

INTRODUZIONE

Nell'immaginario del grande pubblico, il nome di Nino Rota è indissolubilmente legato a quello di Federico Fellini, con il quale ha collaborato a partire da *Lo sceicco bianco* (1952) fino a *Prova d'orchestra* (1979), firmando le musiche per diciassette film del regista riminese. La carriera cinematografica del compositore, tuttavia, si è sviluppata ben oltre tale connubio: la sua filmografia comprende 157 titoli di 67 registi, tra i quali compaiono diversi tra i maggiori autori del cinema italiano e internazionale degli anni '40-'70, come Luchino Visconti, Francis Ford Coppola, King Vidor, Mario Monicelli, Luigi Comencini, Alberto Lattuada, Eduardo De Filippo, Mario Soldati, Raffaele Matarazzo. Dopo un esordio precoce nel 1933 in *Treno popolare* di Matarazzo, a partire dai primi anni '40 fino alla morte, avvenuta nel 1979, Rota è stato ininterrottamente attivo nel panorama cinematografico, toccando il massimo di produttività con le 101 partiture per il cinema scritte tra il 1947 e il 1957. Durante la sua lunga carriera egli ha avuto modo di confrontarsi con modelli di produzione molto diversi, dal cinema d'autore a quello di genere, dal film a grande *budget* ai documentari televisivi, affermandosi come uno dei protagonisti di tre decenni tra i più intensi nella storia del cinema italiano (e non solo).

Il presente numero monografico si focalizza sulle musiche per film composte da Rota negli anni '40 e '50, un periodo molto prolifico per il compositore, ma raramente affrontato dalla letteratura musicologica, la quale si è concentrata prevalentemente sulla collaborazione con Fellini e sulle grandi produzioni dei due decenni successivi, dopo il discrimine segnato da *La dolce vita* (1960). Durante il primo ventennio della sua attività cinematografica, tuttavia, il compositore ha dato vita a un catalogo di quasi cento titoli in cui si evince, da un lato, il suo processo di maturazione artistica, influenzato fortemente dalle particolari condizioni creative che il lavoro per l'audiovisivo impone, dall'altro le sue capacità di lasciarsi proficuamente contaminare dalle tante sollecitazioni che provengono da una società in via di ricostruzione. In altre parole, nel primo Rota cinematografico si delineano i tratti caratteristici della sua scrittura musicale, i quali, pur trovando la loro più completa espressione nelle musiche per Fellini, assumono altre coloriture e altre profondità se ricondotti alla produzione filmica italiana, in special modo di registro popolare. Contestualizzando la sua attività nel sistema produttivo cinematografico e radiotelevisivo di quei decenni è stato inoltre possibile indagare il ruolo svolto da Rota nella definizione di generi, modalità narrative e tipologie di prodotti. Si è così messo in luce il suo apporto ai fenomeni socioculturali che hanno segnato il passaggio dalla realtà italiana dell'immediato dopoguerra all'affer-

mazione della società dei consumi, un processo veicolato in misura determinante dai *mass media* audiovisivi – cinema popolare, radio, televisione –, di cui Rota fu uno dei protagonisti.

La formulazione germinale di questo progetto ha trovato una prima espressione in un convegno internazionale che gli scriventi hanno curato nel maggio 2017 a Venezia per conto del Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali dell'Università Ca' Foscari, coinvolgendo come *partner* scientifici la Fondazione Giorgio Cini e l'Ateneo Veneto. Il convegno aveva l'obiettivo di porre in dialogo studiosi di diversi ambiti disciplinari, dalla musicologia ai *film studies* ai *media studies*, al fine di generare una riflessione a tutto tondo sul ruolo svolto da Rota nel cinema e nella radiotelevisione degli anni '40 e '50. Affiancava il convegno una retrospettiva di dodici film popolari italiani musicati dal compositore tra il 1945 e il 1955, proiettata presso la Casa del Cinema – Videoteca Pasinetti, grazie alla quale tanto gli studiosi, quanto gli appassionati hanno potuto ripercorrere un decennio dell'attività di Rota – un decennio fondativo, per collocazione cronologica e per la varietà delle collaborazioni – al di là delle grandi produzioni che gli avrebbero conferito fama internazionale. Questo complesso di iniziative è servito da laboratorio per sondare indirizzi e metodologie di ricerca, per definire le strade da percorrere nonché i limiti entro i quali approfondire le indagini. Gli esiti di tale lungo lavoro, dopo aver operato le necessarie selezioni, integrazioni, modifiche e ampliamenti, sono confluiti nel presente numero monografico, dove in parte si sono sviluppate ulteriormente le linee impostate con il convegno, in parte se ne sono intraprese di nuove, mentre alcune sono state infine abbandonate.

* * *

Gli otto contributi che compongono il numero sono organizzati su base tematica in tre sezioni, dedicate rispettivamente alla ricerca d'archivio, alla produzione cinematografica di Rota, nonché alle intersezioni da lui praticate tra musica per film, radio e industria della canzone. Nella prima sezione i saggi di Dinko Fabris e Giada Viviani indagano con finalità distinte alcune tipologie di documenti altrettanto differenziate: nel primo caso testimonianze diaristiche, memorie pubbliche e private, carteggi, interviste prodotti da diverse personalità e conservati presso vari fondi archivistici sono interrogati per ricostruire la storia dei rapporti del compositore con le famiglie Cecchi e d'Amico, in particolare nella durevole e feconda relazione – tanto d'amicizia, quanto professionale – con Suso, sceneggiatrice di alcuni film musicati da Rota. Nel contributo di Viviani, invece, oggetto di indagine è il ricco *corpus* di annotazioni verbali prodotte dal compositore come strumento del processo creativo, una prassi di lavoro che ne contraddistingue l'attività cinematografica rispetto al resto della sua produzione musicale, per la quale non si serviva di simili annotazioni. L'analisi sistematica delle fonti conservate nel fondo personale dell'autore presso la Fondazione Cini ha permesso di ricostruire l'evoluzione quantitativa e qualitativa delle annotazioni verbali relative alla

· II ·

musica per film di Rota dal 1933 al 1959, ponendo in luce il progressivo emergere nel compositore di una consapevolezza per le specificità del linguaggio cinematografico e del ruolo che la musica può svolgere nel sistema audiovisivo. I quattro contributi che compongono la seconda sezione entrano nel cuore dell'apporto di Rota al cinema italiano degli anni '40 e '50, investigato dai diversi studiosi vuoi sul piano della scrittura musicale, vuoi su quello del sistema produttivo. Apre la sezione Roberto Calabretto con un'indagine sui modi del «citazionismo» o dell'«autointertestualità» su cui si basa la prassi compositiva di Rota, ricostruendo in particolare i labirintici rapporti di antecedente-consequente tra la giovanile *Sinfonia sopra una canzone d'amore* e diverse sue musiche per film, dal *Birichino di papà* (1943) al *Gattopardo* (1963) alla versione definitiva della stessa *Sinfonia* (1972). Attraverso tale trasmutazione dei medesimi materiali tematici si viene a creare una sostanziale porosità non solo tra generi musicali differenti, ma anche tra situazioni narrative quasi inconciliabili, dove, con una procedura che lo studioso riconosce come specifica del linguaggio cinematografico, non sono tanto i temi in sé ad essere determinanti, quanto la loro ricontestualizzazione in nuove situazioni drammatiche o musicali. La stessa questione della rielaborazione, sostituzione e riaffioramento di materiali preesistenti, propri o altrui, come componente fondativa della poetica di Rota incentrata sul pastiche e sull'effetto di «déjà entendu», in particolare nella musica scritta per il cinema, è indagata da Emilio Sala in prospettiva psicoanalitica con riferimento all'«objet petit a» lacaniano e all'«oggetto transizionale» di Winnicott. Tale tendenza, peculiare del pensiero compositivo di Rota *tout court*, assume una densità ineguagliata nel suo connubio artistico con Fellini, con il quale il musicista condivideva un profondo interesse per la psicoanalisi e l'esoterismo: nei film nati dalla loro collaborazione la presenza in filigrana dei «motivi guida» sostituiti in post-produzione agisce come una sorta di «ritorno del represso» e innesca catene associative che conferiscono significati simbolici agli oggetti sonori.

I due contributi di Antonio Ferrara e Paolo Noto – Dom Holdaway studiano invece l'attività di Rota in relazione al sistema produttivo del cinema italiano prendendo a riferimento, rispettivamente, gli anni '40 e '50. Ferrara si concentra sulla collaborazione del compositore con la Lux Film, di cui esamina il possibile influsso non solo sulla carriera di Rota, ma anche sulla messa a punto della sua prassi compositiva, con una particolare attenzione al ruolo svolto dalle scelte aziendali e dalle posizioni estetiche di Guido Gatti e Fedele d'Amico. La disamina delle musiche per film da lui composte per la Lux nel decennio considerato pone in luce l'importanza fondamentale di tale esperienza per la definizione delle sue tecniche di scrittura per il cinema, le quali nei loro tratti più caratteristici – citazionismo e intertestualità, rapporto con repertorio ottocentesco e musica di consumo, trattamento dei timbri strumentali – giungono a piena maturazione già con *Proibito rubare* (1948). Noto e Holdaway ricostruiscono invece il posizionamento di Rota nel mercato cinematografico italiano degli anni '50, analizzandone da un lato la collocazione rispetto alle fasce di segmentazione degli incassi, dall'altro tracciando le

reti professionali del compositore rispetto a società di produzione e a ulteriori professionisti del cinema (registi, sceneggiatori). Tale indagine ha permesso di tracciare il percorso di consolidamento svolto dalla carriera di Rota durante il decennio, dopo il quale sarebbe svettata alle grandi produzioni degli anni '60, nonché ha messo in luce il suo apporto ai generi cinematografici che segnano i principali assi di cambiamento del cinema italiano a cavallo tra anni '50 e '60.

La terza e ultima sezione esplora le interrelazioni tra cinema, radio e industria della canzone come chiave interpretativa di alcune aree poco studiate della produzione di Rota, in particolare per quanto riguarda il suo modo di rapportarsi alle esigenze tecniche e di mercato dei *media* in cui si è trovato a operare. Angela Ida De Benedictis studia le opere create dal compositore per la radio con lo scopo di illustrare in quale misura le partiture abbiano tenuto conto dei limiti e delle potenzialità del suono registrato e riprodotto. La ricerca ha messo in luce un percorso di progressivo appropriamento del mezzo radiofonico compiuto da Rota nell'arco di un trentennio, dai primi anni '30 alla fine degli anni '50, senza tuttavia arrivare a una piena padronanza delle specificità del linguaggio, a differenza di quanto invece succede nella musica da lui scritta per il cinema o per la televisione. Si ravvisa da un lato un sostanziale travisamento del concetto di radiogenia, dall'altro un'irrisolta difficoltà di gestione della drammaturgia che agisce in assenza del piano visivo, due problemi che di fatto rendono i lavori considerati delle opere di teatro musicale "tradizionale" prestate al mezzo radiofonico. Concentrandosi sul medesimo arco temporale, Jacopo Tomatis affronta infine le canzoni scritte da Rota per il cinema trattandole come oggetti intermediali che si muovono all'interno di un sistema allora nascente dove si intersecano cinema sonoro, radio, industria della canzone ed editoria musicale. Tale contestualizzazione permette di interpretare le modalità di lavoro del compositore alla luce delle strategie e delle prassi del coevo sistema produttivo della musica d'intrattenimento, il quale aveva continue interazioni con quello cinematografico: le canzoni che comparivano nelle colonne sonore dei film, o che da esse venivano tratte, erano concepite per assumere significato attraverso i diversi *media* nei quali circolavano, ponendosi in relazione con il panorama della *popular music* allora in voga.

* * *

Di solito, quando si curano numeri monografici per le riviste accademiche, specialmente quando il lavoro di progettazione, composizione, valutazione e curatela richiede un tempo di maturazione piuttosto lungo, la sensazione finale è che restino fuori dal perimetro della ricerca più temi, più argomenti, più problemi di quanti se ne siano potuti includere. Una sensazione che diventa frustrazione nel caso di Nino Rota in ragione della vastità e dell'eterogeneità della sua produzione, della polivalenza della sua scrittura, della ricchezza delle sue collaborazioni, della popolarità della sua immagine pubblica. Le tre sezioni qui individuate possono pertanto coprire solo in forme parziali e del tutto insoddisfacenti le curiosità che emergono dallo scandaglio che abbiamo

· IV ·

lanciato nelle profondità della sua opera e che speriamo altri continueranno a monitorare in futuro.

C'è da dire che la letteratura di settore, sia in ambito cinematografico, sia in ambito musicologico, non è stata fino ad oggi generosa nei confronti del compositore, fatta eccezione per alcuni convegni e relative pubblicazioni degli atti occorsi in occasione degli anniversari della sua scomparsa (il ventennale nel 2001) o della sua nascita (il centenario nel 2011) e, come si diceva, per alcune indagini che hanno cercato di andare alla radice della sua collaborazione storica con Federico Fellini. Di quest'ultimo egli è diventato uno dei tanti *alterego*, con la conseguenza di vedersi schiacciata l'eredità artistica addosso a quella dell'ingombrante regista riminese, un po' come è capitato, almeno fino ai decenni più recenti, a interpreti raffinati e poliedrici come Giulietta Masina, Anita Ekberg o Marcello Mastroianni. Ecco, se nondimeno la grande vivacità dei cosiddetti *celebrity* o *star studies* ha consentito negli ultimi decenni di ricostruire a tutto tondo il valore sociale e culturale di personalità ad esempio come Mastroianni e Vitti, andando ben oltre i pur importanti connubi con Fellini o Antonioni, non si possono spendere le medesime parole per lo studio di altre professionalità cinematografiche altrettanto capitali come sono i compositori o i direttori della fotografia o, ancora, i montatori. Il paesaggio accademico appare, nei confronti delle figure qui convocate, decisamente più rarefatto.

Da questo punto di vista, per via dei caratteri di prolificità, duttilità, costanza, eterogeneità del suo lavoro, Rota potrebbe/dovrebbe assumere il ruolo di apripista per uno studio multidisciplinare sui protagonismi della musica per film che unisca le competenze «testuali» musicologiche e filmiche a quelle più «contestuali» portate in dote dai media, *production & cultural studies*, dalla sociologia, dalla storia sociale e – perché no – dall'antropologia e dall'etnografia. Scriviamo protagonismi e non protagonisti perché ciò che preme all'insieme di questi contributi non è erigere monumenti o individuare eccezionalità, ma catturare processi e dinamismi, trasformazioni e ibridismi, con la convinzione che talvolta scegliere un punto di osservazione unico (in questo caso l'opera di Nino Rota) possa aiutare a vedere un po' più nitidamente un panorama culturale ed artistico sfaccettato e disomogeneo, arricchendo di dettagli e di particolari quel paesaggio rarefatto di cui si è fatto cenno poc'anzi.

Va da sé che l'estrema popolarità del caso studio scelto può essere ancora più di aiuto perché consente di riflettere, in ultimo, attorno al concetto di popolare, da considerare sia nella sua estensione quantitativa, per la possibilità di abitare i canali di diffusione cinematografica, radiofonica e televisiva, toccando dunque la sensibilità di molte tipologie spettatoriali, sia nella sua perseveranza qualitativa, per la capacità di fondere e valorizzare generi musicali, generi cinematografici, tracciati narrativi, temperie culturali. Ne consegue che la scelta di concentrarsi sulla parte della produzione musicale di Rota che anticipa (o aggira) quella che inizia dalla *Dolce vita* propende ad assegnare al concetto di popolare non una dimensione di mera notorietà, ma di capa-

GIADA VIVIANI – MARCO DALLA GASSA

cià di accordarsi alle vene profonde che attraversano una comunità sociale e si manifestano in affioramenti inaspettati, coinvolgenti, sodali e realmente popolari.

