

## Morricone/Nicolai: le dimensioni sonore di una misteriosa sinergia\*

di Maurizio Corbella

\*Articolo contenuto nel booklet del cofanetto Ennio Morricone/Bruno Nicolai, *Dimensioni sonore: musiche per l'immagine e l'immaginazione*, Dialogo 2020.

Appoggiare la puntina nel solco di uno qualsiasi dei dischi di questo box set e lasciare che l'irruenza sonora in esso contenuta si sprigioni equivale a gettare uno squarcio di luce su quel fitto sottobosco che è la musica per sonorizzazioni italiana, della quale si continua a sapere oggettivamente poco malgrado l'aura di cui è andata circondandosi negli ultimi trent'anni, grazie al meritevole lavoro di scavo e riscoperta fatto da etichette, appassionati e collezionisti. Si tratta quindi di calarsi in un «pozzo oscuro»,<sup>1</sup> per usare una felice espressione di Valerio Mattioli, tra i pochi autori ad aver tentato quest'operazione con l'intento di ricostruirne le dinamiche storiche.

### I. Il contesto

Con il termine *library music* (anche *stock*, *cue* o *production music*) si intende musica incidentale composta e incisa senza una destinazione d'uso specifica, catalogata sulla base dei suggerimenti d'impiego o di *mood* di cui è solitamente corredata e rilasciata su licenza per gli utilizzi più disparati, di solito in ambito cinetelvisivo, radiofonico, pubblicitario e videoludico. La preistoria della *library music* affonda le sue radici all'inizio del ventesimo secolo, all'alba della società di massa: musica diffusa tramite linee telefoniche, raccolte di sottofondi musicali (la famosa «*musique d'ameublement*» di Satie), musica per il cinema muto. Il rapporto con il mondo della celluloide, e con le origini stesse della musica per film, diventa presto simbiotico: è negli anni Dieci che iniziano a diffondersi i primi repertori di brani pronti all'uso destinati all'accompagnamento dal vivo delle pellicole mute (*photoplay music*). Con la transizione al cinema sonoro, quella della *library music* si consolida come pratica ininterrotta ma in un certo senso "lontana dai riflettori", giunta fino ai giorni nostri. Se esiste infatti un'epoca della sua grandissima fioritura, essa è proprio la nostra: la musica su licenza è oggi più che mai pane quotidiano per sitcom e reality televisivi, spot, videogiochi, apps, trailer, jingles, web series e molto cinema a basso costo. Il revival della *library music* "d'annata" o "vintage" nasce – nella generale attitudine "retromaniaca" dei nostri tempi, ben descritta dal critico Simon Reynolds<sup>2</sup> – proprio alla fine del secolo scorso, sull'onda della riscoperta di interi cataloghi di *libraries* da parte di cineasti appassionati di cinema di genere degli anni Sessanta e Settanta, che hanno riportato in auge tracce sepolte negli archivi includendole nelle loro colonne sonore. Il rilancio è stato favorito anche da note serie TV statunitensi. Un esempio tra i tanti è la fortunata serie *Curb Your Enthusiasm* del comico Larry David (11 stagioni in onda dal 2000 a oggi), che allinea numerose tracce tratte da colonne sonore cinematografiche e *libraries* italiane, e la cui sigla "Frolic", altro non è se non la traccia "Il barone rosso" composta da Luciano Michelini per il film *La bellissima estate* (1974) di Sergio Martino.

Negli anni Settanta la scena italiana fu in effetti tra le più vivaci a livello internazionale nel campo della "musica per sonorizzazioni", termine autoctono utilizzato per indicare la *library music*. Ma questa storia, che si può documentare già dagli anni Venti, è ancora tutta da scrivere. Al suo centro vi è un attore principale: gli editori musicali, ossia l'anello di congiunzione tra i musicisti, le produzioni cinematografiche, la radiotelevisione e l'industria discografica. Sono gli editori che, allo scopo di far rendere al meglio i diritti della musica che hanno sotto contratto, dagli anni Sessanta iniziano a ridestinare verso il mercato discografico alcune musiche inizialmente incise per il cinema. In questi anni, in corrispondenza con la cosiddetta "età dell'oro" del cinema italiano, la *film music* diventa un genere discografico in grado di tallonare e talora scalzare le hit della musica "leggera" dalla cima delle

<sup>1</sup> Valerio Mattioli, *Superonda. Storia segreta della musica italiana*, Baldini&Castoldi, Milano 2016, p. 498.

<sup>2</sup> Simon Reynolds, *Retromania. Musica, cultura pop e la nostra ossessione per il passato*, Minimum Fax, Roma 2017 (ed. or. *Retromania: Pop's Culture Addiction to Its Own Past*, Faber&Faber, London 2011).

classifiche: la data spartiacque è il 1964, con il successo planetario raggiunto dal film *Per un pugno di dollari* di Sergio Leone e dalla sua colonna sonora, firmata naturalmente da Ennio Morricone.

Pochi anni prima, favorita dal boom economico, l'industria discografica esplodeva anche in Italia trionfando definitivamente sull'editoria a stampa. In questa contingenza alcuni tra gli editori che erano stati protagonisti della stagione cinematografica precedente costituiscono etichette discografiche specializzate in musica per film. La Bixio Edizioni Musicali, fondata negli anni Venti da Cesare Andrea Bixio, autore di uno stuolo di evergreen della canzone italiana della prima metà del secolo (su tutte "Parlami d'amore Mariù", lanciata dal film *Gli uomini, che mascalzoni...* di Mario Camerini del 1932), nel 1960 dà vita all'etichetta Cinevox. I fratelli Campi nel 1959 lanciano la CAM (Creazioni Artistiche Musicali),<sup>3</sup> che dal 1971 dà il via al sottomarchio CmL dedito alle sonorizzazioni.<sup>4</sup> Nel frattempo la RCA Italiana, che negli anni Cinquanta si era essenzialmente limitata a importare il catalogo della casa madre, nel 1962 apre le proprie edizioni musicali e presto si afferma come il principale marchio di musica "leggera" italiana,<sup>5</sup> dando vita nel 1968 all'etichetta Original Cast dedicata alla musica per film e alle sonorizzazioni – la stessa a cui si deve la pubblicazione di *Dimensioni sonore* – responsabile per un ingente numero di *hit* cine-discografiche. Discorso simile può essere fatto per la meno nota serie Musicorama distribuita da Dischi Ricordi e per la serie Usignolo creata dalla Fonit nel 1970.<sup>6</sup> Tra la fine degli anni Sessanta e gli inizi del decennio successivo si moltiplicano le etichette specializzate in sonorizzazioni, come la Canopo (poi Flipper Music) fondata da Romano Di Bari, la Phase 6 Super Stereo di Armando Sciascia, le edizioni Sermi Film (con l'etichetta SR Records), la Cenacolo, la Jump (con le sub-etichette Jump Records e Music Scene), la Leonardi (Dischi Montecarlo, Grand Prix, Leo, Lupus Records), la Cometa, la Beat Records e molte altre.<sup>7</sup>

Accanto a tale tendenza va annoverata l'interessante casistica di compositori provenienti dal cinema che decidono di ritagliarsi una nicchia imprenditoriale, puntando in qualche modo a diventare essi stessi i referenti principali della filiale produttiva ed economica che coinvolge la propria musica. Il nome guida in questo campo è quello di Piero Umiliani, che costituisce il proprio studio Soundworkshop a Roma e dà vita a un'ampia gamma di etichette specializzate in sonorizzazioni ed *easy listening*, tutte riconducibili alla sua figura.<sup>8</sup> Lo strepitoso successo di "Ma-nah Ma-nah" che, dalla colonna sonora del mondo-movie *Svezia inferno e paradiso* (1968) di Luigi Scattini, migra attraverso una pletora di show televisivi statunitensi fino a diventare la celeberrima sigla del *Muppet Show*, può essere letto come un esempio paradigmatico dei "cicli di vita" di una traccia di *library music*. Meno noto invece è che questa tendenza alla "imprenditorialità" interessa diversi altri nomi della musica per film italiana, tra cui le due figure a cui è dedicato questo box set: Ennio Morricone e Bruno Nicolai. Quest'ultimo è tra i fondatori della Gemelli, uno dei marchi più gloriosi nel campo delle sonorizzazioni,<sup>9</sup> e della Edi-Pan, tutt'ora attiva. Dal canto suo Morricone, consorziato con i colleghi e amici Luis Bacalov, Piero Piccioni e Armando Trovajoli e con il manager Enrico De Melis, fonda nel 1969 lo Studio Ortophonic (l'odierno Forum Music Village) e l'etichetta General Music,<sup>10</sup> specializzata in

---

<sup>3</sup> Vito Vita, *Musica solida. Storia dell'industria del vinile in Italia*, Miraggi Edizioni, Torino 2019, pp. 195-198.

<sup>4</sup> David Hollander, *Unusual Sounds: The Hidden History of Library Music*, Anthology Editions, New York 2018, pp. 222-227. Roberto Calabretto, *Creazioni Artistiche Musicali and Italian Cinema after World War II*, in *The Soundtrack Album: Listening to Media*, ed. by Paul N. Reinsch and Laurel Westrup, Routledge, London/New York 2020, pp. 107-120.

<sup>5</sup> Vita, *Musica solida* cit., p. 179. Ennio Melis, *Storia della RCA. La grande pentola*, Editrice Zona, Lavagna 2016.

<sup>6</sup> Hollander, *Unusual Sounds* cit., p. 249.

<sup>7</sup> Ivi, pp. 211-274.

<sup>8</sup> Gianluca Tosi, *Mr. Mah-Na' Mah-Na'. Piero Umiliani e la sua musica*, Bloodbuster Edizioni, Milano 2016. Mattioli, *Superonda* cit., pp. 515-516. Hollander, *Unusual Sounds* cit., pp. 237-238.

<sup>9</sup> Hollander, *Unusual Sounds* cit., p. 250.

<sup>10</sup> Alessandro De Rosa, Ennio Morricone, *Inseguendo quel suono: la mia musica, la mia vita*, Mondadori, Milano 2016, p. 146. Federico Biella, *Una famiglia e l'Ottava Arte. Intervista a Paolo e Gianni Dell'Orso*, «Colonnese.it», 21 dicembre 2009. Contestualmente Morricone e Bacalov partecipano anche alla fondazione dell'etichetta Parade, con Vincenzo Micocci, Carlo Rossi, Nico Fidenco ed Edoardo Vianello. Cfr. Vita, *Musica solida* cit., pp. 209-210.

colonne sonore, che non a caso produrrà moltissimi dei titoli di questi compositori fino all'acquisizione della EMI. In questo clima di sinergie e collaborazioni trasversali prende vita uno dei sodalizi più saldi e produttivi – nonché ancora oggi avvolto da un alone di mistero – degli anni Sessanta e Settanta italiani: quello tra Morricone e Nicolai.

## II. Il sodalizio Morricone/Nicolai

Le strade di Morricone e Nicolai cominciano a intrecciarsi molto presto, ai tempi dei loro comuni studi a Santa Cecilia. Pare che Nicolai abbia suonato il pianoforte nel brano presentato da Morricone come saggio finale della classe di Composizione, la *Sonata per ottoni, timpani e pianoforte* (1953).<sup>11</sup> Dopo il diploma entrambi confluiscono nello stesso periodo prima in RAI, quindi all'RCA, più o meno nascostamente dal loro comune maestro Goffredo Petrassi.

Esperto organista, pianista e cembalista, Nicolai nella prima metà degli anni Sessanta è turnista presso la casa discografica, nel medesimo periodo in cui Morricone e Bacalov rivoluzionano il sound della canzone italiana nel ruolo di arrangiatori principali: non è dunque difficile immaginare Nicolai alle tastiere nelle canzoni arrangiate da questi ultimi. Mentre Morricone inizia a farsi un nome nel campo cinematografico, Nicolai segue un percorso speculare, affiancando da subito all'attività di compositore per il cinema anche quella di direttore d'orchestra, stimatissimo per la capacità di lavorare in sincrono con l'immagine.<sup>12</sup> È proprio all'indomani del successo di *Per un pugno di dollari* che Morricone chiede a Nicolai di dirigere le sue musiche in sala d'incisione,<sup>13</sup> ruolo che questi manterrà saldo, con pochissime eccezioni, fino al 1974, quando i percorsi dei due compositori si dividono definitivamente. In questa decina d'anni la collaborazione si salda a tal punto che i due arrivano a co-firmare le colonne sonore di alcune pellicole di Alberto De Martino, tra il 1967 e il 1974.<sup>14</sup> *Dimensioni sonore*, realizzato nel 1972, rientra dunque a pieno titolo in questo scenario sinergico. Testimone ne è il fatto che, sebbene i dischi che compongono *Dimensioni sonore* siano alternativamente accreditati all'uno e all'altro compositore, tutte le 103 tracce della raccolta sono indistintamente depositate in SIAE a nome di entrambi. Lo stesso metodo di deposito è stato adottato per i due dischi che alcuni considerano l'ideale prosecuzione del cofanetto (in altre parole i volumi 11 e 12 non ufficiali), ossia *Controfase* di Morricone (1972) e *Espressioni* di Nicolai (1972), prodotti dalla Gemelli.

Significa quindi che i due componessero a quattro mani? La risposta categoricamente negativa fornita da Morricone relativamente ai film di De Martino sembra non lasciar spazio a equivoci. Essa va peraltro intesa come reazione indignata alle voci riguardo a possibili contrasti insorti tra i due nelle fasi finali della loro collaborazione: «L'autore di un articolo che ho letto recentemente – ha rimarcato Morricone – sostiene che la nostra amicizia si sarebbe incrinata proprio a causa di queste collaborazioni. Qualcun altro scrive che arrivammo addirittura a controversie legali per accertare la paternità di alcune soluzioni stilistiche comuni... altri fecero passare Nicolai come il mio "aiutante" segreto, quello che scriveva certe mie partiture. Tutte cose infondate, frutto di invenzioni giornalistiche!».<sup>15</sup>

La mia ipotesi è che, almeno per le tracce di sonorizzazione incluse in questo box e nei due album usciti per Gemelli, la decisione di dividerne la paternità scaturisse non solo da una prassi invalsa nella collaborazione tra i due, ma anche dal particolare metodo di lavoro che pare esserne alla base – un metodo che potremmo definire "improvvisazione organizzata (o pre-composta)".

## III. Tra composizione e improvvisazione

---

<sup>11</sup> Sergio Miceli, *Morricone: la musica, il cinema*, Ricordi/Mucchi, Milano/Modena 1994, p. 356.

<sup>12</sup> Cfr. il colloquio con Giorgio Carnini incluso in questo booklet.

<sup>13</sup> Morricone ha raccontato il divertente aneddoto alla base di questa decisione in De Rosa, Morricone, *Inseguendo quel suono* cit., p. 47.

<sup>14</sup> Ivi, p. 121.

<sup>15</sup> Ivi, pp. 120-121.

Negli anni della sua collaborazione con Nicolai, Morricone sperimenta un sistema compositivo da lui definito delle «partiture multiple» o «multipla», che consiste in un Thesaurus di brevi frammenti modulari non tematici predisposti a incastrarsi uno nell'altro e soggetti alla libertà di combinazione e chiamata del compositore (o del direttore!) in sala d'incisione.<sup>16</sup> Tale sistema, che consiste quindi in una scelta performativa estemporanea di materiali pre-composti, consente di dar vita a innumerevoli soluzioni coloristiche, impasti cangianti, tessiture dissonanti e sospese, modali, atonali, politonali, poliritmiche. Queste soluzioni sonore possono essere lette come un momento significativo nel lungo processo di precisazione di quel principio filosofico, ma anche tecnico-compositivo, che Morricone ha definito «immobilità dinamica» e che caratterizza la sua estetica in profondità.<sup>17</sup>

Gli esiti di questo metodo compositivo/improvvisativo si possono per esempio ascoltare nella "Trilogia degli animali" di Dario Argento (1970-71) e in diverse altre pellicole del periodo. Ma solo con l'ascolto integrale di *Dimensioni sonore* si può avere contezza della sistematicità e delle reali possibilità espressive celate in questo sistema. Questo box set offre una casistica sterminata in tal senso, che risulta evidente fin dalle tracce che aprono il Volume 1. Sulla base di tale ascolto possiamo ripensare anche ai contorni della collaborazione tra Morricone e Nicolai: non mi pare infatti peregrino concludere che la scelta di condividere la responsabilità autoriale di tutti questi brani nascesse dal riconoscimento che il direttore ha un ruolo decisivo nella configurazione finale delle tracce, come confermato dai musicisti che fecero diretta esperienza di questi metodi.<sup>18</sup> Non è d'altra parte da escludere che lo stesso Nicolai avesse composto alcuni dei moduli, dato che, come ricorda Bruno Battisti D'Amario – partecipante accertato di queste sessioni, il cui suono chitarristico inconfondibile si può ascoltare in tracce come "Fasi", "Poligoni", "Anagramma" del Volume 1, "Analogia" del Volume 2 e innumerevoli altre – Nicolai non era estraneo ad adottare simili tecniche in altri suoi dischi di sonorizzazioni.<sup>19</sup>

Pur nell'assenza di incontrovertibili evidenze documentali, si può affermare con ragionevole certezza che tra i turnisti impegnati nelle sessioni di *Dimensioni sonore* vi siano, oltre al già ricordato Battisti D'Amario, anche Vincenzo Restuccia alla batteria e Giorgio Carnini all'organo.<sup>20</sup> Si andrebbe così a comporre parte della sezione ritmica tipica delle sessioni di quegli anni all'RCA, alla RAI e in decine di altri contesti cine-discografici. Si tratta di collaboratori fissi nelle musiche per film di Morricone e Nicolai di quegli anni, ed è verosimile pensare che Morricone, che aveva un potere contrattuale tale da poter permettersi di imporre i suoi uomini di fiducia nelle sessioni, non se ne fosse separato neppure in quest'occasione. L'altra presenza inequivocabile in questo cofanetto è quella di Edda Dell'Orso alla voce. Nei ruoli orchestrali classici, possiamo dare per probabile la partecipazione di Franco Tamponi, primo violino degli ensemble RCA del periodo e stretto collaboratore di Morricone, e forse di Dino Asciolla nelle tracce che assegnano alla viola un ruolo centrale.<sup>21</sup> Se è vero che al sintetizzatore, che è elemento ricorrente in diverse tracce, poteva ben sedere Carnini, a quei tempi già alle prese con Moog e Arp 2600,<sup>22</sup> nella traccia "Espressioni" del Volume 6 si riconosce il rombo macchinistico a mo' di "fresa" o "pressa" del Synket, il sintetizzatore artigianale messo a punto da Paolo Ketoff nel 1964 e già utilizzato in diverse colonne sonore da Morricone ed Egisto Macchi. In particolare l'"effetto pressa" non può non rimandare a *La classe operaia va in paradiso* (1971) di Elio Petri.<sup>23</sup> Tra i pochi interpreti in circolazione del Synket vi era Walter Branchi, collaboratore fisso di

---

<sup>16</sup> Ivi, pp. 240-242. Cfr. anche Miceli, *Morricone: la musica, il cinema* cit., pp. 293-294. Si vedano anche i colloqui con Bruno Battisti D'Amario e Giorgio Carnini inclusi in questo booklet.

<sup>17</sup> De Rosa, Morricone, *Inseguendo quel suono* cit., pp. 297-315.

<sup>18</sup> Convergono in tal senso le testimonianze di Carnini e Battisti D'Amario.

<sup>19</sup> Cfr. il colloquio con Battisti D'Amario in questo booklet.

<sup>20</sup> Cfr. i colloqui con Battisti D'Amario e Carnini in questo booklet.

<sup>21</sup> Come noto, Asciolla è il dedicatario di *Suoni per Dino* di Morricone (1969), inciso dal violista per la General Music nel 1970. Ma è anche presente, insieme a Franco Tamponi, nell'incisione di *Requiem per un destino*, inclusa nello stesso LP General Music, e in diverse composizioni di Luis Bacalov inserite in *Pitturamusica* (General Music, 1971, ristampato da Soave nel 2020).

<sup>22</sup> Cfr. il colloquio con Carnini in questo booklet.

<sup>23</sup> Miceli, *Morricone: la musica, il cinema* cit., p. 247.

Macchi e Morricone in questo ruolo, e con loro naturalmente membro del Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza.<sup>24</sup>

D'altra parte l'elaborazione dei "multipla" e la collaborazione tra Morricone e Nicolai lambiscono l'esperienza collettiva del GINC non solo in senso meramente cronologico, ma su un piano più profondamente intrecciato con la dimensione delle sonorizzazioni. Per un verso c'è da considerare che Morricone, Nicolai e Fiorenzo Carpi entrarono, seppur brevemente sul finire degli anni Sessanta,<sup>25</sup> a far parte dell'esperienza cooperativa dello Studio R7, fondato da colonne portanti del GINC quali Branchi, Franco Evangelisti e Macchi (oltre ai compositori Domenico Guaccero e Gino Marinuzzi Jr., al fisico Guido Guiducci e all'onnipresente Ketoff). In seguito Carpi, Macchi, Morricone e Nicolai avrebbero quindi dato vita allo Studio M4. Tra gli scopi programmatici dello studio R7, che raccoglieva le attrezzature elettroniche in possesso dei compositori coinvolti, c'era anche quello di fornire servizi esterni (sotto forma di attrezzature elettroniche e competenze tecnico-acustico-compositive) per sonorizzazioni cinetelevisive, in un'ottica imprenditoriale non estranea e soprattutto coeva a quanto già descritto nel paragrafo precedente.<sup>26</sup> Da un altro punto di vista va ricordato che proprio Battisti D'Amario e Restuccia presero parte a quella costola del GINC inaugurata dal progetto "The Feed-Back" (con l'omonimo LP del 1970, anch'esso non a caso prodotto dall'RCA), la cui formazione venne replicata per la quasi totalità nella colonna sonora del film *E se per caso una mattina...* (1972) di Vittorio Sindoni, in parte confluita negli album "apocrifi" *Niente ed Eroina* (editi postumi da Cometa nel 2010 e 2011). Se a ciò si aggiunge che nel 1971, quindi sostanzialmente in contemporanea con le sessioni di *Dimensioni sonore*, esce il film *Gli occhi freddi della paura* di Enzo G. Castellari, la cui colonna sonora a nome di Morricone è in realtà accreditata in SIAE anche a Branchi, Battisti D'Amario e Nicolai (e non al GINC, come suggerito dall'edizione discografica della colonna sonora pubblicata da Point Records nel 1996 e nelle successive *reissues*), si ha un quadro del grado di porosità tra tutte queste esperienze, sulle quali molto ancora ci sarà da riflettere.<sup>27</sup>

#### IV. (Non solo) musica per l'immaginazione

In quanto a operazione discografica, i dettagli realizzativi di *Dimensioni sonore* sono destinati a rimanere avvolti nella nebbia del tempo, almeno fino a quando (e se mai) emergeranno evidenze documentarie in grado di dirimere i dubbi. In un periodo di assoluto fervore per la *library music*, come fu quello qui descritto, appare se non altro bizzarro che dieci dischi di questa fattura, legati a nomi di rilevanza assoluta nel panorama internazionale, non fossero destinati anche a un pubblico. La mia ipotesi è che la collezione fosse stata inizialmente pensata per il commercio ma per qualche ragione (forse contrattuale?) non sia poi stata fatta circolare all'infuori degli addetti ai lavori. A sostegno di tale ipotesi sarebbero due dettagli: il primo, a mio avviso più decisivo, di avere commissionato come note di copertina testi *inediti* a cineasti di punta come Leone, Montaldo, Pasolini, Petri e Pontecorvo, operazione di richiamo culturale difficilmente comprensibile all'infuori della volontà di fare leva su un pubblico ampio;<sup>28</sup> il secondo, a onor del vero non isolato in quegli anni, di avere deliberatamente incentrato il concept editoriale sull'idea, esplicitata nel sottotitolo, di «Musiche per l'immagine e

---

<sup>24</sup> Maurizio Corbella, *Paolo Ketoff e le origini cinematografiche della musica elettronica romana*, «AAA-TAC» 6, 2009, pp. 65-75.

<sup>25</sup> Cfr. Ibidem e Luigino Pizzaleo, *Musica elettroacustica a Roma. Gli anni Sessanta*, Edizioni Accademiche Italiane, Saarbrücken 2014.

<sup>26</sup> La partecipazione dello Studio R7 è attestata nella traccia "Credo" dell'album *Improvisationen* del Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza (Deutsche Grammophon, 1969) e nello sceneggiato televisivo *Jekyll* di Giorgio Albertazzi, presentato anche al Prix Italia del 1969 e andato in onda sulla RAI, con musiche di Marinuzzi Jr. Cfr. Maurizio Corbella, *Gino Marinuzzi Jr: Electronics and Early Multimedia Mentality in Italy*, «Musica/Tecnologia» 8-9 (2015), pp. 95-133.

<sup>27</sup> Desidero ringraziare Maurizio Farina per i preziosi scambi intercorsi intorno a questo argomento.

<sup>28</sup> Fu Morricone a chiedere ai cineasti di scrivere un proprio contributo per la collezione, come da lui stesso testimoniato. Cfr. Ennio Morricone, Sergio Miceli, *Comporre per il cinema. Teoria e prassi della musica nel film*, a cura di Laura Gallenga, Roma, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema 2001, p. 95.

l'immaginazione» – dunque non tracce corredate da indicazioni d'uso per il consulente musicale di turno, ma titoli di una sola parola evocanti concetti astratti, allo scopo di stimolare processi associativi nell'ascoltatore, in questo anticipando di qualche anno dischi di culto del genere ambient come *Music for Films* di Brian Eno (1978). Mattioli ha giustamente sottolineato che «Il momento in cui la library music diventa ancora più interessante, è [...] quando abdica a qualsivoglia intento descrittivo e decide di parlare di null'altro che se stessa: una sorta di metamusica o di "musica sulla musica", di colonne sonore immaginarie per il nulla».<sup>29</sup> Casi di questo genere sono tutt'altro che rari nella discografia italiana del tempo, e a maggior ragione verrebbe da concludere che *Dimensioni sonore* puntasse a candidarsi al ruolo di punta di diamante di questo filone.

Non potendo dirimere l'enigma delle ragioni materiali all'origine di questo cofanetto, e ancor meno essendo in grado di riassumere in poche parole le caratteristiche musicali di oltre un centinaio di tracce, è comunque utile rintracciare potenziali modelli stilistici a cui alcune di queste tracce sembrano rifarsi. Se il clima generale predominante e sorprendentemente coeso di questa musica è quello della tensione, di volta in volta declinabile in *suspense*, attesa o angoscia, emergono alcune tipizzazioni degli usi morriconiani del periodo: un trattamento degli archi, della voce e delle percussioni, in tracce come "Proporzionale" (vol. 1), "Costante" (vol. 3), "Diagramma" (vol. 4), riconducibile alle atmosfere atonali di film come *Un tranquillo posto di campagna* (1968) di Elio Petri, che a sua volta riprendeva la composizione darmstadtiana *Musica per undici violini* (1958) e includeva le atmosfere improvvisate del GINC,<sup>30</sup> e *Un uomo a metà* (1966) di Vittorio De Seta, le cui musiche furono rielaborate nel balletto *Requiem per un destino* (incise peraltro sotto la direzione di Nicolai nel 1970); momenti dinamici di impronta jazz-rock, in tracce come "Antitesi" (vol. 1), reminiscenti di atmosfere che si trovano per esempio nella trilogia di Argento, ne *Gli occhi freddi della paura* o in *Cosa avete fatto a Solange?* (1972) di Massimo Dallamano; ritmiche latine che paiono proporre una versione irrancidita dell'*easy listening* coevo, in "Poligoni" e "Conseguenze" (vol. 1), "Evoluzioni" (vol. 2), "Prismatico" (vol. 4). C'è poi tutto un campionario di variazioni su quello che potremmo denominare il "modello *Psycho*", evidente negli strappi di archi che si ascoltano in "Proporzionale" (vol. 1), "Fenomeni" (vol. 2), "Convergenze" (vol. 3), "Studio" (vol. 5, che per durata e titolo "anomalo" può a tutti gli effetti essere assimilato a una composizione nata per esigenze di ricerca), "Segmenti" (vol. 7), "Spettro" (vol. 10).

L'ispirazione prevalentemente "mentale" di queste tracce non ha impedito che alcune fossero effettivamente utilizzate per sonorizzazioni televisive: la serie *Nessuno deve sapere*, diretta da Mario Landi, ambientata nel crotonese e andata in onda in 6 episodi nel 1973, presenta una colonna sonora curata da Fernando (o Ferdinando) Tromby, accreditato in altri progetti come assistente musicale dell'RCA,<sup>31</sup> che attinge a diverse musiche di questo box set, tra cui "Fasi" (vol. 1), "Convergenze" (vol. 3), "Spirali" (vol. 6), "Espressioni" (vol. 6), "Gravitazione" (vol. 7), "Frequenza" (vol. 7), "Molecole" (vol. 8), "Diagonali" (vol. 10); l'edizione italiana della serie cult fantascientifica *Spazio 1999*, nata in Inghilterra (con titolo *Space: 1999* e musiche di Barry Gray) ma co-prodotta dalla RAI, utilizza "Fasi" e "Proporzionale" (vol. 1), "Convergenze" e "Costante" dal vol. 3, "Interposizione" e "Studio" (vol. 5), e "Parallasse" (vol. 8), accanto ad altre musiche di Morricone.<sup>32</sup> Utilizzi delle tracce di *Dimensioni sonore*, per quanto rari, sono documentati anche successivamente, come per esempio è il caso di "Commutativo" (vol. 9), incluso nel film *Cacciatori di navi* (1991) di Folco Quilici con la nuova titolazione "Hunters of the Forecastle".<sup>33</sup> E non è escluso che altro salti fuori ora che è possibile ascoltare la collezione nella sua interezza.

---

<sup>29</sup> Mattioli, *Superonda* cit., p. 512.

<sup>30</sup> Cfr. Maurizio Corbella, *Nuove Consonanze: corpo, suono e performance in "Un tranquillo posto di campagna" di Elio Petri*, in *La musica fra testo, performance e media. Forme e concetti dell'esperienza musicale*, a cura di Alessandro Cecchi, NeoClassica, Roma 2019, pp. 275-306.

<sup>31</sup> Per esempio nell'edizione discografica della colonna sonora di Ennio Morricone per *Città violenta* (RCA, 1970), diretta, manco a dirlo, da Nicolai.

<sup>32</sup> Si veda il doppio LP della colonna sonora: Ennio Morricone, *Space: 1999*, pubblicato da Penta Music nel 2016.

<sup>33</sup> Ennio Morricone, *Cacciatori di navi*, RCA Original Cast, 1991.

Cogliendo l'occasione di questa importante uscita discografica, queste note non hanno altra ambizione che tratteggiare i contorni di una vicenda ancora per la gran parte nebulosa, in particolare modo per quel che riguarda la figura e la vicenda artistica di Bruno Nicolai, una delle personalità più sottovalutate e meno conosciute della musica italiana del secondo Novecento. È del tutto plausibile che queste righe non siano esenti da qualche imprecisione, ma non ci resta che auspicare che nuove testimonianze, e con esse nuove certezze, emergano, magari proprio stimulate da queste riflessioni.