

PAOLO NOTO – DOM HOLDAWAY

NINO ROTA E IL CINEMA ITALIANO
DEL DOPOGUERRA
ECONOMIA, MODI DI PRODUZIONE E RETI SOCIALI

ABSTRACT

L'articolo riflette sul ruolo di Rota in un decennio cruciale per la sua carriera e per il cinema nazionale. Incrociando dati presenti sugli archivi della produzione italiana e sui resoconti relativi agli incassi analizziamo il numero complessivo e la distribuzione delle pellicole musicate da Rota, gli incassi assoluti e il loro posizionamento relativo rispetto ai film italiani in generale. Attraverso gli strumenti della social network analysis ricostruiamo poi le reti professionali del musicista, per verificare quali siano i professionisti e le società con cui collabora più frequentemente, nonché la centralità di Rota quale nodo di relazioni all'interno del sistema. L'obiettivo è quello di usare la posizione di Rota per meglio comprendere i modi di produzione tipici di quella fase del cinema italiano, il progressivo consolidamento di una fascia medio-alta di produzione, nonché il ruolo delle 'famiglie lavorative' nell'elaborazione di questo modello.

PAROLE CHIAVE Nino Rota, compositore cinematografico, production studies, storia del cinema italiano, social network analysis

SUMMARY

This article reflects on Nino Rota's position in a decade that was crucial both for his own career and for national cinema. Combining data from Italian production archives and box office records, we analyse the total number of films for which Rota composed music, their distribution, their total takings and their relation to other contemporary Italian cinema. Using social network analysis, we then reconstruct the musician's professional networks and the production companies with which he collaborated most commonly, as well as Rota's own centrality within this system. Our aim is to use Rota's position to understand more fully the production methods employed during this moment of Italian cinema, the progressive affirmation of a medium/high level of production, and the role of 'working families' in the development of this system.

KEYWORDS Nino Rota, film composer, production studies, 1950s film industry, social network analysis



Rota e gli anni Cinquanta: contesto e problemi

Il nome di Nino Rota è tradizionalmente associato, nella storiografia così come nel senso comune relativo al cinema italiano, a un'altra figura precisa e, per estensione, a una fase specifica del cinema nazionale: Federico Fellini e la stagione del cinema d'autore nazionale degli anni Sessanta.¹ Lo scopo di questo articolo è invece quello di ragionare su una fase precedente della carriera di Rota. Questa esigenza nasce da un duplice ordine di osservazioni, relative al contesto generale della produzione italiana, da un lato, e alla filmografia di Rota, dall'altro. Partendo da questo secondo aspetto emerge chiaramente come negli anni Cinquanta il compositore milanese attraversi una fase di evidente iperattività, soprattutto se si confrontano i numeri di film musicati in quel decennio con quelli dei decenni successivi. L'ipotesi di partenza del nostro articolo è che indagare questo periodo di fermento creativo ci possa aiutare a collocare meglio Rota nel sistema produttivo del cinema italiano del dopoguerra, e far emergere quindi alcuni tratti significativi circa il ruolo del compositore e l'assetto complessivo di quell'industria.

La letteratura su Rota suggerisce che la copiosa produzione del musicista sia dovuta anche a una serie di fattori contestuali. Se da un lato Rota era ben disposto ad accaparrarsi un impiego in ambito cinematografico a causa dei debiti accumulati durante la Seconda guerra mondiale,² dall'altro proprio in quel periodo la Lux Film – la più attiva e prestigiosa casa di produzione italiana del dopoguerra – cercava collaboratori con le sue caratteristiche. Guido Gatti, all'epoca amministratore delegato della Lux, e Fedele D'Amico, organizzatore musicale nonché caro amico di Rota, «fecero lavorare, nei film prodotti dalla Lux, musicisti importanti, alcune tra le maggiori firme della musica contemporanea, scartando a priori qualsiasi intervento da parte di mestieranti della musica. Questo, soprattutto per rivalutare le sorti e la fortuna del cinema italiano, allora notevolmente basse».³ Grazie all'amicizia con D'Amico e alla sua già consolidata reputazione nella composizione di musica lirica e leggera⁴ a Rota venne offerta l'opportunità di tornare, con più successo che in passato,⁵ alla composizione di colonne sonore. Questi lavori ebbero l'effetto di accrescere la fama professionale e personale di Rota: alla fine del decennio, infatti, era riconosciuto non solo come musicista di grande talento, ma anche come collaboratore affabile ed efficiente dei registi.⁶ Come ha fatto notare De Santi, il contrappasso di questo aspetto è che in Italia «il rischio di diventare una

1. BONDANELLA, *A History of Italian Cinema*, p. 108; D'ONOFRIO, *A Century of Music*, pp. 304-305; DE SANTI, *La musica di Nino Rota*, pp. 73-91.

2. LOMBARDI *Cronologia*, p. 188; FABRIS, cur., *Nino Rota*, p. 13.

3. DE SANTI, *La musica di Nino Rota*, p. 39.

4. Cfr. LOMBARDI, cur. *Nino Rota: un timido protagonista*, in particolare SALIS, *Le liriche per canto*; SALA, «*I due timidi*».

5. Come è ben noto, la prima esperienza di Rota come compositore cinematografico è datata 1933, per il film *Treno popolare* di Raffaello Matarazzo. Il film non è molto acclamato dal pubblico né dalla critica, cosa che porta Rota a non essere riconosciuto in questo ambito fino ai tentativi dei primi anni Quaranta. Cfr. DE SANTI, *La musica di Nino Rota*, pp. 35-36.

6. DE SANTI, *La musica di Nino Rota*, p. 43; LOMBARDI, *Un uomo solo al pianoforte*, p. xiv.

sorta di tappabuchi di film mediocri cominciava a farsi concreto».⁷ Per evitare ciò, Rota passò un breve periodo di lavoro all'estero, in Inghilterra, realizzando le colonne sonore di alcuni film internazionali. Successivamente, «[a]l suo rientro in Italia, la stima e la considerazione per il musicista erano talmente consolidate da dar luogo a una vertiginosa attività produttiva, sia in campo cinematografico che nel campo della musica sinfonica e operistica».⁸

Infatti, la produzione di Rota ammonta a 75 film nel decennio 1950-1959, contro i 20 del periodo 1960-1969 e i 17 (di cui 8 non di produzione italiana) del 1970-1979 (per le informazioni relative all'anno di uscita dei film facciamo riferimento alla filmografia di Rota messa a punto in BORIN, *La filmografia di Nino Rota*, per tutti gli altri dati filmografici all'Archivio del Cinema Italiano dell'ANICA, www.archiviodelcinemaitaliano.it). Non cambiano solo i numeri, perché la produzione di Rota nel decennio di nostro interesse è decisamente più eterogenea e comprende grosse produzioni e film di fascia media, film di autori in via di affermazione e prodotti appartenenti ai generi più diffusi all'epoca.⁹

Il dato numerico si inserisce quindi in un altro ordine di considerazioni, relativo al contesto produttivo: gli anni Cinquanta, in cui Rota si specializza gradualmente come compositore di colonne sonore per film di elevato impegno produttivo e consistenti ambizioni estetiche e spettacolari, sono anche anni di grande effervescenza produttiva, in un quadro di incertezza legislativa che fa oscillare il numero di film realizzati su base annuale, e porta a periodi di frenesia produttiva alternati ad altri di stasi e di riassetto del sistema industriale del cinema italiano.¹⁰ Negli anni Cinquanta infatti il cinema nazionale conosce fasi importanti di aggiornamento tecnologico – che portano alla diffusione della pellicola a colori,¹¹ e dei formati panoramici di ripresa e proiezione,¹² come il Cinemascope –, di espansione internazionale – con il consolidamento delle coproduzioni che vedono nella Francia un partner strategico,¹³ ma anche con tentativi (non sempre coronati da successo) di stabilire relazioni con industrie forti come quella statunitense e britannica –, nonché di ricambio nei quadri produttivi, con la cessazione o il ridimensionamento delle attività di sigle storiche come la già citata Lux, la Titanus, la Excelsa-Minerva e la definitiva affermazione di una schiera di produttori abili a operare in un quadro di rapporti internazionale e a sfruttare in maniera intensiva generi e filoni dal successo eclatante quanto effimero, dai grandi Ponti, De Laurentiis e Rizzoli fino ai 'piccoli' Donati e Carpentieri, passando per i 'medi' come la Vides di Franco Cristaldi e la Galatea di Nello Santi.¹⁴

7. DE SANTI, *La musica di Nino Rota*, p. 48.

8. *Ibid.*, p. 49.

9. DE SANTI, *Nino Rota: le immagini e la musica*, p. 45; DYER, *Nino Rota*, pp. 29-31.

10. CORSI, *Con qualche dollaro in meno*, pp. 62-66.

11. PIEROTTI, *Un'archeologia del colore nel cinema italiano*.

12. VITELLA, *L'età dello schermo panoramico*.

13. PALMA, *Les coproductions cinématographiques franco-italiennes*.

14. CORSI, *Un ettaro di cielo e 39 di terreno*; CORSI, *Produzione e produttori*; DI CHIARA *Generi e industria cinematografica in Italia*; VENTURINI *Galatea S.p.A.*

Rota è inserito in maniera organica in queste dinamiche. Già da un primo sguardo d'insieme sulla sua filmografia emerge chiaramente la sua partecipazione a film che rientrano nei principali assi di cambiamento del sistema appena esposti. Sembra emblematico da questo punto di vista che tra i 7 film cui collabora nel biennio cerniera 1959-1960 ci siano alcune opere destinate a essere veri e propri prototipi per l'industria del cinema italiano del decennio a venire: *Europa di notte* di Alessandro Blasetti, che dà il via alla fortunata stagione del documentario di costume, *La grande guerra*, che con la vittoria al Festival di Venezia accredita la commedia all'italiana quale genere centrale del cinema l'italiano non solo in termini di consumo, e *La dolce vita* e *Rocco e i suoi fratelli*, esempi chiave di quel «superspettacolo d'autore» che sarà secondo Vittorio Spinazzola per alcuni anni il genere caratterizzante delle prime visioni nazionali.¹⁵

Cosa porta Rota a diventare il musicista di riferimento della produzione italiana di prestigio e di respiro internazionale? E in che modo il suo percorso è rappresentativo di un processo di cambiamento che riguarda le componenti più ambiziose e attrezzate del sistema produttivo italiano? È quello che vogliamo capire esaminando la produzione di Rota da due prospettive diverse: l'andamento degli incassi dei suoi film e le reti sociali in cui il musicista è inserito quale professionista. La ricostruzione degli incassi – intesi come indicatori per definire l'appartenenza dei film alle diverse fasce in cui la produzione può essere suddivisa in termini di riuscita economica – ci consente di verificare la posizione di Rota all'interno del contesto industriale del cinema italiano e osservarne le variazioni relative lungo un arco di tempo significativo. La descrizione delle reti sociali, definite dalle collaborazioni di Rota con società di produzione e distribuzione e con altri professionisti (registi, sceneggiatori) coinvolti nei film da lui musicati, ci permette di comprendere in termini qualitativi i sistemi di relazioni in cui il compositore è inserito e di descrivere la frequenza, la solidità e la peculiarità delle connessioni da lui attivate. Le reti sociali del compositore, come vedremo, non solo confermano il cambiamento della sua posizione all'interno dell'industria nel decennio, ma rivelano anche alcune caratteristiche interessanti del sistema, come il livello alto di raggruppamento di comunità di creatori di cinema, e suggeriscono conclusioni altrimenti non intuitive, riguardo ad esempio la presenza, per un certo periodo, di una filiera che potremmo definire di 'prestigio', responsabile dell'ideazione, realizzazione e distribuzione allo stesso tempo di film di genere a budget medio-elevato e di film che col senno di poi possono essere definiti d'autore, insistendo sullo stesso settore di mercato e coinvolgendo le stesse famiglie di professionisti.

15. SPINAZZOLA *Cinema e pubblico*, pp. 237-258.

Un compositore di successo? Gli incassi dei film di Rota negli anni Cinquanta

Negli anni che vanno dal 1950 al 1960 Nino Rota compone la colonna sonora per ben 79 film, secondo un andamento irregolare che rispecchia da un lato i cicli di intensificazione e stagnazione dell'industria italiana, dall'altro la sua progressiva specializzazione in quella che vedremo essere la fascia alta della produzione nazionale. Il grafico che rappresenta il numero di film cui Rota lavora anno per anno mostra una crescita progressiva delle collaborazioni nella prima parte del decennio (con un picco di 16 colonne sonore composte nel 1953), una netta contrazione negli anni dell'incertezza legislativa (1954-1957) e una ripresa su volumi più moderati alla fine del periodo (Figura 1).

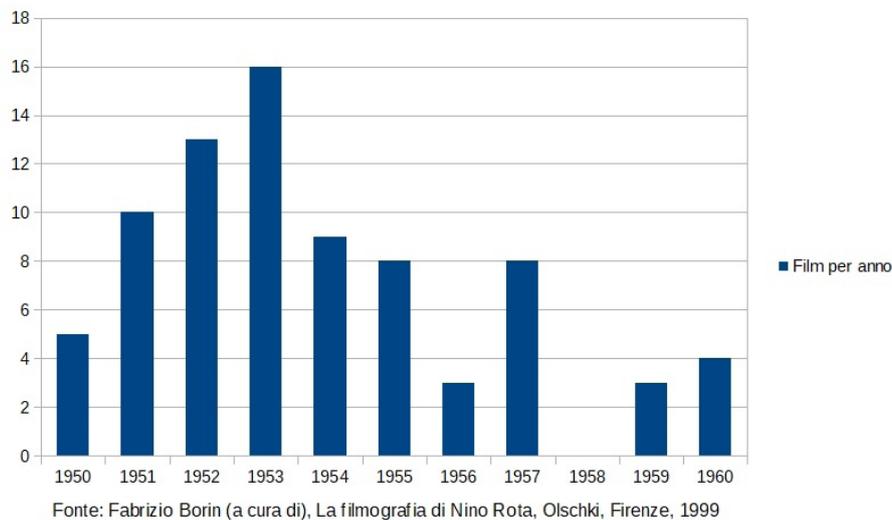


Figura 1. Film con colonne sonore di Nino Rota (1950-1960)

Il grafico può essere incrociato con quello relativo agli incassi medi dei film di Rota (il valore è stato ottenuto dividendo la somma degli incassi dei film per il numero di film): in questo caso si ha la conferma di una graduale affermazione del musicista, che nella prima metà del decennio partecipa a film in grado di ottenere incassi progressivamente maggiori e quindi, intuitivamente, più solidi e fortunati (Figura 2).

La curva, però, in questo caso mostra un andamento curioso: la crescita degli incassi medi è costante fino al 1955 (con un picco nel 1951, dovuto soprattutto all'enorme successo di *Anna* di Alberto Lattuada), subisce una flessione nel triennio successivo ed esplose letteralmente negli anni 1959-1960. In valore assoluto si passa da circa L.200 milioni a film del 1950 a L.1,3 miliardi del 1960.

Per meglio comprendere questo secondo grafico, tuttavia, è necessario compiere un'ulteriore elaborazione e mettere in relazione gli incassi dei film di Rota con quelli del resto della produzione italiana. Questo ci obbliga a fare

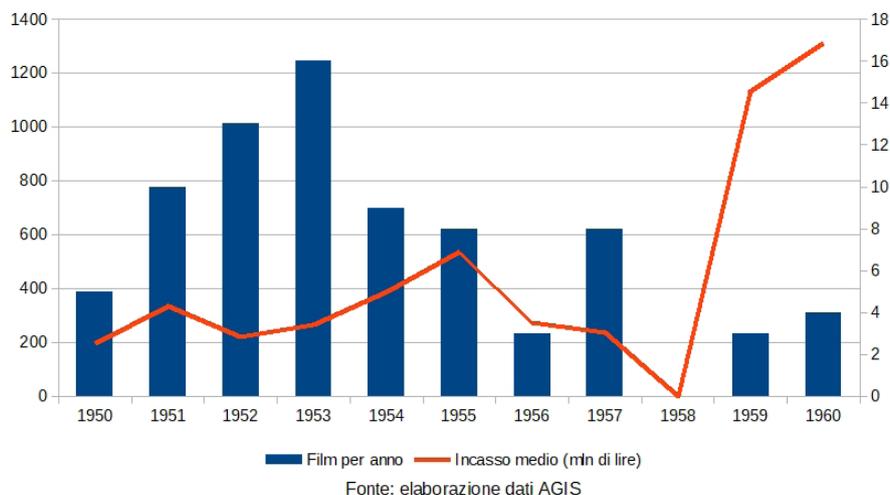


Figura 2. Rapporto film per anno e incasso medio (1950-60)

una digressione di carattere metodologico. La ricostruzione dei dati relativi agli incassi costituisce da sempre una sorta di *crux desperationis* per gli storici del cinema italiano, tanto che un'autorevole studiosa delle vicende economico-industriali del nostro cinema, Barbara Corsi, ha inserito nel suo *Con qualche dollaro in meno. Storia economica del cinema italiano* una lunga nota esplicativa sui vari sistemi di calcolo degli incassi approntati nel corso dei decenni, cui rimandiamo per chiarimenti.¹⁶ Nel nostro caso i dati sugli incassi fino al 1955 sono desunti dal *Catalogo Bolaffi del cinema italiano*,¹⁷ il quale utilizza fonti dell'Associazione Generale Italiana dello Spettacolo (AGIS), e fanno riferimento allo sfruttamento dei film fino al 31 marzo 1959 (con l'eccezione di *Anna, Senso, Londra chiama Polo Nord, Mambo, Guerra e pace*, che invece sono riferiti al 31 marzo 1965). Dal 1956 in avanti i dati sono forniti dal *Catalogo generale dei film italiani dal 1956 al 1973* dell'ANICAGIS¹⁸ e fanno riferimento al primo quinquennio di sfruttamento del film. Alcune precisazioni si rendono necessarie: l'AGIS, che è comunque istituzione di riferimento per questo tipo di dati, non censiva la totalità delle sale sul territorio italiano, ma solo le prime visioni delle cosiddette 'città capozona', vale a dire i centri a livello locale per la distribuzione dei film. Questo sistema di rilevazione, per quanto parziale, traeva ragione dal fatto che gli incassi successivi alla ricca prima visione e al primo quinquennio di sfruttamento contribuivano di solito in maniera solo marginale alla performance complessiva del film. I dati disponibili fino al 1955, pur non facendo riferimento a un periodo di sfruttamento

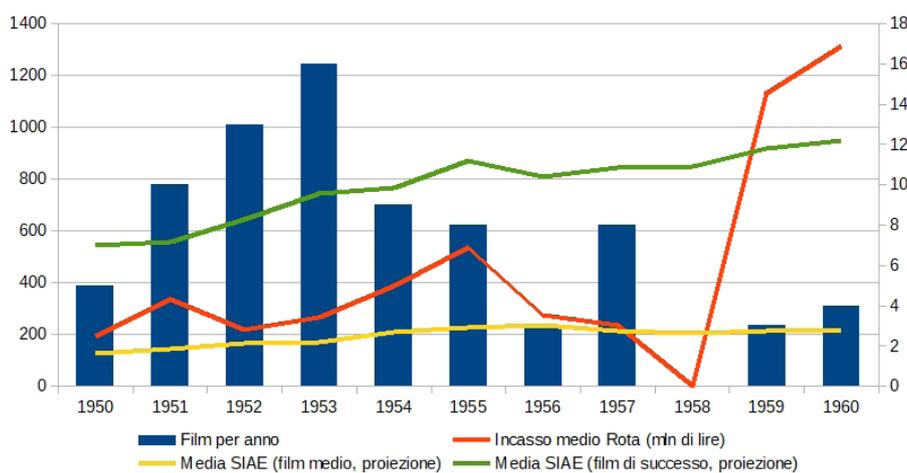
16. CORSI, *Con qualche dollaro in meno*, pp. 12-15.

17. RONDOLINO – BOLAFFI, cur., *Catalogo Bolaffi del cinema italiano*.

18. ASSOCIAZIONE GENERALE ITALIANA DELLO SPETTACOLO, cur., *Catalogo generale dei film italiani*.

definito (il quinquennio, come nelle rilevazioni successive) possono quindi essere considerati tendenzialmente omogenei a quelli relativi agli anni 1956-1960. In altri termini, presi nei loro valori assoluti questi incassi rischiano di essere poco affidabili rispetto alle performance dei singoli film, ma se considerati in termini complessivi possono fornire indicazioni importanti sulle tendenze in atto nel sistema.

In questo quadro, come si diceva, è utile verificare gli esiti dei film di Rota sullo sfondo degli incassi medi ottenuti dai film italiani. Per fare ciò sono d'aiuto una serie di previsioni contenute in *Lo spettacolo in Italia*, l'annuario edito dalla Società Italiana Autori ed Editori.¹⁹ La SIAE approntava nel periodo in questione stime relative ai probabili incassi dei film su proiezione ventennale. La stima distingueva tra *film di medio successo* e *film di grande successo*. Ad esempio, per un film uscito nel 1950 si riportava il presumibile incasso lordo progressivo, anno per anno, fino al 1970.²⁰ Le previsioni fornite dalla SIAE ci consentono di incrociare i dati sugli incassi 'effettivi' dei film di Rota con quelli previsti per i film-tipo usciti negli stessi anni e verificare lo scostamento tendenziale (Figura 3).



Fonte: SIAE, *Lo spettacolo in Italia*, 1951-1960

Figura 3. Scostamento tendenziale tra previsioni di guadagno e incassi effettivi

Il confronto tra la curva di incasso dei film di Rota e quelle dei film di medio successo e dei film di grande successo conferma ancora una volta la progressiva affermazione del compositore milanese come autore di riferimento per la fascia alta della produzione italiana: film diretti da registi affermati (Clément, Blasetti, Monicelli, Fellini, Visconti, Coletti, Giorgio Bianchi), prodotti da soggetti solidi (tra gli altri Titanus, De Laurentiis, Rizzoli), distribuiti dalle principali case attive sul mercato italiano (Titanus, Warner Bros., De

19. SOCIETÀ ITALIANA DEGLI AUTORI E EDITORI, cur., *Lo spettacolo in Italia nel 1950*.

20. *Ibid.*, pp. 154-155.

Laurentiis, Cineriz, Paramount) e, soprattutto, premiati da un vistoso successo di pubblico. Se fino al 1957 la curva di Rota si discosta per eccesso, ma di poco e soprattutto in anni eccezionali come il 1951 e il 1955, da quella dei film di medio successo (che peraltro rimane di fatto stabile attorno ai 200 milioni), alla fine del decennio gli incassi medi dei film di Rota superano in maniera sostanziale quelli di previsione per i film di grande successo, che nel 1960 si attestano attorno a 1,2 miliardi di lire. In estrema sintesi possiamo affermare che nella parte finale del decennio va a sistema una tipologia di collaborazione con la fascia alta della produzione che Rota sperimenta già dai primi anni Cinquanta in casi relativamente isolati (*Anna, Guerra e pace, I vitelloni...*) e che questo modello è destinato a essere replicato per i decenni a venire. Resta da definire meglio, alla luce di questi dati parziali, proprio la categoria di ‘fascia alta’ ed è quello che proveremo a fare attraverso l’analisi delle reti sociali.

Allo stato attuale delle conoscenze sugli incassi e la redditività dei film è necessario limitare questa indagine al contesto nazionale. Sarebbe tuttavia affascinante estendere la ricerca sul piano internazionale, dal momento che gli anni presi in esame sono quelli in cui l’industria italiana funziona anche da fornitrice di *art cinema* e, sempre di più, anche di cinema di genere a medio e basso costo per i mercati internazionali.²¹ Tra la documentazione presente nel Fondo Rota della Fondazione Giorgio Cini di Venezia vi è anche un interessante raccolta di rendiconti inviati dalla SIAE al musicista, nei quali sono riportati semestre per semestre i diritti maturati per tutte le opere distribuite in Italia e all’estero nei paesi le cui società omologhe sono convenzionate con la SIAE. Per quanto di nostro interesse, i rendiconti relativi al periodo indicano in lire italiane i compensi relativi ai diritti sulle colonne sonore dei film musicati da Rota e distribuiti sui mercati stranieri, distinguendo la cifra totale dal corrispettivo destinato al compositore.

Ad esempio, se si prende come campione *La grande speranza* (Duilio Coletti, 1954), film bellico su un’eroica missione di trasferimento prigionieri compiuta da un sottomarino italiano durante la Seconda Guerra Mondiale, e si sommano i diritti maturati in tutti i paesi in cui il film viene sfruttato, si apprende che il film frutta a Rota, nel periodo compreso tra il 1962 e il 1971, 464.219 lire. Il dato in sé non pare molto significativo, ma lo è il fatto che in questo modo è possibile ricostruire almeno in parte il processo di circolazione all’estero del film. Nel periodo considerato *La grande speranza* – film di ambizioni medio-alte e di valore ‘diplomatico’, prodotto dalla Excelsa-Minerva, a colori, con cast internazionale, premiato al Festival di Berlino del 1954 dall’O-CIC e dal Senato di Berlino – è distribuito in 11 paesi oltre l’Italia e tra questi vi sono destinazioni usuali per la produzione italiana media (Francia, Spagna), ma vi è anche una significativa presenza di mercati non sempre semplici da penetrare (Regno Unito, Giappone) e di paesi interessati dall’emigrazione italiana (Canada, Belgio). In sintesi, risulta difficile attualmente ricavare da tali materiali dati affidabili sul successo dei film italiani all’estero, ma questa tipologia di fonte, a quanti ci risulta finora mai usata, può essere utile per risa-

21. WAGSTAFF, *Italy in the Post-War International Cinema Market*.

lire a informazioni di difficile accessibilità sui modi e i tempi di sfruttamento dei film italiani sui mercati stranieri, allargando le conoscenze oltre le realtà solitamente più indagate.

La rete professionale di Rota

Se il quadro riguardante gli incassi ci ha permesso di verificare l'ipotesi che nella prima parte degli anni Cinquanta Rota sperimenti un modello di collaborazione, con i settori più ricchi e ambiziosi della produzione nazionale, che poi diventerà quello standard per i successivi anni di attività, resta da capire qual è il contesto in cui tale specializzazione avviene. Solo uno sguardo alla rete sociale del compositore, ottenuto con gli strumenti della *social network analysis*,²² può consentirci di elaborare ulteriormente questo elemento e di comprendere quali sono i professionisti e le realtà con cui collabora più frequentemente e che come lui contribuiscono al consolidamento di quel settore medio-alto della produzione nazionale, ma anche quali sono i percorsi di collaborazione abbozzati e non pienamente sviluppati. La rappresentazione grafica della rete sociale di Rota ci aiuta inoltre a distinguere il centro della sua attività dalla periferia, le collaborazioni più frequenti da quelle occasionali, e a ipotizzare quali siano i gruppi in cui la sua presenza risulta più qualificante nella misura in cui il suo nome costituisce l'unico elemento di connessione tra certi gruppi e il resto della comunità. In altre parole, queste rappresentazioni forniscono indicazioni – ovviamente da interpretare – non solo su Rota come singolo professionista, ma sull'assetto generale del sistema.

Per disegnare la rete sociale di Rota abbiamo usato come base di dati l'Archivio del cinema italiano dell'ANICA (archiviodelcinemaitaliano.it) ed estratto per tutti i film cui egli ha collaborato i nomi dei registi (fino a due), degli sceneggiatori (fino a sette), delle case di produzione (fino a due) e di distribuzione, nonché delle eventuali società di coproduzione straniera (fino a due). Altri elementi legati agli apporti professionali (attori, direttori della fotografia, montatori) non sono stati presi in considerazione non perché privi di interesse, ma perché queste figure avrebbero reso più complesse le reti che, dato il carattere di prova di questo lavoro, ci è sembrato opportuno limitare. È evidente che questa selezione corre il rischio di escludere in maniera preventiva soggetti attivi in mansioni fortemente legate a quelle del compositore: si pensi ad esempio al montatore, le cui scelte hanno un impatto preciso sulla durata della partitura, oppure ai molti altri collaboratori musicali (dagli orchestrali ai tecnici degli studi di registrazione). Pur riconoscendo questo rischio, la scelta è motivata dalla 'taglia' della nostra domanda rispetto alle reti di Rota. In particolare modo, siamo interessati allo scenario produttivo-industriale e ai cosiddetti ruoli 'above-the-line', quelli ricoperti da professionisti

22. Cfr. SCOTT – CARRINGTON, cur., *The SAGE Handbook of Social Network Analysis*; TRONCA, *Sociologia relazionale e social network analysis*.

coinvolti nella produzione di un film fin dal primo momento, la cui partecipazione è quindi fondamentale per definire le ambizioni e il posizionamento di mercato del film. D'altro canto, ricostruire un'autentica base di dati sui collaboratori in ogni film diventa sempre più difficile più scendiamo *below the line*, per via della parzialità – o totale mancanza – di risorse storiche.

La base della rappresentazione è costituita da *nodi e legami*: ogni nodo, raffigurato come un circolo, corrisponde a un soggetto attivo nel sistema (che si tratti di persona fisica o di sigla societaria), mentre ogni legame corrisponde a una collaborazione nella produzione di un film. È necessario, a questo punto, evidenziare un'altra caratteristica essenziale del nostro uso della *social network analysis* e un'altra limitazione possibile: la mappatura conseguente a questo modello è monodimensionale. Essa rappresenta, cioè, ogni attore della rete come pari e non cattura le dinamiche economiche o politiche che spesso stanno alla base di tali collaborazioni nella produzione cinematografica²³. Coscienti di questo aspetto, ribadiamo che la mappatura della composizione puramente sociale delle comunità di produzione indica comunque delle chiare tendenze che in ogni caso sono messe in dialogo con altre forme di analisi qualitativa e quantitativa.

La densità dei legami, segnalata da linee di spessore maggiore o minore, si riferisce al loro 'peso': linee più spesse indicano più collaborazioni tra due nodi. La misura dei nodi rappresenta invece la loro centralità *eigenvector*, vale a dire la misura dell'influenza di un nodo in una rete, in base al presupposto che le connessioni a nodi importanti abbiano un valore maggiore rispetto a legami a nodi con voti più bassi. Un alto valore *eigenvector*, segnalato dal diametro maggiore del circolo che rappresenta il nodo, indica che quel nodo è connesso con un numero elevato di altri nodi che a loro volta hanno alti valori.

Le reti sono organizzate tramite l'algoritmo Force Atlas, che mappa i legami tra i nodi cercando di bilanciare in termini grafici centralità (vale a dire importanza in termini di connessioni) e leggibilità. I nodi più centrali e connessi sono al centro, quindi è ovvio che nella rete di Rota il nodo centrale e di maggiore peso corrisponda a lui stesso.

Un primo modello di tutti i legami tra Rota e i suoi collaboratori rivela i suoi collaboratori più importanti durante il decennio. Sul livello puramente sociale delle collaborazioni, (ovvero, senza una rappresentazione delle gerarchie di potere nella produzione cinematografica) i collaboratori che si rivelano più importanti sono di diverse nature: case di produzione (Lux, Ponti-De Laurentiis, Cineriz e Titanus), distributori italiani e stranieri, registi (Monicelli, Steno, Soldati) ma anche sceneggiatori (Age e Scarpelli, Benvenuti, De Concini). Per motivi abbastanza intuitivi (i crediti dei film italiani storicamente includono un numero elevato di sceneggiatori) quest'ultima categoria

23. Una soluzione sarebbe dare pesi numerici ai legami tra nodi, rappresentando un valore economico della collaborazione come, ad esempio, gli stipendi dei lavoratori di ogni film. Questi dati, però, sono difficilmente rintracciabili per molti film degli anni Cinquanta, cosa che non permetterebbe una raccolta dati – e una conseguente analisi – coerente.

rappresenta quella dei collaboratori più comuni di Rota. È interessante notare che si tratta degli stessi professionisti che nel corso degli anni Cinquanta si sono esercitati in esperimenti di «tenuta e traducibilità»²⁴ degli schemi visivi e narrativi del cinema hollywoodiano nel contesto spettacolare italiano e che nel decennio successivo saranno responsabili della produzione della commedia all'italiana (Monicelli, Age e Scarpelli, Benvenuti) e del cinema di genere a diffusione internazionale (De Concini) (Figura 4).

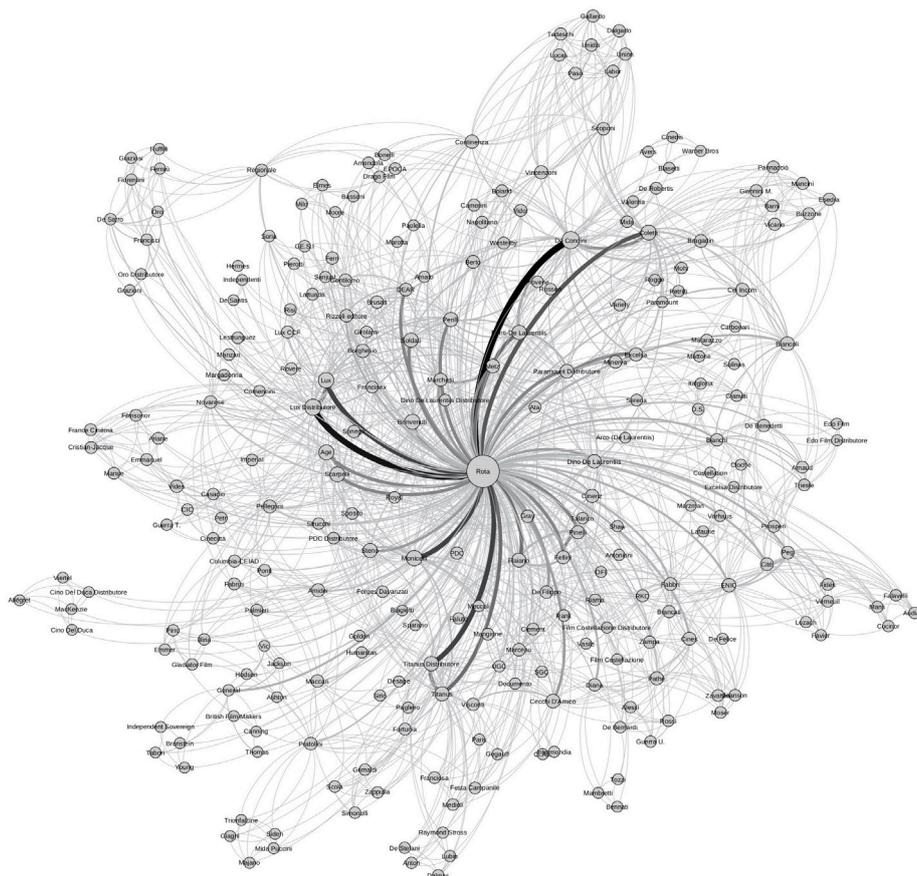


Figura 4. Modello di legami tra Rota e collaboratori

Ciò detto, più ci si sposta dalla periferia al centro della mappa più si trovano i nomi importanti del sistema produttivo italiano, con cui Rota risulta sistematicamente connesso. Il centro mostra però anche un dato di contesto molto significativo: la totale integrazione, all'interno della fascia di produzione alta e medio alta, di quadri professionali nazionali e capitale statunitense, che interviene con le case di distribuzione collegate alle *majors* hollywoodiane, che erano tenute per legge a investire in Italia parte consistente dei fondi

24. BRUNETTA *Storia del cinema italiano. Volume III*, p. 243.

derivanti dallo sfruttamento dei film di loro produzione.

La periferia però non è priva di interesse, perché mostra ad esempio che Rota ha relazioni non sporadiche con iniziative produttive straniere, rispetto alle quali costituisce uno dei pochi – se non l'unico – nodo di collegamento con il resto dell'industria italiana. L'ipotesi che si può trarre, e che necessiterebbe di verifiche in altre sedi, è quella che le collaborazioni internazionali di Rota contribuiscano alla definizione delle sue competenze e della sua reputazione all'interno del sistema.

Il quadro dei singoli nodi della rete di collaboratori è relativamente ben connesso. Escludendo il nodo di Rota – che, diamo per scontato, è collegato a tutti – ben 242 dei 261 nodi-collaboratori sono comunque collegati (231 dei quali con un grado di separazione di al massimo tre). In altri termini, a parte tre 'isole' chiuse di nodi – create da (co-)produzioni straniere, nonché il film *Ragazze al mare*, scritto e diretto da Giuliano Biagiotti e sola produzione della Sparano Film, nella loro unica apparizione nella rete – gli altri collaboratori (per la maggior parte italiani) di Rota si mischiano e si ritrovano in diverse combinazioni nelle produzioni da lui musicate. La tendenza trova conferma in un dato statistico: il grado medio per nodo relativamente alto (10,3, ciò significa che ogni attore ha una media di più di 10 connessioni), segnalando un livello alto di connettività²⁵.

Ciononostante, altre osservazioni di natura statistica complicano la nostra idea della forma di questa rete. Nello specifico, la rete ha anche un coefficiente di *clustering* alto: 0.813, su 1. Questo dato segnala l'alta presenza di raggruppamenti densi di nodi. Tenendo in considerazione sia la relativa connettività sia il livello alto di *clustering*, possiamo concludere che la rete in realtà si compone di due elementi: da un lato, comunità dense; dall'altro dei nodi importanti che fanno da ponte tra queste, aumentando la connettività totale. Per la seconda categoria ci riferiamo ai nodi più centrali della mappa, ma anche Rota stesso è un buon esempio di tale funzione sociale.

Scomporre le reti di collaborazione di Rota secondo le tre fasi del decennio che abbiamo identificato prima – 1950-53 (crescita della produzione), 1954-57 (incertezza legislativa e ripresa), e 1958-60 (stabilizzazione di *output*) – porta ad altri risultati interessanti. I cambiamenti dei nodi più centrali e l'interconnettività delle reti confermano il cambiamento della carriera di Rota all'interno dell'industria italiana notato in precedenza. Nella prima rete (Figura 5), i nodi più centrali sono case di produzione e di distribuzione (Lux prima di tutti, ma anche ENIC) e i registi/sceneggiatori che, come Rota stesso, sono molto attivi e collaborano con un numero alto di altri attori (Borghesio, Steno, Monicelli, Benvenuti). La mappa, insomma, riflette un contesto molto plurale

25. Il peso medio di ogni legame è definito dal numero di collaboratori che abbiamo mappato: come abbiamo scritto all'inizio di questo paragrafo, includiamo fino a un totale di tredici collaboratori e collaboratrici di Rota (tra registi, sceneggiatori, case di produzione e distributori). Bisognerebbe interpretare questa cifra tenendo in considerazione un altro dato: il numero medio di collaboratori per film, che sono otto (compreso Rota). Il fatto che il peso medio (10,30) è superiore al numero medio di collaboratori indica dunque un maggiore livello di interconnettività tra questi collaboratori in più film.

con molte collaborazioni che sono frequentemente ripetute, e incorpora notevolmente la stessa tendenza di alta connettività e *clustering* che caratterizza le collaborazioni di Rota dell'intero decennio.

Già nel periodo 1954-57 (Figura 6), però, la rete è molto meno densa, con alcuni nodi importanti – De Concini, Continenza, Flaiano e Monicelli – che sono gli unici collaboratori che uniscono diverse comunità di creatori. In questo periodo, cioè, emergono i nodi più importanti che fanno da ponte tra i *cluster* di operatori. La tendenza si ripete a un livello ancora più estremo nell'ultimo triennio: la rete (Figura 7) si compone addirittura di tre gruppi di nodi autonomi e disconnessi tra di loro. Dato che nel periodo 1958-60 Rota ha prodotto soltanto 7 film, sorprende poco la minore connettività dei nodi. Detto questo, con il passare degli anni vediamo l'aumento del numero medio di collaboratori per film di Rota (riferendoci sempre soltanto a produttori, registi, case di produzione/distribuzione e sceneggiatori). Di conseguenza, vediamo inoltre l'aumento della centralità di alcuni nodi e di comunità di produzione (Titanus-Visconti; De Laurentiis con Coletti e Paramount o con Age-Scarpelli-Steno-Monicelli; Fellini-Cineriz): in altre parole, lo spostamento verso poche produzioni di livello alto, nelle quali cresce l'importanza dei ruoli di registi, produttori, sceneggiatori e di Rota stesso in quanto 'autori' individuali.

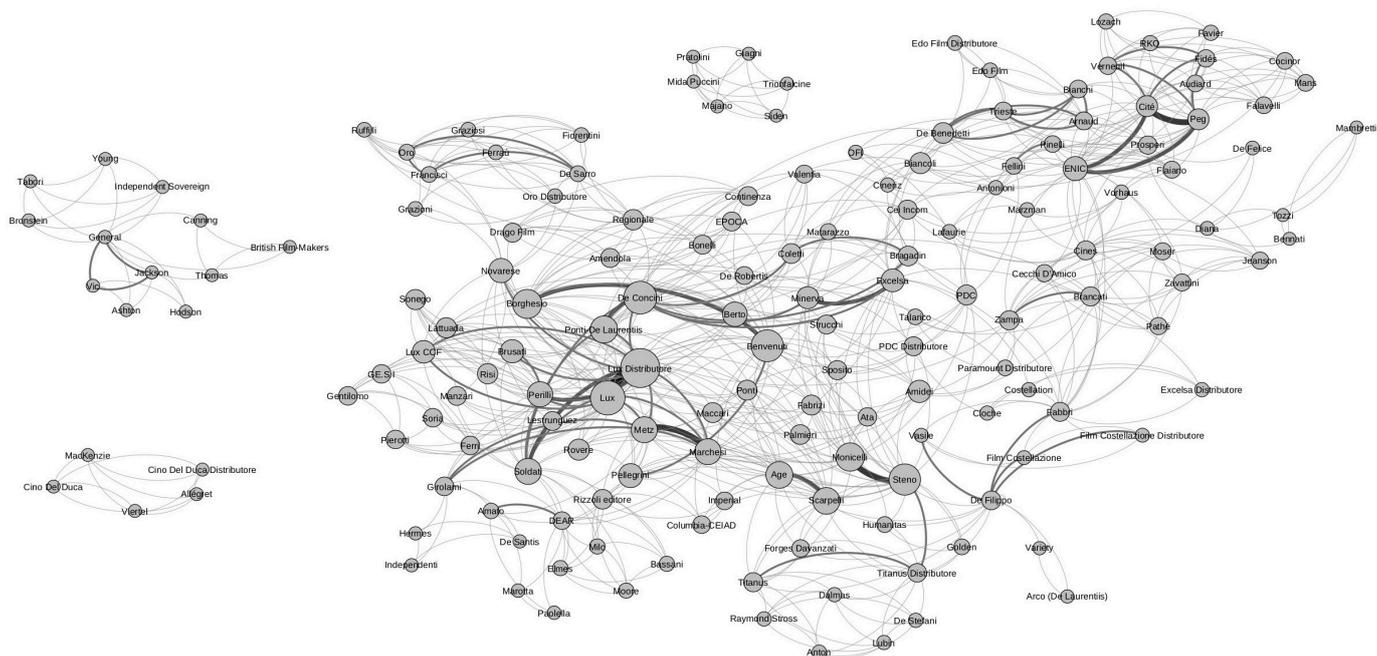


Figura 5. Reti di collaborazione di Nino Rota (1950-53)

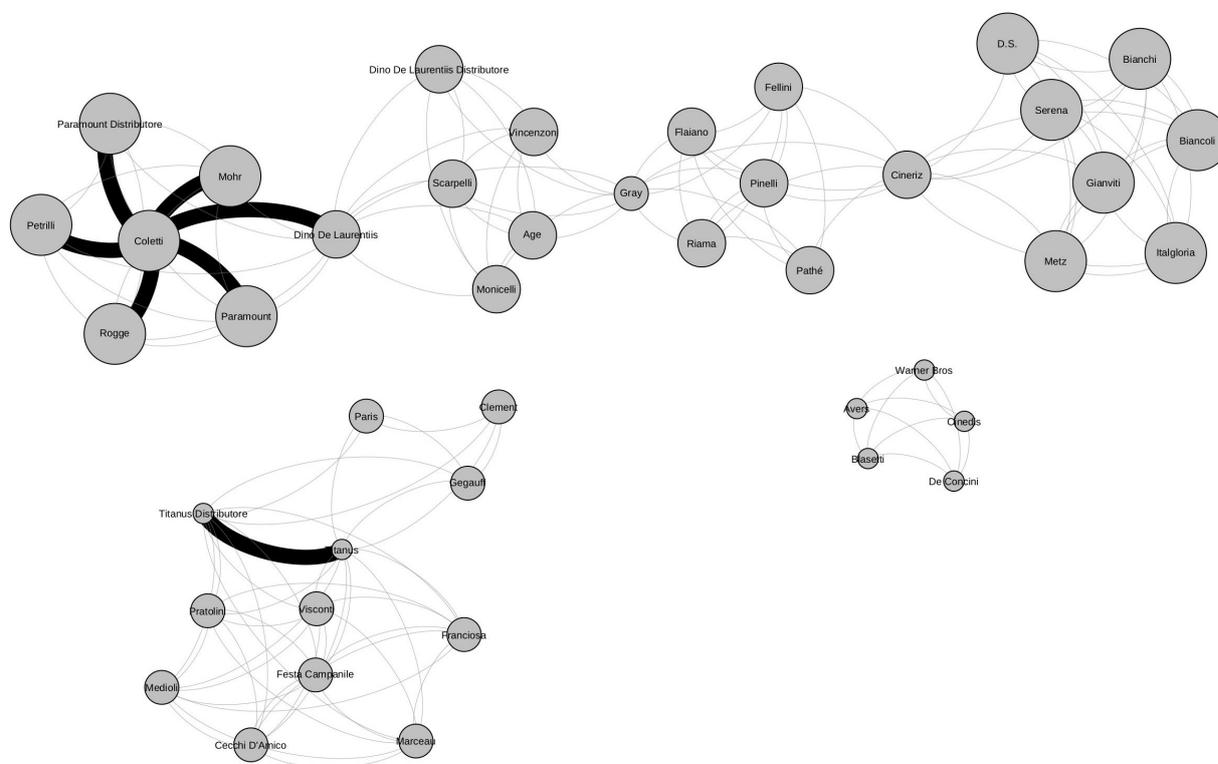


Figura 7. Reti di collaborazione di Nino Rota (1958-60)

Conclusioni

Il confronto comparato tra andamento degli incassi e forma delle reti sociali conferma con maggiore precisione di dettaglio le considerazioni sull'avanzamento dello status professionale di Rota. Consente però anche di formulare una serie di ipotesi che speriamo possano essere utili per meglio comprendere il sistema produttivo di quegli anni e rivedere la posizione di Rota all'interno di esso.

La prima di ordine generale deriva dalle osservazioni sul *clustering* delle reti: vista dalla prospettiva dei (molti) film realizzati da Rota l'industria italiana tende a funzionare per 'famiglie lavorative' integrate in un sistema non troppo dissimile dal package-unit system,²⁶ gruppi di professionisti che si

26. STAIGER, *The Hollywood Mode of Production*.

aggregano attorno a singoli progetti e che collaborano ripetutamente gli uni con gli altri. Questo, se da un lato conferma la ben nota dimensione di artigianalità del cinema italiano, dall'altro rimanda all'esistenza di routine e consuetudini che consentono comunque non solo il mantenimento del sistema, ma un suo sviluppo in chiave di consolidamento e di espansione, che nel periodo considerato, e almeno nel lustro successivo, avviene. Inoltre, questo ci fornisce una nuova prospettiva su Rota stesso, che va oltre la singolarità del suo genio o le specificità delle sue collaborazioni per tenere conto invece di come questi elementi si integrano con dinamiche sociali più ampie e più complesse²⁷. In questo senso, sarebbe estremamente interessante espandere un'analisi delle reti sociali di altre figure di rilievo negli anni Cinquanta – a partire da altri compositori e soprattutto quelli meno famosi – per rendere intellegibili continuità e discontinuità rispetto al caso Rota.

Un corollario di quanto appena detto, considerando i dati in chiave diacronica, è che i gruppi iperconnessi della prima parte del decennio tendono a isolarsi e specializzarsi nel corso degli anni, ma che per alcuni anni la fabbrica dei generi e quella del nascente cinema d'autore condivide quadri creativi e produttivi. Se applicata a una possibile suddivisione di generi e di pratiche, quindi, l'osservazione della rete sociale di Rota lascia intendere che i gruppi di professionisti che realizzano i primi esempi di «superspettacolo d'autore» (*Senso*, *La strada*) sono collegati e in parte sovrapponibili a quelli che realizzano quel cinema di genere, altrettanto spettacolare, spesso finanziato con capitali americani (i combat film di Coletti, i melodrammi come *Anna* e *Mambo*) e non prive di connessioni con quelli che mettono via via a punto il modello della commedia all'italiana. Detta altrimenti, negli anni della crisi e della successiva ripresa (1954-1957) pare emergere una filiera integrata (ideazione, finanziamento, distribuzione) della produzione di prestigio rivolta alle prime visioni: la specializzazione, se c'è, pare riguardare la gamma e la collocazione merceologica del prodotto, non la suddivisione in generi, né la presunta o reale ambizione estetica del prodotto.

Il ruolo delle collaborazioni con l'industria straniera, da questo punto di vista, pare ancora meritare degli approfondimenti. Christopher Wagstaff ha ipotizzato che l'uso dei fondi congelati delle *majors* in Italia abbia fatto recuperare alle stesse quegli spettatori di prima visione che la crisi degli anni Cinquanta aveva sottratto negli Stati Uniti e che non abbia di fatto aumen-

27. Sul genio del musicista e sui suoi collaboratori più importanti, cfr., a titolo esemplificativo, DE SANTI, *La musica di Nino Rota* e DYER, *Nino Rota*. Per citare un esempio molto interessante, si pensi alla riflessione di Dyer sulle musiche di Rota nell'ambito dei generi cinematografici e nello specifico sul fatto che Rota tendesse a scrivere poche musiche per alcuni generi più 'maschili', come il film d'avventura o lo spaghetti western. Per Dyer, ciò dipende principalmente dallo stile musicale di Rota e dalla sua incompatibilità con la «aesthetic of visceral sensation» di tali *genres*: «the very antithesis of Rota's stance towards characters and worlds, not seeking to sweep the audience up in sensations stimulated by action and events» (DYER, *Nino Rota*, p. 30). Lavorando a partire da una base di dati più ampia, sarebbe interessante indagare le reti produttive operanti nei vari generi, per capire come queste variabili di stile, qualifica e preferenza possano avere influito sulla composizione delle reti stesse.

tato la capacità di controllo sul mercato dei produttori italiani.²⁸ Alla luce di quanto abbiamo visto qui potremmo chiederci quanto l'intervento produttivo dei distributori statunitensi, incoraggiando la realizzazione di prodotti ad alto budget e con aspettative di sfruttamento su mercati pregiati nazionali e internazionali, abbia invece contribuito a catalizzare una specializzazione produttiva che il sistema inizialmente non conosceva.

Anche questa, come le altre, è un'ipotesi, la cui verifica però speriamo che possa aiutare a meglio descrivere il complesso mondo della produzione cinematografica italiana del dopoguerra.

BIBLIOGRAFIA

- ASSOCIAZIONE GENERALE ITALIANA DELLO SPETTACOLO, a cura di, *Catalogo generale dei film italiani dal 1956 al 1973*, ANICAGIS, Roma 1974.
- BONDANELLA, Peter, *A History of Italian Cinema*, Continuum, New York 2009.
- BORIN, Fabrizio, *La filmografia di Nino Rota*, Olschki, Firenze 1999.
- BRUNETTA, Gian Piero, *Storia del cinema italiano. Volume III. Dal neorealismo al miracolo economico*, Editori Riuniti, Roma 1993.
- RONDOLINO, Gianni, a cura di, *Catalogo Bolaffi del cinema italiano 1976-1977*, Bolaffi, Torino 1977.
- CORSI, Barbara, *Con qualche dollaro in meno. Storia economica del cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma 2001.
- , *Un ettaro di cielo e 39 di terreno. Storia d'impresa di Franco Crisaldi*, Marsilio, Venezia 2021.
- , *Produzione e produttori*, Il Castoro, Milano 2021.
- DE SANTI, Pier Marco, *La musica di Nino Rota*, Editori Laterza, Roma – Bari 1983.
- , *Nino Rota: le immagini e la musica*, Giunti, Firenze 1992.
- DI CHIARA, Francesco, *Generi e industria cinematografica in Italia. Il caso Titanus (1949-1964)*, Lindau, Torino 2013.
- D'ONOFRIO, Emanuele, *A Century of Music in Italian Cinema*, in *A Companion to Italian Cinema*, ed. by F. Burke, Wiley-Blackwell, Chichester 2017, pp. 375-292.
- DYER, Richard, *Nino Rota: Music, Film and Feeling*, British Film Institute, Londra 2010.

28. WAGSTAFF, *Il cinema italiano nel mercato internazionale*, p. 171.

- FABRIS, Dinko, a cura di, *Nino Rota Compositore del nostro tempo*, Orchestra Sinfonica di Bari, Bari 1987.
- LOMBARDI, Francesco, *Cronologia in Nino Rota: un timido protagonista del Novecento musicale*, a cura di Francesco Lombardi, EDT, Torino 2012, pp. 179-204.
- , *Un uomo solo al pianoforte*, in *Fra cinema e musica del Novecento: il caso Nino Rota dai documenti*, L.S. Oschki, Firenze 2000, pp. ix-xix.
- , a cura di, *Nino Rota: un timido protagonista del Novecento musicale*, EDT, Torino 2012.
- PALMA, Paola, *Les coproductions cinématographiques franco-italiennes 1946-1966 : un modèle de «cinéma européen» ?*, in *L'internationalisation des productions cinématographiques et audiovisuelles*, sur la dir. de C. Forest, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq 2017.
- PIEROTTI, Federico, *Un'archeologia del colore nel cinema italiano. Dal technicolor ad Antonioni*, Edizioni ETS, Pisa 2016.
- SALA, Emilio, «*I due timidi*» di Nino Rota. *Un'opera intermediale a cavallo fra radio, cinema, teatro e televisione* in *Nino Rota: un timido protagonista del Novecento musicale*, a cura di Francesco Lombardi, EDT, Torino 2012, pp. 125-148.
- SALIS, Giovanni, *Le liriche per canto e pianoforte di Nino Rota*, in *Nino Rota: un timido protagonista del Novecento musicale*, a cura di Francesco Lombardi, EDT, Torino 2012, pp. 25-74.
- SCOTT, John – CARRINGTON, Peter J., eds., *The SAGE Handbook of Social Network Analysis*, Sage, London 2011.
- SOCIETÀ ITALIANA DEGLI AUTORI E EDITORI, a cura di, *Lo spettacolo in Italia nel 1950*, SIAE, Roma 1951.
- SPINAZZOLA, Vittorio, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Bulzoni, Roma 1985.
- STAIGER, Janet, *The Hollywood Mode of Production, 1930-60*, in *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, ed. by David Bordwell – Janet Staiger – Kristin Thompson, Columbia University Press, New York 1985, pp. 85-153.
- TRONCA, Luigi, *Sociologia relazionale e social network analysis: analisi delle strutture sociali*, Franco Angeli, Milano 2013.
- VENTURINI, Simone, *Galatea S.p.A. (1952-1965): storia di una casa di produzione cinematografica*, AIRSC, Roma 2001.

VITELLA, Federico, *L'età dello schermo panoramico. Il cinema italiano e la rivoluzione widescreen*, Edizioni ETS, Pisa 2018.

WAGSTAFF, Christopher, *Il cinema italiano nel mercato internazionale*, in *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*, a cura di Gian Piero Brunetta, Fondazione Giovanni Agnelli, Torino 1996, pp. 141-172.

———, *Italy in the Post-War International Cinema Market*, in *Italy in the Cold War: Politics, Culture and Society 1948-58*, ed. by Christopher Duggan – Christopher Wagstaff, Berg, Oxford – Washington (DC) 1995, pp. 89-116.



NOTE BIOGRAFICHE Paolo Noto è professore associato all'Università di Bologna, dove insegna e fa ricerca nel campo della storia del cinema. Il cinema italiano del dopoguerra, la teoria dei generi cinematografici e la storia dell'industria cinematografica nazionale sono i suoi principali campi d'interesse.

Dom Holdaway è ricercatore di cinema e televisione all'Università di Urbino Carlo Bo dove insegna cinema e media industry studies. La sua ricerca si concentra sulle politiche della produzione, circolazione e rappresentazione nell'ambito degli audiovisivi.

BIOGRAPHICAL NOTES Paolo Noto is associate professor at the Università di Bologna, where he teaches and does research in the field of film history. Post-war Italian cinema, genre theory, and the history of Italian film industry are his main areas of interest.

Dom Holdaway is assistant professor of cinema and television at the University of Urbino Carlo Bo, where he teaches film and media industry studies. His research focuses on the politics of the production, circulation and representation of audiovisual media

