevato che i cachets richiesti dagli artisti erano sempre meno sostenibili per le casse del Quartetto, si ritornò ad un innalzamento delle quote sociali.

La soluzione data al problema finanziario da parte della Direzione della Società nel corso degli ultimi cinquant'anni, pur tenuto conto del complicarsi del panorama contributivo e dell'innalzarsi dei prezzi nel settore concertistico, fu per molti versi inadeguata; talune occasioni mancate e alcuni errori commessi nel gestire questo delicato aspetto della vita associativa indussero in più occasioni il Consiglio, incapace di creare una rete di solidi rapporti nel mutato ambiente cittadino, a risolvere la questione con l'anacronistico ricorso all'invocato "meccenate" di turno.

4.3

Programmazione e realizzazione dell'attività concertistica

Secondo lo Statuto sociale del 1904 i concerti (da camera, strumentali e vocali) dovevano essere non meno di cinque ogni anno e si dovevano presentare programmi solo "di maestri antichi e moderni saliti in fama"; lo Statuto a stampa del 1914 prevedeva inoltre concerti orchestrali; nel 1942 il numero minimo dei concerti per stagione fu alzato a otto.

Tra i primissimi esecutori vi furono i componenti del Quintetto e del Quartetto di Bergamo: Giovanni Lucca, Mario Pezzotta, Alessandro Marinelli, Gustavo Prestini, Enrico Del Grosso.

L'attività della Società, che propose in questi primi decenni

36) ritardo causato da alcune irregolarità di natura burocratica, riscontrate dall'Ufficio Collocamento Lavoratori dello Spettacolo di Milano, in particolare nella pratica del 1973.

concerti di tutti i maggiori complessi di musica da camera, ebbe un'unica interruzione nel 1918 "per lutto patrio".

Nel corso degli anni '20 si svolsero una serie di manifestazioni di particolare rilievo, talvolta in aggiunta alla normale serie di esecuzioni. Nel 1925 furono introdotte all'interno delle stagioni musicali le "Audizioni culturali", che prevedevano la presentazione di musiche di un solo compositore; si ebbero sei audizioni nella stagione 1925-1926 e tre nella stagione 1926-1927, pagate dal Rotary Club di Bergamo col sostegno della locale Congregazione di Carità.

Nel 1929, per i venticinque anni di vita del Quartetto, vennero organizzate due rassegne di compositori bergamaschi.

Nei primi 25 anni di vita la Società aveva realizzato il "non impressionante ma neanche disprezzabile totale di 168 concerti".

Negli anni '30 si tennero le prime manifestazioni fuori dalla sede di Sala Piatti; aveva così inizio una serie non numerosa di concerti di maggior respiro allargati anche al pubblico dei non soci e che si affiancavano a quelli più strettamente da camera.

Le annate sociali dal 1937 al 1945 non subirono interruzioni e furono segnate dalla regolarità delle manifestazioni, risultato della vigile attività del Consiglio Direttivo: si eseguirono ben settantadue concerti nelle nove stagioni, spesso anche aperti ai non soci.

Nel dopoguerra, eletto Presidente Guido Tadini, si ebbe un'ulteriore ripresa sia per quanto riguarda il numero delle nuove iscrizioni, sia nella realizzazione delle manifestazioni; in particolare un fortissimo incremento nel numero dei concerti si ebbe nelle stagioni 1948 e 1949-1950, con l'istituzione di due turni, detti Serie A e Serie B (domenicale pomeridiana e feriale serale, rispettivamente di 18 e 16 concerti).

Furono questi gli anni delle inaugurazioni della Stagione del Quartetto in Santa Maria Maggiore e della collaborazione con il Teatro Donizetti.

Già a partire dal 1949 si ebbero però le prime avvisaglie del mutamento che da lì a poco avrebbe investito le istituzioni culturali in tutta Italia e fra queste il Quartetto bergamasco.

Proprio nel 1949, a causa del mancato pagamento della sovvenzione governativa, la Direzione della Società propose la riduzione del numero di concerti (riconfermando al contempo la necessità che gli esecutori fossero pur sempre "solo di chiara fama artistica"); ebbe inizio così un lungo periodo di crisi che interessò tutto il corso degli anni '50.

Nei Consigli e nell'Assemblea di questi anni vennero discusse in particolare due questioni: la prima riguardava l'opportunità di conservare la doppia serie di concerti che, nonostante i rischi economici, si decise di mantenere; la seconda si riferiva all'istituzione di una nuova figura di Socio e portò alla creazione del Socio Ordinario con biglietto singolo.

Nel 1950 fu approvata la proposta di organizzare una serie

aggiuntiva di concerti di cinque giovani esecutori ("studenti selezionati"), da tenersi in Sala Piatti, ma che non doveva in nessun modo essere confusa con la Serie ordinaria; tra i giovani colui che riceveva il maggior numero di voti a seguito di apposito referendum era chiamato a tenere un concerto l'anno successivo. La serie si svolse anche nel 1951 (con tre concertisti), nel 1952 e ancora nel 1953, nonostante nel complesso avesse ricevuto, sin dalla prima edizione, pochi consensi³⁷; la Serie fu interrotta nel 1955, poiché si riteneva bisognosa "di un perfezionamento, di una metodica più aderente allo scopo, più seria, [tale] che più imparziale ed equa ne risulti la attribuzione dei valori".

Il 19 luglio ed il 5 novembre 1951 il Quartetto commemorava la morte di Alfredo Piatti.

Nel frattempo l'attività della Società si andava strutturando in maniera sempre più organica, da una parte legandosi ad alcune agenzie per la scelta di esecutori, dall'altra affidando la gestione propriamente amministrativa a professionisti.

Negli anni 1950-1952 il Consiglio direttivo negò la propria disponibilità ai progetti di collaborazione con il Teatro Donizetti, reputando troppo rischiose le disposizioni di carattere organizzativo e finanziario proposte dall'Amministrazione comunale.

Nel 1951, anche a seguito di un innalzamento delle quote d'iscrizione, erano venuti a mancare molti associati delle due serie; ciò aveva causato scontento tra gli artisti (chiamati ad esibirsi in sale poco affollate), un forte aumento delle spese per la Società e malumore tra il pubblico; era perciò inevitabile il ritorno alla Serie unica di concerti (parte serali e parte pomeridiani).

Nel corso del 1952 la direzione rilevò però che la soluzione adottata con la Serie unica di concerti non soddisfaceva il pubblico dei soci, diviso tra la preferenza all'orario pomeridiano o a quello serale.

Le manifestazioni concertistiche rivolte in questi anni ad un pubblico esteso ai non associati furono nel tempo limitate a causa del maggior aggravio economico che queste imponevano alla Società, aggravio dettato dal fatto che in queste occasioni, ancor più che nei concerti ordinari, era necessario chiamare un esecutore di grande fama per attirare un numero sufficiente di ascoltatori. Nel 1956, per il periodo invernale, i concerti si trasferiscono dalla Sala Piatti, che presentava ormai seri problemi di funzionalità, al Teatro Donizetti; ma già nel 1957 l'Assemblea decideva di ritornare, salvo eccezioni, alla sede di Città Alta.

L'utilizzo della Sala Piatti appariva ancora in questi anni ai Consiglieri del Quartetto come indispensabile per garantire l'attività stessa della Società e questo soprattutto a seguito

37) nel resoconto finale della stagione 1951 il Presidente riferisce: "non si è avuto il vuoto assoluto"; nel 1954 si registra a verbale, riferendosi alla Serie giovani: "il Consiglio studierà per l'annata prossima una formula che valga a salvaguardare l'obbligo morale dei soci ad assistere ai concerti".

dello "sconfortante ed eloquente esperimento dei concerti in Teatro Donizetti"; nel 1960 i Consiglieri non ravvisavano "nessuna possibilità (...) di abbandonare la Sala Piatti anche solo per qualche concerto" e, in sede assembleare precisarono che "insistere su questo argomento poteva apparire frutto di inopportunità o, peggio, di incomprendimento".

Si tentava in tal modo di porre fine, almeno nel breve periodo, all'annosa questione della sede concertistica; la discussione, all'interno e al di fuori delle occasioni associative, era destinata però a non placarsi e il risultato immediato del malcontento era la diminuzione di soci, che si verificava anche tra i più fedeli e tra quelli di vecchia data.

Nel giugno 1964 furono pubblicati sui giornali bergamaschi vari articoli che evidenziavano le difficoltà, principalmente di natura economica, che la Società riscontrava nel proseguire la propria attività concertistica: accanto all'eccessivo aumento degli oneri fiscali si sottolineava l'inadeguatezza del contributo statale e le aumentate pretese degli artisti.

Già però nel 1965 aveva in parte avuto successo la proposta di Coltri di istituire un'offerta volontaria aggiuntiva e la situazione contabile della Società appariva perciò "se non floridissima e in piena tranquillità (...), sufficiente ad affrontare i prossimi pesi fiscali e amministrativi".

Proprio nel 1965 la Società fu chiamata ad affrontare un difficile momento, dato dalla morte del Presidente Frizzoni (mancato durante il concerto del 21 aprile) e dei Consiglieri Roncali e Scuri; il Consiglio decise di proseguire la propria attività sino ai termini di scadenza del mandato e di "mantenersi fedele, ancora una volta, alle tradizioni artistiche della nostra piccola, tartassata ma sempre viva Società".

Nell'Assemblea del 1965, in seguito dell'istituzione statale del bilancio annuale, si decise di accentrare l'attività concertistica nel periodo gennaio-maggio, abbandonando i mesi di novembre e dicembre: si istituì perciò, a partire dal 1967, la nuova serie di stagioni annuali³⁸, che prevedevano circa 2 concerti al mese.

La breve serie di concerti presentati in questi anni al Teatro Donizetti, che costituiva il difficile risultato di proposte e convenzioni tra la Società e l'Ente comunale, non diedero il successo sperato, né in termini economici né in termini di pubblico esterno agli associati.

In compenso nel 1968 si istituì, oltre alla serie normale, una serie aggiuntiva di tre concerti di giovani pianisti vincitori di Premi di Concorso, riprendendo un esperimento praticato nella prima metà degli anni '50; l'iniziativa venne apprezzata dal pubblico e fu riproposta con discreto successo sino alla stagione 1972.

Negli anni 1974-1975, in occasione anche del settantacinque-

38) le uniche stagioni svolte nell'anno solare erano state, sino a quel momento, quelle delle annate 1944, 1947 e 1948.

simo anno di fondazione della Società bergamasca, ebbero luogo alcune riflessioni, soprattutto in seno al Consiglio, che portarono a mutamenti organizzativi all'interno della Società. Sotto l'ordine del giorno "Aspetto organizzativo" il Consiglio intendeva trattare, in particolar modo, le possibili "nuove forme di impostazione dell'attività artistica".

Un approfondito esame in tal senso venne da parte del Consigliere Lonati il quale, pur considerando che gli scopi prefissi dal Quartetto avevano avuto il loro più ampio soddisfacimento negli anni passati, quando i mezzi di comunicazione, per l'ascolto della musica in genere, erano assai scarsi, e, soprattutto le manifestazioni concertistiche meno frequenti, ribadiva che il ruolo ricoperto dalla Società nell'ambito della vita cittadina era ancora necessario; si trattava di rivedere la scelta dei programmi artistici, di insistere su una maggiore notorietà dei concertisti, di agganciarsi ad altre manifestazioni, di accompagnare i concerti con conversazioni introduttive; si rendeva "necessaria una nuova forma di programmazione³⁹ e di pubblicità, particolarmente verso i gruppi ricreativi e culturali operanti in città".

Il confronto in questa sede con le Società quartettistiche delle città vicine (in particolare Brescia) offriva inoltre due spunti di riflessione, non nuovi, ma che era necessario sviluppare: il problema della esclusività dei concerti, riservati ai soci⁴³, e la questione legata alla dislocazione della Sala Piatti.

Su proposta del Presidente Pedone e sul modello della Società del Quartetto di Milano, nel 1974 si istituì la figura dei Consiglieri incaricati di coordinare, a turno e in numero di due, i singoli concerti; la proposta mirava a sollevare il Presidente (che si rendeva disponibile in ogni caso per qualche turno) da compiti impegnativi quale accogliere gli artisti, prenotare l'albergo, sovrintendere in sala all'esecuzione del concerto ed altre attività minori.

Sempre Pedone, nel 1975, insisteva sulla possibilità di collegarsi con i Circoli culturali aziendali per la pubblicità della campagna abbonamenti e Lonati ribadiva la necessità di inserire brani di autori contemporanei e di sperimentare forme di "conversazione-illustrativa" dei singoli concerti; il Consigliere Gilardi infine evidenziava tra i maggiori problemi del sodalizio il mancato coordinamento delle attività musicali a livello cittadino e regionale.

Nello stesso anno la questione legata alla Sala Piatti si concluse con la chiusura provvisoria del locale, che richiedeva importanti lavori di ristrutturazione; la Società doveva così lasciare lo spazio che aveva ospitato tutte le stagioni concertistiche svolte dalla sua costituzione, avvenuta nel 1904, e scegliere un nuovo auditorium per le proprie manifestazioni.

Nello stesso anno il Consiglio direttivo chiese e ottenne dai Padri Domenicani di Bergamo il permesso di utilizzo del salo-

39) ancora il Quartetto era reputato "un ritrovo di privilegiati"; in questi anni, accanto ai tentativi, poco proficui, di allargare le iniziative ad un pubblico più vario e più giovane, si levavano richieste di concerti di "autori moderni".

ne del Centro di Cultura San Bartolomeo; ben presto ci si rese conto che il luogo non rispondeva alle richieste del pubblico, abituato all'ottima acustica della Sala Piatti.

Nel corso degli anni '80 e '90 il Direttivo proseguì nella ricerca in un luogo per svolgere le proprie iniziative che risultasse maggiormente idoneo e che, nel contempo, contribuisse a conferire una più forte identità societaria agli occhi del pubblico bergamasco; se da un lato, infatti, l'abbandono obbligato della Sala Piatti e il conseguente spostamento dei concerti in Città Bassa aveva in parte aperto il Quartetto ad un pubblico nuovo, dall'altro lo aveva privato di quella che era riconosciuta come la miglior sala cittadina per musica da camera e che tanta parte aveva giocato nel successo della prima Società musicale bergamasca.

Per questi motivi nel 1985, in occasione dei festeggiamenti dell'ottantesimo anniversario delle stagioni quartettistiche, il Consiglio propose, accanto alla serie dei concerti quell'anno tenuti in Sala Greppi, alcune manifestazioni da tenere nella sala di Città Alta; in particolare nel concerto di inizio stagione del 1985 venne offerto al pubblico lo stesso programma eseguito l'8 gennaio 1905, sottolineando da un lato la continuità di intenti e dall'altro l'affetto che legava la Società al luogo dove aveva dato inizio e in cui aveva svolto gran parte della propria attività concertistica.

**Fonti
documentarie,
bibliografiche,
orali**

- Archivio Storico della Società del Quartetto di Bergamo, serie: *Statuti, Consigli e Assemblee* (la serie dei verbali delle Assemblee dei Soci e dei Consigli Direttivi, conservata nell'Archivio della Società, si presenta in modo discontinuo con lacune per i primi anni di attività e per le annate dal 1929 al 1948), *Segreteria, Soci e tesseramenti, Contabilità, Attività concertistica, Elenchi*.
- Archivio Storico Comunale di Bergamo, serie: *Istruzione*.
- Banfi Giovanni, *Un venticinquennio di musica da concerto*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 1929.
- *Società del Quartetto. Bergamo – Maggio 1904 – Maggio 1954*, (a cura di Mario Camplani), Stamperia Editrice Commerciale, Bergamo, [1954].
- Ballini Marcello, *Cento anni di musica nella Provincia di Bergamo (1859-1959)*, Stamperia di Gorle, Gorle (Bg), 1972
- *Società del Quartetto – Bergamo. La musica di settantacinque anni dal 1905 al 1979*, (a cura del Consiglio della Società, con testo di Geo Renato Crippa), Stamperia di Gorle, Gorle (Bg), 1980.
- Forcella Pierluigi, *Musica e musicisti a Bergamo dalle origini ai contemporanei*, Edizioni Villadiseriane, Villa di Serio (Bg), (1997).
- Aa.Vv., *La Società del Quartetto di Busto Arsizio. 1949-1999. 50 anni di attività*, a cura di Giorgio Ambrosetti, Paola Colombo Mazzucchelli, Giuseppe Pacciarotti, Mariani Artigrafiche s.r.l., Olgiate Olona (Va), 1998.
- Articoli da: "L'Eco di Bergamo", "Il Giornale di Bergamo", "La Rivista di Bergamo", "Il Corriere della Sera".
- Interviste di R. Antonio Peri a: Sergio Fornoni, Sergio Beretta (gennaio-febbraio 2002); (signora) Pedone, Maya Legler, Giampaolo Rosa, Arbace Mazzoleni (novembre-dicembre 2002).

La Società del Quartetto di Bergamo:
Una storia di musica italiana

di Luigi Pestalozza

A Franco Abbiati

Tutto quello che nel mondo vive, c'è in tante, diverse forme, prima della sua nascita. Ma niente discendenze, storicismi. Invece – dialetticamente, materialisticamente – relazioni. Fra fatti, uomini. Così parlo della Società del Quartetto nel suo centenario, cominciando da lontano, da prima della sua nascita. Da prima della sua stessa prima versione.

Si può ipotizzare che i concerti pubblici, in luoghi pubblici, quando iniziano in Inghilterra alla fine del Seicento, per l'esattezza a Londra nel 1672 a opera del violinista e impresario John Banister stimolato dal virtuosismo solistico, soprattutto strumentale, che in Europa continentale era già uscito dalla sfera privata, abbiano guardato anche all'opera: che per prima e certamente per la sua natura di vero e proprio media che comunica storie formanti idee e opinioni anche all'analfabeta (come oggi la televisione e da oltre un secolo il cinema), almeno in Italia fin dall'origine, da prima della metà del Seicento, conosce una vita pubblica, entra nei teatri ideati e costruiti a misura di quel suo aprirsi a tutti. Ma poiché anche l'opera, proprio anche per come la musica è la sua struttura drammaturgica, riguardava dunque la musica in generale, a essere in realtà posta, con essa, fu la questione della musica comunque sia, che esce dall'uso unicamente privato. Magari, appunto, fino a Londra. D'altra parte, se non è a caso che il concerto pubblico, o quindi la questione della musica come fatto non solo privato, decolla in un paese che da secoli fonda i suoi rapporti su una Carta costituzionale pensata per tutti i cittadini, e che soprattutto di recente ha conosciuto la grande sovversione carica di bisogni sociali di Cromwell, tantomeno a caso è che attraverso il Settecento illuministico francese, infine a Parigi, a datare dal 1725 ma movendosi verso la Grande Rivoluzione, il Concert Spirituel apra alla stessa Europa la strada della musica in luoghi non privati, di libera frequentazione, anche non pagante, da parte dei cittadini (in Germania, per esem-

pio, farà notare Heinrich Bessler – “decisivo fu il passaggio dal *Collegium musicum* alla società dei concerti”). Salvo essere, quello del Concert Spirituel, un percorso complesso, per come nasce per eseguire pubblicamente anche opere corali profane, presto però allargandosi al sinfonico e al cameristico, e sempre con spazio all'attualità; ma fino a quando un certo regredire nel conformismo che vuole anche dire emarginazione della musica presente, non disaffeziona gli abituali frequentatori, ovvero non consiglia l'incontro con il Concert des Amateurs nato nel 1769, cioè con un importante progetto di rinnovamento della vita musicale parigina: o quindi non porta alla nuova direzione artistica di François Joseph Gossec, che negli anni rivoluzionari sarà il musicista della musica per il popolo, e che ora porta al rilancio pubblico e musicalmente avanzato del Concert Spirituel subito detto “secondo”.

Certo l'ambito sociale di questi concerti anche cameristici pubblici è circoscritto alla borghesia però anche media, proprio così andando nella direzione del concerto popolare della Rivoluzione, che tuttavia sarà negato quando la rivoluzione sarà sconfitta e la borghesia vincitrice, quella alta, non riserverà che a sé anche la musica del concerto solo per essa ancora pubblico, sia pure mantenendo la buona abitudine sempre illuministica di fare suonare la musica dei compositori viventi: salvo che appunto le cose musicali vanno così fino a quando, presto, il Romanticismo non cambia l'idea della storia e non la fa diventare senso comune, per cui anche i programmi dei concerti cominciano a guardare soprattutto indietro, in realtà per avvertire che il passato non solo musicale determina il presente, che questo non si emancipa più di tanto da quello, così che la musica del presente e del passato sono sempre più coinvolte nel pensiero conservatore in base al quale, naturalmente con significato generale, riguardo alla musica passata quella presente non deve comunicare l'idea del cambiamento: bensì quella della continuità: talché fra l'altro è dentro questo camuffamento dei rap-

porti veri, che viene inventato il festival per la musica presente che minaccia dunque il cambiamento di quella storica acquisita dalla vita musicale dominante come fine della storia non solo musicale, o dunque nasce il festival di musica contemporanea come luogo separato, riservato, nella società oltretutto sempre più divisa, alla specializzazione, agli specialisti: ma appunto per abituare a pensare, come ancora largamente si pensa, che la musica colta sia soltanto quella del passato: quella del presente, di ricerca, aperta al possibile musicale alternativo, appartenendo alla sperimentazione non socializzabile, solo per esperti. Per cui, del resto, quando negli anni Sessanta del secolo scorso la mistificazione, cioè la contraddizione, è esplosa, è stata proprio la musica del cambiamento sociale, finora reclusa nei festival, a contestarli e farli chiudere, per ritornare, quasi paradossalmente alle origini illuministe, al concerto o al programma di stagione dove presente e passato musicali convivono alla pari: così dunque proponendo, con una tale interrelazione fra l'altro da tutti frequentabile, una nuova, in tutti i sensi alternativa, conoscenza critica della storia della musica fino all'attuale.

Ritorniamo all'altroieri, a quando nei primi anni Sessanta dell'Ottocento nascono in Italia, in diverse città, le Società del Quartetto, o similari società concertistiche di diversa testata, tutte rigorosamente cameristiche. E fu un positivo diffondersi nel paese, almeno nel suo Nord anche così su di esso dominante, della musica da camera strumentale, finora minoritaria rispetto al melodramma come genere musicale nazionale. Ma le Società del Quartetto, o similari, nascono in particolare in un'Italia a cultura anche musicale ormai di segno prevalentemente liberal-borghese, o quindi nascono per crescere sullo sfondo in tutti i sensi significativo della Triplice, in un'Europa anche perciò musicalmente dominata dal germanocentrismo principalmente esercitato dalla musica cameristi-

ca tedesca, concepita e promossa come musica di élite dunque perfettamente in sintonia con la borghesia liberale italiana che in contrasto di progetto storico nazionale con quella democratica – alla quale fra l'altro si dovranno presto, per esempio a Milano, i concerti degli Amici della Musica aperti a tutti i ceti, medi e bassi per primi –, sta facendo un'Italia delle divisioni sociali e culturali ben scandite: e che dunque riserva le Società del Quartetto, o analoghe, in essa concepite, nate, ai soli soci selezionati per censo, ma infine come scelta interna alla teoria della musica a sua volta organica alla gerarchizzazione generale della società, secondo la quale la musica strumentale, appunto cameristica, riguarda i ceti alti perché sarebbe musica alta, mentre l'opera congeniale al popolo, ai ceti, come si diceva, bassi, non coltivati, sarebbe musica di secondo livello: con Verdi per primo vittima di questa divisione, alterato musicalmente, drammaturgicamente, dalle esecuzioni mirate a impoverirlo nel gesto meramente "melodrammatico", finché nel dopoguerra, dopo la fine del fascismo e con esso della storia italiana di cui il fascismo era stato frutto e culmine, la nuova musica impegnata nella nuova storia in generale, a rifare la storia musicale nazionale, non lo restituisce, naturalmente dentro il contesto del cambiamento di tutti i rapporti culturali che si chiamerà anche Luchino Visconti e la sua *Traviata* del 1955 alla Scala, alla sua verità drammaturgica, al suo senso musicale critico. Alla sua musica.

Sono entrato così in argomento. Subito trovandomi, per come l'argomento è la Società del Quartetto di Bergamo al suo centenario, e rispetto a quanto detto, dentro quantomai stimolanti contraddizioni. La bergamasca Società del Quartetto, nasce infatti cento anni fa – nel 1904 è pensata, nel 1905 cominciano i concerti –, risorgendo dalla prima formatasi nel 1875, e però costretta a chiudere nel 1884 dopo nove anni di travagliata attività, nel solco delle Società del Quartetto ormai da quarant'anni in Italia presenti e significanti.

Subito tuttavia movendosi in modo proprio, che per come dall'età dei Comuni le città italiane riproducono proprie distinte identità, ricondurrei all'identità musicale della città di Bergamo in quanto fortemente connotata dalla metà dell'Ottocento in avanti, da Donizetti: in realtà per come Donizetti è entrato nella coscienza musicale diffusa dei suoi cittadini, e questo conta per il nostro discorso, in termini non meramente, convenzionalmente operistici: se infatti mi sembra di poter dire, per come dalla frequentazione dell'opera donizettiana a Bergamo sono risaltato alla sua bergamasca tradizione esecutiva, che la Bergamo musicale, donizettiana per come ruota tutta – borghese e popolare insieme – attorno a Donizetti, abbia concentrato la sua attenzione, il suo gusto, la sua richiesta di esecuzione, sull'anamorfosico camerismo che attraversa l'opera donizettiana (mi ha sempre colpito, per esempio, come Gianandrea Gavazzeni abitualmente incline ad appesantire espressivamente l'opera italiana, a quella donizettiana riservasse invece una direzione attenta alle finezze strumentali e alla raffinatezza vocale): così che davvero può dirsi trasversale alla città, conforme alla sua identità musicale, che la borghesia cittadina fonda una sua Società del Quartetto. Ossia è in questa Bergamo precisamente connotata dal punto di vista musicale, che entra la musica strumentale, cameristica: ma dunque attraverso una Società del Quartetto che però nove anni dopo la nascita, nel 1884, si vede obbligata alla chiusura dalla crescente disaffezione dei soci credibilmente dovuta alla difficoltà di conciliare il progetto generale delle Società del Quartetto, con la particolare fisionomia, non univocamente elitaria, del bisogno cameristico di Bergamo. Laddove in questa direzione si muove subito la seconda Società del Quartetto, quando venti anni dopo, nel 1904-1905, rinasce evidentemente consapevole di come con la prima sono andate le cose. O dunque già nell'inizio segnata, come dicevo, da stimolanti contraddizioni: già sulla linea di quelle importanti che verranno avanti nella secon-

da metà dei suoi cento anni oggi compiuti. Ossia venute avanti dopo la guerra, dopo la svolta, che conta per ogni campo di attività, del 1945, della rifondazione della storia nazionale.

Mi riferisco alla questione degli esecutori, delle esecuzioni. Sempre decisiva per la fisionomia musicale, culturale, vera o falsa appunto a seconda della esecuzione, dei lavori, dei compositori; e cito soltanto, esemplarmente, il caso davvero storico del Liszt pianistico, presto alterato appunto virtuosisticamente – o così falsato fino alla restituzione esecutiva, fra le due guerre del Novecento, del suo pianismo, alla sua verità musicale, a opera di un George Czifra non a caso formatosi con Bartók –, ma per farne il massimo protagonista, addirittura l'inventore della superlativa tecnica pianistica fine a se stessa, ovvero a fine meramente spettacolare, in realtà impostagli dal commercio concertistico e dal suo utilizzo ideologico: se alimentare le prassi, l'idea, la categoria deviante del virtuosismo, serve a nascondere, impedire l'ascolto e la concettualizzazione della esplosiva ricerca del Liszt che proprio tramite l'invenzione di tecniche pianistiche impensate, di un finora inesplorato materiale sonoro, avanza verso una musica pianistica che coinvolge l'idea e la pratica corrente/dominante della musica europea. Fino ai suoi ultimi pezzi per pianoforte degli anni Ottanta, intitolati "Pezzi senza tonalità", tenuti appunto nascosti dalla concertistica impegnata a conservare il linguaggio musicale che non fa pensare a rotture storiche generali: ovvero portati in Italia, dall'Ungheria dove ovviamente erano eseguiti anche per la cultura musicale bartokiana lì dominante, negli anni Sessanta del secolo scorso, da chi qui scrive. Ma appunto questo esemplare nascondimento di come il vero pianismo lisztiano mettesse in crisi la pratica dominante/corrente dei rapporti nemmeno solo musicali attraverso la manipolazione esecutiva della musica eseguita, per cui infine esiste il virtuoso e non il compositore semplicemente al suo servizio. In altre parole, su

questa strada esiste solo la soggettività pianisticamente superlativa del pianista, in realtà come rappresentazione stessa dell'individualismo prevalente nella società, per cui dunque Liszt diventa il mezzo, a predisposto scapito del Liszt che ricerca, inventa, cambia insomma non solo musicalmente, i rapporti.

Questo però per dire che quando nel 1940 la nostra Società del Quartetto chiama a tenere un concerto il ventenne Arturo Benedetti Michelangeli, non si tratta soltanto dell'attenzione comunque fuori dalla norma rispetto alle consorelle delle altre città, riservata alle nuove proposte del concertismo cameristico, per cui del resto negli anni Cinquanta si avrà una serie aggiunta di cinque concerti per i giovani esecutori (o "studenti selezionati" come vengono più esattamente chiamati), fra i quali scegliere quelli da fare poi suonare nella stagione principale; si tratta, soprattutto dello spazio consapevolmente dato alla nuova scuola pianistica da cui l'esordiente o quasi Benedetti Michelangeli esce, che rappresenta, quella di Giovanni Anfossi; ovvero dato al pianismo che assume al proprio centro come finora non era stato o forse era stato preannunciato da Cortot, il momento timbrico, anzi sonoro, della musica. Per cui Benedetti Michelangeli che pure porterà questa sua concentrazione sul suono a un manierismo discutibile, conferma comunque l'attenzione della Società del Quartetto di Bergamo per le nuove strade dell'esecuzione musicale, per la riappropriazione esecutiva, critica, della musica finora lasciata al libero arbitrio dell'interprete coinvolto nella cultura mercantile anche musicale: ovvero scopre, anche perché Benedetti Michelangeli non resta un caso isolato, come la bergamasca Società del Quartetto entri nell'importante contraddizione che intanto viene avanti nella vita musicale italiana, che in sede operistica ma valendo per tutta la musica era stata posta da Arturo Toscanini agli inizi del secolo, per cui insomma attraverso l'esecuzione come questione di verità musicale, a essere contraddetta è la cultura o manipolazione culturale del dominio musicale, sono

le sue forme nemmeno solo musicali, di vita.

Salvo appunto gli altri segnali che mi paiono significativi, come quello della scelta subito all'inizio dell'attività, nel 1905, della Sala Alfredo Piatti (lascio da parte le posteriori vicissitudini) per ragioni principali di buona acustica: che è un'attenzione davvero densa di significato all'ascolto come parte critica dell'esecuzione. Talché mi pare di dover ricondurre al discorso su di essa come lo propongo, la presenza negli stessi primi decenni della Società bergamasca del Quartetto, di Busoni e di Bartók, del loro pianismo rivoluzionario, ma quindi fino agli anni di cui il concerto di Benedetti Michelangeli può considerarsi il culmine, dei Backhaus, Agosti, Francescatti, Giesecking, Cortot, Rubinstein, Pugno, Vidusso (di nuovo un giovane), o, dopo la guerra, del Nuovo Quartetto Italiano, di Pierre Fournier con Francis Poulenc, di Camillo Togni anche come compositore, del duo Gorini-Lorenzi particolarmente impegnato sulla musica di Gian Francesco Malipiero che durante la mistificazione del modernismo musicale di segno ideologico fascista – ritorno anche musicale all'ordine –, ha esercitato e rappresentato l'alternativa musicale (e che però non apparirà nei loro programmi bergamaschi). E così via.

Certo ciascuno di questi concertisti, singoli o in complesso, andrebbe ragionato e conosce luci e ombre; ma è l'insieme di quello che di rinnovamento si apre nel concertismo cameristico, nel rapporto esecutore-strumento-musica eseguita, che conta, che ha significato, che scopre una riflessione della Società del Quartetto di Bergamo su se stessa sotto ogni aspetto: per cui se permane la prudenza quanto alle musiche eseguite, cioè quanto alla musica moderna, di cambiamento – Malipiero per esempio è, come appena s'è detto, assente –, è però importante, significativo, che la questione di aprire al contemporaneo, alla modernità musicale, venga comunque, in crescendo, avanti. Appunto però incrociandosi con altro che appartiene alla stessa problematica di rinnovamento, appunto con la questione dell'esecuzione,

degli esecutori, o quindi anche e non secondariamente con quella dell'allargamento del pubblico oltre l'area dei soci selezionati per censo. Fra l'altro in progressiva diminuzione. Essendo allora di evidente interesse che in particolare dopo la guerra fino al culmine degli anni Settanta, la crisi dei soci, quantitativa ma quindi qualitativa, vada in crescendo messa in relazione con l'affacciarsi di un nuovo pubblico, dunque con la revisione dei programmi proprio nel senso della loro apertura alla musica presente, ai compositori contemporanei o comunque del Novecento. Anche se poi la linea sarà quella dell'attenzione al pubblico maturato alla musica del cambiamento, nuovo, e però dentro un'idea prudente della modernità musicale.

Si apre qui un discorso di nuovo particolarmente bergamasco. Quello della musica moderna nelle sue diverse accezioni, nei suoi anche opposti indirizzi, per come diventa, a Bergamo, il contesto sempre musicalmente cittadino in modo proprio, nel quale in maniera sempre più precisa e convinta la Società del Quartetto avverte la necessità di aprire le sue ragioni alla musica del Novecento, fino a quella presente. Contesto, a questa crescente necessità di allargamento dei programmi alla contemporaneità, che sarà sufficiente individuare ancora una volta nelle dinamiche operistiche di Bergamo, questa volta però riferendoci al Teatro delle Novità, delle novità di teatro musicale, che negli anni Cinquanta Bindo Missiroli mette in azione nell'ambito del Donizetti di cui da anni è Direttore. Prima esperienza di questo tipo in Italia, lo è in un momento in cui la musica italiana più propositiva, più impegnata a rifondarsi, è parte di un'Europa musicale dove la Neue Musik dello strutturalismo postweberiano incrociandosi con la "serializzazione integrale" di Messiaen ma quindi anche con l'elettroacustica divisa fra la "musique concrète" di Parigi e l'elettronica pura di Colonia, dibatte a Darmstadt, anche dividendosi, le sue ricerche e proposte di futuro musicale: su un punto però restando unita,

anche se subito viene avanti il dissenso italiano: sul rigetto dell'opera considerata estranea a una Nuova Musica che per come almeno negli anni Cinquanta, appunto darmstadtiani, soprattutto si identifica con Stockhausen, con Boulez, non prevede di allargarsi al teatro musicale: al quale invece si rende disponibile il Teatro delle Novità, seppure dentro una programmazione che in buona se non prevalente misura tiene conto dei compositori – come Aurelio Antonio Maggioni con *Il bacio di Soleima* – di tradizione operistica italiana naturalista e verista, o del modernismo italiano fra le due guerre che continua anch'esso, per esempio con Andrea Mascagni anche lui ospite della rassegna: salvo appunto la contraddizione musicale propriamente italiana in seno alla darmstadtiana Nuova Musica, per cui in contrasto con l'intera Neue Musik nel 1959 Nono parla a Darmstadt per una musica che proprio perché rompe con il linguaggio musicale storico e lo riconcepisce dentro il cambiamento di tutti i rapporti mondiali con e dopo il 1945, per rappresentarlo e comunicarlo non può rinunciare al teatro musicale in quanto massimo mezzo di comunicazione coi mezzi della musica; mentre a loro volta nel 1955 a Milano, Bruno Maderna e Luciano Berio in contraddizione con le scuole elettroacustiche di Parigi e di Colonia, danno vita allo Studio di Fonologia della Rai milanese dove interrelano l'elettronica con la musica strumentale e la stessa vocalità, o quindi aprono l'elettroacustica a tutto il possibile musicale comunque strumentalmente/sonoramente sia, teatro compreso. Ossia è in questo ordine di composizione riconcepita senza limiti formali o di genere, che i compositori italiani sono consapevoli che l'opera ovvero il teatro musicale non smette di avere in Italia un ruolo comunicativo principale, fino a essere indispensabile tramite dell'invenzione delle nuove, alternative forme di comunicazione, per cui proprio a loro quel bergamasco Teatro delle Novità si presenta come l'occasione per irrompere nella Neue Musik europea teatralmente reti-

cente, con il loro teatro musicale. In altre parole anche così il teatro musicale della Nuova Musica italiana diventa perfino l'esempio del cambiamento vero, di fondo, della musica, della comunicazione musicale, come dopo la guerra che ha cambiato i rapporti nel mondo, la vera rifondazione musicale vuole che sia: innanzi tutto senza limitazione di generi, se la musica veramente rifondata non può subire le divisioni dei generi di quella passata, in particolare le divisioni generali della cultura italiana prima della svolta, della rottura.

Così negli anni Cinquanta arrivano a Bergamo, al Teatro delle Novità, le novità teatrali, musicali, di Angelo Paccagnini, *Le sue ragioni* su testo di Elio Pagliarani, poeta dei "Novissimi", e di Giacomo Manzoni, *La sentenza* su testo di Emilio Jona, più una terza opera, *La panchina* di Sergio Liberovici che coniuga il gesto musicale antagonistico dell'"altra canzone" con la riconcezione linguistica della musica di scena, mentre Luciano Berio nell'azione scenica danzata, cantata, suonata, *Allez-hop*, propone una drammaturgia alternativa. Salvo che questo dirompente Teatro delle Novità - Paccagnini e Manzoni interrelano un linguaggio postdodecafonico con temi di impegno civile e politico - che dà spazio a un teatro musicale italiano che porta nella nuova musica europea la questione dell'opera, non si ferma a Bergamo, non principia nemmeno da Bergamo, se i precedenti di operismo dodecafonico di Dallapiccola e Firenze col *Prigioniero* e di Mario Peragallo a Milano con *La gita in campagna*, non vanno dimenticati; essendo però di certo dopo l'esplicito riconoscimento della Bergamo del Teatro delle Novità, che nel 1961 Luigi Nono presenta a Venezia, alla Biennale Musica, *Intolleranza 1960* e nel 1965 Sylvano Bussotti porta a Palermo, alle Giornate Internazionali di Nuova Musica, *La passione selon Sade*; mentre negli stessi anni alla Piccola Scala e alla Scala si hanno lavori teatrali ancora di Manzoni e di Berio, più quelli di Pousseur, di Gino Negri, di Vittorio Fellegara. Ma siamo negli anni in cui a Bergamo, alla direzione del

Donizetti, viene chiamato, nel 1966, Adolfo Camozzo, stimato direttore d'orchestra, che se anche l'esperienza del Teatro delle Novità poteva dirsi conclusa, nel 1973, presenta la novità di Roman Vlad *Il sogno*, opera di impronta dodecafonica.

Naturalmente non si tratta di enfatizzare. Ma il Teatro delle Novità è stato certamente parte significativa di una questione di evidente importanza per la musica presente che in Italia e in Europa, in Occidente, cambia lo stato delle cose musicali; e questo per dire che dunque è dentro una precisa situazione musicale cittadina, che la Società del Quartetto si pone la questione dell'apertura alla musica del Novecento. Alla quale infatti riconosce sempre maggiore spazio, sebbene anche con elementi di ambiguità. E mi limito agli ultimi venti anni, o quasi, alle stagioni dal 1985 a oggi, ma appunto per come sostanzialmente proseguono sulla linea di quelle dei precedenti decenni, compresi quelli fra le due guerre fortemente segnati dall'equivoco ideologico in fatto di modernità anche musicale. Ossia stagioni, dal 1985 a oggi, con 89 autori del Novecento, che però vedono Schoenberg eseguito solo 2 volte mentre la nuova musica riunitasi a Darmstadt e da Darmstadt uscita, è programmata soltanto una volta con Stockhausen. Maderna, Boulez, Nono, Pousseur, Ligeti, Xenakis, Manzoni, Lachenmann, Evangelisti, e via dicendo, sono assenti, come assenti sono i Dufourt, Grisey, Barce, Guaccero, Bussotti, Kurtag, Mahnkopf, Benjamin, Cage, Feldman, Gramatges, Risset, Macchi, Denisov, e anche qui via elencando, che per diverse strade hanno comunque cambiato anche loro la forma, il linguaggio, della comunicazione musicale. Per cui fra i musicisti per così dire storici di questo cambiamento, anzi fra i suoi principali autori, a parte Berg e Ives con una sola esecuzione, Varèse e Webern non appaiono: laddove si hanno però altre importanti presenze, 12 di Shostakovic, 11 di Prokofiev, 9 di Debussy, 8 di Ravel, 5 di Janáček, 3 di Piazzola, 3 di Hindemith, 3 di Fauré, 2 di Bartók,

Stravinskij, Ibert, Scriabin, Paert, e poi 1, ma sempre fuori dal percorso di rottura e cambiamento che dalla Scuola di Vienna anni Dieci va a quella di Darmstadt anni Cinquanta, di Takemitsu, Berio, Copland, Elgar, Vaughan Williams, Jolivet, Rota, Martinu, Bernstein, Woods, Nyman, Boccadoro, Castelnuovo Tedesco, Ginastera, Ghedini, Walton, Casella, Schnitke, Petrassi, Britten.

Un quadro, tuttavia, a diverse letture, se la stessa musica e la stessa problematica linguistica, musicale, antagonista, degli Janáček, Debussy, Bartók, che nei venti anni considerati sono ripetutamente presenti, e che agli inizi del secolo hanno a loro volta decostruito, ciascuno a suo modo, l'ordine tonale, aprendo la cultura europea a sintassi e culture musicale altre, ad altri modi non solo musicali sottratti dalla loro musica all'esotismo, proprio in quegli anni sono stati impropriamente ricondotti dalla cultura non solo musicale dominante in Europa, e sempre tramite mirate esecuzioni, nell'esotismo, nella falsificante musicale eurocentrizzante: per cui la musica anche quando dissolve politonalmente o modalmente la tonalità, le forme e la sintassi storiche, viene riportata a un modernismo musicale, fra l'altro precursore del postmodernismo regressivo, musicale, oggi dominante, che non cambia la musica: nemmeno quando è quella di un Bartók o di un Janáček o di uno Scriabin, dirimpenti quando sono veri, ma invece appunto suonati, comunicati, eseguiti in modo da eseguirli, comunicarli, farli suonare a conferma del sistema. Salvo che per quanto riguarda la Società del Quartetto che ci riguarda, il rischio dell'ambiguità ideologica c'è stato proprio a partire dall'impianto della programmazione in effetti modulato su un certo modernismo anche musicale escludente i momenti di più netta rottura, ma per trovarsi subito contraddetto proprio da quella apertura all'esecuzione critica, all'esecuzione che esce dall'idea conservatrice, conformistica, della musica: per cui ha un evidente significato di ricerca della verità il Bartók

invitato a suonare Bartók o il Busoni che suona Busoni, o entrambi che suonano anche altro, o Benedetti Michelangeli che suona Debussy, o il resto di esecutivamente critico che riporta al vero la musica finora mistificata. Ma qui siamo nel pieno di quell'attiva contraddizione musicale posta e affrontata nei suoi cento anni dalla bergamasco Società del Quartetto, di cui proprio entrandovi dentro ho cercato di capire passato e possibile futuro.

Contraddizione infatti da cui ripartire per i prossimi cento anni: se perfino paradossalmente in questa fase di normalizzazione oscurantista di tutti i rapporti, culturali per primi, musicali compresi, cresce il bisogno, proprio quanto alla musica, di quanto musicalmente intelligente, umanisticamente critico, propositivo oltre la musica, abbiamo individuato nelle contraddizioni assunte e non eluse, non nascoste, nel suo secolo di vita, dalla Società bergamasco del Quartetto. E perciò, del resto, ho appena sopra richiamato una volta ancora la questione dell'esecuzione in tutti i generi di musica, in quanto fattore decisivo di verità culturale, umana, storica. Senza, ovviamente, che sia una questione etica. Verità, infatti, qui, vuole dire demistificazione, restituzione appunto alla propria vera identità le cose, gli uomini. Per cui, per esempio, andando alla canzone è l'impeccabile esecuzione propositiva di un proprio, inedito, stile di canto, che fa di Fabrizio De Andrè un protagonista senza distinzione di generi, fra i maggiori, della musica aperta ai possibili musicali senza confini, di cui parla Nono: per cui la sua canzone forma vera coscienza, appunto non è eticamente ma civilmente, storicamente vera. E dunque questo per dire che non ci sono limiti all'effetto di verità dell'esecuzione che non si sovrappone alla musica, come nei cento anni di sua vita la Società del Quartetto di Bergamo ha, lo sappiamo, capito: con però il problema di trarne tutte le conseguenze di smascheramento che in essa stanno. Per cui, ancora, questa volta andando alla musica

contemporanea anche più difficile, come usa dire l'inerzia culturale-musicale per mascherare il proprio disinteresse conoscitivo, è un fatto confermato dai fatti che quando l'esecuzione è criticamente condotta, qualsiasi pubblico va oltre la sua abitudine di ascolto e accetta, diventa curioso, capisce. Ossia la strada per uscire dallo stesso rischio di ambiguità quanto alle musiche eseguite, di cui s'è parlato, è questa. Per andare però più avanti ancora. Se infatti ho citato De Andrè è perché nel camerismo ci sono tutti i generi, naturalmente quando a deformato non intervengono le logiche di mercato che fanno suonare ogni musica secondo il suo valore di scambio, non d'uso. In altre parole, a partire da come fino qui mi ha fatto ragionare, la Società del Quartetto mi fa pensare, per il suo futuro, a un concertismo cameristico in cui gli esecutori singoli o in complesso, per come concepiscono con la loro cultura musicale vera che sta nella loro non mercantile bravura strumentale o vocale, la musica che seguono, sono i portatori di tutte le musiche, le culture musicali, così che anche restando in campo principalmente colto, questo non è più il solo: se infatti questa esecuzione vera, fatta di coscienza esecutiva critica, capace di capire oltre il mero valore di scambio, per cui la musica presente e quella passata, quella storica e quella in fieri, si interrelano in essa in un unico discorso di conoscenza della musica senza tempo, fuori dalle abituali divisioni o gerarchie, si porta dunque dentro l'idea e

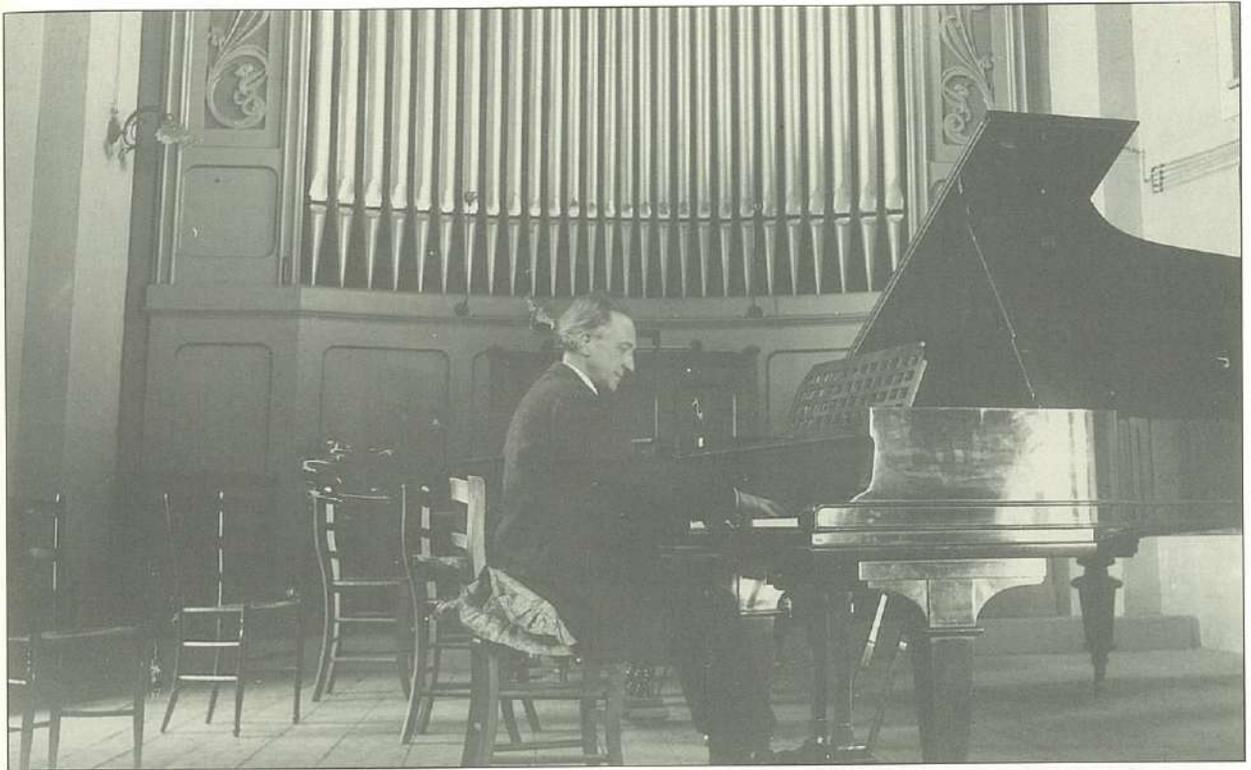
la prassi dell'ulteriore interrelazione con la musica o anzi con le musiche senza separazioni, senza barriere di generi semmai proprio per questo portati a esercitare tanto maggiormente la propria autonomia, la propria identità. Per cui infine meno che mai le aree musicali del mondo restano divise, separate, gerarchizzate.

Non si tratta di confondere, bensì di ricordarsi che i binari delle ferrovie vanno paralleli senza mai confondersi, nella stessa direzione. Essendo due fatti diversi e uguali nello stesso tempo. Così le musiche, sempre se le esecuzioni non le falsano, non le fanno andare in direzioni opposte, disastrose per il vero rapporto musicale che invece c'è quando le diverse musiche ricondotte a verità, vanno in parallelo, stabiliscono veri rapporti di cultura musicale. Come nel caso nostro ci sono le premesse per farlo.

Ho insistito, senza timore della ripetizione, sulla questione del vero, né però solo perché oggi è più che mai questione presente nella nostra vita in crescendo minacciata dalla sua elusione. Ho insistito su di essa con riguardo all'ambito che mi e ci riguarda, per come musicalmente parlando l'ho trovata attiva nella vita della bergamasca Società del Quartetto: così da darmi fiducia nel suo possibile domani musicalmente vero, se dunque allora celebriamo oggi un suo bel futuro insieme a un suo, non meno bello, passato.

Gli interpreti

appendice fotografica



Emiliano Perotti (pf), 1926



Amati - Trio: Fritz Heinig (vl), Helen Hepner (pf), Konstantin Popoff (vlc), 1934



Quartetto Kolisch: Rudolf Kolisch (I vl), Felix Khuner (II vl), Jenö Lehner (vla), Benar Heifetz (vlc), 1934



Arrigo Pelliccia (vl), Ornella Santoliquido (pf), Massimo Amfiteatrof (vlc), 1940



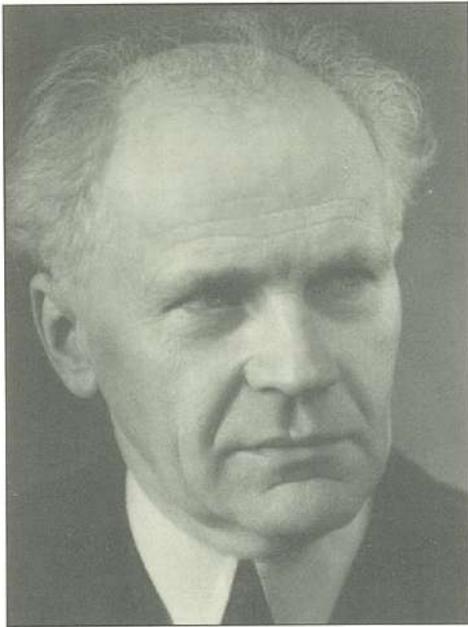
Lya De Barberiis (pf), 1942



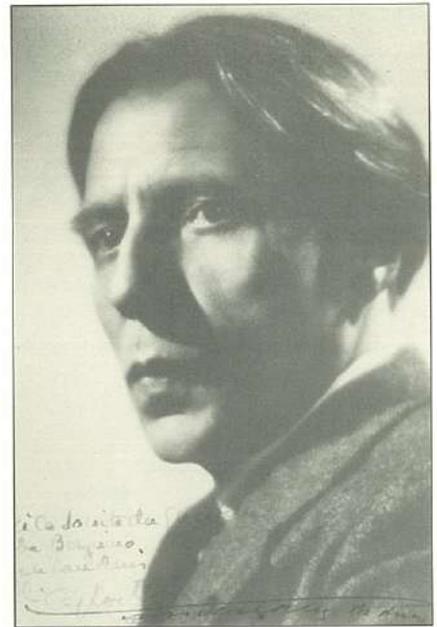
Enrica Cavallo (pf), 1944



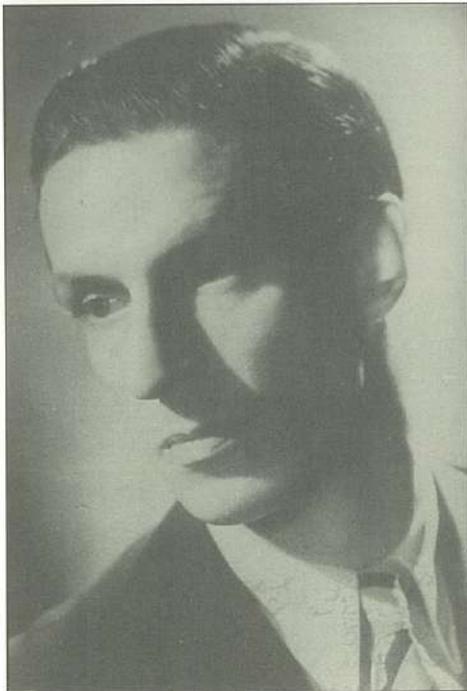
Suzanne Danco (canto), 1947



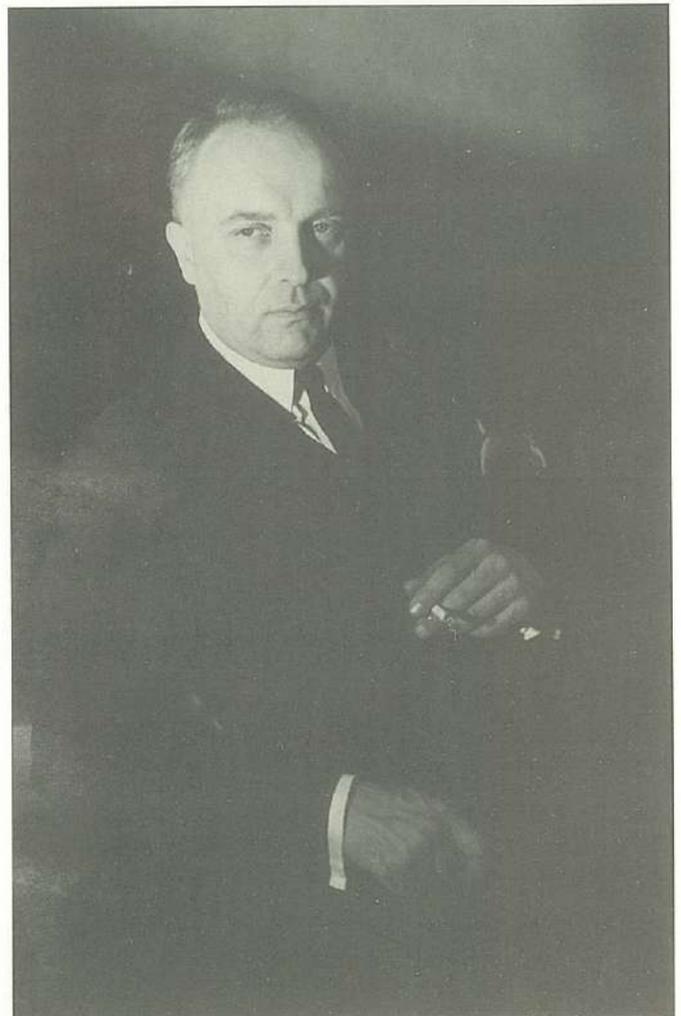
Wilhelm Backhaus (pf), 1947



Alfred Cortot (pf), 1948



Antonio Janigro (vlc), 1949



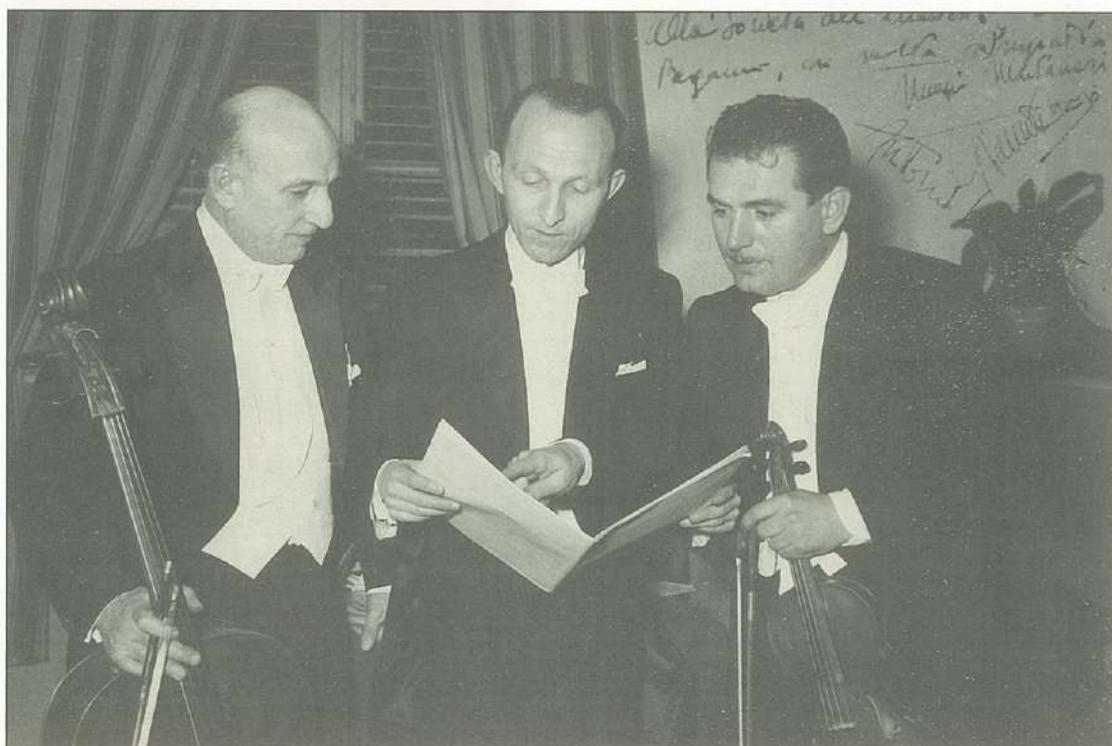
Robert Casadesu (pf), 1948



Attilio Ranzato (vlc), 1948



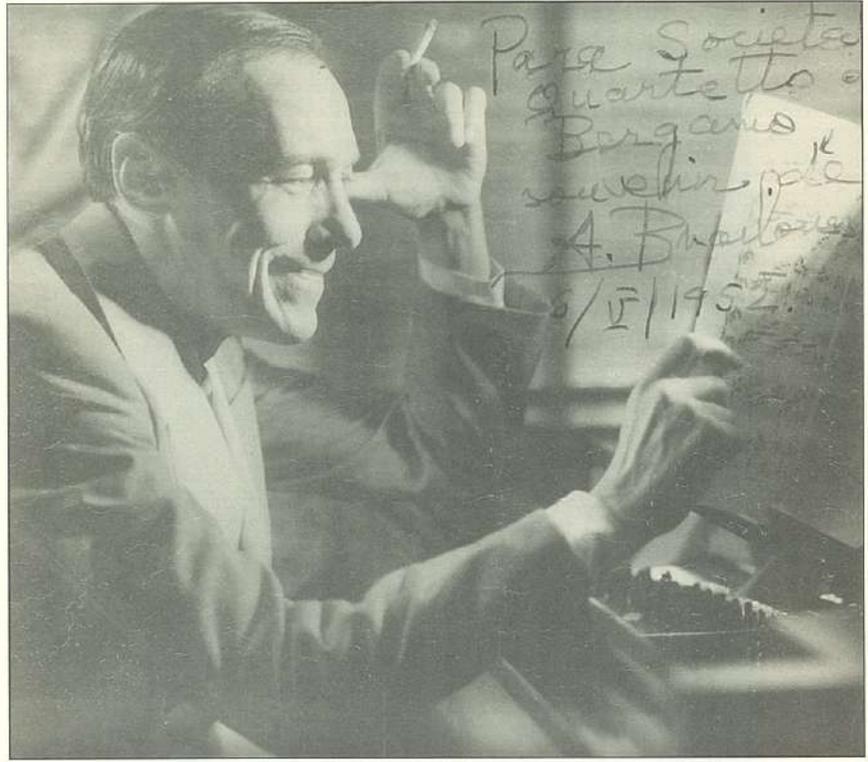
Ellabelle Davis (canto), 1948



Trio di Bolzano: Nunzio Montanari (pf), Giannino Carpi (vl), Antonio Valisi (vlc), 1950



Aldo Ciccolini (pf), 1951



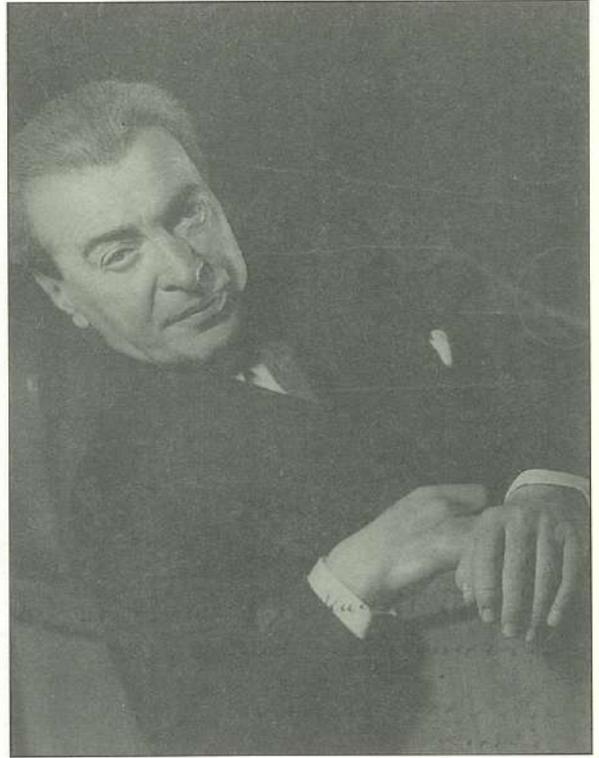
Alexander Brailowsky (pf), 1952



Quintetto Chigiano:
Sergio Lorenzi (pf), Riccardo Brengola (vl), Mario Benvenuti (vl), Giovanni Leone (vla), Lino Filippini (vlc), 1952



Joseph Szigeti (vl), 1952



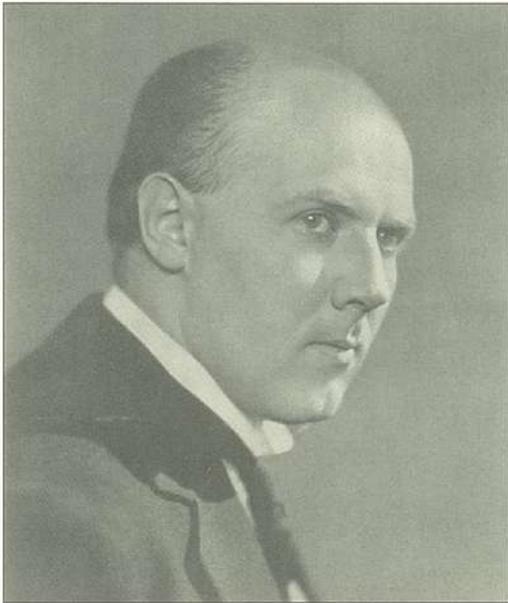
Benno Moiseiwitsh (pf), 1952



Francis Poulenc (pf), 1953



Trio Ebert: Lotte Ebert, Wolfgang Ebert, Giorgio Ebert, 1953



Walter Giesecking (pf), 1953



Duo pianistico
Arthur Gold (pf), Robert Fizdale (pf), 1954



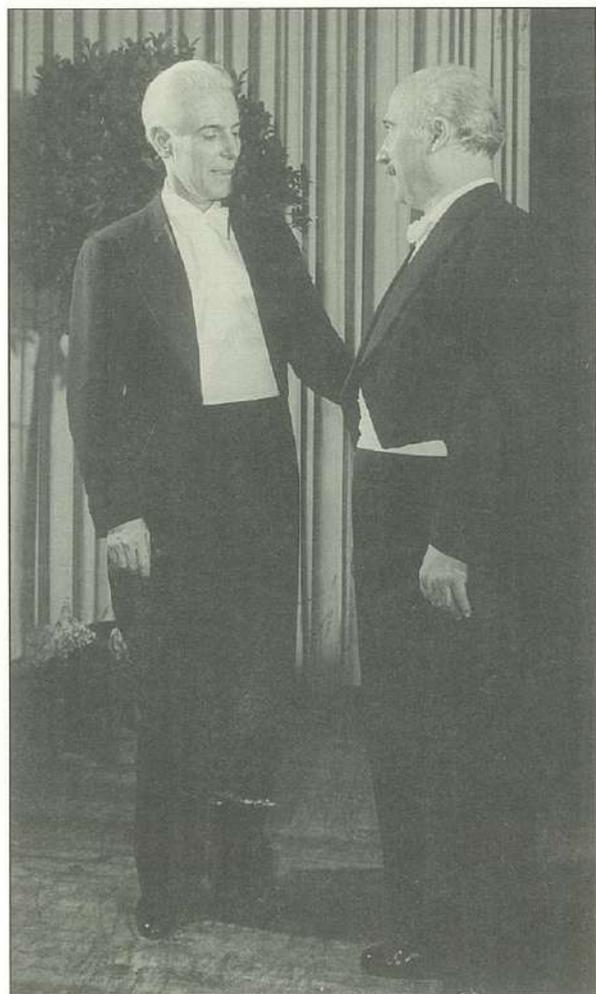
Eric Solomon (pf), 1954



Lydia Stix (soprano), 1955



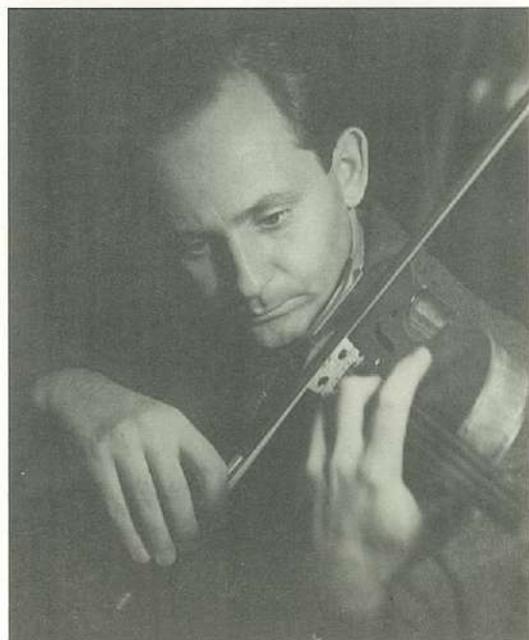
Rudolf Firkusny (pf), 1957



Duo Enrico Mainardi (vlc), Carlo Zecchi (pf), 1958



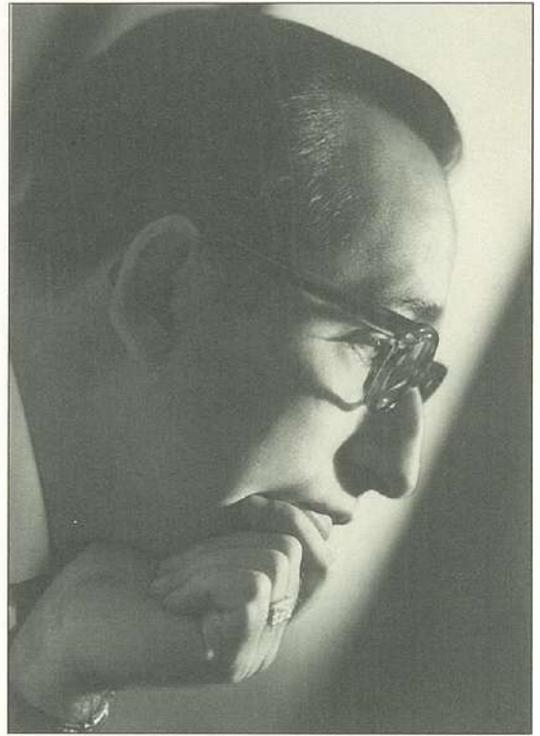
Nuovo Quartetto di Milano: Giulio Franzetti (I vl),
Enzo Porta (II vl), Tito Riccardo (vla), Alfredo Riccardo (vlc), 1947



Szymon Goldberg (vl), 1958



Benedetto Mazzacurati (vlc), 1958



Friedrich Gulda (pf), 1959



Quintetto Keller:
Erich Keller (I vl), Heinrich Ziehe (II vl), Franz Schessl (I vla), Erich Sichermann (II vla), Max Braun (vlc), 1958



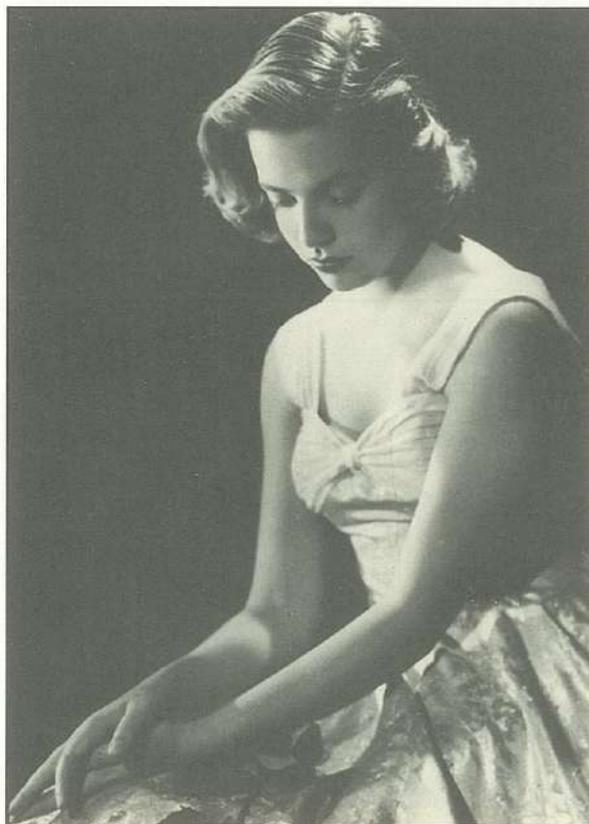
Trio di Bolzano:
Nunzio Montanari (pf), Giannino Carpi (vl), Sante Amadori (vlc), 1959



Pieralberto Biondi (pf), 1960



Margit Spirk (vl) e Elsa Triangi (pf), 1961



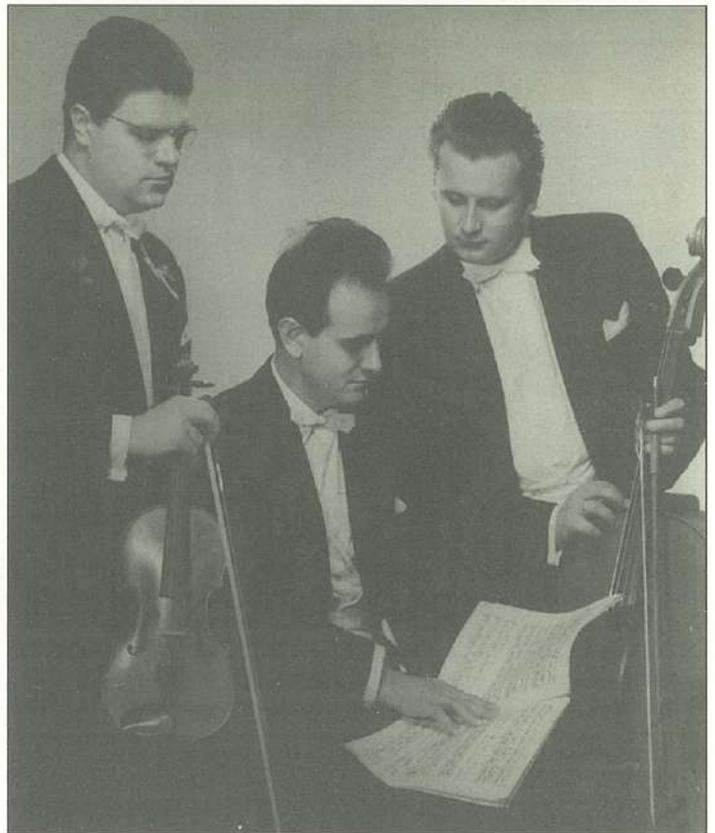
Maria Tipo (pf), 1962



Trio di Trieste: Dario De Rosa (pf), Renato Zanettovich (vl), Libero Lana (vlc), 1962



Mario Delli Ponti (pf), 1963



Trio Suk: Josef Suk (vl), Jan Panenka (pf) Josef Chuchro (vlc), 1963



Marcello Abbado (pf), 1963



Bronislaw Gimpel (vl), 1963



I Solisti di Zagabria, 1963



Jacob Gimpel (pf), 1963



Duccia Gussoni (pf), 1964



Valery Klimov (vl), 1964



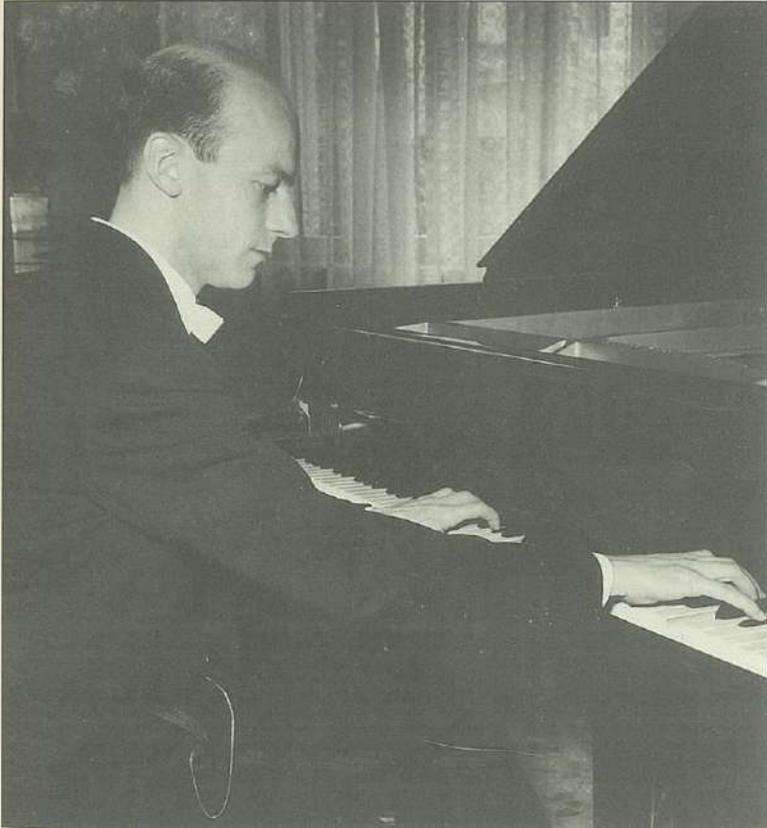
Duo Dario De Rosa (pf) - Maureen Jones (pf), 1964



Marcella Crudeli (pf), 1964



Trio di Bruxelles: Léa Berditchevsky (pf), José Pingin (vl), Jean-Christophe Van Hacke (vlc), 1965



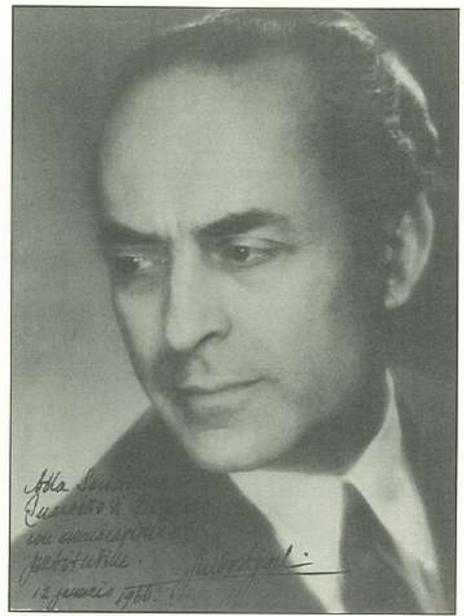
Ottavio Minola (pf), 1965



Fou Ts'ong (pf), 1965



Loredana Franceschini (pf), 1965



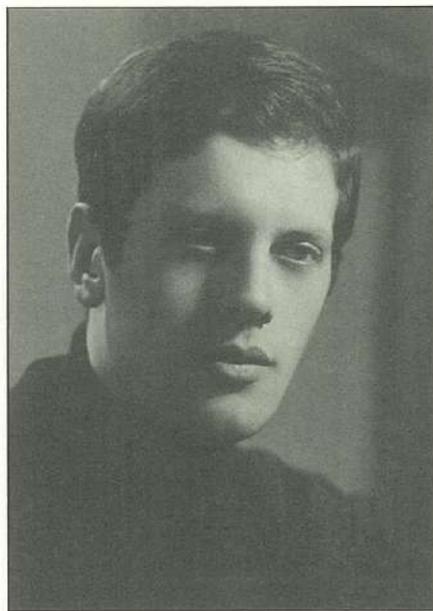
Guido Agosti (pf), 1966



Lina Lama (vl), 1966



Duo Libero Lana (vlc) - Lodovico Lessona (pf), 1967



Paolo Bordoni (pf), 1967



Quartetto di Roma: Ornella Santoliquido (pf), Arrigo Pelliccia (vl), Luigi Alberto Bianchi (vla), Massimo Amfitheatrof (vlc), 1967



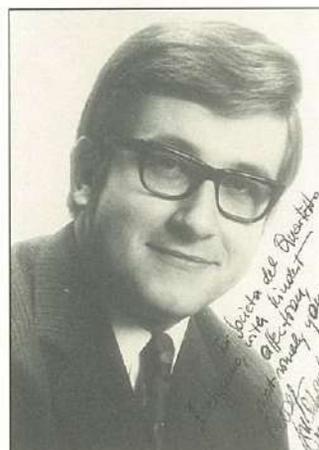
Quartetto Janáček, 1969



Dino Ciani (pf), 1968



Paul Tortelier (vlc), 1969



Rudolf Buchbinder (pf), 1971