

Comporre per il cinema: un manifesto*

Il cinema e la musica sono accomunati da un elemento caratteristico della loro natura: *la temporalità*. La fruizione dell'opera cinematografica avviene attraverso due organi sensoriali: la vista e l'udito, ma l'occhio ha maggiori capacità, nel senso che l'immagine, benché composta, appare in tutta la sua integrità, mentre l'orecchio ha un limite ricettivo di fronte a più segnali contemporanei di diversa natura, siano essi solo musicali (polifonia - contrappunto) o composti (musica, dialoghi, rumori, effetti). La fruizione ottimale della musica in un film dipende dal controllo – generalmente trascurato – dell'estensione temporale, dell'intensità e della nitidezza, che si traduce in un numero ridotto di segnali sonori.

Quando ero giovane e frequentavo la Scuola di Composizione di Goffredo Petrassi al Conservatorio di Santa Cecilia non immaginavo che sarei giunto a comporre musica per il cinema. Avevo allora, e ho ancor'oggi, altre aspirazioni. Volevo scrivere altra musica, non quella cinematografica. Non che io disprezzi ciò che ho fatto e faccio per il cinema, ma non è certamente la soddisfazione spirituale che ritengo sia stata appagata, almeno in parte. L'altra musica che avrei voluto scrivere è quella che soltanto raramente riesco a scrivere per un film, perché è difficile trovare qualcuno che possa accettarla senza complicarsi la vita con il pubblico; a meno che quella vita non sia già complicata dalle idee che la muovono: alludo ai cosiddetti film d'arte e d'autore.

Per alcuni di questi film ho scritto musica che non esiterei a presentare dinanzi a un pubblico più esigente di quello cinematografico, in una sala di concerto, dove la musica si ascolta per se stessa e non è supporto complementare dell'immagine. Ma è sempre più raro, lavorando nel cinema, e non solo per me, riuscire a difendere dignitosamente la propria personalità e le proprie naturali esigenze creative. Così, i film nei quali sono riuscito ad applicare la musica delle mie aspirazioni rappresentano, pressappoco, appena il cinque per cento dei film che ho fatto, e le ragioni mi sembrano evidenti.

I film si producono per una grande massa di pubblico, che nella maggioranza non ama le complicazioni, non vuole impedimenti che si frappongano tra l'immaginazione e la comprensione. La maggioranza del pubblico vuole – inconsciamente, beninteso, ma consciamente nei produttori, che influenzano il prodotto – una musica che in gergo viene definita "orecchiabile", quindi d'impianto tonale e concentrata quasi sempre su un tema conduttore e su altri temi collaterali.

Ridurre tutta, o quasi tutta, la musica del cinema a un tema "orecchiabile" – che oggi, per evidenti motivi di evoluzione storica del linguaggio musicale, non può suscitare nessuno stimolo per chi scrive – significa condurre il compositore a uno stato di depressione che a lungo andare può annullarlo. Così molti compositori, anche non italiani, oscillano tra rimasticamenti di musica appartenente al repertorio cosiddetto classico e musica prodotta dal consumismo discografico.

* Documento approntato da Morricone per l'edizione fiesolana e letto a conclusione delle lezioni.

Da quando ho preso atto in modo inequivocabile di questa situazione ho reagito, anche inconsapevolmente, ma sempre guidato da convincimenti di natura etica, tecnica ed espressiva. La mia reazione ha portato poco a poco a un vero e proprio comportamento creativo, di cui ho preso coscienza col tempo, quando la somma delle mie reazioni ha assunto connotati precisi, veramente miei, che posso ora riassumere elencandoli in quattro punti.

1. Il tentativo di serializzare la musica tonale (quella stessa definita volgarmente "orecchiabile").
2. Dovendo piegarmi a scrivere temi "orecchiabili" li ho volutamente limitati a un ambito di tre o quattro suoni, sottoponendoli a una serializzazione degli intervalli, delle dinamiche e dei timbri.
3. Una strumentazione che tenesse conto di ciò che Webern e i postweberniani avevano raggiunto e consolidato nella loro esperienza, unitamente ad altre sperimentazioni contemporanee alle quali ho preso o non ho preso parte.
4. La trasposizione di tecniche compositive di tipo aleatorio (anche al limite di una improvvisazione collettiva organizzata in modo elementare) nella musica d'impianto tonale e/o modale.

Tutto questo si può riassumere ulteriormente nel tentativo di ritrovare me stesso attraverso i miei stilemi, o quelli che inconsciamente filtravo (appartenenti tutti alla musica che avrei voluto scrivere al di fuori del cinema) nella musica più commerciale che il cinema, con le sue esigenze di popolarità e di incassi, mi costringeva a fare. Ecco perché, pur in un contesto così compromesso e condizionante, sono riuscito a ritrovarmi, riscattandomi in gran parte dalla depressione di cui ho detto. Ma non si è trattato soltanto di un riscatto morale, perché nei risultati pratici credo di avere raggiunto anche un livello di godibilità e di gradimento. Tutto ciò è diventato stile, dove il termine va inteso come individuazione, non altrimenti raggiungibile, di una sintassi compositiva, come somma di intenti tecnici ed espressivi.

Specialmente nei casi in cui ho accentuato l'inserimento di esperienze più vicine alle mie esigenze, a quelle di un compositore del nostro tempo, mi sono reso conto che è avvenuto il miracolo, sempre inaspettato, dei consensi, anche se molte volte, al contrario, quella stessa determinazione mi è costata dei forti dissensi; ad esempio, quando ho applicato quelle idee a film che non potevano recepirle.

Mi chiedo, infine, che cosa sia – o meglio, cosa debba essere – la musica del cinema. Prima di tutto occorre prendere le distanze da una affermazione azzardata di Stravinskij, di circa cinquant'anni fa, il quale sosteneva che la musica per film non deve disturbare lo spettatore, così come l'orchestrina del caffè-concerto non disturba gli avventori del locale.

L'errore di molti illustri compositori, perché di errore si tratta, è stato quello di giudicare la musica per film con i parametri della musica assoluta. La musica del cinema avrà certamente in futuro un valore storico, ma lo avrà rispetto al proprio tempo e relativamente alla propria collocazione, senza paragoni con la musica classica, che sono improponibili e fuorvianti. Rispetto al proprio tempo la musica per film ha invece un valore rilevante, perché ne assume le influenze, le febbri, le distorsioni e le mode, che sono le influenze, le febbri, le distorsioni e le mode in cui si identifica lo spettatore.

Qui si innesterebbe una riflessione sulle influenze sociali, politiche ed economiche del mercato dello spettacolo riportate al nostro tema, con la conseguenza di analizzare il percorso di una colonna sonora dal suo finanziamento alla sua commercializzazione sotto forma di

musica riprodotta, ma si tratta di un'analisi lunga e complessa che esula dal mio compito in questa sede. A questo proposito posso soltanto aggiungere che ci sono delle musiche da me composte per il cinema che ho voluto salvare in alcuni dischi. Sono incisioni che ho fatto pubblicare, ma che nessun discografico avrebbe mai pubblicato, perché non hanno quei caratteri di smerciabilità a cui mi sono appena riferito. In quei dischi ho radunato quelle composizioni che, come ho già affermato all'inizio, potrebbero essere eseguite in luoghi e in contesti in cui la musica è protagonista.

Tornando al quesito, la mia risposta si può riassumere in un una formula: *EST*.

E *Energia* come tensione, come livello nella trasmissione dei suoni.

S *Spazio* come spazialità dei suoni, che devono raggiungere e avvolgere lo spettatore senza equivoci e interferenze con altre componenti della colonna sonora.

T *Temporalità* come durata, come permanenza dell'evento musicale.

La musica scritta per il cinema è una componente estranea al cinema stesso, ad eccezione delle musiche presenti a *livello interno*. Per dare il proprio contributo deve essere rispettata nelle sue esigenze costitutive essenziali e ciò è possibile tenendo conto della *Temporalità*, che come ho già affermato è l'elemento che ha in comune col film. La *Temporalità* può giustificare e permettere una felice coesistenza fra i due linguaggi. Entrando nell'immagine – invadendola – i suoni musicali devono essere discreti, ma contemporaneamente tutte, o quasi tutte, le altre sorgenti sonore devono darle *Spazio*. L'entrata della musica deve essere preparata dal compositore e dal regista predisponendo uno *Spazio* di preparazione al suo ingresso. Questo deve valere, specularmente, anche per la conclusione e l'uscita, altrettanto graduale. Ma nel momento in cui il compito psicologico, espressivo, interpretativo è affidato alla musica, l'*Energia* sonora deve potersi liberare senza remore.

Scrivere per il cinema: aspetti e problemi di un'attività compositiva del nostro tempo*

Oggi si parla di musica applicata con l'intento di distinguerla nettamente da quella assoluta, e così dicendo si afferma al tempo stesso una mezza verità e una mezza bugia. Si dice una mezza verità perché l'atteggiamento del compositore di fronte alla commissione di un pezzo di musica destinata alla sala di concerto è un atteggiamento essenzialmente libero dai condizionamenti, almeno consapevoli.

Come si noterà, mi pare necessario distinguere fra condizionamenti consapevoli e inconsapevoli. Infatti, anche il più libero dei compositori si rapporta inconsapevolmente a una prassi più o meno consolidata – generi, forme, organici, tecnica di scrittura –, tant'è vero che le rotture radicali nella storia della musica, quelle cioè che in un sol colpo hanno messo in discussione generi, forme, organici, grado di scrittura, si contano sulle dita di una mano (penso a John Cage e non so pensare a molti altri oltre a lui). Invece, paradossalmente, i grandi, i grandissimi autori del passato sono stati il più delle volte artefici di sintesi e di concordanze. Non hanno negato un'epoca ma ne hanno riassunto o recuperato tutti gli aspetti, portandoli a un grado estremo di perfezione. Palestrina, Monteverdi, Mozart... Perfino quelli che hanno messo in crisi un sistema solidamente precostituito – Wagner, ma anche Stravinskij, anche Schönberg – lo hanno fatto senza rinnegare il passato. Lo hanno fatto con i mezzi di cui tutti già disponevano; non ne hanno inventati di nuovi. Quando Schönberg si vota totalmente alla tecnica dodecafonica, applica regole compositive praticate nel '400 dai maestri francofiamminghi e come forma sceglie la suite, che come sappiamo è una delle più diffuse fra '600 e '700, una forma portata al più alto grado artistico da Johann Sebastian Bach. Io credo che quando Schönberg ha composto il primo pezzo interamente dodecafonico, che se ben ricordo è appunto la *Suite* op. 25 per pianoforte, avesse in mente proprio questo legame con la tradizione, che così facendo intendeva ribadire.

In altre parole, e per tornare al concetto di fondo, anche nella musica assoluta la libertà totale dai condizionamenti è una chimera, tant'è vero che io sento il bisogno di distinguere tra una libertà esteriore e una libertà interiore. Quest'ultima è quella che veramente conta. Perciò mi piace pensare – da compositore e non da musicologo, e anticipando un concetto sul quale tornerò verso la conclusione – che Bach, allorché doveva comporre una cantata alla settimana per l'ufficio liturgico, fosse ben poco libero esteriormente, com'è facile immaginare, ma lo fosse interiormente, perché altrimenti non potremmo spiegarci come gli sia stato possibile rinnovare il miracolo della poesia musicale e spirituale centinaia e centinaia di volte all'interno dello stesso genere.

A questo punto si sarà probabilmente notato che questa dissertazione è contraddittoria. Ho cominciato riconoscendo ai compositori della musica assoluta un elevato grado di

* Estratto dalla prolusione di Ennio Morricone letta in occasione del conferimento della Laurea *ad Honorem* in Lingue e Letterature straniere. Cagliari, Aula Magna dell'Ateneo, 31 marzo 2000.

libertà, ma di fatto ho portato degli esempi che dimostrerebbero il contrario, senza contare che – rifacendomi ancora all'ultimo esempio chiamato in causa –, ferma restando la bellezza assoluta delle cantate di Bach, non potrei definirle un esempio di musica *assoluta*, bensì applicata, in quel caso all'ufficio liturgico luterano. Potrei risolvere la contraddizione ricordando che ho parlato di una "mezza" verità, ma per chiarire ora l'intenzionalità del mio procedimento ritengo necessario prendere in considerazione l'altra faccia della medaglia, sarebbe a dire la mezza bugia.

Soprattutto per effetto dell'idealismo crociano, che in Italia ha rappresentato la parte più consistente dell'estetica musicale del primo Novecento, la critica musicale ha disprezzato ogni forma di musica che non fosse pura, fine a se stessa, e di conseguenza la storiografia musicale ha passato completamente sotto silenzio i principali aspetti della musica applicata. Al di là di alcuni singoli studi condotti da una cerchia ristrettissima di musicologi senza pregiudizi, che proprio per questo non hanno avuto vita facile, soprattutto in ambito accademico, un primo segno di inversione di tendenza credo si trovi nel primo volume di una nuova storia della musica del Novecento a cura della Società Italiana di Musicologia, in cui appare finalmente un capitolo, firmato da Sergio Miceli, e dedicato alla musica per film e di scena. Questo volume dal titolo *Italia Millenovecentocinquanta* è uscito l'anno scorso, quindi – e lo dico senza ironia – mostra il ritardo col quale la storiografia musicale affronta l'argomento. Se questo fatto può dare l'idea della condizione di emarginazione in cui si è trovata finora la musica per film in rapporto alla cultura ufficiale, introduce ma non spiega del tutto il mio discorso della mezza bugia, per affrontare il quale mi rifarò ancora alla storia della musica, chiedendovi di riflettere con me, brevemente, sul concetto di musica applicata.

Applicazione, secondo il vocabolario Devoto-Oli, è: «Collocazione funzionale, messa in opera». E ancora: «Concentrazione costante e prolungata di una determinata attività, specialmente intellettuale». In questo senso, ma non solo in questo, tutto il canto cristiano-gregoriano (che è alla base della musica occidentale) è musica funzionale e applicata. Lo si può affermare senza pericolo d'essere smentiti, senza contare che lo diceva già Sant'Agostino allorché ribadiva la *funzione* di supporto e di veicolo che la musica doveva assumere nei confronti della preghiera, senza nulla chiedere per sé. Il fenomeno continua nelle prime forme proto-teatrali del Medioevo, in cui i cosiddetti drammi ecclesiastici servono a raccontare al popolo dei fedeli, in forma rappresentativa, gli episodi della nascita e della morte di Cristo. Naturalmente, e per nostra fortuna, proprio laddove si dichiarava di non comporre per il proprio o l'altrui piacere, ma soltanto per aiutare la preghiera e la meditazione spirituale, quindi a maggior gloria del Signore, i religiosi dei centri monastici sparsi per tutta l'Europa cominciavano a elaborare le monodie sacre, inserendovi delle interpolazioni, delle cellule ricorrenti, dilatandole o contraendole, aggiungendo voci, perfino strumenti. Nascevano così la polifonia e il contrappunto (il cui termine, come sappiamo, deriva proprio dalla pratica monastica di porre una nota – detta punto – in relazione con un'altra nota: punto contro punto). L'apparenza era salva o quasi, ma intanto si formavano una tecnica, una coscienza compositiva, un gusto e una prassi che andavano al di là della *funzione* ufficiale, della *applicazione* univoca. Anche su questa importante lezione cercherò di tornare fra poco.

Non voglio né posso ripercorrere ora tutte le tappe della storia della musica occidentale, ma ricordare soltanto che molta musica è nata come musica applicata. Come esempio massimo basterà citare il periodo barocco e buona parte del classicismo viennese. Haydn, Mozart, ma prim'ancora Telemann, Händel, Bach hanno scritto in stato di dura sottomissione e dietro precisa commissione e ciò non ha impedito loro – già lo ricordavo per Bach – esiti straordinari. Certo, i quartetti di Haydn e di Mozart erano e sono musica davvero assoluta, così come lo erano stati in precedenza i concerti Brandeburghesi di Bach. Ma che dire di tutto il resto? Mi pare chiaro che tutti i grandi compositori che ho citato si siano divisi fra un **comporre**



assoluto, anche dotato di caratteri sperimentali, e un comporre applicato, legato ai tempi, alle necessità e ai voleri della committenza.

A questo punto vorrei sottolineare una situazione paradossale della nostra cultura, prodotto di quella estetica crociana che, a mio parere, tanto ha nuociuto alla musica italiana del Novecento. Facciamo l'ipotesi, del tutto comune, di un concerto di musica barocca in cui sono in programma due autori dello stesso periodo: Händel e Telemann. Del primo ascolteremo la *Musica per i reali fuochi d'artificio*, poi un *Concerto* per organo e orchestra. Del secondo ascolteremo un *Concerto* per flauto diritto e archi e la *Tafelmusik* per flauto diritto e basso continuo. Come avrete notato, entrambi gli autori sono presenti con pezzi definibili come "assoluti" e con pezzi d'occasione, scritti cioè per una precisa circostanza extra-musicale: musica applicata di nome e di fatto. Il paradosso consiste in questo: oggi noi accettiamo normalmente una mescolanza del genere, ponendola su uno stesso piano di rispetto e di attenzione, ma soprattutto non restiamo delusi se l'istituzione concertistica che ha organizzato la serata non ha previsto in contemporanea all'esecuzione della *Musica per i reali fuochi d'artificio* uno spettacolo pirotecnico, così come non la criticiamo se non si è preoccupata d'imbandire una tavola sul palcoscenico mostrandoci un gruppo di dame e gentiluomini intenti a degustare un'ottima cena mentre si esegue la *Tafelmusik*. Ritengo che la metafora non richieda altri commenti, se non un'aggiunta marginale: andando ad analizzare le partiture di Händel, si può constatare agevolmente come uno stesso tema sia stato utilizzato in composizioni molto diverse fra loro: sonate, concerti, suites – quindi musica assoluta – e musica d'occasione, ovvero musica applicata.

Non mi soffermerò sul fatto che colossi come Haydn, Mozart e Beethoven, in evidente stato di necessità o per una proposta che non potevano rifiutare, hanno scritto per carillons e orologi musicali. Né insisterò sul fatto, molto più rilevante e significativo, che da Shakespeare in poi, quindi da Purcell fino a Mendelssohn e Schumann, ma anche fino ai nostri Malipiero e Pizzetti, la musica di scena ha raggiunto livelli altissimi. Il *Sogno di una notte di mezza estate* di Mendelssohn – per citare un solo caso – è nel repertorio delle orchestre sinfoniche di tutto il mondo, indipendentemente dalla sua origine shakespeariana. Spero soltanto di avere dimostrato che la mezza bugia è fatta, in realtà, di tante piccole bugie concatenate, che forse sarebbe più gentile definire "dimenticanze", luoghi comuni ormai radicati nel gusto e nelle convenzioni culturali del nostro tempo.

A questo punto mi auguro sia chiaro, al di là del gioco semantico implicito nel procedimento, che la mezza verità è, in realtà, una mezza bugia e viceversa la mezza bugia è una mezza verità, sempre stando alla lettura personale che ho fatto della storia; una lettura comunque prudente e rispettosa di tesi storiografiche ampiamente diffuse. In ogni caso, ai musicisti di ciascuna epoca è stato chiesto d'interpretare il proprio tempo, espresso di volta in volta in termini di ideologia, di cultura, di costume più o meno effimero.

Per venire al presente, e alle ragioni per cui mi trovo in un consesso così illustre, potrei limitarmi a un'altra constatazione, che riprendo facendola mia dallo scritto di uno studioso che qui ho già citato: ho anch'io la certezza che le future generazioni, se vorranno cercare di capire il nostro secolo – capirlo in tutti i suoi risvolti: sociali, linguistici, culturali, di costume –, avranno nel cinema il "reperto" più prezioso. Senza nulla togliere alla letteratura, alle arti figurative e naturalmente alla musica... assoluta, è il cinema che meglio d'ogni altro linguaggio parlerà del nostro tempo, forse proprio perché è un linguaggio eterogeneo, fatto di tanti linguaggi: contaminato e quindi "impuro" già sul nascere. Non è un limite – al contrario – così come non lo è stato per il teatro musicale, esempio massimo di contaminazioni, per la cui descrizione sarei costretto a fare ricorso agli stessi aggettivi.

Oggi l'opera lirica non esprime più quei capolavori che, da Monteverdi ad Alessandro Scarlatti, da Pergolesi a Gluck, da Mozart a Rossini, da Verdi a Puccini, da Weber a Wagner,

da Debussy a Berg, hanno contrassegnato circa quattro secoli della nostra storia, non solo musicale. Sotto molti punti di vista è il cinema che ha raccolto questa eredità, proprio perché – esattamente come nel teatro musicale – fra migliaia di lavori di routine ha consegnato all'umanità molti grandi capolavori, ma soprattutto perché ha mostrato la capacità di parlare al cuore dei semplici come a quello degli intellettuali. Parafrasando ancora una volta il teatro musicale, il cinema è capace di trasformarsi di volta in volta in opera da camera e in opera buffa, in tragedia e in dramma giocoso, in commedia e in farsa, in spettacolo popolare e in opera per pochi eletti.

Il mio cammino, che non mi pare il caso qui di ripercorrere in dettaglio, mi ha portato a una identificazione non assoluta ma senza dubbio determinante col cinema degli ultimi quarant'anni, che ritengo di avere affrontato professionalmente in tutti i suoi risvolti, dai più alti ai più comuni. Un'esperienza che non saprei proprio come riassumere, tanto è stata ricca di soddisfazioni ma anche di delusioni, di sodalizi artistici e umani indimenticabili ma anche, seppure raramente, di incomprensioni e malintesi. Se ci fosse un Benedetto Marcello del nostro tempo e scrivesse una satira, intitolata naturalmente *Il cinema alla moda*, parafrasando il celebre *Teatro alla moda* del compositore veneziano del Settecento, potremmo farci un'idea della complessità dell'ambiente cinematografico. Le analogie sarebbero molte: il produttore al posto dell'impresario, l'attrice poco dotata voluta dal produttore al posto della cantante poco dotata voluta dall'impresario; lo sceneggiatore al posto del librettista; i capricci del celebre attore protagonista al posto dei capricci del celebre tenore e, naturalmente, il musicista, vittima in entrambi i casi. Dico "vittima" senza volermi però vittimizzare, seppure la posizione del compositore di musica per film non sia certo delle più comode. Il cinema mi ha dato molto e, seppure per un certo periodo iniziale della mia carriera mi sono sentito emarginato e sofferente, nel sospetto di avere rinunciato ai miei ideali più alti di compositore, sento di avere recuperato nel tempo una certa serenità, e una riprova dei cambiamenti avvenuti, dentro e fuori di me, credo stia anche e soprattutto nell'occasione che ci vede qui riuniti, compresa quella rilettura della storia musicale che vi ho proposto poco fa.

Nella necessità di sintetizzare il mio pensiero e il mio operato e cercando di recuperare alcuni spunti che ho anticipato in precedenza, vorrei avviarmi alla conclusione dicendo che, nei limiti delle mie possibilità e in assenza spesso determinante di libertà esteriore, ho sempre cercato di perseguire una sorta di segreta libertà interiore. Una libertà che, pur nel rispetto della committenza, quindi delle esigenze spesso ferree del regista e talvolta della produzione, mi consentisse di mantenere una mia identità musicale. Non a caso ho chiamato in causa i monaci del medioevo, perché – in modo forse analogo – ho cercato di lavorare contemporaneamente su più livelli: il primo, evidente a tutti e da tutti generalmente accettato, in cui ho assolto al mio compito di scrivere le musiche per un film caratterizzato da certe esigenze specifiche, di volta in volta diverse e spesso critiche per i risvolti strettamente musicali; il secondo, segreto e comunque ignorato da buona parte dei registi coi quali ho collaborato, in cui ho cercato di mettere in atto certe idee, certi esperimenti compositivi di cui mi sono valso in seguito, in modo magari più esplicito. E francamente, ancora oggi non vedo alternativa a questa duplice scelta, perché un aspetto senza l'altro per me non avrebbe senso.

Quindi credo di potere affermare che ho scritto musica applicata cercando però di non dimenticare mai la musica assoluta (un'attività, quest'ultima, che ho cercato di coltivare comunque anche al di fuori del cinema), sebbene – come credo di avere dimostrato fino dalle premesse – la distinzione fra le due categorie non è sempre così netta come si pretenderebbe.

Mi piace infine pensare – e forse questo è il contesto in cui ci sono più probabilità che il mio pensiero possa apparire legittimo – che le fusioni stilistiche, le commistioni fra generi e forme, il tentativo di sintetizzare aree e concezioni musicali apparentemente inconciliabili – Oriente e Occidente, colto e popolare, poetico e prosaico – siano ascrivibili a una

vocazione ma al tempo stesso a una necessità legittimamente espressa da un compositore del nostro tempo.

Forse, volendo scendere un po' più nel dettaglio, credo che la costante ricerca e sperimentazione che ho esercitato nella musica scritta per il cinema, il tentativo utopistico e antistorico di realizzare un compromesso tra la scrittura d'impianto tonale e quella della Seconda Scuola di Vienna – ripeto: un tentativo privato e silenzioso che evidentemente ha raggiunto l'ascoltatore – fosse necessario per riscattare una prassi logorata dal mestiere. Ho cercato di far coesistere le semplificazioni armoniche tradizionali con la serializzazione degli intervalli, delle durate, dei timbri, delle dinamiche, con il risultato di conferire all'armonia e alla melodia tradizionale un'incerta sospensione propria della musica del nostro secondo dopoguerra.