

Colloquio con Giorgio Carnini^{1*}

Maurizio Corbella

*incluso nel booklet del box set Ennio Morricone/Bruno Nicolai, *Dimensioni sonore: musiche per l'immagine e l'immaginazione*, Dialogo, 2020

Prima di affermarsi come rinomato concertista classico, Giorgio Carnini, dedicatario e primo esecutore del Quarto concerto (1993) di Ennio Morricone, ha svolto un'intensa attività di turnista all'organo e alle tastiere per l'RCA e le altre principali case discografiche italiane, così come per la RAI, in un arco di tempo che va dal 1967 fin circa al 1975 (con alcune propaggini successive). È stato egli stesso compositore e arrangiatore per il teatro e per il cinema e ha realizzato numerose incisioni discografiche a suo nome, tra cui diversi dischi di sonorizzazioni. Come turnista ha lavorato in modo costante con i maggiori compositori cinematografici italiani, tra cui Ennio Morricone, Bruno Nicolai, Luis Bacalov e Nino Rota.

Maurizio Corbella:

L'organo è uno strumento molto presente nelle tracce di questo cofanetto: ho pensato che Lei potesse aver preso parte alle sessioni di registrazione, data la continuità collaborativa che Morricone ricercava con i suoi collaboratori più stretti. Sono sei ore di musica, non sarà stato registrato tutto assieme ma probabilmente in un lasso di tempo ravvicinato. I dischi sono stati incisi probabilmente negli studi RCA, tra il 1971 e il 1972.

Giorgio Carnini:

Ho ascoltato l'estratto che mi ha fatto avere. Non posso affermare con certezza che fossi io a suonare, ma statisticamente ne sono quasi certo. Però posso dirle che Morricone chiamava sempre me... a meno che non fossi impegnato in un altro turno di registrazione, magari con Nino Rota, e non mi fossi potuto dedicare a quel lavoro: Morricone era uno che non faceva il turno se non c'erano "i suoi", aveva il potere di imporre i suoi collaboratori.

MC:

Per questo cofanetto, come per altri lavori coevi di Morricone, il tipo di linguaggio è alquanto sperimentale: è probabile che utilizzasse un metodo che lui chiamava dei "multipla", in cui preparava dei frammenti di parti scritte che però venivano chiamate dal direttore (credo proprio Nicolai) estemporaneamente in sede di incisione. Le risulta?

GC:

Erano dei piccoli frammenti, incastrati uno con l'altro sino a formare tutta una composizione.

MC:

Nell'esecuzione di questi frammenti, lo strumento che doveva suonarli veniva anch'esso scelto dal direttore o l'assegnazione era già decisa dal compositore?

¹ Il presente colloquio è tratto da tre diverse conversazioni telefoniche avvenute il 24, 29 e 31 agosto 2020.

GC:

Sia una cosa che l'altra. Molte volte la scelta era già determinata nella stesura, altre volte si eseguiva un interscambio di strumenti. I "moduli" spesso erano collettivi. Erano scritti in modo tale da poter decidere al momento quale o quanti strumenti dovessero intervenire. Era la durata che cambiava. Ognuno suonava fino a quando Nicolai decideva di far sfumare qualcuno mentre gli altri continuavano...

MC:

Tutte le tracce di questo cofanetto sono depositate a nome di entrambi i compositori, quindi credo vi fosse, almeno per un buon numero di esse, una "pre-composizione" di questi moduli da parte di Morricone e poi il momento di "improvvisazione" e direzione di Nicolai. La direzione a sua volta si può dire che facesse parte del processo di composizione, perché costituiva un passaggio essenziale per dar vita ai brani nella loro versione definitiva...

GC:

Nicolai era molto bravo perché "componeva sulla composizione".

Ricordo bene delle sezioni composte in "moduli". Lui con un gesto della mano indicava che un gruppo doveva essere pronto a finire e che doveva cominciare un altro gruppo. Era tutto molto improvvisato in sala ma Nicolai era molto efficace in questo.

MC:

Soprattutto – e mi riferisco a quando i "multipli" erano utilizzati nella musica per film – la difficoltà doveva aumentare quando c'era da stare in sincrono con un'immagine proiettata...

GC:

Nicolai se la cavava bene anche con i sincroni. Era bravissimo in questo.

MC:

A Lei risulta che Nicolai stesso componesse talvolta seguendo un simile metodo per frammenti pre-composti? Battisti D'Amario ricorda che anche lui qualche volta si presentava con composizioni di questa tipologia...

GC:

Si dice che proprio in questo contesto sia nata la separazione fra Morricone e Nicolai, anche se lo stesso Morricone lo ha negato. Era comunque inevitabile che a Nicolai rimanessero "appiccicati" alcuni stilemi di Morricone, avendo diretto per così tanto tempo la sua musica. D'altra parte, Morricone è un compositore che "lascia traccia". Produceva vere e proprie invenzioni. A volte si ripetevano ma erano comunque invenzioni. Ogni mattina aspettavamo il suo arrivo per scoprire quale sortilegio avesse inventato quel giorno.

MC:

Mi sono soffermato sulla questione dei “multipla” perché mi pare di poter rintracciare in essa i prodromi di quel principio estetico dell’«immobilità dinamica», di cui Morricone parla a lungo nella sua biografia,² e che egli avrebbe poi sviluppato propriamente nelle sue composizioni per la sala da concerto.

GC:

Assolutamente d’accordo: sono tutti sovra-prodotti di quegli esperimenti che faceva. In realtà il “travaso”, però, sono certo che avvenisse spesso anche in senso contrario, cioè dalla musica assoluta a quella applicata.

MC:

Oltre alle numerose collaborazioni in studio con Morricone, Lei ha collaborato anche alle musiche per film composte propriamente da Nicolai?

GC:

Sì. Eravamo un nucleo lavorativo molto impegnato. Si lavorava anche fino a quattro turni di registrazione al giorno, dalle nove a mezzanotte. A volte addirittura, all’RCA, durante l’intervallo di un turno, ci spostavano nella sala B per fare una sovrapposizione di qualche altra composizione.

Dalle nove a mezzanotte... non si badava a spese allora...

MC:

Immagino che queste convivenze prolungate generassero un certo affiatamento tra i musicisti... Per Morricone questa costanza nella collaborazione con alcuni musicisti era utile anche per ottenere un certo tipo di risultato, un certo tipo di “sound”.

GC:

Esattamente. Fra di noi ci conoscevamo *musicalmente*.

MC:

In che anno iniziò a fare i turni all’RCA?

GC:

Nel 1967. Fu [Gianni] Boncompagni a portarmi all’RCA. Era un nostro cliente al locale che avevamo vicino a Via Sardegna e Via Veneto, si chiamava Sayonara Club, una propaggine dell’adiacente Tokyo Restaurant. Poi il Tokyo è migrato verso Piazza di Spagna e noi prendemmo in mano il ristorante, fallendo miseramente. Avevamo dei clienti dell’alta società romana. Erano i postumi della “Dolce vita”... La “Dolce vita” decadente...

² Alessandro De Rosa, Ennio Morricone, *Inseguendo quel suono: la mia musica, la mia vita*, Milano, Mondadori 2016.

Il piano bar invece ebbe molto successo. Andò avanti fino al '67. Di lì passavano tanti artisti. Venne anche ad esibirsi una giovanissima Gabriella Ferri. Arrivavano artisti da tutto il mondo. Ogni tanto passava anche qualche jazzman americano.

Boncompagni scoprì che suonavo questo organo a valvole con la ritmica integrata – era un Seeburg, poi lo cambiai con un Thomas – e volle portarmi a fare un provino pubblico, c'era un palcoscenico allestito nella sala A, e lì nacquero i *long playing* che feci a nome mio con l'RCA.³

MC:

In sostanza erano suoi arrangiamenti all'organo di brani noti.

GC:

Sì. Il primo disco lo feci da solo con un batterista, con [Vincenzo] Restuccia, e un altro chiamato Tonani.⁴ I bassi venivano fatti con i pedali dell'organo. Dato che il primo disco ebbe delle buone vendite, nel secondo mi dettero anche un contrabbasso. Poi aggiunsero anche la chitarra e si andò aumentando fino a che, dato che i dischi vendevano bene, mi dettero l'orchestra. Avevo gli archi, un organico orchestrale e fui messo in condizioni di scrivere dei veri arrangiamenti.

Già dopo il mio primo disco, un violinista e amico che faceva i turni, mi disse: «Perché non ti metti a fare i turni? Si guadagna bene, si lavora molto».

A fare i turni c'erano grossissimi solisti dell'epoca: Severino Gazzelloni, Mario Gangi per la chitarra, poi è subentrato Bruno Battisti D'Amario, addirittura Domenico Ceccarossi, il grande cornista, anche il famoso mandolinista Giuseppe Anedda...

Già quando sono entrato io, loro cominciavano a non frequentare quasi più i turni.

Addirittura anche Franco Ferrara, il direttore d'orchestra, fece i turni. Il grande, enorme Franco Ferrara!

MC:

È corretto dire che Bruno Nicolai in un certo senso, non dico che sostituì, ma prese il testimone di Ferrara che era attivo da prima di lui?

GC:

C'erano parecchi altri direttori: c'erano [Francesco] De Masi, Franco Potenza... tutti di un'epoca leggermente precedente. Però Nicolai, almeno per quanto riguarda la musica di Morricone e di altri, prese lui la direzione.

³ Tra questi: Giorgio Carnini, *All'organo Thomas*, RCA KAS 24, 1967; Giorgio Carnini, *All'organo Hammond X-66*, RCA KAS 25, 1969; Giorgio Carnini, *Le 24 canzoni di Sanremo*, RCA KAS 29, 1969; Giorgio Carnini all'organo Thomas, *Tutti i successi del XX Festival della Canzone – Sanremo Settanta*, RCA KAS 34, 1970; Giorgio Carnini, *Sanremo '71*, RCA KIS 246, 1971.

⁴ Franco Tonani, batterista dei Modern Art Trio (con Franco D'Andrea e Bruno Tommaso) e autore di alcuni dischi di sonorizzazioni a suo nome.

MC:

Nicolai era anche organista: anche lui suonava in alcune occasioni?

GC:

Nicolai era organista e faceva i turni prima che iniziassi io.

MC:

Come date mi tornano: Nicolai inizia a scrivere e a dirigere colonne sonore più o meno contemporaneamente a Morricone, nei primi anni Sessanta; evidentemente faceva già i turni di organo in RCA, poi nel 1964-65 Morricone inizia a chiamarlo più spesso per dirigere; dopo qualche tempo entra in scena Lei...

Una curiosità: l'organo che cita la *Toccata e Fuga* di Bach in *Per qualche dollaro in più* l'ha vista partecipare?

GC:

No, *Per qualche dollaro in più* era del '65. Lì era Nicolai, quasi sicuramente.

MC:

Qual era la formazione tipica di un turno all'RCA negli anni in cui era attivo lì?

GC:

Restuccia era alla batteria. C'erano casi in cui altri musicisti venivano chiamati quando qualcuno di noi era impegnato da un'altra parte: se, ad esempio, Restuccia aveva un altro ingaggio, chiamavano qualche altro batterista. Per esempio, Gegè Munari e suo fratello Pierino.

All'inizio alla chitarra c'era Maurizio De Angelis, uno dei fratelli De Angelis.

MC:

Conosciuti anche come gli Oliver Onions...

GC:

De Angelis suonava benissimo. In seguito gli subentrò l'allora giovane Silvano Chimenti. Ogni tanto c'era anche Filippo Rizzuto. C'era anche Sergio Coppotelli...

MC:

Però Morricone lavorava anche con Battisti D'Amario in queste situazioni.

GC:

Sì. Ma Battisti D'Amario non faceva solitamente la ritmica, ma soprattutto le parti soliste con Morricone.

C'erano due filoni abbastanza differenti, seppure fossimo negli stessi ambienti: il "filone della canzone", che richiedeva una ritmica particolare, e lì D'Amario di solito non c'era; poi c'era il "filone del cinema", dove D'Amario c'era sempre, con i suoi famosi suoni alla chitarra elettrica.

MC:

Probabilmente anche Alessandro Alessandroni...

GC:

Certo, Alessandroni, poi anche Franco De Gemini all'armonica a bocca.

MC:

Invece al basso?

GC:

Prima c'era Giovanni Tommaso. Poi subentrò Daniele Patucchi. Anche Tonino Ferrelli.

Noi ci trovavamo a lavorare assieme molte volte, diciamo che Restuccia, De Angelis, Giovanni Tommaso e io eravamo piuttosto stabili come sezione ritmica... Poi alcuni preferivano [Antonello] Vannucchi all'Hammond per la sua connotazione prettamente jazzistica...

Per gli archi c'era Dino Ascioffa alla viola...

MC:

A cui poi Morricone ha dedicato *Suoni per Dino*.

GC:

Esatto. Poi c'era Franco Tamponi, primo violino.

MC:

Tamponi era dunque il primo violino dell'orchestra RCA?

GC:

Franco Tamponi era dell'Unione Musicisti di Roma, che era l'organizzazione che forniva gli strumentisti... non era un'orchestra dell'RCA, lavoravamo tutti all'RCA, ma anche alla Fono Roma, all'Ortophonic, in via Pola c'era la Dirmaphon, poi c'era l'International Recording con un fonico eccezionale: Federico Savina.

MC:

Rispetto al fatto che si trattasse di musica "leggera", di arrangiamenti oppure di musica per film, la conformazione della sezione ritmica cambiava?

GC

Dipendeva dalle necessità. C'erano molti lavori in contemporanea in varie sale... c'era tantissimo lavoro in corso.

MC:

Questa sua attività ha coinciso con profonde trasformazioni nella *popular music* in Italia: siamo tra il '68 ed il '72, sono gli anni in cui la scena cambiò molto... Si teneva aggiornato?

GC:

Sì. In quel periodo cominciarono a cambiare i supporti... Quando ho iniziato, al massimo c'era l'Amplex a tre piste.

Si registrava in stereo su due delle tre piste. Poi si riversava sull'altra. Poi su quella pista si faceva già un mixaggio e si facevano le sovrapposizioni. Ma era faticosissimo.

Dopodiché è arrivata un'altra marca, Grundig mi sembra... a quattro piste, poi venne il sei piste, poi venne l'Amplex a otto piste. Già dal sei piste in poi la traccia era doppia, a due pollici, se non ricordo male. Dopo venne il sedici piste, poi il ventiquattro piste. Con i banchi multipista con tanti cursori cambiò anche il modo di registrare...

MC:

Lei suonava solo l'organo o anche altri tipi di tastiere?

GC:

Ho suonato anche il sintetizzatore. Iniziai attorno al 1971-72, con i primi Arp 2600 che arrivarono in Italia. A suonarlo a Roma c'eravamo io e Amedeo Tommasi, che lavorava però per conto suo facendo sonorizzazioni, mentre io venivo chiamato per fare i turni utilizzando quel sintetizzatore. Comprai l'Arp 2600 insieme a Luis Bacalov. Lui voleva sperimentare un po', però poi in realtà lo usavo io. All'occorrenza ci poteva essere anche un Fender [Rhodes]. Alle volte, quando non c'era Arnaldo Graziosi, suonavo anche il pianoforte ...

MC

Un altro strumento quasi onnipresente in queste registrazioni è il clavicembalo...

GC:

In certe occasioni ho suonato anche il clavicembalo, sì.

MC:

Utilizzò anche altri sintetizzatori, tipo il Moog?

GC:

Il Moog lo utilizzai quando entrai in RAI. Entrai in RAI con Restuccia: ci avevano chiamati diverse volte facendoci lavorare in modo continuativo e quello si poteva configurare nel mondo dei diritti del lavoratore come collaborazione continua e quindi ci assunsero a tempo indeterminato intorno al 1971-72.

Facevo i primi lavori con Marcello De Martino e con [Enrico] Simonetti... eravamo solo noi due, Restuccia ed io, come esterni, ad essere stati ingaggiati nella ritmica dell'orchestra chiamata "Ritmi Moderni" della RAI dove c'era [Roberto] Pregadio al pianoforte. Contemporaneamente svolgevo anche attività di turni. Sicuramente ero già in RAI quando Loretta Goggi debuttò a *Canzonissima '72*: ricordo che suonai la sigla di apertura "Vieni via con me (Taratapunzi-e)".

MC:

Si ricorda anche del Synket, il sintetizzatore di Paolo Ketoff?

GC:

Sì. Il Synket però non lo usavo io, lo usava Walter Branchi.

MC:

Veniva suonato negli stessi contesti in cui simultaneamente suonava lei?

GC:

A volte accadeva che ci fosse anche lui [Walter Branchi, *NdC*].

MC:

Dato che frequentava molto Morricone e il mondo che gravitava attorno a lui... con il Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza ha avuto mai dei rapporti?

GC:

Mai di tipo artistico.

MC:

Cosa mi dice del disco *Neuro Tensivo*, firmato da Egisto Macchi e da Lei, con lo pseudonimo Zanagoria?

GC:

Non è firmato da me e Macchi assieme: un lato è mio e un lato è di Macchi.⁵

⁵ *Neuro Tensivo*, Gemelli GG-ST 10.008, 1971. In realtà il disco contiene cinque tracce di Macchi (tra cui la prima del Lato B) e quattro di Carnini.

MC:

Capisco: era una compilation creata dalla Gemelli, che conteneva musiche di Macchi e Sue. Ciò non significa che voi collaboraste...

GC:

Conoscevo Macchi. Ho fatto dei turni in qualche film dove c'erano le sue musiche.

MC:

Le capitava mai di vedere un film e riconoscere la Sua presenza nella colonna sonora? Immagino di sì avendone fatti talmente tanti...

GC:

A volte andavo a vedere il film per sentire come avevo suonato.

MC:

Se ne ricorda qualcuno in particolare?

GC:

C'era una volta il West, uno dei primi all'RCA. Mi ricordo di questa cosa bellissima: il "Tema di Jill" con Edda Dell'Orso... aveva una voce che non era impostata... era di diamante.

MC:

Edda Dell'Orso è una delle altre presenze molto frequenti nella musica di Morricone, e anche in questo cofanetto...

GC:

Nessuna, dopo Edda Dell'Orso, ha espresso quel timbro diafano e pulito, non colto né studiato ma naturale. È stata irripetibile. Eppure Morricone ha avuto altre grandi cantanti di nome, per esempio una bravissima come Susanna Rigacci... nessuna però ha raggiunto quel tipo di timbro, nemmeno le cantanti affermate d'opera...

MC:

Prima faceva l'esempio di *C'era una volta il West*. Leone in quel caso utilizzò le musiche già sul set in maniera da costruire la sincronizzazione delle riprese. Poi immagino che quelle musiche fossero ri-registrate in "bella copia".

GC:

Registavamo sia la "brutta copia", o "brogliaccio", sia la stesura finale del brano. Si dava lo stimolo agli attori già con la musica d'orchestra. Molte volte, soprattutto con i compositori più

importanti si faceva così. Si portava il tema sul set e l'attore recitava. C'erano tanti soldi, ci si poteva permettere anche questo.

MC:

Era abbastanza comune che i musicisti si mettessero in proprio e costituissero degli studi da soli o collettivamente, spesso producendo musica per film o sonorizzazioni... Per esempio, c'era Piero Umiliani con il suo Soundworkshop.

GC:

Abbiamo lavorato nel suo studio diverse volte con lui. Poi c'era uno studio che era di Bruno Canfora: era vicino a piazzale Clodio, in Via Muggia. Ci lavorava spesso quel quartetto di Antonello Vannucchi, I Mark 4, con Maurizio Maiorana al contrabbasso, Carlo Pes alla chitarra, e uno dei due batteristi della RAI televisione [Roberto Podio, *NdC*]...

MC:

Mi diceva Battisti D'Amario che I Mark 4 erano molto legati ad Armando Trovajoli.

GC:

Trovajoli era uno di quei compositori che io ho conosciuto in seguito, non subito. Lui lavorava molto con Vannucchi... facemmo però anche dei turni assieme.

MC:

Poi c'era naturalmente lo studio Orthophonic, fondato da Morricone, Bacalov, Piccioni, Trovajoli... i quali fondarono anche l'etichetta General Music.

GC:

Insieme con anche [Enrico] De Melis, che amministrava la General Music. Lo studio Orthophonic, che poi diventò Forum Music Village quando lo prese Patrignani, era collegato via cavo con l'organo della sovrastante Chiesa di Piazza Euclide che aveva un bello strumento a canne a tre tastiere. E lì feci molte cose per Morricone, in sovrapposizione, mi mandavano da sotto la base... Di solito si trattava di brani più complessi, non come quelli che arrivavano ai turni, da leggere e registrare.

A un certo punto io ed Eduardo Ogando, assieme ad altri musicisti, apriamo un nostro studio di fonologia, lo studio Axon, molte volte ci veniva anche Bacalov. Lì vi feci molte sonorizzazioni, soprattutto con strumenti elettronici. Feci molte di esse insieme con [Sandro] Brugnolini, dischi che decidemmo di produrre noi sempre con mezzi economici esigui. Io facevo tutte le parti in sovrapposizione... arrivò anche in prova un Arp 2000,⁶ che era un enorme parete piena di moduli, alcuni dei quali molto interessanti, c'era anche un sequencer... avevamo l'Hammond in

⁶ È possibile che ci si riferisca all'Arp 2500, effettivamente di dimensioni medio-grandi, modulare e dotato di sequencer. Non siamo stati in grado di reperire invece informazioni su un modello 2000 che rispondesse alla descrizione.

studio... il pianoforte... e anche il violino perché avevamo Georg Mönch, che era uno dei soci dello studio. Una volta è venuto Dino Asciolla e abbiamo fatto delle improvvisazioni in due.

Facemmo diverse cose con le edizioni Sermi Film, con [Sergio] Pagoni e Mimmo Consolo... tant'è che passammo dallo stare in RAI con Restuccia e Pregadio e Chimenti a formare il quartetto I Gres...⁷

MC:

Ha inciso molte sonorizzazioni sotto lo pseudonimo Zanagoria.

GC:

Zanahoria, con la "h", significa "carota" in spagnolo. L'uso popolare di Buenos Aires lo ha modificato in *Zanagoria*. *Zanagoria*, per estensione d'uso e di significato, vuol dire "testa di rapa". Lei ha presente [Stefano] Torossi?

MC:

Certo.

GC:

Torossi si faceva chiamare Farlocco. Era un gioco comune, quello degli pseudonimi scherzosi, in quel campo.

MC:

Come invece Brugnolini si faceva chiamare Narassa.

GC:

[Nel campo delle sonorizzazioni] c'erano due filoni. Da una parte la musica "a metro", fatta con la mano sinistra da noi musicisti per guadagnare soldi, come molte produzioni di musica leggera. Con Brugnolini decidemmo di fare un po' di "musica a metro" poiché lui la poteva far passare in RAI, come la potevano mettere i suoi amici... a volte si interscambiavano... un amico metteva la musica di un altro... e in genere quello che si faceva nello studio di fonologia [lo Studio Axon, NdC] riguardante la parte elettronica, lo facevo io assieme a Ogando – che più che un fonico era un compositore, ma non ha mai fatto musiche di sonorizzazione.

Uno dei primi dischi che realizzammo per sonorizzazioni era firmato da cinque persone: io, Brugnolini, [Massimo] Catalano, [Stefano] Torossi, e [Giuliano] Sorgini. Mi ricordo il titolo "Quinto Capannone":⁸ erano degli ostinati "a metro" che consideravamo di poco valore musicale. Mi sorprende il fatto che oggi ci siano degli esegeti di quella musica...

⁷ I Gres, *I Gres*, Globevision GV 001, 1974; I Gres, *I Gres Vol. II*, Gemelli GG.ST 10.032, 1975; I Gres, *I Gres Vol. III*, Globevision GV 002, 1975.

⁸ Prima traccia dell'LP: *Musicorama – Vol. 7*, Ricordi LR 7, [1970?]. Sul disco le musiche sono tutte attribuite a Giorgio Carnini.

D'altro canto c'era invece il filone della "ricerca"; a questo filone si ascrive il disco *Neuro Tensivo*, e altre mie produzioni, come *Insight Modulation*.⁹ Per esempio, mi ricordo benissimo come lavorammo al brano "Jazz Modulation". Prima registrammo un banale swing su un giro di blues elementare. Poi in studio passammo la registrazione su un modulatore ad anello che dà le somme e le differenze delle frequenze d'ingresso, moltiplicando così i suoni, poi trattati con un filtro a voltaggio controllato. Attraverso questa processazione riuscimmo ad ottenere un risultato completamente diverso, che del materiale originale conservava solo la scansione ritmica. Il brano era stato registrato da noi con il quartetto, improvvisato lì per lì. Su quello abbiamo poi lavorato. Quella era la parte "di ricerca".

Oppure ricordo un brutale lavoro di taglio di nastro sul brano "Su 60 impulsi". Erano periodi in cui uno ricercava... anche se ti chiedono qualcosa di banale, tu musicista, cerchi di riscattarla tramite l'orchestrazione o l'armonizzazione, facendo parallelamente scorrere il contrappunto... è un processo di nobilitazione al fine della soddisfazione personale.

MC:

Per trovare anche una ragione in quello che si fa.

GC:

Altrimenti è frustrante, sminuente...

All'epoca non c'erano certe possibilità... non c'era il computer. Allora si facevano molti tagli di nastro di un quarto di pollice tagliandolo in diagonale... oppure *ex abrupto* se uno desiderava ottenere un "risucchio del suono"... si poteva ottenere l'effetto di *fondue enchaîné*... un diminuendo assieme ad un crescendo... a seconda di come si tagliava il nastro... Con una diagonale più o meno accentuata.

È così che si faceva la musica elettronica allora. Si lavorava *di forbice*.

MC:

La sensazione è che nell'ambito delle sonorizzazioni i musicisti godessero di una certa libertà di sperimentazione, con alcuni compositori di più ed altri di meno. O forse maggiormente in alcuni progetti?

GC:

Dipendeva dai contesti. Morricone, al contrario di altri, era uno che scriveva fino all'ultima nota. Non si è affidato mai [ai musicisti] tranne che per trovare i suoni che lui aveva in mente. Ad esempio, per uno dei suoni di *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* mi disse: «Cercami una pernacchia musicale». Erano tre note composte: Re, Fa e Fa# assieme. Le feci all'Hammond X-66, assieme ai fagotti. Morricone la chiamava proprio «la pernacchia».

⁹ Zanagoria, *Insight Modulation*, Gemelli GG.ST 10.011, 1972.

Bacalov invece mi fece improvvisare un assolo di transizione fra due tonalità, inizialmente in Do# minore. Era il *Concerto grosso per i New Trolls*.¹⁰ Quello lo feci con l'organo della Chiesa di Piazza Euclide. E una volta [Piero] Piccioni mi fece improvvisare dei fugati per ben nove minuti!

Per fare un esempio d'altro tipo, lavorai in alcuni dischi di Fabrizio de André: in quei casi faceva gli arrangiamenti Nicola Piovani e spesso ci veniva chiesto di inventarci qualche cosa.¹¹

MC:

In quegli arrangiamenti di Piovani si sente moltissimo l'influenza della musica per film, soprattutto dei western, ma non solo.

GC:

Ogni compositore aveva le sue peculiarità...

Lavoravamo con tutti, soprattutto in RAI: i bravi e i meno bravi. A volte veramente succedevano delle cose... davano delle cose a compositori che non erano assolutamente preparati, degli autodidatti senza nemmeno gli studi da autodidatta e creavano pasticci. Talvolta la melodia veniva suonata da tutta l'orchestra... cose del genere.

MC:

E in questi casi doveva intervenire il musicista e correggere, metterci una pezza...

GC:

In certi casi non si poteva nemmeno correggere perché erano partiture scritte così.

Un altro compositore che ha innovato la musica da film perché ha lavorato con organici anche piccoli era [Angelo Francesco] Lavagnino. Sono arrivato a lavorare con lui prima che smettesse. Ho lavorato anche con [Carlo] Rustichelli – lui era un operista, aveva veramente studiato la musica – e con [Mario] Nascimbene...

MC:

Altro grande sperimentatore.

GC:

Mi ricordo che nel *Casanova* di Fellini, registrato all'International Recording, Nino Rota si mise a suonare il piano Fender, strumento che non conosceva, ma lo suonava con un'abilità diabolica. C'è una scena del *Casanova* in cui si vedono tutti gli organi in giro nella sala... Li registrai io, nella basilica di Santa Francesca Romana. Il tecnico era Savina.

¹⁰ Si sta facendo riferimento alle musiche per il film *La vittima designata* (1971) di Maurizio Lucidi, che ospita le musiche di Bacalov suonate dai New Trolls, poi rielaborate nel disco *Concerto grosso per i New Trolls*, Fonit Cetra, 1971.

¹¹ Fabrizio De André, *Non al denaro, non all'amore, né al cielo*, Produttori Associati, 1971; Fabrizio De André, *Storia di un impiegato*, Produttori Associati, 1973.

MC:

Con Rota collaborava abitualmente.

GC:

Sì. Lavoravo con tutti. Molto con Bacalov.

Bacalov delle volte era geniale... suonava il pianoforte divinamente... noi abbiamo avuto, oltre l'amicizia, anche una collaborazione concertistica. Abbiamo fatto dei concerti assieme quando io avevo l'orchestra e lui suonava il pianoforte, oppure a quattro mani. Era un musicista eccellente e colto. Si era molto informato sulla musica contemporanea di quegli anni. Lui fu uno di quelli che mi spinsero a proseguire la mia carriera classica, assieme alla mia compagna Lucia de Laurentiis. Un giorno all'Ortophonic mi disse: «Giorgio, perché non riprendi lo studio dell'organo? Qui lo suonano molto male». Già stava finendo l'epoca di [Fernando] Germani e c'era stato un vuoto. Quegli stimoli, assieme ad altre circostanze, per esempio la nascita di mio figlio nel '74, mi spinsero a riprendere gli studi ed abbandonare i turni.

MC:

Lei è naturalmente il dedicatario del *Quarto concerto* di Morricone (1993): immagino che il vostro rapporto sia proseguito negli anni anche successivamente a quando smise di fare i turni...

GC:

Sì. Era un rapporto di amicizia. Ci frequentavamo quando lui aveva casa in un grande comprensorio a Mentana, dove c'erano anche le abitazioni di Bacalov, di Sergio Bardotti, di Sergio Endrigo, di Franco Pisano...

Molti aspetti compositivi che emergono dalla partitura del *Quarto concerto* mi hanno commosso. È incredibile come, andando avanti nello studio di quest'opera, si scoprono delle vere "perle" nella costruzione che parlano di alta composizione, come per esempio un frammento del terzo tempo in cui c'è una complessa sequenza, ripresa in varie posizioni e ben celata per altro, di undici note in cui manca solo il Mi (che tra l'altro nella nomenclatura inglese è la "E" di Ennio), che appare solo alla fine del periodo – da notare che il concerto inizia e finisce con una unica nota, precisamente il Mi, ossia la sua firma. Oppure nell'ultima parte del primo tempo, una lunga sequenza fatta di contrappunti doppi, inversi e retrogradi, proposti in modo da autoriprodursi sino ad arrivare a cellule di cinque misure che, attraverso modulazioni successive di mezzo tono, arrivano a un'esplosione trionfale della stessa tonalità d'inizio. La citazione frequente del nome di B.A.C.H. (le note Si bemolle-La-Do-Si naturale) è ancora un altro elemento presente nel concerto. Lui amava e conosceva profondamente Bach! È emozionante entrare via via nel processo costruttivo che ha portato alla creazione di quest'opera.

C'è anche tutta una sezione dell'ultimo movimento in cui nella partitura è richiesta l'attività di improvvisazione.

Quando lo suonammo per la prima volta alla IUC [Istituzione Universitaria dei Concerti] con [Flavio Emilio] Scogna tutto andò liscio. Poi [Morricone] lo aveva diretto a Budapest, e nel secondo movimento, che è il più facile di tutti, io andai fuori. E lui mi disse: «Non ti sei fidato di

me». E aveva ragione: lui dirigeva meravigliosamente le sue opere come nessuno, però in quel caso veramente non mi ero fidato di un suo attacco che veniva dopo una lunga pausa per l'organo...

Dopo la prima esecuzione del *Quarto concerto*, Morricone mi disse in romanesco: «Ah Giò, pensavo fosse inesequibile». Ripeté l'aneddoto durante l'omaggio che gli abbiamo fatto nella Sala Accademica del Conservatorio Santa Cecilia a chiusura dell'edizione 2018 del festival *Un organo per Roma* in occasione dei suoi novant'anni. Si vede che gli era rimasto impresso il fatto che l'avesse scritto, dato che avevo insistito tanto, un po' per mettermi alla prova, un po' per sfidarmi. Perché lui sapeva essere "cattivo".

MC:

Lui stesso, nella sua biografia, ha ammesso beffardamente che aveva scritto apposta per farLa sbagliare: «Era un po' come dire: "Hai voluto il pezzo? Ora vedrai!"».¹²

¹² De Rosa, Morricone, *Inseguendo quel suono*, cit., p. 356.