

Musica nel nostro tempo

Vingt ans après: su "Musica nel nostro tempo"

Il 22 ottobre 1976 ebbe luogo il primo concerto di "Musica nel nostro tempo". Lucas Vis (che sostituiva l'indisposto Michael Gielen) diresse L'Orchestra Sinfonica e il Coro della Rai di Milano in un programma che comprendeva le *Variationem* op. 30 di Anton Webern, *Les soleil des eaux* di Pierre Boulez, e, di Arnold Schönberg, i rari *Vier Lieder* op. 22 e i *Fünf Orchesterstücke* op. 16. La stagione, promossa dalla Provincia di Milano, comprendeva 14 concerti: 6 sinfonici, che coinvolgevano tutte le orchestre milanesi, 8 solistici e da camera con interpreti come Maurizio Pollini, il Quartetto Italiano, la London Sinfonietta, Salvatore Accardo, il duo pianistico Aloys e Alfonso Kontarsky, la clavicembalista Mariolina De Robertis. La Scala partecipava con un concerto diretto da Claudio Abbado (una duplice esecuzione di *Gruppen* di Karlheinz Stockhausen, insieme a capolavori di raro ascolto di Monteverdi e di Schönberg), l'Orchestra della Rai, oltre al concerto inaugurale, presentava una serata con musiche di Berg, Maderna e Bussotti dirette da Giuseppe Sinopoli; i Pomeriggi Musicali proponevano tre concerti (affidati a Mario Gusella, Marcello Panni e Gianluigi Gelmetti). L'Orchestra dell'Angelicum, invitata, aveva rifiutato; ma partecipò a partire dalla seconda stagione.

I biglietti per ognuno dei concerti costavano 1000 lire, l'intero abbonamento 8000: erano prezzi davvero "politici" (oggi sembrano inverosimili; ma sono passati più di 30 anni), alla portata anche di un pubblico giovane. Tuttavia l'immediato successo di "Musica nel nostro tempo", che cercava un pubblico nuovo e lo aveva subito trovato, non dipendeva soltanto, né principalmente, dal fatto che venivano praticati prezzi vicini a quelli del cinema: il punto decisivo andava cercato altrove. Per la prima volta a Milano si proponeva una *stagione* dedicata prevalentemente alla musica contemporanea e ai grandi classici del Novecento (anche e soprattutto a quelli rari nella vita musicale italiana, dai tre grandi viennesi a Charles Ives), senza escludere capolavori del passato, scelti in modo non casuale. Un solo esempio: alcune pagine sconvolgenti dell'ultimo Listz erano accostate da Pollini a Webern, Boulez alla prima esecuzione assoluta di *...sofferte onde serene...* di Luigi Nono. Una stagione così concepita colmava una lacuna, rispondeva ad una esigenza di apertura e informazione profondamente sentita, era un fatto del tutto nuovo nella vita culturale Milanese. Naturalmente a Milano la musica contemporanea non era assente, se ne era fatta e se ne faceva, a diversi livelli, dall'ottimo al pessimo, in modo un po' disperso e casuale. Negli anni Sessanta la Piccola Scala aveva ospitato prime incandescenti, come quelle di *Passaggio* (1963) di Luciano Berio e di *Atomdot* (1965) di Giacomo Manzoni, e una decina d'anni dopo aveva proposto cicli di concerti, con risposte imprevedibili del pubblico, talvolta incomprensibilmente assente, talvolta folto (ad esempio per una serata Stockhausen), Paolo Grassi, sovrintendente alla Scala, aveva preso l'impegno di commissionare un'opera nuova all'anno (la prima fu *Al gran sole carico d'amore* di Nono, che andò in scena il 12 aprile 1975) e proprio in seguito alle discontinue esperienze della Piccola Scala sentiva l'esigenza di una iniziativa per la diffusione della musica contemporanea a Milano.

L'iniziativa fu presa dall'Assessore alla Cultura della Provincia, Novella Sansoni, riunendo le istituzioni milanesi dotate di orchestra stabile in un progetto di collaborazione per creare una serie di concerti aperta alle maggiori esperienze della musica contemporanea e del Novecento storico, ma concepita come una vera e propria stagione, non come un festival. Fu chiamata "Musica *nel* nostro tempo" (*nel*, non *del*). I programmi della Scala erano quasi sempre, e necessariamente, definiti in autonomia pressoché totale e arricchivano il cartellone di proposte attraenti; ma il profilo complessivo delle stagioni nasceva da un comitato comprendente i direttori artistici delle istituzioni coinvolte e i consulenti della Provincia. Nell'arco dei tredici anni le istituzioni furono rappresentate soprattutto da Cesare Mazzonis (Scala), Giorgio Vidusso

(Orchestra Rai), Giampiero Taverna (Pomeriggi Musicali) e Riccardo Allorto (Angelicum). A dialogare con loro furono un gruppo di consulenti scelti dalla Provincia. Novella Sansoni volle evitare la nomina di un direttore artistico, per non subire i rischi e i condizionamenti legati alla creazione di una carica che poteva essere lottizzata. Per la prima stagione, furono consulenti della Provincia (in ordine alfabetico) Duilio Courir, Francesco Degrada, Franco Fabbri, Giacomo Manzoni, Maurizio Pollini, Piero Santi. Per il coordinamento, la realizzazione dei concerti da camera e gli altri aspetti organizzativi Luciana Abbado Pestalozza tenne per tredici stagioni la segreteria, con una dedizione che ebbe un peso decisivo nella riuscita dell'iniziativa.

Il gruppo di consulenti della Provincia conobbe qualche mutamento: fu subito lasciato da Giacomo Manzoni, che aveva voluto che la sua musica fosse esclusa nella prima stagione, ma non intendeva creare un conflitto d'interesse con la sua posizione di compositore. Fu allora chiamato a far parte del comitato l'autore di questo scritto. Assai presto vi entrò anche Luigi Pestalozza e in seguito un docente dell'Università Cattolica, Sergio Martinotti. Ne fece parte anche Alessandro Melchiorre, che si dimise per concentrarsi sull'attività di compositore. Lasciò il comitato dopo pochi anni Francesco Degrada e nel 1985 anche Duilio Courir, attribuendo un peso forse eccessivo agli attacchi di coloro che giudicavano incompatibile la sua posizione di consulente con quella di critico musicale "Corriere della Sera". In verità il ruolo dei consulenti (non retribuiti) era propositivo, essendo ovviamente il potere reale nelle mani dei direttori artistici: ma non sorprende che assumesse toni esasperati la polemica di coloro che dal 1984 avevano scelto "Musica nel nostro tempo" come un bersaglio, perché se ne sentivano esclusi e vi riconoscevano un covo di fanatici affiliati a quella che chiamavano impropriamente "avanguardia".

A venti anni dalla fine di "Musica nel nostro tempo" i successi e il declino dell'iniziativa appaiono inseparabili da un contesto più generale, politico e culturale: nell'Italia e nella Milano della fine degli anni Ottanta si respirava certamente un'aria diversa da quella della stagione di grandi aperture in cui l'iniziativa aveva preso forma. Limitandomi al campo specifico della vita musicale, devo sottolineare lo slancio che diede a "Musica nel nostro tempo" la rivelazione dell'esistenza di un pubblico nuovo, vivace e interessato a conoscere anche gli aspetti così detti "colti" della complessa realtà musicale contemporanea. Ci si aspettava che in altre città prendessero vita iniziative simili e, soprattutto, appariva concreta la speranza (l'illusione, è facile dirlo a posteriori) che le istituzioni coinvolte evitassero di concentrare nella sola stagione di "Musica nel nostro tempo" gli spazi dedicati alla musica del XX secolo. Ci si attendeva che altri spazi si aprissero, qualcuno addirittura pensava che una più vasta diffusione della musica contemporanea rendesse ormai superflua la funzione dell'unico grande festival internazionale italiano in questo ambito, la Biennale Musica di Venezia.

Quasi tutte quelle speranze andarono deluse e "Musica nel nostro tempo" divenne lo spazio preminente (non proprio l'unico) per la musica contemporanea a Milano. I direttori artistici più scettici nei confronti delle novità usarono la collaborazione a "Musica nel nostro tempo" come alibi per non fare altro di nuovo, e anche in questo ambito crearono difficoltà crescenti alla programmazione di autori dei nostri giorni. All'interno del comitato, soprattutto fra i consulenti, appariva chiaro che "Musica nel nostro tempo" non era in condizione di offrire l'ampiezza di informazioni che tutti avrebbero voluto. Lo spazio per gli autori della nuova generazione non poteva essere grande. Faceva parte degli scopi dell'iniziativa privilegiare la conoscenza di opere di sicuro rilievo della seconda metà del secolo o del Novecento storico, con scelte rispondenti alla logica di una stagione, non di un festival. C'era anche una intenzione pedagogica nello sforzo di far conoscere capolavori che avevano già posto nella storia, e che non si erano già ascoltati a Milano. In verità non furono programmati solo i protagonisti della generazione nata dopo il 1920, come Bruno Maderna, Luciano Berio, Pierre Boulez, Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen, o György Ligeti e Iannis Xenakis, o un *outsider* come György Kurtág (allora ancora rarissimo in Italia). Avevano avuto spazio anche alcuni protagonisti delle generazioni successive, da Salvatore Sciarrino ad Adriano Guarnieri, Gérard Grisey, Hugues Dufourt, Brian Ferneyhough, George Benjamin (mi limito a qualche nome non consacrato

come oggi). Poco importa che non fossero scoperte di “Musica nel nostro tempo”, che fossero già stati eseguiti in Italia (a Venezia o in altre sedi): la diffusione presso un pubblico più ampio di alcune loro opere fa parte, credo, dei meriti indiscutibili della storia di questa stagione milanese. Qualcosa di simile si può dire per alcuni pezzi di Ivan Fedele o di Luca Francesconi, Fabio Nieder e altri. Non mancarono le novità, né i tentativi (talvolta maldestri) di aprire in direzioni insolite, di ampliare l’informazione anche a scapito dei valori consolidati. Per i protagonisti riconosciuti e per le novità gli spazi di “Musica nel nostro tempo”, soprattutto nelle ultime stagioni, erano in ogni caso insufficienti (si spiega così perché anche autori tra i più seguiti, come Nono e Sciarrino, lamentassero garbatamente quello che a loro pareva un numero esiguo di esecuzioni).

Insufficienti, ma non orientati in modo univoco, come spesso hanno polemicamente affermato coloro che si sentivano esclusi. L’eterogeneità stessa del comitato che collaborava alla definizione delle stagioni era di per sé una garanzia di pluralismo. D’altronde nessuno dei direttori artistici e dei consulenti si sarebbe potuto riconoscere interamente nelle scelte di una stagione, né lo avrebbe preteso. Determinante era la volontà di rispondere ad una esigenza di conoscenza e di apertura. Ho avuto l’impressione (se mi è lecito ricordare una sensazione personale all’interno) che questa eterogeneità con il passare degli anni perdesse qualcosa dello slancio e della ricchezza iniziali: non per caso nelle discussioni su un rinnovamento di “Musica nel nostro tempo” era emersa anche l’ipotesi che la Provincia nominasse un direttore artistico. Nel rapporto con le istituzioni coinvolte egli avrebbe avuto probabilmente una forza maggiore del gruppo dei consulenti, la cui posizione era molto indebolita dall’interesse limitato per l’iniziativa degli assessori che presero il posto di colei che l’aveva voluta, Novella Sansoni.

In ogni caso è un dato di fatto che non da orientamenti troppo univoci dipese il declino di “Musica nel nostro tempo”. Uno sguardo al programma dell’ultima stagione, 1988-1989, quella che vide crollare il numero degli abbonati a circa 500 (da 1300 che erano stati nei primi anni), rivela apertamente in direzioni diverse e conferma che non era venuta meno la ragion d’essere dell’iniziativa. Basterebbe ricordare il concerto dedicato a due lavori dell’ultimo Nono con elettronica dal vivo, *A Pierre, dell’azzurro silenzio, inquietum* e *Quando stanno morendo*. *Diario Polacco n. 2*, apprezzati in tutta Europa, ma mai eseguiti a Milano. E c’erano stati anche autori inglesi (Maxwell Davies, Finnis, Dillon, Benjamin) proposti da Koenig Ensemble, e complessi come il Quartetto Arditti e il Quartetto Arnold, e la collaborazione dell’Echo Ensemble (l’ensemble della Sezione Musica Contemporanea della Scuola Civica di Musica, una delle poche realtà nuove create a Milano negli anni di “Musica nel nostro tempo”) con un programma che accostava Schönberg, Webern, Stockhausen e Francesconi. Nel maggio 1989 la Scala riservò agli abbonati di “Musica nel nostro tempo” la prima del *Doktor Faustus* di Giacomo Manzoni, un evento memorabile perché questo capolavoro rappresenta un vertice nell’opera del suo autore e nella storia del teatro musicale degli ultimi decenni, e anche la magnifica direzione di Gary Bertini e per la regia di Bob Wilson. In un paese civile qualunque teatro avrebbe ripreso e tenuto in repertorio con orgoglio uno spettacolo di tale rilievo; ma l’ignavia dei responsabili della Scala negli anni successivi fu capace soltanto di far marcire le scene di Wilson, rendendole inutilizzabili anche per gli altri teatri.

Non mi sembra interessante qui ricordare le vicende che portarono i consulenti della Provincia a trovarsi nella paradossale situazione di lavorare non per l’assessore alla Cultura, ma contro di lui, quando questo incarico fu assunto da Massimo Guarischi. Posso rimandare a ciò che scrisse Luigi Pestalozza nel n. 29 di “Musica/Realtà” (agosto 1989). I trionfi di *Doktor Faustus* (cinque serate con la Scala sempre gremita) o dell’ultimo Nono basterebbero a dimostrare che non era venuta meno la ragion d’essere di “Musica nel nostro tempo”, e che era sempre viva l’esigenza cui l’iniziativa aveva cercato di rispondere. Prima della crisi che portò Guarischi a congedare i suoi consulenti, e Luciana Abbado Pestalozza a dimettersi per solidarietà dalla segreteria di “Musica nel nostro tempo” (che divenne un’altra cosa, perse altre centinaia di abbonati, e fu lasciata morire) si era sentita (da parte di tutti) la necessità di una riflessione sui modi di un auspicabile rinnovamento. L’assessore che dopo pochi mesi dovette cedere il posto a Guarischi aveva

avviato un ampio giro di consultazioni in vista di un rilancio della manifestazione. Era emersa l'idea che la proposta di cicli monografici potesse avere un forte impatto nel conquistare o riconquistare il pubblico: si era pensato, ad esempio, ad alcuni concerti dedicati a Pierre Boulez e alla esecuzione a Milano di *Répons* (1981-84, all'epoca eseguita in Italia soltanto a Torino). Luciana Abbado Pestalozza era stata autorizzata a prendere contatto con Boulez per vedere in quali date il progetto si sarebbe potuto realizzare. Si deve esclusivamente alla sua tenacia e al suo impegno se quel vago progetto divenne realtà con i concerti di "Boulez a Milano" nel giugno 1990. Da lei e dal gruppo che aveva promesso e sostenuto questa manifestazione nacque il Festival Milano Musica. Si tratta di un capitolo nuovo con propri caratteri: ma è significativo che tra il suo pubblico ci posano incontrare anche molti dei più tenaci abbonati di "Musica nel nostro tempo".

Paolo Petazzi

tratto da: *Milano, laboratorio musicale del Novecento* (Archinto, Milano 2009)