



Corso di dottorato di ricerca in:
Storia dell'Arte, Cinema, Media Audiovisivi e Musica

Ciclo XXXIV

Napoli milionaria dalla prosa all'opera lirica.
Studio critico e filologico delle musiche di Nino Rota

Dottorando
Armando Ianniello

Supervisore
Ch.mo Prof. Roberto Calabretto

Anno
2022

Abstract

La tesi prende in esame il rapporto tra Eduardo De Filippo e Nino Rota sulle tracce di *Napoli milionaria!*, l'opera simbolo della drammaturgia eduardiana che, nel corso degli anni, è stata elaborata per diverse destinazioni d'uso. Nino Rota ha composto le musiche per la versione cinematografica del 1950 e quella operistica del 1977, utilizzando in quest'ultima materiale musicale già impiegato nelle musiche per film parimenti ad altre musiche provenienti dal suo repertorio cinematografico. Lo scopo della tesi è stato approfondire l'indagine sulla poetica compositiva di Rota, nel caso specifico di *Napoli milionaria!*, caratterizzata da un sapiente utilizzo dell'autocitazione, altrimenti detta prestito interno. Oltre all'analisi sull'aspetto della drammaturgia audiovisiva e musicale, la tesi dimostra l'importanza dello studio dei testimoni autografi di Rota, custoditi presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia, utile ai fini della ricostruzione del processo compositivo che ha interessato la composizione della musica per film e quella dell'opera lirica. La ricerca d'archivio è stata effettuata anche presso l'Archivio Contemporaneo del Gabinetto Vieusseux di Firenze, custode del Fondo Eduardo De Filippo dove è conservato un esemplare autografo del libretto operistico.

Per quanto riguarda il caso specifico della musica per il film, la tesi intende seguire la linea tracciata da molti studiosi che hanno contribuito ad un lento ma progressivo aumento degli studi dedicati alla musica in campo cinematografico così da rendere la musica per film una disciplina musicologica vera e propria. Un altro valore aggiunto di cui ha beneficiato la tesi ha riguardato la possibilità di interfacciare la ricerca musicologica teorica con lo studio della prassi esecutiva dell'opera lirica grazie alla partecipazione al *Progetto LTL OperaStudio* promosso dalla Fondazione Teatri della Toscana.

Rota ha in questo modo interpretato, nei tempi e nei modi che gli erano assegnati, l'idea della drammaturgia di Eduardo nella quale la musica ha una precisa funzione, che deve sembrare naturale e quasi passare inosservata, emergendo o ritirandosi secondo la linea drammaturgica superiore. Ciò su cui i due sembrano trovarsi del tutto d'accordo è l'avversione alla funzione puramente psicologico-emotiva del commento musicale fuori scena: la musica "non" è mai "voce" dell'autore (chiunque esso sia, drammaturgo, regista, compositore), mai "commento su", ma elemento "interno" alla scena o alla struttura drammatica.

Antonio Rostagno

Indice

Lista delle abbreviazioni	VI
Ringraziamenti	VII
Introduzione	IX
Capitolo I. <i>Napoli milionaria</i> : la commedia, il film, l'opera lirica	
I.1. Il testo teatrale (1945)	1
I.2. Dalla commedia al film (1950)	14
I.3. Dal teatro di prosa al teatro d'opera... con uno sguardo alla critica (1977)	19
Capitolo II. La musica per il film	
II.1. I testimoni della musica per film (ANR, RC 39)	37
II.2. Tematismo ed intertestualità	40
II.3. Temi musicali e personaggi	60
II.4. Musica diegetica: il racconto di Eduardo attraverso il repertorio popolare	79
II.5. Didascalie, <i>voice over</i> ed effetti sonori	88
Capitolo III. L'opera lirica e l'intertestualità drammaturgica	
III.1. I testimoni (ANR, RC 88 e ACGV, EDF.21.18)	97
III.2. Atto I: tematismo fra cinema e opera	101
III.3. Atto II: commistioni di genere	125
III.4. Atto III: dalla commedia alla tragedia	152
III.5. La decostruzione di un personaggio: il caso del ragioniere Spasiano	191
Appendici	
I. Tavola sinottica con la struttura narrativa dei tre testi a confronto	213
II. Rendicontazione materiale di <i>Napoli milionaria</i> (ANR)	
<i>Napoli milionaria!</i> (1950) (ANR, RC 39)	225
<i>Napoli milionaria</i> (1977) (ANR, RC 88)	228
III. Temi e citazioni cinematografiche nell'opera <i>Napoli milionaria</i>	234
IV. Interviste durante la 'prima' di Spoleto (1977)	238
V. Personaggi e interpreti negli allestimenti di <i>Napoli milionaria</i>	242
VI. Collaborazioni di Nino Rota con Eduardo De Filippo	244
Bibliografia	245

Lista delle abbreviazioni

a.c.	abbozzo continuativo
ACGV	Archivio Contemporaneo Gabinetto Vieusseux
ANR	Archivio Nino Rota
mdp	macchina da presa
orch.	orchestrazione
N.	Numero musicale cinematografico
n.	Numero di sezione in partitura

Ringraziamenti

Il lavoro di ricerca è stato supportato da molte persone con le quali ho intrattenuto diversi confronti che hanno fornito molti suggerimenti per la scrittura della tesi. Il mio più sentito ringraziamento è rivolto al Prof. Roberto Calabretto per aver accolto la proposta di ricerca e avermi fornito preziosi consigli, mostrando una generosa pazienza durante la fase di scrittura e correzione dell'elaborato. Ringrazio il Prof. Gianmario Borio, Direttore dell'Istituto per la Musica della Fondazione Giorgio Cini di Venezia, per avermi introdotto agli studi sulla musica per film durante il percorso di laurea magistrale presso il Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali dell'Università degli Studi di Pavia-Cremona. Per la stessa ragione il mio ringraziamento va a Giada Viviani, con la quale si creano sempre importanti occasioni di confronto sull'argomento. Per la consultazione e lo studio dei fondi archivistici ringrazio: Francisco Rocca per la consultazione dei materiali autografi all'interno dell'Archivio Nino Rota, e Claudia Canella per la consultazione del Fondo Miceli presso la Fondazione Ugo e Olga Levi di Venezia.

Desidero ringraziare il M^o Nicola Scardicchio del Conservatorio di Bari, discepolo e assistente di Rota, per aver mostrato interesse attivo nei confronti della ricerca e, in modo speciale, il M^o Jonathan Brandani, direttore dell'ultimo allestimento dell'opera lirica *Napoli milionaria*, per avermi permesso di seguire la produzione *Progetto LTL OperaStudio*. Da questa esperienza ho tratto molti spunti che mi hanno aiutato a sviluppare le riflessioni presentate nel capitolo dedicato all'opera lirica.

Ringrazio gli amici conosciuti durante gli anni universitari a cui auguro di proseguire nei loro successi accademici e non: Francesco, Maria, Daniele, Francesca, Antonella, Jessica, Giacomo F., Giacomo S., Alessandra, Riccardo, Giacomo P.

Un ringraziamento speciale è rivolto ai membri del Gruppo di Ricerca della Fondazione Ugo e Olga Levi *La critica musicale e la musica per film*: Antonio, Francesco, Umberto, Angela, Kristjan, Valentina e Lina. Quest'ultima e Paola ricevono il mio ringraziamento per avermi permesso di entrare a far parte del gruppo di studio *Alumni Levi*. Al contempo ringrazio i colleghi conosciuti durante le giornate seminariali del *Levi Campus 2020* e tutte le persone che ho avuto il piacere di conoscere in situazioni formali. Grazie agli amici di una vita, Claudio e Giuseppe. Un ringraziamento speciale va alla mia famiglia, Marilena, Antonio e Sara, solido sostegno e supporto per le scelte di vita.

Non credo di riuscire a scrivere le parole giuste per ringraziare una persona che definire speciale è poco: Valeria, compagna di vita e amica, a cui dedico questo lavoro. Prometto di fare tutto ciò che è nelle mie possibilità per ringraziare di quanto hai fatto e continui a fare per me.

Introduzione

Napoli milionaria! è definito dagli esperti come il testo con il quale Eduardo De Filippo inaugura un nuovo modo di pensare e fare teatro. Noto al pubblico come dramma teatrale, viene rappresentato per la prima volta il 25 marzo 1945 al Teatro San Carlo di Napoli, e nel 1950 arriva nelle sale cinematografiche per poi approdare in televisione, nel 1962, con un adattamento della versione teatrale per il “nuovo mezzo”. Trascorrono più di trent’anni dalla messa in scena al Teatro San Carlo, quando alla serata inaugurale del *XX Festival dei due Mondi di Spoleto*, 22 giugno 1977, il direttore d’orchestra Bruno Bartoletti sale sul podio del Teatro Nuovo per dirigere *Napoli milionaria. Dramma lirico in tre atti su libretto di Eduardo De Filippo con musiche di Nino Rota*, stesso compositore della musica per il film del 1950.

Nella collaborazione tra il regista napoletano e il compositore milanese risiede il valore aggiunto che fa di *Napoli milionaria!* un caso di studio eccezionale: la versione cinematografica e quella operistica non sono solo due adattamenti del testo teatrale eduardiano, ma anche due produzioni autonome, nelle quali la musica, con differenti accezioni, svolge un ruolo di primo piano. Nel suo lavoro di composizione Rota mostra la capacità di rispondere alle richieste del drammaturgo, ricostruendo il passato storico che Eduardo elabora secondo il proprio pensiero caratterizzato da un perenne fatalismo.

Il progetto di ricerca nasce dalla volontà di approfondire il carattere trasversale di *Napoli milionaria* attraverso lo studio della musica del film e dell’opera lirica. Questa è stata l’occasione per aprire una nuova prospettiva di studio sul sodalizio targato De Filippo-Rota, finora poco considerato, e per analizzare il lavoro di Nino Rota come compositore *tout court*, unendo le più recenti riflessioni teoriche e analitiche sulla musica per film con quelle più consolidate sul teatro musicale.

Se l’opera lirica *Napoli milionaria* negli ultimi anni ha suscitato l’interesse, seppur lieve, della musicologia, non si può dire lo stesso per la musica cinematografica, finora quasi per nulla studiata. Questo disinteresse riflette più in generale lo stato in cui per anni ha vissuto la musica per film, relegata ai margini della scienza musicologica e solo in anni recenti (da circa un ventennio) entrata a fatica nel mondo accademico. Tra le ragioni che hanno permesso questo salto di qualità, bisogna ricordare la possibilità di accedere ai materiali autografi dei compositori che sono stati attivi nel mercato cinematografico. In questo caso la figura di Nino Rota è andata

incontro ad una progressiva rivalutazione grazie al lavoro del musicologo Giovanni Morelli (1942-2011), che ha avviato l'acquisizione del fondo del compositore presso l'Istituto per la Musica della Fondazione Giorgio Cini di Venezia, seguita da una serie di pubblicazioni dedicate alla figura del compositore.¹ L'impegno di Morelli viene tutt'ora portato avanti da Gianmario Borio, attuale direttore dell'Istituto per la Musica, che alimenta l'interesse musicologico sui fondi dell'Istituto, tra cui il Fondo Rota, e in particolar modo sulla musica per film attraverso la curatela di iniziative convegnistiche e editoriali.² Queste iniziative hanno inoltre visto la nascita dell'ultima monografia su Nino Rota, curata da Giada Viviani: *Nino Rota: "La dolce vita". Sources of the Creative Process* (Brepols, Turnhout, 2018).

Vale la pena ricordare che la legittimazione della musica per film come disciplina, che viaggia di pari passo con la possibilità di studiare il materiale autografo dei compositori, si deve a Sergio Miceli (1944-2016), musicologo che ha sperimentato una metodologia analitica da applicare alla musica per film (Teoria dei livelli), studiando proprio le musiche di Nino Rota per i film di Federico Fellini.³ Sempre a Miceli va il merito di aver affrontato, limitatamente al caso Nino Rota, il problema filologico relativo alla genesi della partitura cinematografica del *Gattopardo*, e di aver dimostrato il rapporto intertestuale che si innesta tra alcuni numeri musicali del film con la *Sinfonia sopra una canzone d'amore* dello stesso Rota.⁴

Partendo dall'approccio filologico iniziato da Sergio Miceli, Roberto Calabretto ha concentrato l'attenzione sugli aspetti intertestuali che possono esistere tra la musica per film e

¹ All'opera di Nino Rota fu dedicata una serie di studi divisa in quattro volumi: BORIN Fabrizio (a cura di), *La filmografia di Nino Rota*, Leo S. Olschki, Firenze, 1999; LOMBARDI Francesco (a cura di), *Fra cinema e musica nel Novecento. Il caso di Nino Rota dai documenti*, Leo S. Olschki, Firenze, 2000; MORELLI Giovanni (a cura di), *Storia del candore. Studi in memoria di Nino Rota nel ventesimo della scomparsa*, Leo S. Olschki, Firenze, 2001; LOMBARDI Francesco (a cura di), *Nino Rota. Catalogo critico delle composizioni da concerto, da camera e delle musiche per il teatro*, Leo S. Olschki, Firenze, 2009.

² Tra le attività convegnistiche svolte presso l'Istituto per la Musica si ricorda il seminario *I compositori italiani e il cinema: 1945-1975*, Venezia, 12-13 dicembre 2015 il cui programma è consultabile al seguente link: <https://www.cini.it/eventi/seminario-i-compositori-italiani-e-il-cinema-1945-1975>. È obbligatorio ricordare, inoltre, il patrocinio che l'Istituto per la Musica ha offerto per l'organizzazione del convegno *Prima della "Dolce Vita". Nino Rota nel cinema popolare italiano del secondo dopoguerra*, organizzato da Marco Dalla Gassa e Giada Viviani e svoltosi a Venezia dal 23 al 25 maggio 2017: <https://www.cini.it/eventi/della-dolce-vita-nino-rota-nel-cinema-popolare-italiano-del-secondo-dopoguerra>.

³ Cfr. MICELI Sergio, *I «livelli». Un metodo di analisi* in *La musica nel film: arte e artigianato*, Discanto, Fiesole, 1982, pp. 223-237; ID., *Analizzare la musica per film: una riproposta della teoria dei livelli*, in «Rivista italiana di musicologia», 29, n. 2, 1994, pp. 517-544; ID., *Analizzare la musica per film* in *Musica e cinema nella cultura del Novecento*, Sansoni, Firenze, 2000, pp. 350-363; ID., *Analisi, funzioni, drammaturgiche di base, in Musica per film. Storia, Estetica-Analisi, Tipologie*, Ricordi-LIM, Milano-Lucca, 2009, pp. 631-666.

⁴ Un lavoro degno di nota è certamente l'intervista di Miceli a Nino Rota inserita in appendice al volume *Musica e cinema nella cultura del Novecento* dove sono pubblicate anche le interviste a Ennio Morricone e Franco Piersanti; Cfr. MICELI, *Colloquio con Nino Rota*, in ID., *Musica e cinema nella cultura del Novecento*, Bulzoni, Roma, 2010, pp. 456-478.

la musica assoluta; anche questo aspetto ha visto un'ampia gamma di studi relativamente alla figura di Nino Rota, il quale faceva largo uso dell'autocitazione.⁵

Molte riflessioni prodotte da Calabretto sulla musica per film di Nino Rota e sul problema legato all'intertestualità – per cui la musica assoluta del compositore milanese diventa spesso musica per film e, in certi casi, torna allo status di musica assoluta, sotto la denominazione di *Suite cinematografica* –, vengono riproposte ed approfondite nel libro *Lo schermo sonoro. La musica per film* (Marsilio, Venezia, 2010). Calabretto non solo concentra la sua riflessione sull'evoluzione storica dell'oggetto di studio, ma apre anche alla considerazione della musica per film come oggetto empirico, richiamando l'attenzione sulla sua natura artigianale. In questo senso l'esperienza di Nino Rota risulta un caso emblematico da analizzare.

Negli studi su Rota finora menzionati è costante il riferimento all'archivio privato del compositore custodito a Venezia, su cui si è concentrata la maggior parte del lavoro che presento nella tesi. Sui materiali d'archivio ho svolto dapprima un lavoro di rendicontazione. Nelle fasi di spoglio ho notato che per il film del 1950 non è presente il block-notes su cui Rota era solito appuntare le indicazioni fornite dai registi per la composizione del numero musicale. L'assenza di questo documento ha influenzato il lavoro di ricostruzione del processo compositivo, che è stato quindi impostato prevalentemente sulle due tipologie di testimoni musicali riguardanti *Napoli milionaria!* film (catalogate come RC 39): abbozzi continuativi e partiture orchestrali.

I faldoni con i testimoni dell'opera lirica, oltre agli abbozzi continuativi e alle orchestrazioni, contengono una serie di documenti che attestano le varianti di scrittura prodotte sul libretto operistico, che Eduardo ha ricavato dal testo della commedia apportando numerose modifiche.

Dal punto di vista filologico lo studio dei testimoni musicali dell'opera lirica si è basato sul confronto degli abbozzi continuativi e delle orchestrazioni (catalogate come RC 88), con la partitura completa di *Napoli milionaria* e la riduzione per canto e pianoforte, entrambe inedite e disponibili solo per il noleggio presso l'editore Schott. La partitura è tuttora in uno stato provvisorio, poiché, dalla 'prima' di Spoleto, è stata rilegata soltanto nel 2010 in vista del secondo allestimento dell'opera lirica diretto da Giuseppe Grazioli a Martina Franca all'interno del Festival della Valle d'Itria. L'assenza di una partitura "definitiva" dell'opera e lo stato dei documenti autografi confermano la necessità di un'indagine filologica destinata a chiarire l'iter compositivo di Rota.

⁵ Tra gli studi compiuti da Roberto Calabretto su Nino Rota vi sono: *Considerazioni su un musicista inattuale: Nino Rota*, in «Diastema», 5, 1995, pp. 61-70; *Luchino Visconti: "Senso", musica di Nino Rota* in RIZZARDI Veniero (a cura di), *L'undicesima Musa. Nino Rota e i suoi media*, Rai-ERI, [Roma], 2001, pp. 75-135; e *La Sinfonia sopra una canzone d'amore. Per il Gattopardo*, in «AAA TAC, Acoustical Arts and Artifacts. Technology, Aesthetics, Communication», n. 5, 2008, pp. 21-125.

Dalla consultazione dei materiali d'archivio relativi alla musica per film e all'opera lirica è emerso, sin dalle prime fasi della ricerca, un dubbio legato all'esistenza o meno delle musiche di scena. Attualmente non siamo in grado di dire se durante la prima rappresentazione del 1945, Eduardo De Filippo avesse previsto l'utilizzo di musiche di scena né tantomeno se fossero composte da Rota.⁶ L'unica attestazione dell'esistenza di musiche di scena composte da Rota per *Napoli milionaria!* riguarda la voce *Napoli milionaria per commedia* inserita nel catalogo curato da Francesco Lombardi.⁷ Il documento si presenta raccolto in un fascicolo composto da sei fogli pentagrammati con l'annotazione del titolo *Napoli Milionaria – Introduzione per commedia* (RC 142) che è stato probabilmente impiegato per una rappresentazione avvenuta l'11 gennaio 1971 al Teatro San Carlo di Napoli.

Il lavoro sui documenti veneziani è stato affiancato da un periodo di ricerca svolto nell'Archivio Contemporaneo Gabinetto Vieusseux di Firenze dove è conservata una delle prime stesure autografe del libretto operistico di Eduardo De Filippo risalente al 1974.

La ricerca sui documenti archivistici prevedeva la consultazione di documenti custoditi nel Fondo Eduardo De Filippo, custodito a suo tempo presso la sezione Lucchesi Palli della Biblioteca Nazionale di Napoli. Durante un sopralluogo fatto prima del ritiro del Fondo da parte degli eredi (2018), ho avuto modo di osservare quali documenti utili alla ricerca: la sceneggiatura manoscritta e dattiloscritta del film, una lettera autografa di Piero Tellini, collaboratore alla sceneggiatura, destinata ad Eduardo, e un insieme di appunti, probabilmente, adoperati dai tecnici della postproduzione. Quest'ultimo documento si presenta come un insieme di undici fogli A4, uno per ogni rullo, divisi in quattro colonne di cui due corrispondenti alle voci *Musica* ed *Effetti sonori*, e altre due che indicano le categorie *Dialoghi* e *Speaker*.

La notizia del ritiro del Fondo da parte degli eredi è stata riportata dalla giornalista Bianca De Fazio sul quotidiano «La Repubblica» in un articolo intitolato *L'Archivio De Filippo va a Roma. Alla Biblioteca nazionale era negli scatoli*.⁸ Il tono della giornalista è molto critico nei confronti dell'istituzione bibliotecaria partenopea e si basa su indiscrezioni che non possono essere considerate da un punto di vista critico. Sembrerebbe che la motivazione principale che

⁶ L'unico riferimento alla presenza dei maestri d'orchestra del San Carlo è presente nell'intervista di Eduardo De Filippo rilasciata ad Enzo Biagi e pubblicata sul quotidiano «La Stampa»: «[...] Tutti avevano in mano un fazzoletto, gli orchestrali che si erano alzati in piedi [...]», in BIAGI Enzo, «*La dinastia*» dei fratelli De Filippo. *Mezzo secolo di teatro in tutto il mondo*, «La Stampa», Torino, 05/04/1959, p. 5. Una parte più ampia dell'articolo è riportata nel primo capitolo della tesi.

⁷ LOMBARDI, *Nino Rota. Catalogo critico* cit., p. 77; al link <https://archivi.cini.it/istitutomusica/detail/IT-MUS-ST0009-000329/napoli-milionaria-commedia.html>, consultato il 01/12/2018.

⁸ Cfr. DE FAZIO Bianca, *L'Archivio De Filippo va a Roma. Alla Biblioteca nazionale era negli scatoli*, «La Repubblica», Roma, 23/06/2018, consultabile al link <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2018/06/23/larchivio-de-filippo-va-a-roma--alla-biblioteca-scatoliNapoli05.html>, consultato il 15/07/2018.

ha spinto gli eredi a ritirare l'archivio dalla Biblioteca Nazionale sia stata la mancata inventariazione dei documenti e il conseguente stallo delle pratiche archivistiche che avrebbe dovuto portare alla catalogazione completa del fondo. Non tarda ad arrivare la risposta dell'archivista responsabile, Dott. Gennaro Alifuoco, che il 1° luglio del 2018 risponde con un altro articolo alle dichiarazioni mosse dalla giornalista. L'archivista sottolinea come la progressiva riduzione del personale bibliotecario abbia influito sul lavoro di catalogazione del fondo, i cui documenti erano stati comunque inventariati e, per esperienza diretta, risultavano fruibili regolarmente. Alifuoco conclude la sua dichiarazione auspicando che dopo quello che si credeva essere un trasferimento momentaneo del fondo per l'allestimento di una mostra, i documenti facciano ritorno nei luoghi della biblioteca napoletana, ritenuta non a caso la più idonea alla conservazione dei documenti di proprietà di Eduardo De Filippo.⁹ Allo stato attuale la situazione, però, non è cambiata e la possibilità di consultazione dei documenti a firma di De Filippo risulta possibile soltanto presso il Fondo Eduardo De Filippo depositato all'Archivio Contemporaneo del Gabinetto Vieusseux di Firenze, dove è conservata una ricca corrispondenza epistolare tra Eduardo De Filippo e Nino Rota che ricostruisce a grandi linee le fasi di composizione dell'opera lirica, assieme ad una stesura autografa del libretto.

Per questo studio mi sono avvalso della lettura di due importanti lavori scientifici precedenti: il contributo di Dinko Fabris e Bruno Moretti, *“Napoli milionaria”, una lettura a quattro mani*, e l'articolo firmato da Jonathan Brandani *A Last Version of “Napoli milionaria”: Nino Rota's Revision Process after the Spoleto World Première*.¹⁰

Fabris e Moretti definiscono l'opera lirica firmata Rota-De Filippo come il *non plus ultra* artistico, sia per il compositore sia per il drammaturgo. Pur concentrando la loro indagine su un'illustrazione generale del rapporto tra Rota e De Filippo che trova l'acme nel lavoro di *Napoli milionaria*, Fabris e Moretti accennano alle problematiche intertestuali che scaturiscono principalmente dalla costante presenza di musiche per film all'interno della partitura operistica, aspetto fondamentale nella prassi compositiva di Rota.

Il lavoro di Brandani approfondisce il fenomeno dell'intertestualità presente in *Napoli milionaria* e analizza dei casi specifici sulle varianti d'autore. Tutta l'indagine del direttore

⁹ Cfr. ALIFUOCO Gennaro, *L'Archivio De Filippo e la Biblioteca Nazionale*, «La Repubblica», Roma, 01/07/2018, consultabile al link <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2018/07/01/larchivio-de-filippo-e-la-biblioteca-nazionaleNapoli08.html>, consultato il 15/07/2018.

¹⁰ Cfr. FABRIS Dinko – MORETTI Bruno, *“Napoli milionaria”, una lettura a quattro mani*, in TORTORA Daniela (a cura di), *L'altro Novecento di Nino Rota. Atti dei convegni nel centenario della nascita (Roma, 2 dicembre 2011; Napoli, 15-16 dicembre 2011)*, Edizioni del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella, Napoli, 2014, pp. 143-193; e BRANDANI Jonathan, *A Last Version of “Napoli Milionaria”: Nino Rota's Revision Process after the Spoleto World Première*, in «Archival Notes. Sources and Research from the Institute of Music», N. 5, 2020, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, pp. 115-132; consultabile al link <http://onlinepublishing.cini.it/index.php/arno/article/view/179>.

d'orchestra ruota attorno alle revisioni che Rota avrebbe apportato dopo la prima di Spoleto e che trovano conferma nella riduzione per canto e pianoforte dell'opera.

Una delle ragioni principali per cui Brandani ha deciso di dedicare uno studio alle varianti d'autore presenti nell'opera lirica riguarda il suo impegno come direttore d'orchestra all'interno del *Progetto LTL OperaStudio* promosso dal Teatro del Giglio di Lucca in coproduzione con il Teatro Goldoni di Livorno e il Teatro Comunale di Pisa. Questo progetto, che già nel 2013 era stato promosso con l'intento di mettere in scena l'opera lirica firmata da Nino Rota ed Eduardo De Filippo, è stato ripreso nel 2020 con una nuova produzione di *Napoli milionaria*, prevista nel marzo dello stesso anno, ma posticipata, a causa dell'emergenza sanitaria che ha comportato la chiusura dei teatri, a settembre 2021. Questo allestimento rappresenta un primo passo importante verso un eventuale lavoro di trascrizione della partitura operistica, perché ha visto l'inserimento di alcune modifiche apportate da Brandani, sulla base delle revisioni prodotte da Rota dopo Spoleto, che sono state sottoposte all'attenzione dell'editore Schott ed approvate perché venissero eseguite nelle rappresentazioni del 25 e 26 settembre 2021. Il lavoro di Brandani può essere considerato come un primo passo significativo sulla strada verso un'edizione a stampa dell'opera definitiva.

Venendo ora alla struttura del lavoro, la tesi è articolata in tre capitoli dedicati all'analisi e al confronto del testo teatrale, cinematografico ed operistico. Il primo capitolo si concentra sul testo teatrale e sulle differenze apportate nei due adattamenti successivi, la sceneggiatura e il libretto. L'ultimo paragrafo considera anche la ricezione critica dell'opera lirica dopo la prima di Spoleto. Il secondo capitolo focalizza l'attenzione sulle musiche di Rota per il film, esaminate parallelamente sia attraverso lo studio filologico dei testimoni, sia mediante una prospettiva analitica incentrata sul rapporto tra musica e immagine. Nei primi due paragrafi propongo l'individuazione di strutture ricorrenti all'interno del film e delle partiture dei numeri musicali che identifico come *temi* e che analizzo sia in rapporto alle problematiche intertestuali sia in relazione ai personaggi del film. Il resto del capitolo è dedicato alle presenze musicali classificabili come musica diegetica che, nel caso di *Napoli milionaria!*, consistono in canzoni provenienti dal repertorio popolare italiano e napoletano, e effetti sonori, presenti sia da soli sia in relazione con le musiche composte da Rota.

L'ultimo capitolo della tesi è dedicato alla musica dell'opera lirica ed è incentrato sulla questione dell'intertestualità fra musica cinematografica e musica assoluta. Dopo la descrizione dei testimoni relativi all'opera lirica, che considera sia il Fondo Nino Rota custodito a Venezia sia il Fondo Eduardo De Filippo conservato a Firenze, il capitolo si articola in quattro paragrafi dedicati ognuno ad un singolo atto dell'opera e ad un caso di studio specifico. L'analisi

dell'opera lirica si basa sullo studio dell'autocitazione, o prestito interno, nel quale si evidenzia l'accurato e consapevole processo compositivo sottostante all'utilizzo dei medesimi materiali musicali a cavallo di opere destinate a situazioni performative diverse. A distanza di quarant'anni dal debutto dell'opera lo stato degli studi sulla figura di Rota conferma che il compositore ha sempre fatto ricorso alla combinazione di stili diversi nelle sue partiture. Quello che cerco di dimostrare nel terzo capitolo è che l'efficacia drammaturgica di una musica non dipende dalla scrittura di qualcosa di nuovo, bensì da un processo di metamorfosi e adattamento che un determinato materiale musicale può subire.

In chiusura del capitolo ho inserito un caso di studio specifico dell'opera lirica, che congiunge la questione dell'intertestualità e delle varianti d'autore con l'analisi drammatica del personaggio del ragioniere Spasiano.

Le appendici contengono alcuni strumenti di supporto a quanto illustrato nei capitoli, a partire dal confronto narrativo dei tre testi (Appendice I), seguito dalla rendicontazione del materiale archivistico custodito a Venezia (Appendice II). In *Temi e citazioni cinematografiche nell'opera lirica* (Appendice III) ho schematizzato le presenze delle musiche per film impiegate da Rota nella partitura operistica, a cui ho affiancato l'inserimento di strutture tematiche composte *ex novo*. L'Appendice IV propone una trascrizione dell'intervista dietro le quinte rilasciata da Eduardo De Filippo, Nino Rota, Bruno Bartoletti, Giancarlo Menotti e altre personalità illustri durante gli intervalli della prima dell'opera a Spoleto. In conclusione ho inserito un prospetto delle collaborazioni targate Rota-De Filippo considerando musica per film, musica per il teatro e per le trasposizioni teatrali prodotte per la televisione e musica per il teatro d'opera.

Prima che la fruizione dell'opera lirica fosse resa liberamente accessibile sulle piattaforme Youtube e Raiplay, la visione della prima di Spoleto era possibile solo all'interno degli archivi delle Teche Rai. L'intervista è stata trascritta durante una ricerca effettuata presso la Mediateca Santa Teresa della Biblioteca Braidense di Milano. L'ultima appendice propone l'elenco degli interpreti impegnati negli allestimenti dell'opera lirica degli anni: 1977, 2010, 2013, 2021. Questa appendice richiama l'attenzione sull'importanza della produzione postuma dell'opera lirica. Quella del 2010 diretta da Giuseppe Grazioli e che vede la firma registica di Arturo Cirillo è stata prodotta in versione DVD nel 2013. Fino al 2014, anno in cui la RAI ha trasmesso una versione restaurata della prima di Spoleto, l'edizione DVD di Martina Franca rappresentava l'unico documento multimediale della rappresentazione operistica fruibile.

La tesi ha risentito in modo positivo della visione delle prove e delle rappresentazioni tenute presso il Teatro del Giglio di Lucca il 25 e 26 settembre 2021 dirette da Jonathan Brandani.

Tante riflessioni sono il risultato di continui e stimolanti confronti con il direttore d'orchestra iniziati nel febbraio 2020. Da qui emerge un altro aspetto importante di cui la ricerca musicologica dovrebbe tenere conto: ovvero il confronto, quando possibile, con la prassi esecutiva dell'oggetto di studio.

Capitolo I

Napoli milionaria:

la commedia, il film, l'opera lirica

I.1. Il testo teatrale (1945)

Il 25 marzo 1945 *Napoli milionaria!* va in scena al Teatro San Carlo di Napoli. Lo spettacolo sancisce il distacco definitivo, in senso artistico, dei fratelli Eduardo e Peppino De Filippo con il mutamento del nome della compagnia teatrale da “Teatro Umoristico I De Filippo” a “Il Teatro di Eduardo con Titina De Filippo”.¹ Per l'occasione viene predisposta una raccolta fondi

¹ Nato a Napoli nel 1900, Eduardo De Filippo è uno dei figli illegittimi che Eduardo Scarpetta (1853-1925) ebbe da Luisa De Filippo. Dopo aver debuttato nel 1906 nello spettacolo *Geisha* dello stesso Scarpetta, dal 1913 al 1920 Eduardo prende parte agli spettacoli dell'omonima compagnia del padre diretta da Vincenzo Scarpetta. Al nome del fratellastro è legata la sua crescita professionale come attore, ma anche l'esordio in qualità di autore, che avvenne nel 1926 con la rappresentazione di *Ho fatto il guaio? Riparerò*, meglio nota con il titolo *Uomo e galantuomo*. Assieme ai fratelli Titina (1898-1963) e Peppino (1903-1980) fece parte della compagnia di riviste Molinari, per la quale scrisse alcuni suoi lavori in dialetto napoletano che firmò con alcuni pseudonimi. Sempre assieme ai due fratelli, nel 1931 fonda la compagnia *Teatro Umoristico “I De Filippo”*, assumendone la direzione artistica. Il 25 dicembre 1931 la compagnia mette in scena l'allora atto unico *Natale in casa Cupiello* al Teatro Kursaal di Napoli, registrando un successo che portò l'impresario del teatro a modificare i termini contrattuali di scrittura della compagnia che rimase in cartellone fino al 20 maggio del 1932. I lavori prodotti negli anni dal 1932 al 1945, anno in cui il sodalizio dei tre fratelli viene interrotto a causa dell'abbandono della compagnia da parte di Peppino, saranno poi raccolti nella *Cantata dei giorni pari* (prima edizione 1959) curata dallo stesso Eduardo. Dopo la separazione dal fratello, fonda dapprima la *Compagnia Umoristica Eduardo e Titina De Filippo* insieme alla sorella, modificata poco dopo in *Il Teatro di Eduardo con Titina De Filippo*, che debutta il 25 marzo 1945 proprio con *Napoli milionaria!*, opera che aprirà la *Cantata dei giorni dispari* (prima edizione 1951). A partire dagli anni Cinquanta, alcuni lavori teatrali vengono ripensati e diretti dallo stesso Eduardo per il cinema, arte in cui aveva esordito come regista già nel 1939 con *In campagna è caduta una stella*. Nel 1960 debutta come regista di opere liriche curando un allestimento del *Barbiere di Siviglia* (1782) di Giovanni Paisiello (1740-1816) rappresentato al teatro Piccola Scala mentre nel 1964 viene chiamato al festival del Maggio Musicale Fiorentino, allora diretto da Roman Vlad (1919-2013), per firmare la regia dell'opera *Il naso* (1928) di Dmitrij Šostakóvič (1906-1975). Sempre su invito del Maggio Musicale firma la regia del *Falstaff* (1893) di Giuseppe Verdi (1813-1901) il 10 maggio 1970 con direzione musicale di Bruno Bartoletti (1926-2013) che successivamente lo inviterà a Chicago presso il Lyric Opera per dirigere il *Don Pasquale* (1843) di Gaetano Donizetti (1797-1848) con Ileana Cotrubas (1939) e Alfredo Kraus (1927-1999). La sua esperienza operistica come regista si concluderà al Festival dei Due Mondi di Spoleto (XX Edizione) con la trasposizione di *Napoli milionaria* (1977), di cui Eduardo firma anche il libretto, con musica di Nino Rota (1911-1979). Le precarie condizioni di salute lo portano a interrompere regolarmente le recite fissate in cartellone tanto da imporgli di smettere definitivamente di recitare il 4 gennaio 1981, data in cui si registra la sua ultima presenza come attore in teatro. L'Università “La Sapienza” di Roma gli conferisce la laurea *honoris causa* in Lettere e nell'anno accademico 1981-1982 lavora come docente a contratto, insegnando Drammaturgia. Il peggioramento delle condizioni di salute lo allontana dal palcoscenico come attore ma non come autore e regista, tanto che negli ultimi anni di vita scrive alcune nuove scene da inserire in *Bene mio core mio* (1955) e lavora alla traduzione del capolavoro shakespeariano *La Tempesta* (1984). L'ultima sua apparizione in pubblico è datata 15 settembre 1984 a Taormina, dove riceve il premio *Una vita per il teatro* congedandosi dal pubblico con queste parole: «È stata tutta una vita di sacrifici e di gelo! Così si fa il teatro. Così ho fatto. Ma il cuore ha tremato sempre, tutte le sere [...] tutte le prime rappresentazioni. Anche stasera mi batte il cuore e continuerà a battere anche quando si sarà fermato». Cfr. QUARENGHI Paola (a cura di), *Cronologia*, in

in favore dei bambini rimasti orfani dopo i bombardamenti del secondo conflitto mondiale. Nella compagnia figurano, tra gli altri, la sorella di Eduardo, Titina, nel ruolo di Amalia Jovine, Pietro Carloni, Dolores Palumbo, Tina Pica, Vittoria Crispo, Clara Crispo, Ester Carloni, Giuseppe Rotondo, Clara Luciani.² Si tratta di attori provenienti dal mondo del teatro, ma noti al pubblico soprattutto per la loro apparizione in pellicole cinematografiche neorealiste.

Napoli milionaria! apre la *Cantata dei giorni dispari*, una raccolta in tre volumi delle commedie teatrali eduardiane scritte tra il 1945 e il 1973. La commedia inaugura una nuova fase nella drammaturgia teatrale di Eduardo, basata sul principio d'identità tra la reale esperienza umana e la fantastica creazione artistica. La fusione tra realtà e finzione viene espletata nella drammaturgia eduardiana con l'annullamento del muro che separa il comico dal tragico. Anche per queste ragioni *Napoli milionaria!* è la commedia del cambiamento: un cambiamento nel modo in cui Eduardo osserva la quotidianità attraversata dal secondo conflitto mondiale, facendo proprie le sofferenze altrui e portando sul palcoscenico chi quelle sofferenze le ha sperimentate in prima persona.³

Il racconto di *Napoli milionaria!* è quello di una famiglia napoletana come tante, vittima della fame e di tutte le privazioni causate dalla guerra e, seppur riportato in maniera velata da Eduardo, dalla politica scellerata del regime fascista.⁴ Una storia che va al di là delle sofferenze patite dai singoli personaggi che si tramuta nella metafora delle sofferenze vissute dall'intera umanità.⁵

Il testo teatrale è diviso in tre atti, di cui solo il primo ambientato durante il secondo anno di guerra, mentre i fatti degli altri due avvengono dopo lo sbarco delle truppe alleate nel sud Italia. Si riporta di seguito la lista dei personaggi:⁶

GENNARO JOVINE, tranviere disoccupato
AMALIA, sua moglie

DE FILIPPO Eduardo, *Cantata dei giorni pari*, a cura di Nicola De Blasio e Paola Quarenghi, Mondadori, Milano, 2000, pp. XCV-CLXXXVII.

² Si veda BARSOTTI Anna, *Nota storico-critica a Napoli milionaria! (1945)*, in DE FILIPPO Eduardo, *Cantata dei giorni dispari*, a cura di Anna Barsotti, Einaudi, Torino, 2014³, vol. I, p. 11.

³ Sulla funzione di *Napoli milionaria!* nella nuova drammaturgia di Eduardo si veda MONTARIELLO Carlo, *La "Napoli milionaria!" di Eduardo De Filippo. Dalla realtà all'arte senza soluzione di continuità*, Liguori Editore, Napoli, 2006, pp. 29-30.

⁴ Cfr. BARSOTTI, *Nota storico-critica cit.*, p. 5. A questo proposito, risulta interessante un appunto di De Filippo su una pagina dattiloscritta del libretto operistico, conservata fra i materiali dell'Archivio Nino Rota alla Fondazione Giorgio Cini di Venezia: «La colpa è del fascismo... che poi ha travolto non solo l'Italia, ma il mondo». Su questa pagina cfr. la nota 26 del Capitolo III.

⁵ Cfr. SABBATINO Pasquale, *La notte del mondo nel teatro di Napoli*, in DE BLASIO Nicola-SABBATINO Pasquale (a cura di), *Eduardo De Filippo tra testo e scena*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 2018, pp. 147-163; 157-158.

⁶ DE FILIPPO, *Napoli milionaria! (1945)*, in *Cantata dei giorni dispari cit.*, p. 15. L'informazione storico-temporale, oltre che alla fine dell'elenco dei personaggi, viene inserita nella didascalia che introduce al primo atto: «Siamo alla fine del secondo anno di guerra (1942)» (p. 17).

MARIA ROSARIA } loro figli
 AMEDEO }
 ERICO «SETTEBELLIZZE» } tassisti disoccupati
 PEPPE «'O CRICCO» }
 RICCARDO SPASIANO, ragioniere
 FEDERICO, operaio del gas, compagno di Amedeo
 PASCALINO «'o pittore»
 «'O MIEZO PRÈVETE», uomo di fatica
 Il brigadiere CIAPPA
 ADELAIDE SCHIANO, vicina di Amalia
 ASSUNTA, sua nipote
 DONNA PEPPENELLA, «cliente» di Amalia
 TERESA } amiche di Maria Rosaria
 MARGHERITA }
 Il DOTTORE

L'azione scenica di tutti e tre gli atti si svolge nel basso, «'O vascio 'e donn' Amalia Jovine».⁷ Gennaro è un tranviere rimasto disoccupato, a causa dei tagli dei posti di lavoro; Amalia, sua moglie, vista la precaria situazione economica, è diventata complice di Errico «Settebellizze», un pregiudicato che nasconde nella casa della coppia caffè e altri beni primari da rivendere sul mercato nero, approfittando del razionamento alimentare. Dei tre figli di Gennaro e Amalia, compaiono in scena solo Amedeo, giovane impiegato alla compagnia del gas, e Maria Rosaria. Della piccola Rituccia si avverte solo la presenza, benché sia protagonista delle vicende del terzo atto, che ruota attorno alle possibilità di salvezza della piccola affetta da una forma grave di influenza.

All'apertura del sipario, solo Maria Rosaria è in scena, intenta ad asciugare le tazze da caffè mentre si avvertono voci euforiche fuori campo che fanno presagire l'imminenza di un litigio:

Dal vicolo, molto in lontananza, si ode il vocio confuso di persone che litigano. A poco a poco il litigio diventa sempre più distinto e violento, fino a che se ne distinguono le voci e le parole più accese. Qualche volta predomina la voce di Amalia Jovine.⁸

Seguono rispettivamente gli ingressi di Amedeo e di Gennaro, presente in scena ma nascosto da un piccolo tramezzo sul lato destro della scena utilizzato per creare un ambiente separato dalla sala. Il litigio si fa sempre più acceso, fino a quando Amalia entra finalmente in scena accompagnata da Donna Peppenella, alla quale fornisce mezzo chilo di farina. Gennaro manifesta, invano, la sua disapprovazione del commercio illegale che la moglie esercita in casa. Subito dopo l'uscita di scena di Peppenella e un violento diverbio tra Amalia e la figlia Maria Rosaria, arrivano in casa Jovine diversi personaggi che abitualmente consumano, pagando, una tazza di caffè prima di iniziare la giornata. Tra questi vi è il ragioniere Riccardo Spasiano, «tipo

⁷ *Ivi*, p. 17.

⁸ *Ivi*, pp. 17-18.

d'impiegato, benestante, modesto e dignitoso»,⁹ rimasto dopo la consumazione per ritirare gli alimenti da riportare a casa. Nonostante la sua condizione agiata, la guerra ha colpito anche lui, pertanto non può fare a meno di ricorrere al mercato nero, favorendo i guadagni di Settebellizze e di Amalia.

RICCARDO (*nell'udire la cifra, impallidisce: ha un attimo di esitazione; si riprende e con tono di suadente dolcezza*) Vedete, donn'Amà... (*Accenna ad un mezzo sorriso bonario per mascherare dignitosamente la sua indigenza*) in questo momento non ho disponibilità. È stata mia moglie indisposta... e so io quello che mi è costata... Con tre bambini. (*Annuvolandosi*) 'A fine 'o mese faccio i capelli bianchi... Lo stipendio è quello che è... Qualche economia che avevamo, col costo della vita se n'è andata in fumo... e capirete...

AMALIA (*riprendendo i pacchi dalle mani di Riccardo, con molta naturalezza*) Ma comme...vuie tenite a proprietà?

RICCARDO Ci ho la casetta dove abito, che comprai a rate, in tanti anni di lavoro e di stenti; e due appartamento a Magnocavallo (*ironico*): tengo 'a proprietà! E sapete pe' quanto 'e tengo affittate? Uno duecento e l'altro trecento lire al mese. Me l'aggia vènnere? E con quale coraggio tolgo quel poco ai miei figli? (*Si passa una mano sulla fronte come disponendosi a un immane sacrificio, cava di tasca un minuscolo pacchetto fatto di carta velina, legato con un nastro; amorevolmente lo apre e ne mostra il contenuto ad Amalia*) Ho portato questo orecchino di mia moglie... Me lo hanno apprezzato cinquemila lire...

AMALIA (*mettendo a sesto i capelli, per ostentare indifferenza*) Tutt' 'e dduie?

RICCARDO (*preoccupato*) No. Uno solo. L'altro ce l'ho pignorato. (*Abbassa lo sguardo vergognoso*).¹⁰

Alla dipartita del ragioniere rientra in scena Gennaro ,che appare assorto nei suoi pensieri. Ha ascoltato, senza commentare, lo scambio di battute tra Amalia e il ragioniere, e quando questi se ne va, esprime il suo disprezzo per la borsa nera, ma allo stesso tempo riconosce che per vivere non è possibile fare altrimenti.

GENNARO [...] Se colla tessera¹¹ nun se po' campà, allora si deve ricorrere alla borsa nera... Si deve vivere col pericolo che ti arrestano, che vai carcerato... (*Non sa più dove parare con le sue argomentazioni; cedendo ad una ineluttabilità, dichiara con un tono umano, comprensivo*) Ama', stàmmece attiente... (*si alza e fa per andare*)¹²

Le scene successive riguardano l'ennesima richiesta di aiuto da parte di Settebellizze, il quale informa di aver provveduto a far giungere presso l'abitazione di Gennaro ed Amalia due quintali di caffè. Appresa la notizia, Gennaro concede questo ennesimo favore per l'ultima volta e si allontana dal basso. Rimasto solo con Amalia, Errico cerca di abbracciare e baciare la donna, che si divincola senza scomporsi. L'attenzione di entrambi è successivamente

⁹ *Ivi*, p. 30.

¹⁰ *Ivi*, p. 33.

¹¹ Si riferisce all'istituzione della tessera annonaria (chiamata dal popolo anche "tessera della fame"), con la quale il titolare poteva ritirare una determinata quantità di generi alimentari, razionati durante la guerra.

¹² DE FILIPPO, *Napoli milionaria!* (1945) cit., p. 35.

richiamata dalle urla disperate e rabbiose di Amedeo che, seguito da Donna Adelaide, rientra nel basso per comunicare la conseguenza del litigio avvenuto in mattinata tra Amalia e Donna Vincenza. Quest'ultima, secondo l'antefatto che raccontano sia Amedeo sia Adelaide, avrebbe mal digerito la prepotenza di Amalia riguardo alla vendita del caffè e si è recata «dal brigadiere della squadra mobile, a fare la denuncia».¹³ Gennaro viene richiamato dal figlio e invitato dalla moglie a «prepararsi» per inscenare la finta camera ardente nella speranza che il brigadiere comandante della squadra mobile rinunci alla perquisizione del basso, che comporterebbe l'arresto di Gennaro e la requisizione di tutta la merce. L'incaricato della perquisizione è il brigadiere Ciappa, «un uomo sui cinquant'anni, capelli brizzolati, andamento rude e sguardo acuto. Conosce il fatto suo».¹⁴ Con la didascalia descrittiva del personaggio, Eduardo offre l'immagine di un uomo abituato all'estrema creatività dei napoletani, capaci di inscenare una finta camera ardente pur di scampare alla perquisizione.¹⁵ Si leggano le sue parole in casa Jovine, appena osservato l'allestimento scenico:

E che d'è, neh? (Si dà una lisciatina ai baffi e, guardando intorno, ironicamente) E cchsta è epidemia! N'ati tre muorte 'e ttruvàiemmo aiere ncoppa Materdei... Duie 'e ttruvàiemmo a Furcella... E mo stanno a Poggioreale tutt'e ccinche... (*Parlando un poco a tutti, come per deciderli ad abbandonare la finzione*) Ma no Poggioreale campusanto... Poggioreale carcere.

La comicità della situazione viene incrementata dai finti pianti della moglie e dei figli, dalla recita di Adelaide dell'orazione «Diasillo, diasillo... Signore, pigliatillo...» che accompagna una vera e propria veglia funebre, e dalle preghiere di Pascalino 'o Pittore e Miezso Prèvete, travestiti da suore. Anche in questo caso le didascalie inserite nel testo sono essenziali per comprendere i meccanismi drammaturgici che vengono applicati nella costruzione della scena:

(Le due monache accentuano le loro preghiere blasfeme, in modo più che percepibile. La finzione degli altri continua non alterata, solamente con in più qualche fuggevole scambio d'intesa tra l'uno e l'altro. Lo sgomento reale è però palese. Si ode solamente la lenta cantilena di Adelaide)

Cavaliere della Croce,
ascoltate la sua voce...
Per i vostri gran tormenti
ascoltate i suoi lamenti.
Per la tua somma potenza
dacci un segno di clemenza...
dacci un segno di clemenza...

(Nel proferire l'ultimo versetto accentua un'intenzione realistica applicata alla situazione)

¹³ La citazione letterale è estrapolata dal libretto dell'opera lirica *Napoli milionaria* (1977).

¹⁴ DE FILIPPO, *Napoli milionaria!* (1945) cit., p. 41.

¹⁵ Cfr. MONTARIELLO, *La "Napoli milionaria!" di Eduardo De Filippo* cit., p. 62.

Si ode in lontananza, cupo e sinistro, il sibilo della sirena d'allarme, seguito immediatamente dal classico tramestio e vocio del vicolo. Tutti si guardano costernati, interrogandosi. Ognuno aspetta dall'altro la soluzione sul da fare.¹⁶

La farsa del finto morto appartiene al vecchio modo di fare teatro di Eduardo.¹⁷ Come detto da Andrea Bisicchia, la finta morte di Gennaro è «da considerare uno dei momenti più alti della storia del teatro di tutti i tempi, paragonabile soltanto alla finta morte di Argante nel *Malato immaginario* di Molière».¹⁸ Gennaro infatti persegue nella finzione anche durante il bombardamento, quando gli altri personaggi, accorsi per aiutare gli Jovine nell'allestimento della scena, abbandonano il basso per trovare riparo all'interno degli appositi ricoveri.¹⁹ Gennaro resta fedele al suo ruolo di finto morto, pertanto il brigadiere Ciappa, una volta cessato il bombardamento, non può far altro che ammirare la tenacia dell'uomo:

CIAPPA Bravo! Overamente bravo! Tu nun si' muorto, 'o saccio. Ne so' sicuro. Sott' 'o lietto tiene 'o contrabbando. Ma nun t'arresto. È sacrilegio a tuccà nu muorto, ma è cchiù sacrilegio a mettere 'e mmane ncuollo a uno vivo comme a te. Nun t'arresto! (Pausa) Ma damme 'a suddisfazione 'e te mòvere. Nun faccio manco 'a perquisizione... (Gennaro evidentemente non presta fede a queste profferte lusinghiere. Ciappa insiste) Sì te muove, nun t'arresto... Parola d'onore! (Per Gennaro la parola d'onore basterebbe, ma la promessa che egli attende è ben altra. Infatti Ciappa la intuisce, non esita a formularla. Serio e con tono definitivo) E nun faccio manco 'a perquisizione! Parola d'onore!

GENNARO (pur cedendo, mette Ciappa sull'avviso dell'amor proprio ove mai la parola d'onore non venga mantenuta. Parla) E allora se mi arrestate site na carogna!

CIAPPA (soddisfatto di avere capito il gioco fin dall'inizio e di non essersi sbagliato, mantiene la sua parola) 'A parola è una: nun t'arresto. Ma ricòrdate ca io nun so' fesso!

GENNARO (mettendosi a sedere sul letto, con un gesto di soddisfazione) E io nemmeno, brigadie'!²⁰

Così si conclude il primo atto di *Napoli milionaria!*, giocato sull'alternanza comica tra la paura per il bombardamento e il pericolo di finire in galera con l'accusa di detenzione illegale di beni alimentari di prima necessità.

«Lo sbarco alleato è avvenuto» recita la didascalia iniziale del secondo atto, e con essa si materializzano tutti i cambiamenti di cui ci si rende conto a sipario aperto: *'O vascio e*

¹⁶ DE FILIPPO, *Napoli milionaria!* (1945) cit., pp. 43-44.

¹⁷ «Eduardo nella prima rappresentazione romana al Salone Margherita il 31 marzo 1945 si affacciò alla ribalta nella pausa tra il primo e il secondo atto della commedia per dire che quello visto fino a quel momento era il suo vecchio modo di fare teatro, un "teatro da ridere", e che, da quel momento in poi il pubblico avrebbe visto il suo nuovo modo di fare teatro, cioè il "Teatro di Eduardo"». MONTARIELLO, *La "Napoli milionaria!" di Eduardo De Filippo* cit., p. 62, n. 70.

¹⁸ BISICCHIA Andrea, *Invito alla lettura di Eduardo De Filippo*, Mursia, Milano, 1982, p. 70.

¹⁹ Nella nota storico-critica a *Napoli milionaria!*, Anna Barsotti definisce il finale del primo atto come un esempio di teatro nel teatro giocato sulla *finzione della tragedia*, legata al finto morto, e *l'incombere della tragedia reale* manifestato dai bombardamenti. Chiude il cerchio, però, l'esperienza umana, valutata in senso positivo da Eduardo De Filippo che, come autore-attore, restituisce al pubblico il momento in cui Gennaro, un uomo normale, compie l'atto eroico che salva non solo sé stesso ma tutta la famiglia. BARSOTTI, *Nota storico-critica* cit., p. 8.

²⁰ DE FILIPPO, *Napoli milionaria!* (1945) cit., p. 46.

donn'Amalia Jovine è diventato *La casa di donn'Amalia Jovine*. La descrizione della sala riporta le evidenti differenze a partire dall'eliminazione del tramezzo che separava la sala dalla "camera" di Gennaro dove ora vi è una «[...] mensola di marmo infissa sul muro. Su questa mensola troneggia una enorme e lucente macchina da caffè».²¹ Tutti i personaggi, a partire dall'abbigliamento, sfoggiano fieri una ricchezza e un senso di benessere riconducibile, tuttavia, ai proventi ricavati dal mercato nero, che ha dilagato negli anni della guerra come pratica di commercio. Alla ricchezza materiale, però, si contrappone una povertà morale di cui i personaggi risultano vittime. La figlia più grande di Gennaro e Amalia, Maria Rosaria, ha scoperto di essere incinta di un soldato americano a cui si è concessa troppo facilmente, mentre Amedeo, sotto la copertura del commercio automobilistico, fa parte di una banda che opera furti di veicoli e di loro componenti. Con l'assenza di Gennaro, che non appare nella prima parte del secondo atto, la famiglia Jovine ha perso una figura di riferimento che, nel suo piccolo, continuava a perseverare nella correttezza morale. Senza tale figura, l'equilibrio della famiglia è stato soppiantato dall'avidità di denaro che Amalia manifesta con i "clienti", in particolar modo quando si presenta in casa il ragioniere – situazione per certi versi speculare alla scena già affrontata nel primo atto.

RICCARDO (*modesto, disponendosi ad esporre un suo drammatico caso, senza però alcun senso di ostilità verso i suoi interlocutori, quasi come se il torto fosse dalla parte sua*) Non che sia un mio diritto, per l'amore di Dio... ma volevo parlare un poco alla vostra coscienza... (*Amalia lentamente siede accanto al tavolo al lato sinistro, voltando le spalle a Riccardo, come svagata. Errico, che precedentemente si era seduto al lato opposto del tavolo, assume lo stesso atteggiamento, fumando beatamente*). La prima volta che mi trovavo a corto di soldi, voi proponeste di disfarmi di uno dei due quartini di mia proprietà, dicendo che avevate la persona che comprava. Io, con l'acqua alla gola, cedetti. Questo poi avvenne una seconda volta, quando perdetti addirittura il posto di ragioniere nella società per la manutenzione degli ascensori e mi disfecì pure del secondo. Ho saputo poi che tutti e due i quartini li avete comprati voi... Vi faccio i miei auguri e ve li possiate godere per cento anni. Ora, voi mi anticipaste quarantamila lire sulla casa che abito con i miei figli e mi faceste firmare una carta dal notaio, dove c'è il diritto di riscatto da parte mia mediante la restituzione della somma nei sei mesi dalla firma. (*Pausa. Il gelo che producono le parole di Riccardo lo intimidisce sempre più. Ma si fa animo e riprende*) L'impegno è scaduto da venti giorni, d'accordo... Ma voi mi mandate l'ingiunzione del vostro avvocato: «o paghi un fitto di quattromila lire al mese o vattene!» (*L'ingiustizia è talmente palese che dà foga al suo discorso*) A parte il fatto che io non ho dove andare... e d'altra parte non posso pagare quattromila lire al mese... voi avete il coraggio di pigliarvi quella proprietà per quarantamila lire?²²

Nelle parole del ragioniere è celato tutto il dramma vissuto da quelle persone appartenenti al ceto medio che per sfamare la famiglia sono diventate vittime sacrificali di usurai e contrabbandieri.²³

²¹ *Ivi*, p. 47.

²² *Ivi*, pp. 58-59.

²³ Cfr. MONTARIELLO, *La "Napoli milionaria!" di Eduardo De Filippo cit.*, p. 66.

Dopo un breve scambio di battute con Errico, che spiega meglio i termini dell'accordo – per cui il ragioniere dovrebbe accettare ulteriori cinquantamila lire da Amalia, che diventerebbe legittima proprietaria dell'appartamento –, Riccardo torna nuovamente a chiedere più tempo per saldare il debito delle quarantamila lire. La risposta di Amalia, sbrigativa e indifferente di fronte alla richiesta di aiuto di Riccardo, fa nascere in costui un ulteriore senso di frustrazione:

RICCARDO (*sincero*) Non ho potuto. Credete a me, non ho potuto. E poi speravo che vi foste immedesimata nella posizione... (*Implorando*) Fatemi questa grazia... (*I due non rispondono. Riccardo ha un attimo di smarrimento; quasi parlando a se stesso*) Si cambia casa, è una parola... Una volta era facile... Si cambiava casa con facilità... Perché anche se si andava ad abitarne una più brutta, più meschina, uno ce ieva cu' piacere... Perché in fondo la vera casa era un poco tutta la città... (*Come ricordando un'epoca felice*) La sera si usciva... S'incontrava gente calma, tranquilla... Si scambiavano sorrisi... saluti... C'era quella sensazione di protezione scambievole. Certe volte uno pure se si voleva divagare un poco, senza spendere soldi, usciva per vedere come erano aggiustate le vetrine... Senza invidia... Senza rancore... Uno vedeva un oggetto... Diceva: quanto è bello! E faceva tutto il possibile per conservare i soldi e poterlo acquistare, nei limiti delle possibilità... Cambio casa... Oggi che solamente in casa propria uno si sente un poco protetto... Oggi che non appena metti il piede fuori di casa tua, ti sembra di trovarti in una terra straniera...

ERRICO (*un po' scosso*) Del resto, non è cosa mia... Se donn'Amalia vuole...

RICCARDO (*rincuorato, cerca di cogliere l'attimo favorevole*) Donn'Amà, queste sono diecimilasettecento lire. Fatelo per quelle creature mie che, vi giuro (*amaro*) se sapeste quanto mi costa il dovervelo dire... oggi non mangeranno.

*Errico guarda Amalia, che a sua volta lo fissa, incerta e meravigliata, perché in fondo scorge nello sguardo dell'uomo una certa debolezza.*²⁴

Amalia è accecata dalla bramosia del guadagno e dall'irrefrenabile desiderio di ottenere la casa dove il ragioniere vive con la famiglia. Nella sua risposta vi è tutta la rabbia della classe umile contro la borghesia che un tempo era benestante. Ma nelle parole della donna è racchiuso un altro messaggio, sempre velato, di Eduardo, che da un punto di vista politico non ha mai nascosto la sua attenzione verso l'oppressione subita dalle masse popolari. Il drammaturgo condanna qualsiasi tipo di oppressione e dittatura, ma è anche consapevole che la classe popolare, se eccessivamente afflitta, può divampare in azioni sovversive senza criterio.²⁵ Nella risposta data a Riccardo, Amalia fa appello alla sua condizione passata:

AMALIA Ma scusate... Ma cheste so' belle chiacchiere... (*Ad Errico che insiste nel guardarla per farla rabbonire, con tono che non ammette replica*) Oi ni', 'assance fa'. (*Si alza, accesa*) Ma vuie 'e solde v' 'e ssapistev piglià... Mo mi venite a dire, ca 'e

²⁴ DE FILIPPO, *Napoli milionaria!* (1945) cit., p. 60.

²⁵ A questo proposito, Montariello scrive «Superato il problema della sopravvivenza emergono sentimenti d'ostilità, invidia e rancore. C'è qualcosa di irrisolto in lei, una ferita che neanche i milioni sono riusciti a cicatrizzare. In questa scena Amalia appare *posseduta* da una forza misteriosa, folle e distruttiva che ci ricorda la *possessione* con cui milioni di persone hanno aderito ai vari nazionali-socialismi e dittature fiorite nel ventennio precedente. Questa adesione ha nel potere il suo spauracchio principale. Lei non è riuscito a conquistarlo, lo esercita senza alcuno scrupolo e non sa che questo esercizio può portare alla rovina la sua famiglia». MONTARIELLO, *La "Napoli milionaria!" di Eduardo De Filippo* cit., p. 67.

duie quartine vuoste m' 'accattaie io... E nun ve l'aggio pavate? (*Riccardo cerca di calmarla, temendo la chiassata*) Ma pecché, quando dint' 'a casa mia simme stat diune, simme venute addu vuje? (*Convinta e vendicativa*) 'E figlie miei nun hanno sofferto 'a famma? Nuie, quando vuie teniveve 'o posto e 'a sera vi faciveve e passeggiate a perdere tiempo nnanze 'e vetrine, mangiàvemo scorze 'e pesielle vullute cu' nu pizzeco 'e sale, doie pummarole e senza grasso... (*Per il controllo. Va sempre più gridando*) Mo me dispiace! Ma io chesto me trovo: 'e duie quartine vuoste e 'a casa addò state vuie... Pigliateve 'e cinquantamila lire 'a mano 'e l'avvocato. E si vulite rummané dint' 'a casa, che v'arricorda quando vuie mangiaveve e nuie stévemo diune, pagate 'o mensile. E si no ve ne jate ca ce facite piacere. Mò lassàtece, ca avimmo che fa'... (*Mettendo Riccardo alla porta*) Sfullammo! Sfullammo! Iate, raggiuniè, ca 'o ghi è sempe buono.²⁶

Prima del ritorno di Gennaro, sono due gli eventi che sconvolgono lo stato d'animo di Amalia. Uno è direttamente collegato alla possibilità del ritorno del marito dalla prigionia e si manifesta nello scambio di battute con Settebellizze successivamente all'uscita di scena del ragioniere. Errico si dichiara apertamente alla donna, la quale in un primo momento non cede, mostrando una lettera arrivata qualche giorno prima da una persona che ha conosciuto Gennaro durante la prigionia e ora chiede notizie dell'uomo. Alla provocazione di Errico sul fatto che il possibile ritorno di Gennaro possa essere una gioia per Amalia, la donna risponde tergiversando, senza sbilanciarsi. Errico incalza ancora e finalmente ottiene la risposta che voleva e che conferma i suoi sentimenti:

ERRICO (*messo di fronte all'evidenza, trova modo di insinuare*) Certo ca pe' vuie sarrà nu piacere...

AMALIA (*combattuta*) Nu piacere e nu dispiacere. Pecché, certamente, vuie 'o ssapite... accumulencia a dimannà... «Ma che d'è stu cummercio? – Chesto se pò fa'... chello no...» Insomma, mi attacca le braccia ca nun pòzzo cchiù manovrare liberamente...

ERRICO (*avvicinandosi sempre più a lei e fissandola, quasi con aria di rimprovero*) Già...

AMALIA (*volutamente fugge*) «'O pericolo... stammice attiente...»

ERRICO E... non per altra ragione?

AMALIA Per...tutte queste ragioni.

ERRICO (*indispettito, come richiamando la donna a qualche promessa tutt'altro che evasiva*) E pe' me, no? È ové? Pe' me, no!

AMALIA (*non avendo più la forza di fingere, per la prima volta, guarda l'uomo fisso negli occhi e, stringendogli le braccia lentamente e sensualmente gli mormora*) E pure pe' tel!²⁷

L'altro evento che destabilizza gli equilibri di Amalia si verifica subito dopo, quando Maria Rosaria rientra dalla passeggiata con le amiche durante la quale sperava di incontrare il militare di cui si è innamorata. Tra le due donne si verifica un acceso diverbio: la figlia confessa di essere incinta e colpevolizza la madre per non aver sorvegliato adeguatamente i suoi

²⁶ DE FILIPPO, *Napoli milionaria!* (1945) cit., p. 60.

²⁷ *Ivi*, p. 62.

comportamenti (dirà Gennaro nel terzo atto «a te ca nun he saputo fa' 'a mamma»²⁸). In realtà la colpa principale di Amalia, stando alle parole di Rosaria, è quella di aver permesso ad Errico Settebellizze di assumere il ruolo della figura paterna, sfruttando l'assenza di Gennaro.

AMALIA (*sbarrando gli occhi*) Ccà? Dint' 'a casa mia? Schifosa! E nun te miette scuorno e' m' 'o ddicere nfaccia? E parle 'e me? Tu nun si' degna manco 'e m'annummenà! Ma io te scarpésò sott' 'e piede mieie... Te faccio addeventà na pizza...

MARIA ROSARIA (*non disarmata*) E chiamate pure Settebellizze... Dicitincelle ca me venesse a vàttere pur'isso... Tanto, vuie chistu deritto ce l'avite già dato...

AMALIA (*controlla a stento il tono della sua voce perché il fatto non dilaghi nel vicolo*) Malafemmena! Si' na malafemmena!

MARIA ROSARIA (*puntando l'indice verso la madre*) Chello ca site vuie...

AMALIA (*fuori di sé*) T'accido, he capito?²⁹

Il ritorno di Gennaro è provvidenziale per il destino della figlia, ma di ostacolo per i piani di Amalia. Varcando la soglia di casa l'uomo non riconosce la sua abitazione, e tantomeno la moglie, alla quale domanda scusa per essere entrato. Sostenuto dalle indicazioni di Donna Adelaide che l'ha accompagnato, Gennaro si rende conto che quello, proprio quello, è il suo basso, rinnovato, e che la donna che ha di fronte, vestita bene e con gioielli indosso, è la moglie Amalia. Realizzando di aver ritrovato la propria famiglia, dopo aver salutato i figli ed essersi accertato delle condizioni della piccola Rituccia (che già dal secondo atto appare malata), Gennaro scioglie le riserve sulla sua prigionia ed inizia un lungo monologo al cospetto di tutti i familiari. Nella scrittura del racconto di Gennaro, Eduardo getta le basi per evidenziare in modo netto l'esistenza di due mondi opposti in *Napoli milionaria!*: da una parte quello dell'apparente benessere, della ricerca del lusso e delle ricchezze materiali, che porta all'indifferenza verso le sofferenze altrui; dall'altra parte, invece, il mondo di Gennaro, e indirettamente del ragioniere, unici personaggi della commedia capaci di interiorizzare la tragedia mondiale.³⁰

Gennaro, durante il suo racconto, ammette di essere diverso rispetto a quando era tornato dalla guerra precedente, quella del '15-'18; solo ora si sente «ommo overamente».³¹ Questa sua condizione amplifica ancora di più la disparità che insiste tra i due mondi e se ne ha la percezione quando alcuni personaggi arrivano nel basso per rendere omaggio ad Errico, che proprio quel giorno compie gli anni. Amalia ha organizzato un pranzo per festeggiare il suo compleanno, e il ritorno di Gennaro ha modificato i piani della donna e del suo corteggiatore e socio in affari. Sedendosi a tavola con il resto degli invitati, con indosso ancora la divisa militare

²⁸ *Ivi*, p. 96.

²⁹ *Ivi*, p. 65.

³⁰ Cfr. BARSOTTI, *Nota storico-critica* cit., pp. 9-10.

³¹ DE FILIPPO, *Napoli milionaria! (1945)* cit., p. 70.

che porta in modo orgoglioso, Gennaro capisce di essere fuori luogo e percepisce un atteggiamento di indifferenza nei confronti dei vari tentativi di raccontare i suoi mesi di prigionia. All'ennesima reazione disinteressata da parte degli ospiti, Gennaro, assalito da un senso di malinconia, decide di allontanarsi dal tavolo per fare compagnia alla piccola Rituccia, seguito dalla figlia Maria Rosaria. L'abbandono del banchetto da parte di Gennaro sintetizza un altro messaggio che Eduardo intende dare al lettore/spettatore, ovvero che tra le conseguenze della guerra vi può essere per l'uomo la perdita di fiducia nell'uomo stesso.³² L'immediata reazione della figlia è da intendere come l'inizio del processo risolutivo, per cui l'essere umano abbandona il mondo in cui si trova, materializzato nel tavolo da pranzo dove alberga l'abbondanza materiale, per dirigersi verso il mondo del protagonista, quello di Gennaro.³³

In un arco temporale di ventiquattro ore la situazione cambia radicalmente. La freschezza e la luminosità con le quali si era aperto il sipario nel secondo atto non sono presenti nell'atto conclusivo della commedia. L'unica fonte di luce che bilancia l'immagine cupa e tetra della sera è garantita dall'impercettibile fiamma delle candele poste sul piccolo altare della Madonna fuori dalle porte del basso.

Il giorno dopo. La stessa scena del secondo atto. È sera inoltrata. I lumi davanti alla Madonna del vicolo sono accesi. Il brigadiere Ciappa è seduto accanto al tavolo centrale. Gennaro passeggia lentamente in fondo e di tanto in tanto si sofferma a guardare fuori dal vicolo.³⁴

Rispetto ai primi due atti, l'azione scenica del terzo è piuttosto statica, e i meccanismi drammaturgici presenti rivelano una struttura simile all'atto-unico.³⁵ La narrazione ruota interamente attorno a Rituccia, che è in pericolo di vita e può salvarsi solo se viene somministrata una specifica medicina indicata dal medico che, fino a poco prima della conclusione, risulta introvabile. Alcuni personaggi si muovono alla ricerca del medicinale: Amedeo rientra per primo dal peregrinare per le strade di Napoli e trova il brigadiere seduto al tavolo con Gennaro, il quale è stato messo al corrente, poco prima, dell'arresto a cui andrà incontro il figlio quella stessa notte se non rinuncia all'ennesimo "colpo". Anche Amalia rientra dalla ricerca forsennata del medicinale che può salvare alla figlia la vita:

AMALIA (*dal fondo, Amalia, disfatta, affranta, completamente cambiata dai primi due atti. Per la prima volta mostra il suo vero volto: quello della madre. È quasi invecchiata. Non vuole né può fingere. Non vuole né ha più nulla da nascondere. Sconfortata, siede accanto al tavolo centrale*) Niente! Niente! Niente! Aggio addimannato a tuttu quante! Tutta Napule! Nun se trova. Chi 'o ttene, 'o ttene zuffunnato e nun 'o caccia. (*Disperata*)

³² Cfr. MONTARIELLO, *La "Napoli milionaria!" di Eduardo De Filippo* cit., p. 77.

³³ *Ivi*, p. 79.

³⁴ DE FILIPPO, *Napoli milionaria! (1945)* cit., p. 82.

³⁵ Cfr. BARSOTTI Anna, *Eduardo drammaturgo, fra mondo del teatro e teatro del mondo*, Bulzoni, Roma, 1988, p. 165.

Ma che cuscienza è cchesta? Fanno 'a speculazione cu' 'a mmedicina. 'A mmedicina ca po' salvà nu crestiano! (*Con un grido di dolore*) Insomma, figliema ha dda muri? (*Disgustata*) 'O ffanno sparì pe' fa' aumentà 'e prezze. E nun è nfamità cchesta? (*Senza attendere risposta si alza ed esce per la prima a sinistra*).³⁶

La morte della piccola Rituccia appare sempre più concreta, così come si materializza la possibilità per Amalia di toccare un punto di non ritorno. La madre si trova ora inghiottita dal male che lei stessa ha praticato, ignorando tutte le opportunità che ha avuto per tendere una mano e non l'ha fatto, come visto nella scena del secondo atto con il ragioniere.

Proprio sul personaggio del ragioniere Eduardo costruisce la fase finale del percorso di risoluzione avviato da Maria Rosaria nell'atto precedente. L'uomo intende donare la medicina salvifica, ma ad una condizione: di consegnarla personalmente nelle mani di Amalia. La donna viene allora invitata da Gennaro ad uscire dalla camera dove riposa Rituccia e venire in sala, dove apprende che la medicina per la figlia ce l'ha il ragioniere. Il primo pensiero della donna è quello di risolvere la situazione offrendo all'uomo una consistente somma di denaro («Quanto vulite?»), ma il ragioniere intende porre una riflessione su quello che ogni genitore sarebbe disposto a fare per salvare il proprio figlio, dato che nel caso specifico si tratta della figlia di Amalia. La donna, che ha sempre praticato la borsa nera sul commercio di alimenti, cerca di guadagnare ragione insistendo sul fatto che può esistere una differenza etica e morale tra chi ha praticato, come lei stessa, la speculazione sul cibo giornaliero e chi invece opera il contrabbando su prodotti medici che potrebbero salvare vite umane. Ma la risposta del ragioniere non lascia spazio a ulteriori commenti:

AMALIA (*come per richiamarlo all'umanità, quasi con tono di rimprovero*) Ma cchesta è mmedicina...

RICCARDO D'accordo. E giustamente voi dite, senza medicina indicata, se more. Ma pecché, secondo voi, donn'Amà, senza mangià se campa? (*Amalia rimane inchiodata, non sa cosa rispondere. Riccardo ribatte*) Se non mi fossi tolto la camicia, 'e figlie mieie nun sarrìeno muorte 'e famma? Come vede, chi prima e chi dopo deve ad un certo punto, bussare alla porta dell'altro. Sì, lo so, voi in questo momento mi dareste tutto quello che voglio... Donn'Ama', ma se io per esempio me vulesse levà 'o sfizio 'e ve vedé 'e correre pe' tutta Napule comme currevo io, pe' trovà nu poco 'e semolino, quanno tenevo 'o cchiù piccerillo malato... (*Amalia all'idea trasale*). Se io ve dicesse: «Girate donn'Ama', divertiteve purtone per purtone, casa per casa...» Ma io chesto nun 'o ffaccio! Ho voluto solamente farvi capire che, ad un certo punto, se non ci stendiamo una mano l'uno con l'altro... (*Porgendo la scatola al dottore*) A voi, dottò. E speriamo che donn'Amalia abbia capito. Auguri per la bambina. Buonanotte. (*Ed esce per il fondo*).³⁷

L'atto del dono rompe il meccanismo attuato fino a quel momento basato sul dare-avere, sullo scambio materiale sotto interesse economico. Per questo il dono viene anche inteso quale

³⁶ DE FILIPPO, *Napoli milionaria!* (1945) cit., p. 91.

³⁷ *Ivi*, pp. 92-93.

gesto folle, lontano da quei meccanismi che hanno governato i primi due atti e, in quanto folle, tale gesto non viene subito apprezzato da Amalia, che poco dopo chiederà a Gennaro e a sé stessa «Ch'è ssuccieso?».³⁸

Il monologo del ragioniere è sostenuto, da un punto di vista pantomimico, dal comportamento di Gennaro che passa dallo stato di personaggio, vissuto fino a quel momento, a quello di spettatore, come sottolineato dalla didascalia *Gennaro lentamente raggiunge il fondo e volge le spalle [...] come per sottrarsi alla scena*.³⁹ Questa didascalia introduce al monologo del ragioniere trascritto poco sopra, ma prepara il terreno anche per l'ultima dichiarazione di Gennaro nei confronti di Amalia. Il silenzio alberga nell'ultima scena fino a quando Amalia, che si sente giudicata dallo sguardo del marito, gli impone di parlare immaginando di subire un attacco senza precedenti. Gennaro prende coraggio e, senza attaccarla ma in modo tranquillo, dice alla moglie tutto quello che pensa. La incolpa di non aver badato alla famiglia, di aver permesso alla figlia di diventare una mezza prostituta e al figlio di fare «'o mariuolo»; la giudica per aver accumulato così tanti guadagni, in modo disonesto. Alla fine però ha pietà di lei, comprende e perdona, conscio del fatto che occorre un cambiamento negli equilibri della famiglia: «Tu mo he capito. E io aggio capito che aggi 'a stà ccà. Cchiù 'a famiglia se sta perdenno e cchiù 'o pate 'e famiglia ha da piglià 'a responsabilità».⁴⁰

Dopo il rinsavimento di Amalia, che finalmente apre gli occhi e non sa spiegarsi come è arrivata a quel punto («Ch'è ssuccieso...»), la redenzione completa avviene con il ritorno di Amedeo che non è stato arrestato, avendo deciso di non presentarsi all'appuntamento col suo socio Peppe 'o Cricco, che avrebbe permesso al brigadiere Ciappa di cogliere i due in flagranza di furto.

La risoluzione narrativa coinvolge tutti i personaggi della commedia e si traduce nella battuta finale di Gennaro «Ha da passà 'a nuttata», su cui Eduardo imposta il nuovo modo di rappresentare in teatro la realtà umana, oscillando tra la speranza riposta nel futuro e l'incertezza del futuro stesso. Il finale di *Napoli milionaria!* invita a riflettere non solo sulla guerra come evento storico, ma sulle possibili ripercussioni che gli orrori e le sofferenze possono riversare sulle generazioni future.⁴¹

Suggestive sono le parole di Eduardo in un'intervista rilasciata ad Enzo Biagi per il quotidiano «La Stampa» nel 1959: «Arrivai al terzo atto con sgomento, recitavo e sentivo

³⁸ Su questo tema si veda MONTARIELLO, *La "Napoli milionaria!" di Eduardo De Filippo* cit., p. 84.

³⁹ Cfr. BARSOTTI, *Nota storico-critica* cit., p. 11.

⁴⁰ DE FILIPPO, *Napoli milionaria! (1945)* cit., p. 96. Cfr. MONTARIELLO, *La "Napoli milionaria!" di Eduardo De Filippo* cit., pp. 88-89.

⁴¹ Su questo argomento si veda il capitolo *Reincarnazioni di una maschera umana* in BARSOTTI Anna, *Eduardo De Filippo o della comunicazione difficile*, Cue Press, Bologna, 2018, pp. 44-62.

attorno a me un silenzio assoluto, terribile. Quando dissi la battuta finale – Deve passare la nottata (Ha da passà 'a nuttata) – e scese il pesante velario, ci fu un silenzio per ancora otto o dieci secondi, poi scoppiò un applauso furioso e anche un pianto irrefrenabile. Tutti avevano in mano un fazzoletto, gli orchestrali che si erano alzati in piedi, i macchinisti che avevano invaso la scena, il pubblico che era salito sul palco. Tutti piangevano e anche io piangevo, e piangeva Raffaele Viviani, che era corso ad abbracciarmi. Io avevo detto il dolore di tutti». ⁴²

I.2. Dalla commedia al film (1950)

Per finanziare la sua compagnia teatrale e proseguire i lavori di ricostruzione del Teatro San Ferdinando, nel 1949 Eduardo stipulò con Dino De Laurentiis il contratto per la produzione di una versione cinematografica di *Napoli milionaria!*.⁴³ Eduardo non era nuovo al mondo del cinema – il suo esordio sul grande schermo avvenne nel 1932 con *Tre uomini in frack*⁴⁴ – ed ebbe modo di dirigere come regista due pellicole prima di *Napoli milionaria* film: *In campagna è caduta una stella* (1939) e *Ti conosco mascherina* (1943).⁴⁵

La trasposizione cinematografica di *Napoli milionaria!*, uscita nelle sale nel 1950, sancisce il battesimo ufficiale di Eduardo in qualità di regista, consacrandolo come uno degli esponenti del neorealismo italiano.⁴⁶ Le modifiche apportate dal drammaturgo nel passaggio da testo teatrale a sceneggiatura cinematografica investirono sia la struttura narrativa, sia il cast degli interpreti. Riprendendo l'elenco dei personaggi nel paragrafo precedente, mostro di seguito i nomi dei nuovi interpreti nel film.

⁴² BIAGI Enzo, «La dinastia» dei fratelli De Filippo. Mezzo secolo di teatro in tutto il mondo, «La Stampa», Torino, 05/04/1959, p. 5.

⁴³ Cfr. IACCIO Pasquale, *Eduardo e il mondo del cinema*, in DE BLASI Nicola – SABBATINO Pasquale (a cura di), *Eduardo De Filippo tra testo e scena* cit., pp. 185-232: 216.

⁴⁴ Peppino De Filippo ricorda: «Stavamo per imbarcarci in una iniziativa rischiosissima... ma non sapevamo rinunciarci. Improvvisamente come “manna” caduta dal cielo ci capitò un lavoro cinematografico. Peppino Amato, uno stimato e pratico produttore di film di successo, un tipo di napoletano pratico, furbo e pieno di intuito artistico e soprattutto nostro fervente ammiratore e amico dei nostri anni giovanili, venne da Roma a Napoli proponendoci di girare a Roma, per la sua casa di produzione, un film comico musicale assieme a Tito Schipa, dal titolo *Tre uomini in frak*. Era caduto il cacio sui maccheroni! Il film bisognava girarlo ai primi di settembre del 1932 e l'inizio della nostra stagione teatrale al Sannazzaro era stato fissato, poco tempo prima, intorno ai primi di ottobre. La fortuna, dunque, ci dava l'occasione di poter fare l'uno e l'altro». DE FILIPPO Peppino, *Una famiglia difficile*, Marotta, Napoli, 1976, p. 274; riportato anche in IACCIO, *Eduardo e il mondo del cinema* cit., p. 189, n. 7.

⁴⁵ Cfr. MONTARIELLO, *La “Napoli milionaria!” di Eduardo De Filippo* cit., p. 106; IACCIO, *Eduardo e il mondo del cinema* cit., p. 206.

⁴⁶ Cfr. IACCIO, *Eduardo e il mondo del cinema* cit., p. 190.

Personaggi	Interpreti
Gennaro Jovine	Eduardo De Filippo
Amalia Jovine	Leda Gloria
Maria Rosaria Jovine	Delia Scala
Amedeo Jovine	Gianni Glori (Gianni Musy)
Errico «Settebellizze»	Pietro Carloni
Peppe «'o Trucco»	Mario Frera
Riccardo Spasiano	Mario Soldati
Federico	Aldo Giuffrè
«'O Miezò Prèvete»	Dante Maggio
Il brigadiere Ciappa	Carlo Ninchi
Adelaide Schiano	Titina De Filippo
Assunta	Rosita Pisano
Pasquale Miele	Totò
Narratore	Sandro Ruffini
Cantante	Giacomo Rondinella
Ufficiale Americano	Michael Tor
Dottore	Pietro Pennetti ⁴⁷

Dalla lettura dei nomi che formano il cast cinematografico si intuisce che il testo teatrale ha subito inevitabilmente dei cambiamenti che hanno influenzato la struttura dei dialoghi e il linguaggio, essendo la maggior parte degli interpreti attori in lingua. Nella creazione di un cast appositamente pensato per la trasposizione cinematografica, Eduardo bilancia il linguaggio attingendo sia dal dialetto napoletano, sia dalla recitazione in lingua italiana. Al di là della partecipazione straordinaria di Totò, su cui Eduardo cuce la nuova parte dell'alter ego di Gennaro, Pasquale Miele, chiamato ad interpretare il finto morto durante la scena della perquisizione, gli altri attori di provenienza partenopea sono Aldo e Carlo Giuffrè, Dante Maggio, Rosita Pisano e Giacomo Rondinella. Tra gli interpreti spicca il nome di Mario Soldati nel ruolo del ragioniere. Benché subisca numerosi tagli alla parte, questo personaggio nel film mantiene la stessa funzione risolutiva che aveva nella commedia.⁴⁸

Oltre ai cambiamenti operati nella scelta degli attori, una modifica radicale si rileva nella collocazione storico-temporale della narrazione cinematografica. Il periodo in cui è ambientata la vicenda viene esteso: dagli anni 1940-1943 il tempo narrativo viene prolungato fino al 1950. Questa modifica permetterà a Eduardo De Filippo di inserire, dopo la battuta «Ha da passà 'a

⁴⁷ In alcune schede tecniche cinematografiche l'attore risulta indicato con il nome di Carlo Pennetti.

⁴⁸ Per il ruolo del ragioniere nell'opera lirica si veda invece il paragrafo III.5.

nuttata», una lunga sequenza concentrata sul tanto auspicato rinnovamento della classe politica italiana e arrivare a una descrizione dei primi anni dell'Italia repubblicana.⁴⁹

Dopo una carrellata di immagini sui luoghi caratteristici di Napoli, come la visione panoramica del golfo da Via Petrarca, il lungomare di Via Caracciolo e piazza del Plebiscito, lo speaker introduce i personaggi del vicolo intenti nelle loro attività quotidiane. L'inizio dei dialoghi tra i personaggi è sempre impostato su un litigio fra Donna Amalia e Donna Adelaide, ma non ha niente a che vedere con l'attività di contrabbando del caffè. Il litigio tra le donne viene interrotto dall'ingresso nel vicolo della pattuglia fascista chiamata a far rispettare il decreto legislativo emanato dal federale, che vieta di praticare nel vicolo attività come accensione di focolai e cottura di cibo, così come è proibito porre fuori dalla propria abitazione oggetti ingombranti come tavoli e sedie. La pattuglia fascista requisisce tutta la merce e arresta Gennaro che, spinto dalla veemenza di Amalia a ribellarsi, mormora «Noi nei bassi non ci vogliamo stare; perché non ci date le case?».

Confrontando la commedia con il film, si nota uno slittamento dell'inizio della narrazione dovuto alla presenza del prologo iniziale, seguito dalla sequenza del litigio e dall'arresto di Gennaro. A questa sequenza segue il primo dei due dialoghi tra il tranviere e Pasqualino Miele, che si conclude con la notizia dello scoppio della guerra. La narrazione procede riprendendo una sequenza in cui Settebellizze, durante la notte, dà l'ordine a dei garzoni di smistare i beni alimentari da rivendere a prezzo rialzato.

Dopo questa scena, la narrazione cinematografica procede come nella commedia. L'unica differenza risiede nell'assenza della consumazione del caffè da parte degli abitanti del vicolo e nella spesa del ragioniere, che avviene fuori dal basso e più precisamente nella casa dove risiede l'impiegato con la famiglia. Segue una breve descrizione dello speaker sulla nuova attività di Pasquale Miele che, licenziato come addetto alle pulizie delle rotaie dei tram, si presta come morto per inscenare finte veglie funebri onde evitare azioni di perquisizione da parte delle forze dell'ordine. La scena del finto morto è praticamente identica a quella della commedia con la sola differenza che non è Gennaro ad essere posto sul talamo funebre, ma appunto Pasquale (Totò). Il bombardamento avviene come da copione e anche la conclusione affidata alle parole

⁴⁹ Callisto Cosulich commenta nel seguente modo la scelta operata da De Filippo: «Ed è su questo punto purtroppo che il film si smarrisce, imbocca la via del qualunquismo: qui, date le premesse, più nefasta del solito, perdendosi a cogliere i lati apparentemente comici della lotta politica e non accorgendosi così di mettere sullo stesso piano l'oggi con lo ieri, mentre è vera una cosa diversa: è vero che, se oggi i molti problemi sono ancora quelli di ieri, nell'Italia, nel Mezzogiorno, persino, “qualcosa è cambiato”. Meraviglia che un artista sensibile, un uomo di vasta cultura come Eduardo, non abbia avvertito il pericolo cui andava incontro, non abbia preferito chiudere il film su quel cappello da prete, ultimo ospite dell'attaccapanni, simbolo che avrebbe espresso un dato di fatto, permettendo delle illazioni, ma, sia detto tra noi, non offendendo nessuno. *Napoli milionaria!* quindi, nonostante le felici premesse, non sfugge alla regola che sembra pesare sul nostro cinema». COSULICH Callisto, *Gli anni difficili del cinema italiano*, «Cinema», IV, 1951, 67, p. 34.

del brigadiere prima, e di Pasquale poi, stabiliscono una corrispondenza perfetta tra i dialoghi del film e quelli del testo teatrale.

Dopo la conclusione del bombardamento, la pellicola propone alcune immagini di repertorio che riprendono le fasi di sfollamento della popolazione sotto il controllo delle truppe naziste, fino all'arresto di Gennaro. L'ellissi temporale proietta lo spettatore ai primi anni del dopoguerra con la permanenza delle truppe americane e il dilagare degli affari sul contrabbando. Questo fenomeno viene presentato ancora una volta tramite il personaggio di Pasquale Miele, il quale viene contattato per fare da prestanome ad Errico Settebellizze e per accollarsi il reato di detenzione illegale di sigarette e casse di whisky.

Una seconda ellissi temporale conduce lo spettatore a ritrovare Gennaro di ritorno dalla prigionia, scena con la quale si chiude la prima parte del film.

Il secondo tempo si apre con il litigio tra Amalia e Maria Rosaria che, come nella commedia, viene subito interrotto dal ritorno di Gennaro nel vicolo. Anche in questo caso le scene e i dialoghi riprendono gran parte del materiale dal testo della commedia teatrale.

Il senso di straniamento vissuto da Gennaro anziché consumarsi esclusivamente durante i festeggiamenti per Settebellizze viene dilazionato in una serie di eventi che Gennaro vive in prima persona, rendendosi conto che qualcosa è cambiato negli abitanti del vicolo che, come nella commedia, ignorano l'esperienza dell'uomo durante la prigionia, concentrando i propri interessi sul guadagno ricavato dalle rispettive attività. La cena per Settebellizze viene allietata da un complesso musicale in cui figura il cantante Giacomo Rondinella, che accompagna Federico, provato da un certo imbarazzo nella dedica a Maria Rosaria, la quale ripiega in camera da letto dove c'è Rituccia ammalata e Gennaro che ha lasciato i festeggiamenti. Giunta nella stanza, la ragazza scoppia in un pianto liberatorio; non viene mostrato il momento in cui la giovane rivela al padre la verità sul suo stato interessante, ma l'incrocio di sguardi tra padre e figlia consente allo spettatore di immaginare che la confessione sia avvenuta come nella commedia.

Terminata la festa, un ulteriore cambio di tempo ci proietta nella sequenza incentrata sulla malattia di Rituccia. L'impostazione della sequenza segue la stessa traccia della commedia con l'unica modifica riguardo al personaggio di Amedeo che, a differenza del testo teatrale, non rientra a casa, ma cerca di portare a termine il furto concordato con Peppe 'o Trucco, il quale rimane ucciso nella sparatoria con le forze dell'ordine, mentre il ragazzo viene arrestato e condotto in carcere.

Il film volge al termine con la donazione della medicina da parte del ragioniere, scena che nella pellicola perde parte della carica patetica che aveva nel copione teatrale, e la sequenza si

conclude con il risanamento della coscienza di Amalia, supportata da Gennaro con la sua battuta «Ha da passà 'a nuttata».

La successiva sequenza dei berretti⁵⁰ introduce ad un nuovo prologo da parte del narratore speaker, che riprende la descrizione dei personaggi nel vicolo seguendo le stesse modalità utilizzate nel prologo iniziale. La situazione degli abitanti del vicolo sembra essere tornata a quella della sequenza di apertura con qualche piccola novità «portata dalla cicogna». Subito dopo, il personaggio di Pasquale Miele torna di nuovo protagonista. La sua presenza viene richiesta in un comizio per sostituire il candidato del partito minacciato dalla fazione opposta. Convinto dagli esponenti, Pasquale cerca di assumere un certo tono iterando la formula «Amici! Fratelli!», fino a quando non gli viene richiesto di parlare. Il pover'uomo cade nello sconforto perché obbligato a dire la verità sulla sua condizione di vita avendo «figli, moglie e suocera a carico»; la rissa tra le fazioni non viene evitata e purtroppo Gennaro, che si trova in mezzo alla folla, viene arrestato dalle forze dell'ordine che hanno cercato di sedare il tumulto. L'uomo viene trattenuto in commissariato e il giorno seguente trova ad aspettarlo fuori Amedeo, appena uscito dalla prigione, con il resto della famiglia. Amalia esprime il suo dissenso sui fatti avvenuti la notte precedente e richiama l'attenzione del figlio, il quale crede che il padre cominci ad interessarsi di politica, sposando la causa reazionaria. Amedeo mal digerisce questa posizione e riporta di aver maturato un certo interesse per le classi operaie, quindi i comunisti. Tra i due nasce un acceso diverbio che sfocia in una lite violenta, coinvolgendo anche un passante che commenta lo scambio di parole dei due e non gradisce la reazione di Gennaro. Tutti e tre, seguiti dal resto della famiglia Jovine, vengono condotti di nuovo in caserma dalle forze dell'ordine. Con questa sequenza, che per come è montata risulta comica agli occhi dello spettatore, De Filippo intende in realtà muovere una critica di tipo politico sulla nascita dei moti reazionari in Italia nel periodo post-bellico.

L'ultima scena del film che propone un dialogo tra i personaggi è quella tra Gennaro, in pausa dal turno, e Pasquale, tornato ad occuparsi della pulizia delle rotaie. Nelle parole che i due si scambiano emergono due modi totalmente diversi di vedere i cambiamenti: Pasquale è contento della sua situazione e guarda al futuro con ottimismo, mentre Gennaro, che incarna chiaramente il pensiero fatalista eduardiano, non condivide lo stato d'animo dell'amico.⁵¹

⁵⁰ Su questa sequenza si veda il paragrafo II.3 della tesi.

⁵¹ Montariello riporta in nota una sua interpretazione del dialogo: «Eduardo per *buoni* sottintende i buoni a nulla, ovvero i politici. È questo accomunarli tutti in un unico calderone, sia quelli di destra che di sinistra e ovviamente anche quelli di centro, che provocherà la reazione dei politici e dei critici, sia quella di destra che quelli di sinistra e di centro. Tutti criticarono il finale del film. Le intenzioni date alle battute sono una mia interpretazione». MONTARIELLO, *La "Napoli milionaria!" di Eduardo De Filippo* cit., p. 176, n. 11.

Le differenze tra il film e la commedia teatrale non sono soltanto da osservare nella struttura narrativa e nello svolgimento della vicenda. Ci sono vere e proprie discrepanze tra i due lavori dovute alle rispettive destinazioni d'uso per cui sono pensati. La prima risiede nella già menzionata ricostituzione di un cast formato da attori napoletani e non, in cui spiccano le novità del narratore e di Pasqualino Miele interpretato da Totò. Il narratore non assolve solamente la funzione didascalica e descrittiva del quadro storico-temporale e dei personaggi. Quello del narratore è piuttosto un ruolo a cui il regista decide di affidare alcune delle proprie riflessioni sui fatti narrati nella pellicola. Diverso è il caso dell'alter ego di Gennaro, Pasquale Miele interpretato da Totò. In questo caso la scelta dell'interprete precede la costruzione del personaggio. Si comprende, dunque, la decisione di Eduardo di affidare al "principe della risata", e non a Gennaro, l'interpretazione del finto morto nella pellicola. Inoltre, anche il ruolo di Totò permette a Eduardo di portare avanti le proprie riflessioni. Questo è evidente nei due dialoghi che i personaggi di Gennaro e Pasquale tengono nelle due scene speculari poste a metà del primo tempo del film e alla fine.

Un'ultima differenza legata alla destinazione d'uso del film risiede nell'aggiunta di una nuova parte concentrata sui cambiamenti politici, in cui Eduardo mette in dubbio l'effettivo passaggio della "nottata" alimentando quei dubbi sul futuro che poi, nel finale dell'opera lirica del 1977, sfoceranno nel totale pessimismo.

I.3. Dal teatro di prosa al teatro d'opera... con uno sguardo alla critica (1977)

Tra il film e l'opera lirica trascorrono più di venticinque anni, durante i quali appare solo la versione televisiva di *Napoli milionaria!*, trasmessa nel 1962 dalla Rai.⁵² Il mezzo televisivo avrà una sua importanza artistica e mediatica anche per la trasmissione di *Napoli milionaria – Dramma lirico in tre atti* su libretto dello stesso De Filippo e con musica di Nino Rota,⁵³ autore

⁵² Durante questo ampio lasso di tempo, Eduardo avverte l'esigenza di entrare nelle case degli italiani; pertanto, accoglie la proposta della Rai e firma un contratto che prevede la rappresentazione di alcuni suoi lavori teatrali adattati per la televisione. Il 22 gennaio 1962 viene trasmessa su Raiuno *Napoli milionaria!*. Dopo il film del 1950, la versione televisiva è il secondo caso di riscrittura del testo. Sull'utilizzo del mezzo televisivo da parte di Eduardo cfr. VALENTINI Valentina, *Evoluzione storica del teleteatro*, in BETTETINI Gianfranco (a cura di), *Sipario! Storia e modelli del teatro televisivo in Italia*, Torino, Rai VQPT/ERI, 1989. Si veda BARSOTTI, *Nota storico-critica* cit., p. 12, dove si legge il cast della commedia: Elena Tilena (Maria Rosaria), Carlo Lima (Amedeo), Eduardo (Gennaro Jovine), Regina Bianchi (Amalia), Evole Gargano (Donna Peppenella), Nina De Padova (Adelaide Schiano), Antonio Allocca (Federico), Antonio Casagrande (Errico Settebellizze), Ettore Carloni (Peppe 'o Cricco), Lello Grotta (Riccardo Spasiano), Pietro Carloni (Brigadiere Ciappa), Angela Pagano (Assunta), Hilde Maria Renzi (Teresa), Marina Modigliano (Margherita), Antonio Petito (Il Dottore), Filippo De Pasquale (Pascalino 'o pittore), Ugo D'Alessio (Miezo Prevete).

⁵³ Giovanni (Nino) Rota Rinaldi nasce il 3 dicembre 1911 a Milano. Una volta conclusa la frequenza della scuola elementare, nel 1921 è iscritto presso il Conservatorio di Milano dove frequenta lezioni di composizione,

delle musiche per il film e di alcune musiche di scena utilizzate per la rappresentazione della commedia al Teatro San Carlo l'11 gennaio 1971 e per un allestimento tenutosi a Londra nel 1972.⁵⁴

L'opera aprì la XX edizione del *Festival dei Due Mondi* di Spoleto, il 22 giugno 1977. La prima trasmissione in mondovisione di un'opera lirica fu celebrata come evento straordinario, ma il parere della critica musicale non fu affatto benevolo nei confronti del lavoro compiuto da Rota sulla partitura operistica.⁵⁵

Per introdurre al processo di riscrittura che Eduardo operò nella trasposizione da copione teatrale a libretto d'opera è utile leggere le dichiarazioni dello stesso autore riportate in un'intervista al Teatro Eliseo nel giugno del 1976, giusto un anno prima della rappresentazione spoletina:

teoria e solfeggio. L'anno seguente compone *L'infanzia di San Giovanni Battista*, oratorio per soli, coro e orchestra, la cui prima esecuzione avviene nel 1923 presso l'Istituto dei Ciechi di Milano e, ad ottobre dello stesso anno, a Tourcoing in Francia. Studia, a partire dal 1924, con Ildebrando Pizzetti e nel 1927 si trasferisce a Roma, con la madre e il fratello Luigi, per proseguire gli studi musicali sotto la guida di Alfredo Casella. Durante questi anni conosce i futuri coniugi Fedele D'Amico e Suso Cecchi D'Amico con i quali tesserà un rapporto di profonda amicizia. Completa gli studi di composizione conseguendo il diploma al Conservatorio Santa Cecilia nel 1929 e la maturità classica nel 1930. Nel 1931, grazie ad Arturo Toscanini, viene ammesso a seguire i corsi di composizione di Rosario Scalerò presso il Curtis Institute of Music di Philadelphia. Negli anni statunitensi ritrova il suo amico e collega Giancarlo Menotti e conosce Samuel Barber. Torna in Italia nel 1933, riprende gli studi universitari interrotti durante il periodo americano, e compone la sua prima colonna sonora per il film *Treno popolare* di Raffaello Matarazzo. All'esperienza cinematografica segue un'intensa attività compositiva nel segno delle *Invenzioni* per quartetto d'archi (1935), la *Sonata* per violino e pianoforte (1937) e l'inizio del lavoro per l'opera *Ariodante*, rappresentato il 22 novembre 1942 al Teatro Regio di Parma. Nel 1936 consegue la laurea in Lettere con la tesi *Aspetti tecnici ed estetici della musica nel Rinascimento italiano visti attraverso la teoria di G. Zarlino*. Nel 1942 il regista Matarazzo lo contatta per la scrittura delle musiche di alcuni suoi film: *Giorno di nozze* (1942) e *Il birichino di papà* (1942) prodotti dalla Lux Film diretta da Guido M. Gatti. Nel 1943 l'attività cinematografica vede la collaborazione con il regista Renato Castellani per cui Rota compone le musiche di *Zazà* e *La donna della montagna*, mentre nel '44 inizia a lavorare alla produzione che lo consacra nel panorama operistico: *Il cappello di paglia di Firenze*, terminata nel 1946 ma rappresentata il 21 aprile 1955 al Teatro Massimo di Palermo. Il lavoro di composizione per il cinema procede in parallelo con l'attività didattica, che viene suggellata con la nomina a Direttore del Liceo Musicale "Niccolò Piccinni" di Bari, dove era entrato come insegnante di Armonia e Contrappunto nel 1938. Terminato il secondo conflitto mondiale, la situazione finanziaria della famiglia Rota non è florida e Nino accetta molti incarichi di produzioni cinematografiche grazie ai quali riesce a sanare i debiti famigliari. Ha così modo di iniziare a collaborare con Eduardo De Filippo, Federico Fellini, Luchino Visconti, Mario Monicelli e tanti altri registi che gli commissioneranno le musiche per i loro film tanto da superare, nel computo della sua produzione cinematografica, la cifra di centocinquanta colonne sonore dal 1933 al 1979, anno della morte. Cfr. DE SANTI Pier Marco, *La musica di Nino Rota*, Laterza, Roma-Bari, 1983; FABRIS Dinko, *Nino Rota compositore del nostro tempo*, Orchestra Sinfonica di Bari, Bari, 1987; DE SANTI Pier Marco, *Nino Rota: le immagini & la musica*, Giunti, Firenze, 1992; BORIN Fabrizio (a cura di), *La filmografia di Nino Rota*, Leo S. Olschki, Firenze, 1999; VIVIANI Giada, *Nino Rota*, in CALABRETTO Roberto – COSCI Marco – MOSCONI Elena (a cura di), *All'ascolto del cinema italiano: musiche, voci, rumori*, «Quaderni del CSCSI – Rivista annuale di cinema italiano», Daniela Aronica, Barcellona, 2019, pp. 286-287.

⁵⁴ Le musiche composte per queste rappresentazioni sono conservate nel Fondo Nino Rota (ANR) custodito presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia. Cfr. LOMBARDI Francesco, *Nino Rota. Catalogo critico delle composizioni da concerto, da camera e delle musiche per il teatro*, Leo S. Olschki, Firenze, 2009, p. 77; e FABRIS Dinko – MORETTI Bruno, "Napoli milionaria", una lettura a quattro mani, in TORTORA Daniela (a cura di), *L'altro Novecento di Nino Rota. Atti dei convegni nel centenario della nascita (Roma, 2 dicembre 2011; Napoli, 15-16 dicembre 2011)*, Edizioni del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella, Napoli, 2014, pp. 143-193: 149.

⁵⁵ Sull'argomento si veda CALABRETTO Roberto, *Lo schermo sonoro. La musica per film*, Marsilio, Venezia, 2010, pp. 295-296; SCARDICCHIO Nicola, *Nino Rota e la Napoli di Eduardo*, Programma di sala del 36° Festival della Valle D'Itria, Martina Franca (Luglio 2010), Schena, Fasano, 2010.

«Ma il modo migliore per spiegare qual è oggi il mio atteggiamento nei confronti di *Napoli milionaria!* è forse raccontare come la sto rielaborando. La commedia infatti sta per diventare un'opera lirica, con musica di Nino Rota e un libretto che ho quasi terminato di scrivere. La vicenda ha subito profondi mutamenti. Innanzitutto, il finale è radicalmente cambiato: non più «Ha da passà 'a nuttata», ma «La guerra non è ancora finita», a significare il disperato pessimismo che è subentrato alle grandi speranze di allora. Ho voluto poi ribadire l'idea della guerra come orrore universale introducendo il personaggio del soldato americano amante di Maria Rosaria, che nella commedia non compare, e facendogli dire, in un duetto d'amore con lei, come egli sia a sua volta una vittima – così come lo sono tutti i soldati di tutte le guerre –, mandato a combattere e forse a morire in un paese lontano, sconosciuto, e privato così della sua giovinezza e della sua innocenza. Ancora, nella commedia Amalia e Settebellizze riescono a non cedere all'attrazione reciproca che pure innegabilmente li lega: allora, anche questo voleva dire lasciare una porta aperta al domani, non dare ai due personaggi una colpa di più, far sì che non avessero di fronte a Gennaro anche quel rimorso. Era un altro segno di ottimismo, insomma, di fiducia nell'uomo. Nell'opera, Amalia e Settebellizze diventano amanti: la disgregazione così è totale, come totale è la disperazione».⁵⁶

Nella spiegazione dei cambiamenti apportati, Eduardo parte dal finale, evidenziando l'eliminazione della celebre battuta conclusiva, per analizzare poi l'inserimento di un nuovo personaggio, il soldato americano che non appare nella commedia ma nel film; conclude con la relazione adulterina tra Amalia e Settebellizze, la quale, nella versione operistica, viene esplicitata e genera una serie di eventi che muoveranno la narrazione verso il finale tragico. La prima variante menzionata dall'autore nell'intervista non è legata solamente alla sostituzione di una battuta con un'altra, ma riguarda l'intera costruzione del finale, che, a differenza della commedia teatrale e del film, prevede la morte del figlio della coppia, Amedeo, rimasto ucciso in una sparatoria provocata dal blitz delle forze dell'ordine in casa Jovine, durante i festeggiamenti per Settebellizze. Rituccia è sempre malata, ma non appare più la questione della medicina salvifica procurata dal ragioniere: sparisce quindi la speranza verso il futuro, per lasciare spazio al solo orrore del presente.

Considerando la tradizione melodrammatica italiana, il finale tragico risulta indubbiamente più consono all'opera e offre molte più occasioni per inserire numeri musicali di grande impatto. Tuttavia, le modifiche citate da Eduardo, che spingono verso la «disgregazione», la «totale disperazione», sono frutto di un cambiamento prima di tutto nel modo di pensare e di vedere il mondo del drammaturgo, e sanciscono il definitivo «disperato pessimismo che è subentrato alle grandi speranze» del passato.

Guardando alla successione cronologica, secondo la linea temporale tracciata da Eduardo, il primo atto dell'opera lirica è identico alla commedia. Si ritrovano quindi il litigio tra Amalia e

⁵⁶ DE FILIPPO Eduardo, *Napoli milionaria!*, a cura di Elena De Angeli, Giulio Einaudi Editore, Milano, 1977³, p. XX. Il passo viene riportato anche nel libretto di Sala del XX Festival di Spoleto, 1977, con il titolo *Nota di Eduardo De Filippo* e in quello del 36° Festival della Valle d'Itria relativo alla rappresentazione dell'opera a Martina Franca con la direzione di Giuseppe Grazioli e la regia di Arturo Cirillo.

Vincenza, posto dopo l'ouverture orchestrale, così come la scena del caffè consumato dai clienti e la grandiosa rappresentazione della finta camera ardente con i suoni del bombardamento ricreati dall'orchestra. Nel confronto tra il primo atto della commedia e quello operistico si percepisce tuttavia un cambiamento nella definizione del ruolo del ragioniere Spasiano. Il personaggio della commedia è identificato da De Filippo come *medium* attraverso cui operare la risoluzione narrativa, attuata con il dono disinteressato della medicina per la figlia di Amalia e Gennaro in pericolo di vita, sebbene la donna lo abbia letteralmente «spogliato» di tutti i suoi averi. Nella stesura del libretto Eduardo dapprima mantiene due scene abbastanza lunghe con il ragioniere, per decidere poi di tagliarle, probabilmente perché, con il cambio del finale, la sua parte aveva perso la funzione originaria.⁵⁷ L'impiegato appare quindi solo una volta, nel primo atto.

Il confronto tra gli atti centrali dei due testi evidenzia alcune significative discrepanze. Riguardo alla sopracitata figura del ragioniere, la scena in cui viene umiliato da Amalia in presenza di Errico viene cancellata, così come il ritorno di Gennaro dalla prigionia, che slitta nel terzo atto.

Un'importante novità nella scrittura del secondo atto sono i due duetti amorosi. Il primo è quello cui fa riferimento De Filippo nell'intervista, ovvero il momento in cui Amalia ed Errico cedono all'attrazione reciproca e rendono esplicita la loro relazione.⁵⁸ A questo numero segue un intermezzo jazzistico, e poi l'altro duetto amoroso tra Maria Rosaria e il soldato Johnny, di chiara matrice pucciniana. Su questa importante novità ritengo siano indicative ed esaustive le parole di Bruno Moretti, pianista accompagnatore durante le prove della prima di Spoleto:

«A pochi giorni dall'andata in scena, Eduardo chiese a Rota di aggiungere un duetto tra Maria Rosaria e il soldato americano perché a sua detta, il loro rapporto non era abbastanza sviluppato. Questo era vero se si considerava la cosa da un punto di vista narrativo strettamente teatrale, ma le cose nell'opera spesso procedono in un'altra direzione e questo Rota lo sapeva molto bene. Non viene in mente un solo momento di cercare una giustificazione per il duetto che arriva improvvisamente alla fine del secondo atto. Non c'è bisogno di raccontare come i due si sono conosciuti e come è sbocciata la loro passione, perché la musica lo fa in modo estremamente sintetico ed efficace».⁵⁹

Le affermazioni riportate da Moretti confermano quelle di Eduardo De Filippo nell'intervista del 1976 («ho voluto poi ribadire l'idea della guerra come orrore universale introducendo il personaggio del soldato americano amante di Maria Rosaria, che nella commedia non compare,

⁵⁷ Rimando al paragrafo III.5, dove sono discusse, con riferimento a documenti autografi, le modifiche alla parte del ragioniere operate sul testo e sulla musica.

⁵⁸ Cfr. CERAOLO Francesco, *La ricostruzione del melodramma. "Napoli milionaria" di Nino Rota*, in INNAMORATI Isabella – LEZZA Antonia – SAPIENZA Annamaria (a cura di), *L'arte di Eduardo. Forme della messinscena*, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza, 2017, pp. 185-194: 190.

⁵⁹ Testimonianza di Bruno Moretti raccolta da Dinko Fabris, in FABRIS – MORETTI, *"Napoli milionaria", una lettura a quattro mani* cit., p. 174.

e facendogli dire, in un duetto d'amore con lei [...]»), e richiamano l'attenzione su un aspetto importante dell'operazione compiuta da Rota nel "cucire" sul libretto di Eduardo una partitura complessa come quella di *Napoli milionaria*, oggetto di sostanziali modifiche fino a pochi giorni prima del debutto.⁶⁰

Questo fenomeno interessa anche la novità più importante del terzo atto, l'aria di Amalia, che fu inserita, stando sempre alla testimonianza di Moretti, per accontentare l'interprete del ruolo, il soprano Giovanna Casolla, «[...] che lamentava di non avere un'aria in tutta l'opera [...]».⁶¹

La trama dell'atto finale riprende parte del secondo atto della commedia a partire dal diverbio violento tra Amalia e Maria Rosaria, seguito dal ritorno di Gennaro e tutta la serie di eventi che conducono al banchetto in onore di Settebellizze. Come anticipato, la sostanziale modifica del terzo atto e di tutta l'opera risiede nel cambio del finale; novità, quest'ultima, che suscitò alcune polemiche evidenziate dalla critica giornalistica, sebbene De Filippo si sia preoccupato di "preparare" preventivamente il pubblico alle drastiche modifiche rispetto alla commedia originaria. Riporto di seguito un resoconto delle tappe fondamentali della critica all'opera fino al debutto di Spoleto avvenuto il 22 giugno 1977, dalle quali emerge anche il problema dell'autorialità.

Sui quotidiani italiani si inizia leggere dell'allestimento operistico a partire dal febbraio 1977. La maggior parte degli articoli reca nei titoli il regolare svolgimento del Festival e l'esordio dello stesso con lo spettacolo musicato da Rota su libretto del drammaturgo napoletano. L'edizione del 1° febbraio 1977 del «Corriere della Sera» titola *Le novità al XX festival di Spoleto. In 'prima' mondiale 'Napoli milionaria' musicata da Nino Rota*. Se il titolo conferisce, giustamente, la paternità del lavoro a Rota, nel testo Eduardo diventa un co-autore a tutti gli effetti:

[...] A questo scopo sono già stati definiti alcuni dei più importanti avvenimenti che figureranno nel cartellone tra i quali si può fin d'ora annunciare la *prima mondiale* di Napoli milionaria, l'opera tratta dalla commedia di Eduardo De Filippo musicata da Nino

⁶⁰ Sempre Moretti (*Ibidem*) afferma nelle righe precedenti al passo sul duetto tra Maria Rosaria e Johnny: «Tagli e aggiunte invece furono fatti durante le prove sceniche laddove l'azione lo richiedeva. Fu in questa occasione che potei imparare quanto l'elasticità sia dote indispensabile per il musicista che scrive per il teatro. Rota non esitava a mettere in atto tutti i cambiamenti, a volte anche radicali, che Eduardo riteneva necessari per la regia, in questo sostenuto dall'esperienza che gli veniva dal cinema. La cosa straordinaria era che in tutti questi cambiamenti non si notava mai che la musica era stata sacrificata all'azione teatrale...anzi! Alla fine, tutto sembrava quadrare prima di tutto dal punto di vista musicale. All'epoca si discusse sul fatto che forse *Napoli milionaria* non era un'opera ma una commedia di Eduardo a cui Rota aveva aggiunto delle musiche più o meno efficaci. Mai valutazione fu più superficiale e grossolana».

⁶¹ *Ibidem*.

Rota con libretto e regia dello stesso Eduardo. L'opera di Eduardo-Rota inaugurerà il Festival al Teatro Nuovo [...]»⁶²

Tale sistema, apparentemente innocuo, di contrapporre gli autori sarà utilizzato nelle recensioni seguenti l'anteprima della rappresentazione al fine di descrivere un finto rapporto conflittuale tra musica e libretto. Secondo il pensiero critico, *Napoli milionaria* avrebbe perso tutta la magnificenza testuale a causa della partitura. Sulla stessa lunghezza d'onda procedono i quotidiani «Paese Sera»,⁶³ «Il Tempo»⁶⁴ e «Il Messaggero».⁶⁵ I primi due, addirittura, omettono il nome di Rota dai titoli, presentandolo in subordinazione a quello di Eduardo nel testo dell'articolo.

Il 9 febbraio 1977 sul «Mattino» viene pubblicata l'intervista a Nino Rota di Francesco Canessa, nella quale trapelano importanti dettagli su come è nata l'idea di proporre la versione operistica di *Napoli milionaria*, con diversi accenni ad alcune novità che il libretto contiene rispetto alla versione teatrale:

Nella Sala dell'Artistico, ove si tengono i bei concerti dell'Accademia musicale napoletana fondata da Casella negli anni pionieristici della nuova musica strumentale italiana, Nino Rota è tornato pianista, l'altra sera. Una sorpresa per molti, una conferma per altri. Vincenzo Vitale, uno dei maggiori maestri di piano che vi siano in Europa, se ne stava sul fondo col suo sorriso sornione a mezzo labbro, raccolto e ammirato: «Peccato che abbia smesso, a suo tempo, che abbia scelto altre strade: Nino Rota è un pianista straordinario», mi dice. Non così appare la violista che suona insieme a lui due sonate composte in gioventù, una che sente, con certi riflessi impressionistici, l'influenza della scuola di Casella fresca e densa di ispirazione, l'altra più matura, più meditata. Ma il suono vagamente aspro della viola non riesce a sopraffare il cristallino piover di note della tastiera. «Suono il piano una volta tanto, solo per divertirmi», si schernisce Rota più tardi. Quasi una miniera di musica, per teatro, per film, per concerto, questo compositore ha sempre l'aria di far tutto per hobby, come se in realtà non gli importasse nulla. Ed è un atteggiamento sincero, che sta al passo con la gentilezza dell'animo, la signorilità e la semplicità del tratto. Perché, invece, la musica è la sua vita, ne scrive dappertutto, anche in treno, viaggiando lungo il triangolo geografico che s'è scelto, lui milanese: Roma-Napoli-Bari. Riempie certi quadernetti di note, fissando immagini musicali che gli vengono in mente così, e non sa poi cosa ne farà, se diverranno colonna sonora di un film, romanza per tenore di un'opera, cadenza solistica d'un qualsiasi strumento, in concerto. Ha vinto un Oscar, gli lp con le musiche scritte per Fellini o Zeffirelli vanno a ruba persino in Giappone dopo averle suonate dirigendo la Filarmonica di Tokio. Il suo *Cappello di paglia di Firenze* gira di teatro in teatro, in America e in Europa come se fosse una *Bohème*; Maurice Bejart

⁶² <https://archivi.cini.it/istitutomusica/detail/IT-MUS-ST0009-000834/le-novita-al-xx-festival-spoletto-prima-mondiale-napoli-milionaria-musicata-nino-rota.html>, consultato il 24/03/2021

⁶³ *I primi spettacoli del XX Festival dei Due Mondi. Eduardo in musica a Spoleto*, «Paese Sera», 1° febbraio 1977, al link <https://archivi.cini.it/istitutomusica/detail/IT-MUS-ST0009-000835/i-primi-spettacoli-del-xx-festival-due-mondi-eduardo-musica-spoletto.html>, consultato il 24/03/2021

⁶⁴ *Per il XX del Festival dei Due Mondi. L'opera lirica "Napoli milionaria" inaugurerà Spoleto*, «Il Tempo», Milano, 1° febbraio 1977, p. 7; al link <https://archivi.cini.it/istitutomusica/detail/IT-MUS-ST0009-000833/per-xx-del-festival-due-mondi-l-opera-lirica-napoli-milionaria-inaugurera-spoletto.html>, consultato il 24/03/2021.

⁶⁵ *In prima mondiale al Teatro Nuovo il 22 giugno. Il XX Festival di Spoleto si aprirà con una nuova opera di Nino Rota. È "Napoli milionaria", tratta dall'omonima commedia di Eduardo*, «Il Messaggero», Roma, 1° febbraio 1977, p. 9; al link, <https://archivi.cini.it/istitutomusica/detail/IT-MUS-ST0009-000836/in-prima-mondiale-al-teatro-nuovo-22-giugno-xx-festival-spoletto-si-aprira-nuova-opera-nino-rota.html>, consultato il 24/03/2021.

e la Comedie Française gli danno da fare la musica del balletto celebrativo di Moliere, ma Rota, sereno e sorridente, fa il suo bravo concerto sull' Artistico accanto a una violinista un po' fanée, così, tanto per divertirsi.

Il suo nome, ora, è di nuovo sulla bocca di tutti, per via di *Napoli milionaria* trasformata in opera. La lancerà il Festival di Spoleto (e il San Carlo ha l'amaro in bocca, per la «prima» soffiataagli dall'abilità manageriale di Romolo Valli) poi andrà subito negli Stati Uniti, pare al Lyric Opera di Chicago, dov'è direttore artistico Bruno Bartoletti, che ne dirigerà l'esecuzione spoletina.

«Il progetto è vecchio quasi di vent'anni» – spiega Rota – «Eduardo ed io cominciammo a parlarne quando feci le musiche per il film tratto dalla commedia, ricorda? Quello con Totò che faceva la parte del finto morto». Un progetto messo da parte, ripreso e riabbandonato, che ora si realizza. «L'opera è finita, devo soltanto completare la partitura d'orchestra, ma mi manca poco!»

Il maestro è riluttante a parlarne, e gliene chiedo il motivo, lui così aperto, altre volte, a raccontarmi progetti, impressioni, notazioni rivelatrici. «Questa “Napoli milionaria” è una cosa diversa dalla commedia, è come se fosse una creatura nuova, per la sua dimensione, per il suo significato. Ed è una creatura di Eduardo. È lui che l'ha concepita nel suo significato poetico, al quale ho cercato di far aderire la musica, e mi sembrerebbe di parlare di una cosa d'altri». È la prima volta che sento parlare a termini invertiti del rapporto musica-libretto da un musicista addirittura da uno che della musica è l'autore: non poteva essere che Rota, la mosca bianca. «Nella mia lunga consuetudine con Eduardo molte cose mi hanno colpito, della sua genialità teatrale, della sua coerenza di scrittore. Ma la sorpresa più grossa l'ho avuta quando ho scoperto in lui la natura musicale, che è veramente straordinaria. Ha scritto un testo che pare nato per la musica ed è una cosa difficile da accadere, quasi impossibile, quando l'autore del libretto è lo stesso del dramma, o della commedia originale. È inevitabile che si resti prigionieri della matrice da cui si è partiti e che si pretenda sia la musica ad adattarsi ad essa. La *Napoli milionaria* che Eduardo mi ha dato, invece, era già “opera” prima ancora che io la musicassi». Per la musica in genere e per l'opera in particolare, pare che Eduardo abbia avuto come una folgorazione in età matura, dopo decenni di indifferenza. La musicofila di famiglia, ma anche la musicista, perché suonava benissimo il pianoforte, era Titina, frequentatrice abituale dei teatri lirici. Poi nel 1959 il suo nome comparve d'improvviso sulle locandine della Piccola Scala, come regista della *Pietra di paragone* di Rossini. E vennero le regie del *Barbiere di Siviglia* di Paisiello e di Rossini, del *Naso* di Shostakovich e quella folgorante del *Don Pasquale* donizettiano per la tournée del San Carlo al Festival di Edimburgo, ripetuta anche a Napoli e, due anni fa, a Chicago. Poi *Cenerentola* e persino un *Rigoletto* all'Opera di Roma, con certe notazioni di tragicità romantica certo sorprendenti per l'Eduardo che tutti credevamo di conoscere. Così come l'ha rifatta, *Napoli milionaria* è diventata una sorta di ballata o di poema popolare, con una tematica tutta nuova. Il protagonista – dice Rota – in sostanza non è più don Gennaro, il tranviere catturato dai tedeschi, che torna e trova lo sfacelo della famiglia e della città e che con quella famosa battuta *Adda passà a nuttata*, ridona la speranza a tutti. I protagonisti diventano donna Amalia e Settebellizze, sua moglie e l'amante ed insieme a loro tutti quelli che “restano” a lottare per la sopravvivenza arrangiandosi come possono in una città come Napoli, che assume un valore emblematico e non più particolare, localizzato. Il testo è in versi, versi liberi, brevi: «Versi musicalissimi», insiste Rota. E la musica? «È musica napoletana, non poteva essere diversamente. Ma è musica “mia” nel senso che è tutta inventata, senza utilizzare temi popolari rielaborati. Solo qua e là, le voci dei venditori mi hanno fornito qualche cellula tematica, come del resto feci anche per la musica del film tratto dalla commedia. C'è un duetto d'amore, ad esempio, fra il figlio di don Gennaro e la sua innamorata, che potrebbe definirsi senz'altro una canzone napoletana in ogni senso». Un'altra qualità di Nino Rota è di non avere complessi. È un compositore colto, anzi coltissimo, insegnante e poi direttore

di conservatorio, ma non prova alcun disagio a definire canzone una sua romanza d'opera. Né si è mai vergognato di aver scritto *La pappa col pomodoro*.⁶⁶

Nell'articolo si leggono importanti notizie riguardanti l'opera lirica sia sul piano della ricezione, sia dal punto di vista compositivo. È probabile che l'opinione pubblica si aspettasse che la versione operistica del lavoro teatrale simbolo di Napoli avesse avuto luogo proprio nel teatro da cui tutto è partito, ovvero il San Carlo. Su tale questione non c'è stata una comunicazione istituzionale condivisa pubblicamente dalla sovrintendenza del teatro napoletano. Durante l'intervista che Eduardo e Rota rilasciarono nell'intervallo tra primo e secondo atto della prima spoletina, Maurizio Valenzi, all'epoca sindaco di Napoli e presidente del Consiglio d'Amministrazione del Teatro San Carlo, rivolse ad Eduardo la richiesta di una possibile rappresentazione napoletana:⁶⁷

VALENZI: Quando la facciamo a Napoli al San Carlo?

EDUARDO: Io sono già d'accordo, credo, in linea di massima, con Fallo...

VALENZI: Io da presidente del CDA te lo chiedo ora ufficialmente.

EDUARDO: Sì sì certo.

Oltre al San Carlo, la cui rappresentazione dopo Spoleto non avvenne, l'articolo di Canessa lancia un'altra notizia legata alla possibile rappresentazione oltreoceano dell'opera. Si accenna alla possibilità concreta di una ripresa presso il *Lyric Opera of Chicago*, di cui Bruno Bartoletti aveva assunto dal 1975 il ruolo di direttore artistico dopo gli anni di condivisione dell'incarico con Pino Donati.

L'intervista prosegue con le dichiarazioni di Rota, che riporta una notizia importante sulla cronologia del processo compositivo: non risulta strano leggere di un progetto le cui radici sono state piantate vent'anni prima, all'indomani dell'uscita del film nelle sale cinematografiche. Un altro aspetto fondamentale che si evince dalle parole del compositore riguarda il concetto della proprietà autoriale, sul quale anche Fedele D'Amico si pronuncerà nelle sue recensioni sull'«Espresso» pubblicate nel luglio 1977, come mostrerò in seguito. Lo stesso Rota ammette, pur utilizzando espressioni finemente retoriche, che la paternità dell'opera va a Eduardo De Filippo («Questa “Napoli milionaria” è una cosa diversa dalla commedia, è come se fosse una creatura nuova, per la sua dimensione, per il suo significato. Ed è una creatura di Eduardo»).

⁶⁶ CANESSA Francesco, *Nino Rota racconta la sua esperienza di compositore di 'Napoli milionaria'*. *Fare musica per Eduardo*, in «Il Mattino», Napoli, 9 febbraio 1977, <https://archivi.cini.it/istitutomusica/detail/IT-MUS-ST0009-000837/nino-rota-racconta-sua-esperienza-compositore-napoli-milionaria-fare-musica-eduardo.html>, consultato il 24/03/2021.

⁶⁷ L'intervista è trascritta per intero nell'Appendice IV. La trascrizione è stata effettuata presso la Bibliomediateca Santa Teresa di Milano dove è custodito l'Archivio Teche Rai che contiene in formato multimediale l'intera rappresentazione trasmessa dalla televisione italiana, che ora è disponibile anche su YouTube, al link <https://youtu.be/Ka5VQSRv0bM>.

Ciò non significa che Rota intendesse divincolarsi da ogni responsabilità per un eventuale scarsa riuscita del lavoro, come l'opinione critica di sinistra ha invece sottolineato. Dalle parole del compositore si percepisce piuttosto la consapevolezza di essere, nel genere operistico come in quello cinematografico, un artigiano della musica, chiamato, nel caso di *Napoli milionaria*, a tradurre in note il libretto di eduardiano che era "opera" prima ancora di essere musicata.

Proseguendo, Rota accenna al duetto tra Amedeo e la sua innamorata, un episodio di cui non vi è traccia nel materiale preparatorio custodito presso la Fondazione Cini, né, tantomeno, nel manoscritto autografo del libretto conservato a Firenze. È probabile che Canessa abbia riportato un'informazione erronea (interpretando forse «figlio di don Gennaro» al posto di «figlia»), poiché non abbiamo alcun indizio sulla reale intenzione di Eduardo di inserire questo ulteriore duetto.⁶⁸

Per quanto riguarda la selezione dei contributi stampa a disposizione, dal mese di febbraio 1977 si passa direttamente al mese di giugno, a poche settimane dal debutto dell'opera lirica. Il «Corriere della Sera» pubblica nell'edizione dell'8 giugno le dichiarazioni di Eduardo De Filippo e Nino Rota a proposito della scelta di proporre la trasposizione operistica di *Napoli milionaria* a Spoleto:

Il Corriere della Sera ha chiesto a Eduardo De Filippo: «Con quale stato d'animo si appresta ad allestire l'edizione operistica di "Napoli milionaria"»?

Quando entro in un teatro è come se mettessi piede in casa mia. Non guardo né l'opulenza, né lo squallore degli arcoscenici, delle sale e delle tavole. Io in casa mia mi trovo come un pesce nell'acqua. Vogliamo parlare del genere di teatro che sto facendo in questo momento, cioè all'opera? Eh, ne ho già affrontate tante di opere, in Italia e all'estero. Credo che anche in questo campo mi ci muovo da professionista.

E per un professionista non conta la riuscita o meno del proprio lavoro, conta il lavoro mentre lo si fa. E il fatto che sto allestendo un'opera tratta da una mia commedia non mi allontana dal solito lavoro che faccio sulle mie commedie di prosa, perché si tenga presente che la prosa è orchestrazione e canto.⁶⁹

La risposta del compositore sintetizza, in buona parte, quanto già dichiarato nell'intervista al «Mattino» nel febbraio dello stesso anno:

E al musicista Nino Rota è stato chiesto: «Perché della vasta produzione di Eduardo ha scelto proprio "Napoli milionaria"»?

Nel 1948 composi le musiche per il film *Napoli milionaria* di Eduardo. Le musiche riuscirono bene ed Eduardo ne fu molto contento. Qualche anno dopo venne reciprocamente l'idea di fare un'opera di *Napoli milionaria*, Eduardo conosceva già la mia

⁶⁸ Cfr. BRANDANI Jonathan, *A Last Version of "Napoli Milionaria": Nino Rota's Revision Process after the Spoleto World Première*, in «Archival Notes. Sources and Research from the Institute of Music», N. 5, 2020, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, pp. 115-132: 131, n. 4, consultabile al link <http://onlinepublishing.cini.it/index.php/arno/article/view/179>.

⁶⁹ DE FILIPPO Eduardo, *Eduardo: ... anche la prosa è orchestrazione e canto*, «Corriere della Sera», Milano, 8 giugno 1977; al link <https://archivi.cini.it/istitutomusica/detail/IT-MUS-ST0009-000840/eduardo-anche-prosa-e-orchestrazione-e-canto.html>, consultato il 24/03/2021.

musica, ma la prima idea si perfezionò dopo la presentazione della mia opera *Il cappello di paglia*. Dopo il 1960 si parlò di *Napoli milionaria* col maestro Siciliani, il quale si entusiasmò all'idea e disse che se il progetto fosse andato in porto avrebbe voluto presentarlo alla Scala in prima mondiale.

Tra le commedie di Eduardo avrei comunque scelto questa, perché esprime un momento della storia d'Italia tra i più significativi. La commedia di Eduardo esprime il clima indimenticabile di quel momento storico. Ma la difficoltà della trasposizione della commedia in un linguaggio accessibile al teatro lirico impedì l'immediata realizzazione del progetto.

Finalmente l'estate di tre anni fa Eduardo cominciò a lavorare alla trascrizione del libretto, che gli piacque subito moltissimo e fu poi molto felice del suo lavoro poiché era riuscito a trasporre il bellissimo testo di *Napoli milionaria* in un linguaggio molto musicale. Ora finalmente quest'opera vedrà la luce grazie al Festival di Spoleto e all'entusiasmo di Romolo Valli, che ha voluto inserirlo nel cartellone del ventesimo anniversario del Festival.⁷⁰

L'opera lirica *Napoli milionaria* entra di fatto nella macchina mediatica giornalistica e televisiva a partire dall'8 giugno 1977 con le diverse edizioni dei quotidiani che riportano l'avvenuto svolgimento della conferenza stampa a Roma con Giancarlo Menotti e Romolo Valli, rispettivamente ideatore e presidente del festival e direttore artistico della XX edizione. Lo spazio dedicato al lavoro targato Rota-De Filippo è minimo. La maggior parte dei testi giornalistici propongono tanti dettagli sulle polemiche condotte da Menotti e Valli a proposito dei pochi finanziamenti che il Festival ricevette per lo svolgimento della ventesima edizione. Ad ogni modo in qualche testata si può leggere di informazioni che Eduardo De Filippo rilascia per una maggiore comprensione del suo nuovo lavoro. Erasmo Valente scrive per L'«Unità»:

[...] Eduardo alla conferenza non c'era, ma ha mandato un messaggio per spiegare come fosse meglio per lui e per tutti non essere a Roma dove l'avrebbero visto intrattabile, in quanto con la mente fissa al Teatro Nuovo. Qui, con lo scenografo e costumista Bruno Garofalo e con Bruno Bartoletti (con questo direttore d'orchestra Eduardo allestì a Firenze *Il Naso* di Sciostakovic [sic]) sta, del tutto segretamente, preparando lo spettacolo. E perché il pubblico a sua volta si prepari, Eduardo ha consigliato di provvedersi della nuova edizione di *Napoli milionaria* stampata da Einaudi, recante un'ampia introduzione dell'autore sulle modifiche apportate alla prima edizione della commedia.⁷¹

«La Nazione» di Firenze, pubblicando l'immagine di Menotti che saluta affettuosamente Valli, intitola *Spoletto non si tocca*, senza accennare al lavoro su *Napoli milionaria*. Tuttavia, nel testo si legge:

[...] Un altro buon auspicio, per indicare che le cose cambiano in meglio, è stato indicato da Romolo Valli nel fatto che la RAI-TV, e per essa la rete due, ha non solo deciso di dedicare al festival un nutrito notiziario quotidiano, ma di trasmettere in diretta la serata inaugurale, *Napoli milionaria* di Eduardo De Filippo riscritto dall'autore in forma di

⁷⁰ ROTA Nino, *Nino Rota: ... c'è il clima di un grande momento storico*, «Corriere della Sera», Milano, 8 giugno 1977; al link, <https://archivi.cini.it/istitutomusica/detail/IT-MUS-ST0009-000839/nino-rota-c-e-clima-grande-momento-storico.html>, consultato il 24/03/2021.

⁷¹ VALENTE Erasmo, *Fatto cadere dall'alto il programma di Spoleto*, «L'Unità», Roma, 8 giugno 1977; al link https://archivio.unita.news/assets/main/1977/06/08/page_009.pdf, consultato il 24/03/2021. L'edizione di *Napoli milionaria!* a cui si fa riferimento è quella curata da Elena De Angeli.

libretto e musicata da Nino Rota, e di registrare inoltre alcuni spettacoli per poi trasmetterli in differita [...] Inutile dire che la novità più attesa è *Napoli milionaria*, musicata da Nino Rota, per cui De Filippo è già all'opera a Spoleto come regista, tanto che in una lettera affettuosa a Menotti ha dichiarato che si sarebbe sentito in colpa se avesse sottratto anche un'ora sola alla preparazione, in collaborazione con il maestro Bartoletti, per venire a Roma [...].⁷²

L'apparente tono di giustificazione di Eduardo risponde, in parte, agli interrogativi sulla stesura non definitiva dell'opera lirica, considerando partitura e libretto insieme. Il lavoro è giunto sulle tavole del palcoscenico spoletino in una versione non definitiva, sulla quale Rota e De Filippo hanno lavorato ed apportato modifiche fino a pochi giorni dal debutto.⁷³

In «Paese Sera» Ivana Musiani persegue il tono polemico che ha caratterizzato la conferenza stampa e, riproponendo l'immagine affettuosa di Menotti e Valli, intitola la cronaca *Due mondi separati a Spoleto*. Nel poco spazio dedicato all'opera si riporta, però, una dichiarazione dello stesso De Filippo su alcune differenze tra la versione teatrale e quella operistica:

[...] Il festival si inaugura dunque il 22 giugno, con l'opera *Napoli milionaria*, musica di Nino Rota e libretto di Eduardo, che come ha scritto lo stesso autore, ha subito notevoli mutamenti rispetto all'omonima commedia: «Innanzitutto il finale è radicalmente cambiato. Non più *ha da passà a nuttata*, ma *la guerra non è ancora finita*, a significare il disperato pessimismo che è subentrato alle grandi speranze di allora». Eduardo non era presente alla conferenza stampa, ma ha mandato un lungo messaggio di auguri da Spoleto, giustificando la sua assenza con i tempi oramai brevi rispetto all'andata in scena [...].⁷⁴

L'ultimo contributo sulla conferenza stampa del Festival è presente su «Il Messaggero», scritto da Fabrizio Zampa. L'autore riporta nel sommario *Apertura con «Napoli milionaria» in versione operistica*, ma il contenuto dell'articolo è un resoconto finanziario di spese, guadagni, eccedenze, il tutto a confermare i fondi che Spoleto avrebbe potuto ottenere ma che, di fatto, non ha ottenuto. Il titolo principale, infatti, è *I vent'anni di Spoleto: ricco con pochi soldi*. L'accenno all'opera lirica è direttamente collegato alla novità sulla trasmissione televisiva in diretta mondiale:

[...] Il festival di quest'anno costerà sugli 800 milioni, e finora ne sono stati trovati circa la metà: 225 milioni dalla commissione per la musica del Ministero dello Spettacolo (l'anno scorso erano 200), 80 dalla Regione umbra, 75 dalla Rete 2 della Rai (che riprenderà in diretta lo spettacolo inaugurale, l'attesissima versione operistica della *Napoli milionaria* di Eduardo De Filippo musicata da Nino Rota, e ne registrerà altri quattro che verranno trasmessi in differita) [...].⁷⁵

⁷² S.F., *Spoleto non si tocca*, «La Nazione», Firenze, 8 giugno 1977.

⁷³ Sul processo compositivo dell'opera lirica si veda il Capitolo III della tesi.

⁷⁴ MUSIANI Ivana, *Due mondi separati a Spoleto*, «Paese Sera», Roma, 8 giugno 1977.

⁷⁵ ZAMPA Fabrizio, *I vent'anni di Spoleto: ricco con pochi soldi*, «Il Messaggero», Roma, 8 giugno 1977.

Circa una settimana prima dell'apertura del Festival, la stampa nazionale torna a pubblicare articoli in cui i discorsi sui mancati finanziamenti si limitano ad occupare poco spazio nelle testate giornalistiche, a vantaggio di una maggiore attenzione destinata all'evento di apertura.

Il 17 giugno, sul «Corriere dell'Informazione», Carlo Brusati scrive:

[...] È un appuntamento importante; non tanto perché prende il via il nostro festival, oggi come oggi di maggior risonanza, quanto perché si parte all'insegna di Eduardo De Filippo alle prese con una delle sue opere più famose, *Napoli milionaria*, che torna alla ribalta non nella versione drammatica del '45 ma in formato di opera lirica. Le musiche sono di Nino Rota, lo stesso che a suo tempo ha firmato la colonna sonora del film omonimo. La regia dell'allestimento è curata, manco a dirlo, da De Filippo. Lo spettacolo vede la luce dopo lunghi anni di collaborazione e di pause, di ripensamenti, tra Eduardo e Rota. «Il lavoro di Eduardo e mio – ha detto Rota – è stato un po' favorito dagli ozi estivi. Eduardo d'estate ha abitudine di riposarsi, stando a Roma. E anch'io d'estate preferisco rimanere a Roma perché la città è vuota. Così nelle estati scorse abbiamo avuto l'opportunità di stare insieme più del solito e così è nata l'opera, è riaffiorata l'idea di "Napoli milionaria". Se n'era già parlato un'altra volta, quando Eduardo venne a Bari, dove io dirigo il Conservatorio, per una settimana con la sua compagnia. Ma non s'era fatto niente. Poi si vede che la cosa è diventata matura. Eduardo quando ha lavorato al libretto ci ha lavorato di getto. Ci sono state quelle interruzioni cui ho accennato ma sono state interruzioni al di là della mia volontà e di Eduardo [...]».⁷⁶

Dalle parole di Nino Rota contenute nell'articolo si comprendono la dedizione che i due autori hanno posto nella realizzazione dell'opera. *Napoli milionaria* è un lavoro a quattro mani in cui le scritture del libretto e della musica, da un certo punto in avanti, sono andate di pari passo. Tuttavia, la realtà descritta da Rota sottolinea il percorso per nulla agevolato che è stato intrapreso perché l'opera arrivasse alla stesura finale.

Il 18 giugno 1977, «La Nazione» pubblica *Nelle musiche di Rota un accordo tra sole di Napoli e ambiente umbro*. L'autore Stefano Ragni utilizza un tono più narrativo che giornalistico. La forma è quella di un vero e proprio racconto della vita di Nino Rota attraverso le sue opere liriche, partendo dall'oratorio *Infanzia di San Giovanni*, passando per il conosciutissimo *Cappello di paglia di Firenze* per giungere, in conclusione, all'imminente debutto di *Napoli milionaria*.

Spoletto, piazza del Duomo, mattinata afosa, col cielo grigio e le rondini che volano basse, quasi a sfiorare gli avventori seduti di fronte al fondaco di palazzo Racani. Il maestro Rota volte le spalle alla prospettiva della piazza, assorto nel dipanare il filo dei ricordi che andiamo sollecitando con insistenza quasi fastidiosa. Depositi sul tavolino i fogli di musica e gli stralci di partitura che porta perennemente sottobraccio il maestro acconsente tuttavia a prestarsi al gioco dei richiami e delle evocazioni. Era nostra intenzione soffermarci su certi aspetti meno appariscenti del maestro, quelli più intimi, legati a una carriera fortunata, ma anche precocissima, nata nel segno felice del talento e della versatilità. Si è ricostruito allora per gli occhi della memoria l'immagine di quella società corale Fa-Mi a cui il giovanissimo Rota, bambino di sette anni, fu iscritto dalla madre per imparare il dettato

⁷⁶ BRUSATI Carlo, *Il Festival di Spoleto in diretta alla TV. Tutt'Italia vedrà la Napoli di Eduardo*, «Corriere d'Informazione», Milano, 17 giugno 1977, presente anche in <https://archivi.cini.it/istitutomusica/detail/IT-MUS-ST0009-000842/il-festival-spoletto-diretta-alla-tv-tutt-italia-vedra-napoli-eduardo.html>, consultato il 25/03/2021.

musicale. Era questo della scuola milanese un metodo didattico di estrema originalità ed efficacia, un sussidio per l'apprendimento musicale che, se formulato in altri paesi, avrebbe forse conosciuto esiti più significativi; metodo che il maestro Rota ha tentato più volte di ripristinare: ma il tempo sempre più avaro e i molteplici impegni hanno sempre differito i tempi della riconversione. «Ero il più indisciplinato a scuola», afferma il maestro; ma appena tornavo a casa buttavo giù tanta musica. Ambiente di solida formazione culturale quello della casa paterna che vantava gli ascendenti di due nonni musicisti e la presenza della madre, genovese, ottima pianista e didatta. Non seguiva studi regolari di musica il giovane Rota (anche se, per altre vie d'apprendimento conseguiva la laurea in lettere) ma l'influenza casalinga e le acquisizioni maturate da un ingegno vivacissimo lo portavano appena undicenne alla stesura di un oratorio, *Infanzia di Giovanni Battista*, eseguito dalla società corale, e ripreso tempo dopo (ristrutturato per più ampio organico) per una serata francese a Lille. A quattordici anni il musicista scriveva un'operina su testo di Anderson, tuttora ineseguita: «La rinnoverò per il mio ottantesimo compleanno» afferma scherzosamente il maestro, sorridendo con gli occhi. Le distruzioni della guerra hanno cancellato molto di questa produzione giovanile: ma molta ne è ancora rimasta, di segno nitidissimo: e altra se ne è aggiunta nel volgere degli anni. Musica come «possibilità personale», senza programmi, senza pretese di «fare scuola»: «La mia musica non vuole essere un esempio» afferma il maestro. La curiosità per ogni esperienza contemporanea è tuttavia una delle sollecitazioni più vive del maestro: la sua lettura della musica dei nostri giorni è attenta e critica, i suoi interessi problematici e stimolanti: «Scrivo nel mio stile non per ignoranza, afferma, ma per scelta libera: forse per questo è una scelta ancor più colpevole». Il teatro rotiano, legato dichiaratamente all'età dell'oro del melodramma italiano, nasceva negli anni della guerra; era nel '42 che al teatro di Parma G. Gavazzeni poteva dirigere *L'Ariodante*, con un Del Monaco pressoché debuttante: un bombardamento interrompeva la rappresentazione che poteva essere ripresa solo in occasione più serena. *Il Torquemada*, un melodramma a tinte fosche, come lo definisce l'autore, formulato in quegli anni, è stato eseguito solo lo scorso anno al San Carlo di Napoli. È un'abitudine del maestro quella di scrivere musica e poi dimenticarla. Come per il *Cappello di paglia di Firenze*, ultimato nel '45 ma ripreso solo dieci anni dopo al Massimo di Palermo per le insistenze di un amico divenutovi sovrintendente; alla ricognizione nella biblioteca del musicista il manoscritto, vergato a matita, risultava quasi illeggibile. Un'opera fortunata questo *Cappello di paglia* che doveva conoscere anche un allestimento scaligero voluto da F. Siciliani e realizzato da G. Strehler. Per *Aladino e la lampada magica*, poi, il teatro dell'opera di Roma (regia di Castellani, scene di Guttuso), doveva conoscere uno dei più straordinari successi per un'opera di recente produzione grazie alla intensa partecipazione dei bambini attratti dal fascino della fiaba.

Napoli milionaria, opera con cui si inaugura questa edizione del festival di Spoleto, ha una lunga storia. Essa parte dal '48, i giorni delle musiche per il film di De Filippo realizzato sull'omonimo lavoro teatrale. Alla trasposizione della vicenda in libretto d'opera si frapponivano ostacoli di carattere filologico essendo non sempre facile una efficace traduzione del napoletano in linguaggio accessibile al pubblico più eterogeneo. Inoltre i tempi mutati, quei tempi che De Filippo auspicava sereni e produttivi, non avevano mantenuto le speranze; la ricostruzione, la riedificazione di una società civile e consapevole si era arrestata nuovamente di fronte alla corruzione e alla violenza. La vicenda chiedeva un'altra soluzione, altri nodi da sciogliere. Se già nel '58 Siciliani chiedeva per la Scala una stesura dell'opera, era solo tre anni fa che scattava l'occasione felice per la trasposizione musicale. Una trasposizione arricchita dalla padronanza del filone popolare partenopeo mutuata dal Rota attraverso le colonne sonore di film quali *Cabiria*, *Filumena Marturano*, *Ladri in paradiso*, *Plein soleil*. Romolo Valli ha definito l'opera nei caratteri nazionali popolari propri della accezione gramsciana; un'opera che affonda le sue radici in una civiltà che la tecnologia vorrebbe vedere sempre meno differenziata. Ma il personalismo di Rota non conosce flessioni di linguaggio. E ce lo ricorda un'altra opera nata in Umbria, quella *Vita di Maria* eseguita nel '70 alla sagra musicale umbra a Perugia, auspice ancora una volta le sollecitazioni di Siciliani («Uno dei rari casi in cui i compiti

vengono affidati a una persona di piena competenza e di estro inventivo straordinario» afferma il maestro Rota). Di Perugia il musicista ricorda la splendida chiesa di San Pietro e la pinacoteca; le arti figurative sono ciò che lo interessano in più come spettatore: giovanissimo a Parigi con la madre per un soggiorno di un mese, trascorse be ventisette giorni al Louvre.⁷⁷

Seppur nella sezione conclusiva dell'articolo, le informazioni su *Napoli milionaria* riportate da Ragni analizzano brevemente i problemi verificatisi in sede di scrittura del libretto. L'opinione dell'autore dell'articolo rivela le difficoltà che si sono verificate nel momento in cui De Filippo ha iniziato a trasporre il copione teatrale in libretto d'opera. Inoltre, c'è un riferimento alle modifiche apportate alla trama, soprattutto nel finale, cambiato con l'intenzione di rendere il racconto più attuale. Successivamente Ragni accenna ad elementi della scrittura musicale, riportando le autocitazioni di origine cinematografica inserite in partitura. Non mancano, anche in questo caso, riferimenti cronologici che testimoniano, ancora una volta, il percorso tortuoso e lungo intrapreso da De Filippo e Rota per la realizzazione di *Napoli milionaria*.

Non tutte le recensioni critiche apparse all'indomani della rappresentazione furono però negative. Ci fu chi, come Fedele D'Amico, assunse l'impegno di chiarire tante affermazioni equivoche apparse sui quotidiani. Per «l'Espresso» il critico pubblicò due contributi, la cui bozza è custodita nel Fondo De Filippo presso l'Archivio Contemporaneo del Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux.⁷⁸ Entrambi i testi figurano come distinti ma, come si evince dalla trascrizione nelle pagine seguenti, complementari. Lo stesso D'Amico, su invito di Rota, informa privatamente Eduardo De Filippo della pubblicazione del primo articolo e del perché ha pensato ad un supplemento alle sue argomentazioni, pubblicandone un secondo:

Roma, 30 giugno 1977

Caro Eduardo,

è possibile che il mio articolo su *Napoli milionaria* non ti abbia entusiasmato; ma è quanto ho saputo dire sinceramente in uno scritto buttato giù a rotta di collo (nel mio giornale l'articolo va consegnato il martedì perché esca il mercoledì di otto giorni dopo, e l'anteprima era il lunedì, dunque ho dovuto scrivere ancora prima dei miei colleghi dei quotidiani). Comunque, m'è parso utile schiarirlo, e corredarlo di osservazioni polemiche contro alcune imbecillità dei miei colleghi, scrivendo un secondo articolo sull'argomento, che uscirà mercoledì prossimo 6 luglio, e che ti spedisco (Nino mi dice che stai a Velletri, ma che è meglio indirizzare a via Aquileja); e già che ci sono, ci aggiungo la fotocopia del primo articolo, perché non l'ho ancora visto stampato, ed è possibile che stampato sia pieno di refusi, come ormai succede spesso anche all'Espresso. Spero di incontrarti da qualche parte, e soprattutto su tavole di palcoscenico. Mi avvedo di non averti mai ringraziato del telegramma, così schietto e buono, che mi mandasti dopo la morte di Marcello. Scusami: non ho avuto il tempo, né la forza, di rispondere quasi a nessuno, prostrato com'ero dal lavoro e dall'evento: che continua a tormentarmi. Era una delle persone che ho più

⁷⁷ RAGNI Stefano, *Nelle musiche di Rota un accordo tra sole di Napoli e ambiente umbro*, «La Nazione», Firenze, 18 giugno 1977.

⁷⁸ Collocazione ACGV.EDF. 6.2.1.

profondamente amato al mondo, il compagno della giovinezza, il fratello per eccellenza: sono grato agli amici che gli hanno voluto bene.

Un caro abbraccio,

Lele

Si riporta di seguito la trascrizione integrale del primo articolo apparso il 3 luglio 1977:

Dov'è la differenza tra *Napoli milionaria!* di Eduardo, anno 1945, e il libretto che Eduardo stesso ne ha ora tratto per *Napoli milionaria* di Nino Rota, l'opera che ha aperto il XX Festival di Spoleto? Certo non soltanto nella sostituzione d'un finale ottimistico con uno pessimistico e attuale, come fin troppo autorevolmente s'è dichiarato. Vediamo un po'.

La commedia originaria è la presa di coscienza di un reduce dell'ultima guerra. Nel primo atto (fine del 1942) vediamo Gennaro Jovine, tranviere disoccupato con moglie e tre figli di cui due più che adolescenti, partecipare contro voglia, e per buona parte a sua insaputa, alle imprese di borsa nera che si conducono nel suo basso.

Nel second'atto (che segue lo sbarco degli alleati), Don Gennaro è scomparso da tempo, portato via dai tedeschi, ma a un certo punto lo vediamo riapparire, stupefatto di ritrovare la famiglia nel lusso: la moglie, Amalia, ha fatto affari in società con un guappo suo pretendente, Enrico detto Settebellizze (che tuttavia tiene sulla corda), il figlio Amedeo s'è specializzato in furti di copertoni, la figlia grande s'è fatta mettere incinta da un soldato americano, mentre la piccola è ammalata. Lui è rimasto onesto, anzi gli orrori sperimentati lo hanno reso più che mai repugnante alla prepotenza, all'ingiustizia, al disordine; sì che quando al terz'atto il brigadiere lo avverte d'esser sul punto di cogliere il figlio con le mani nel sacco non teme d'incoraggiarlo e fare il suo dovere. Ma senza astio, quasi con dolcezza. Conosce ormai il male, e via via che lo scopre nella farmacia e nella città lo giudica per quello che è, ma appunto perciò lo perdona. Intanto la bambina s'è aggravata; ed ecco, l'introvabile farmaco che potrebbe salvarla piove in casa donato da un tale che al prim'atto avevamo visto brutalmente ricattato da Donna Amalia, e che dunque viene a rendere bene per male. Tutto questo penetra lentamente nelle vene dei familiari come una benefica stanchezza, come sazietà di prevaricare, come miraggio d'un uomo più umano. E tutti emblematicamente si raccolgono, quasi a spiare l'uscita dal tunnel, attorno alla bambina nella quale il carisma della carità opererà forse il miracolo. *Ha da passà 'a nuttata*, ha detto il medico, e tutti se lo ripetono l'un l'altro. Sarà la battuta finale, lo slogan della speranza.

Che resta di tutto questo nella versione nuova? Praticamente nulla. Non sarà molto rilevante che donna Amalia e il suo guappo siano divenuti apertamente amanti, ma certo lo è la soppressione della storia del farmaco (che oltretutto rende l'esistenza della bambina e della sua malattia perfettamente inutili). Tanto più lo scioglimento con la polizia che irrompe ad arrestare il giovanotto con i suoi complici, e nel conflitto a fuoco che ne segue lo uccide. Ma più di tutti conta la scomparsa del punto-chiave, la crisi del reduce: il suo lungo itinerario morale di scoperte e accettazioni, il suo bradisismico assestarsi, il suo muoversi a tentoni, in un eroico sforzo del rozzo buonsenso, verso la verità della conciliazione e del perdono; insomma, ciò che di questo Ruzante fratello di Primo Levi fa uno dei pochi personaggi di statura classica che il teatro del dopoguerra non soltanto italiano abbia prodotto.

Giacché nella versione senza maiuscola don Gennaro reduce si limita a raccontare la sua avventura fra i tedeschi, a stupire del lusso trovato in casa, e a ripetere che la guerra non è finita.

Ora questo dovrebbe valere, ci si è spiegato, ad attualizzare la cosa, a prendere la parola guerra in senso metaforico, come dire: la guerra non finì nel '45, oggi nel '77 dura ancora, dunque la nottata non è passata, né c'è luogo a speranza ma solo a disperazione. Senonché, a parte che a suscitare disperazione la nostra delusione dei trent'anni seguiti a quella rappresentata speranza sarebbe stata largamente sufficiente, sta il fatto che la battuta di Don Gennaro non viene percepita come metaforica e come letteralmente vera cioè collocata nel suo tempo, al pari della morte di Amedeo (dopo lo sbarco degli alleati quella guerra effettivamente non era finita).

Motivo per cui questa *Napoli milionaria* è cosa affatto diversa dall'altra: non più l'avventura d'una coscienza ma la cronaca di una degradazione collettiva nella falsa prosperità creata da una situazione eccezionale, e proiettata nell'illusorio clima festivo d'una città affamata d'illusione, senza commenti; perciò col protagonista divenuto superfluo. Dunque a cosa, rispetto alla prima, meno memorabile, meno profonda di prospettive; ma non perciò, in sé, meno legittima.

Intender questo e capire quanto fuori strada sia chi nella musica di Rota ha visto solo un cocktail di verismo e canzonettismo, improprio all'assunto, è tutt'uno. È vero che la base può dirsi, grosso modo, quel tipo d'immedesimazione viscerale nel personaggio ch'è tipica del verismo italiano (ma non senza sprazzi di quello di Janacek). Tuttavia questa partitura è il contrario di un cocktail: nella sua sapienza d'incastri fra iperboli sentimentali e spunti di color locale, un modello di lucidità drammaturgica in conclusione esattamente quando l'assunto richiedeva. E sebbene il suo livello complessivo non raggiunga il miglior Rota molto più di quanto quello del libretto raggiunga l'Eduardo maggiore, tuttavia il colpo d'ala del finale lo sorpassa addirittura: uno smarrito concertato sullo scioglimento sanguinoso dell'azione che sullo stesso sentimentalismo profuso fin lì sembra esercitare una funzione catartica.

Nonostante la scelta sbagliata del protagonista (Silvano Pagliuca dispone d'un torace da lottatore, e d'una voce nata al dominio: l'opposto di quanto dovrebbe l'uomo magro, patito che il testo domandava), esecuzione fuori classe sotto la bacchetta calorosa ed esattissima di Bartoletti e la regia, che immaginate, di Eduardo stesso, scene e costumi di Bruno Garofalo. Peccato poter soltanto ricordare, fra i venti interpreti, l'ardente Giovanna Casolla (Amalia), la bella voce di Piero Visconti (Settebellizze), Mariella Devia (la figlia), Renato Grimaldi (il figlio), Adele Sposito (Assunta), William Stone (l'americano) e Gennarino Palumbo debuttante come cantante d'opera (o mezzo prevete); oltre all'impeccabile coro di Joseph Flummerfelt.⁷⁹

Può sembrare eccessiva l'affermazione del critico a metà del suo articolo in cui rivela che della *Napoli milionaria!* del 1945 non resta «praticamente nulla» nella trasposizione operistica. Si tratta di una provocazione che il critico adopera per rispondere alle erronee considerazioni che, secondo D'Amico, sono scaturite dalla mano di giornalisti non adeguatamente preparati che hanno ricercato nella *Napoli milionaria* del 1977, sbagliando, gli stessi elementi della *Napoli milionaria!* del 1945, rimanendo inevitabilmente delusi. Una volta terminato il discorso sulle discrepanze tra il testo teatrale e il libretto d'opera, D'Amico difende il lavoro di Nino Rota, facendo luce sulle considerazioni superficiali di alcuni critici che hanno giudicato la partitura «un cocktail di verismo e canzonettismo», a cui il critico risponde in maniera provocatoria «È vero che la base può dirsi, grosso modo, quel tipo d'immedesimazione viscerale nel personaggio ch'è tipica del verismo italiano (ma non senza sprazzi di quello di Janacek)». Nonostante l'infinita stima nei confronti di Rota e di De Filippo, il critico esprime alcune perplessità sulla scelta del cast, in particolare sull'individuazione del protagonista Gennaro, interpretato da Silvano Pagliuca, baritono apprezzato per la potenza vocale, ma non in linea con l'immagine debilitata e “piccola” che Eduardo vuole dare al suo personaggio.

⁷⁹ D'AMICO Fedele, *La notte non finisce mai*, «L'Espresso», Roma, 3 luglio 1977, presente anche in <https://archivi.cini.it/istitutomusica/detail/IT-MUS-ST0009-000925/la-notte-non-finisce-mai.html>, consultato il 26/03/2021.

Il secondo articolo accenna dapprima ad una *critica alla critica*, evidenziando le diverse tipologie di esperti che i quotidiani si sono apprestati ad inviare a Spoleto e sottolineando come la direzione del giornale «La Stampa» abbia deciso di operare una sostituzione del suo critico musicale con quello teatrale, Alberto Blandi. L'occhiello al titolo recita *L'opera con musiche di Nino Rota ha inaugurato il Festival dei Due Mondi*;⁸⁰ D'Amico legge la paternità assoluta dell'opera riposta nel nome di Eduardo e l'informazione di carattere accessorio nell'impegno di Rota come musicista:

Sarà stata la fretta, la stanchezza, lo spazio limitato: è che sulla *Napoli milionaria* di Nino Rota a Spoleto non credo di avervi saputo spiegare troppo bene, la volta scorsa, tutto quello che avrei voluto. Scusatemi dunque se, come il colpevole sul luogo del delitto, torno ad aggirarmi sull'argomento, cercando compagnia fra i miei colleghi cronisti. Che poi tutto sommato, salvo un'eccezione e mezzo, non si sono forse comportati tanto meglio di me (sebbene il nostro apporto lasci il tempo che trova: la trascrizione televisiva dell'opera avrà pur bene assolto anche stavolta il suo compito costituzionale, di confondere definitivamente le idee a tutti).

Punto sintomatico: per l'occasione almeno tre giornali hanno inviato a Spoleto, oltre al critico musicale, quello teatrale, e un quarto, *La Stampa*, ha addirittura sostituito il critico musicale con l'altro, e qualificando nel titolo l'opera come di Eduardo *con musiche di Rota*; che sarebbe come recensire *Il cavaliere della rosa* di Hofmannsthal con musiche di Strauss o *La carriera del libertino* di Auden e Kallman con musiche di Stravinsky. Ora non c'è dubbio, un Eduardo è un Eduardo; ma anche un libretto è un libretto, e per quanto conti, in un'opera, assai, solo in funzione dell'opera conterà e andrà considerato. Potrebbe un attaccapanni prodotto da un artigiano di genio considerarsi indipendente dalla nozione di cappotto? Quasi tutte le recensioni della nostra opera si sono invece basate su una tale indipendenza: qua un testo, incondizionato, là una musica che lo affronta a cose fatte.

Donde mirabolanti prese di posizione su Eduardo in sé, e su Eduardo in genere, non semplicemente su quello di questi tre atti. Abbiamo così incontrato persone capaci di definire le sue commedie, da decenni rappresentate in non so quante lingue e continenti, entità insussistenti fuori delle sue carni ed ossa di attore (testi risibili), li dice Paolo Isotta sul *Giornale*, sostenuti soltanto dalla malafede degl'intellettuali, e inoltre esempi di realismo socialista: scoperta, questa, a cui solo un attacco di paranoia borbonica, ci auguriamo passeggero, poteva condurre). E c'è chi vede il nostro, ormai, spostato nel settore dell'estrema sinistra (un altro Fo?), e ne trova la conferma nel fatto che la presentazione, sul programma di sala, gliel'ha scritta un brigatista rosso della forza di Giorgio Amendola.

Ma anche dagli amici ci guardi Iddio. Dalla circostanza incontestabile che s'era in presenza d'uno dei maggiori drammaturghi viventi, s'è tratto un timore reverenziale che ha imposto di starsene alle sue dichiarazioni sul nuovo lavoro senza indagare oltre: come se l'artista, anche il più grande, sapesse tutto di sé. E questo ha cagionato due guai. Primo, ha indotto a credere che le innovazioni del libretto rispetto alla commedia, fossero due o tre e massimo quella dello scioglimento, inteso come attuazione della commedia dalla speranza 1945 alla disperazione 1977 (una disperazione raccomandata da Amendola); nel libretto laddove sono non solo l'esistenza di questa attualizzazione-disperazione è assai discutibile, ma l'innovazione consiste in ben altro, ossia nel trasformare la storia d'una presa di coscienza (la scoperta del male perpetrato, delle sue cause, della possibilità di perdonare e guardare avanti) in un'obiettiva tranche de vie paga di sé; come ho cercato di spiegare una settimana

⁸⁰ BLANDI Alberto, *Eduardo senza ottimismo e senza speranze in una nuova "Napoli milionaria" a Spoleto*, «La Stampa», Torino, 23 giugno 1977, al link http://www.archiviolaStampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,7/articleid,1094_01_1977_0138_0008_16003536/, consultato il 26/03/2021.

fa, e come soltanto Lorenzo Arruga sul *Giorno* (richiamandosi anche a un precedente articolo ivi di Gerardo Guerrieri, che non ho letto) ha sostenuto. Il secondo guaio è di chi non ha dato segno di capire che un libretto è un libretto; e nel caso specifico, un libretto per Rota, non per Wagner né per Pizzetti né per Nono, dunque un melodramma non un dramma musicale, tanto meno un dramma con musica. Ora la crisi del protagonista, nella commedia originaria, sta in una conquista interiore faticosa, impacciata – come condotta da un essere ingenuo, in uno sforzo supremo e poeticissimo –, che fatalmente è affidata alla parola, alla tirata; e questo musicalmente avrebbe richiesto il declamato dramma musicale, o melologo di quello con musica, cioè soluzioni che la decisione di scrivere, invece, un'opera, e con tanto di Rota, escludeva a priori. Dunque la trasformazione della commedia, ben più radicale di quanto s'è voluto far credere, era nata anche da una causa finalis di natura musicale.

Questo spiega molte cose. E anzitutto l'insussistenza di certi dualismi fra libretto e musica su cui alcuni hanno insistito. Al contrario, quella musica in certo senso esige appunto quel testo, e quel testo appunto quella musica: colma di accaldati patetismi, in un contesto di festa illusoria, trivialmente frettoloso, colta nella sua immediatezza. Ma non se n'è giovata in tutti i sensi, come assai finemente ha notato Arruga (il cui articolo controfirmerei senza cambiarci una virgola), osservando come appunto questo contegno della musica, sopprima quel sovrano filtro dell'ironia che dà pudore al teatro di Eduardo, e partorisca una sorta di spettacolare e affettuoso ottimismo, facendo del pessimismo una festa. Credo che il vero limite dell'opera, ciò che ne fa una cosa minore, anche se rispettabile, nel catalogo del suo autore, sia appunto qui.

Che cosa avrebbe invece potuto riuscire se per qualche miracolo quel tale filtro si fosse salvato lo spiega molto bene Piero Dallamano su *Paese Sera*, nel descrivere un personaggio di fianco (stupendamente reso, a Spoleto da Adele Sposito), a cui nessuno sulla stampa, sottoscritto non escluso, ha fatto molta attenzione: quello di Assunta, una giovane e scialba pseudovedova (il matrimonio per procura con un richiamato alle armi non è stato consumato), la quale nel raccontare i suoi casi è periodicamente colta da un riso isterico ch'è quasi un pianto, scatenato da un giro musicale ironicamente e diabolicamente semplice come un girotondo di bambini. Giustamente Dallamano rimpiange che questa intuizione geniale (la quale con la famosa Risata di Bruno Cantalamessa, tirata in ballo da altri, non si vede che abbia o debba avere a che fare) rimanga irrelata.⁸¹

Quello che D'Amico cerca di spiegare è che un testo come *Napoli milionaria*, di per sé complesso già come testo teatrale, necessita di essere analizzato ed affrontato dai critici musicali e teatrali non come una semplice trasposizione in musica della commedia, ma come un lavoro autonomo, anziché essere considerato sotto una luce diversa, reverenziale per via del nome di Eduardo De Filippo. In secondo luogo, viene messa in luce l'evidente *status* di *Napoli milionaria* in quanto melodramma; status che però è stato pressoché ignorato nelle recensioni critiche, che hanno invece optato per una livellatura apparente, ma equivoca, fra libretto e partitura musicale.

⁸¹ D'AMICO Fedele, *L'attaccapanni stile Eduardo I*, «L'Espresso», Roma, 6 luglio 1977, presente anche in <https://archivi.cini.it/istitutomusica/detail/IT-MUS-ST0009-000928/1-attaccapanni-stile-eduardo-i.html>, consultato il 26/03/2021.

Capitolo II

La musica per il film

II.1. I testimoni della musica per film (ANR, RC 39)

Della musica di Rota per il film *Napoli milionaria!* si conservano vari materiali, oggi custoditi presso l'Archivio Nino Rota, nell'Istituto per la Musica della Fondazione Giorgio Cini sull'Isola di San Giorgio a Venezia. Una prima sommaria descrizione dei documenti superstiti è stata fornita sul finire del secolo scorso da Fabrizio Borin, il quale elenca:

Alcuni spartiti incompleti. Numeri di colonna sonora in partitura autografa. Parti complete per una suite (con copie su lucido delle parti degli archi). Deposito Siae con elenco delle musiche utilizzate. Spartito di un arrangiamento a suite (destinazione discografica).¹

Dalla sintetica descrizione pare che di autografo ci siano solo i numeri musicali orchestrali. Lo spoglio dei materiali d'archivio ha rilevato invece l'esistenza di un'altra tipologia di documento autografo, che esaminerò a breve: gli abbozzi continuativi.

Rispetto ai materiali relativi ad altri film, per *Napoli milionaria!* non si conserva il block-notes su cui il compositore era solito riportare le informazioni essenziali della o delle scene/sequenze da dover musicare.² Questa non era una particolarità del *modus operandi* di Rota, ma piuttosto una prassi di uso comune, diffusa nella coeva pratica compositiva della musica per film.³ Ad ogni modo, negli autografi musicali sono inserite didascalie verbali

¹ BORIN Fabrizio (a cura di), *La filmografia di Nino Rota*, Leo S. Olshki, Firenze, 1999, p. XLVII.

² Nei block-notes Rota divideva tutti gli interventi musicali per rulli numerati in cifratura romana con il relativo numero musicale. Successivamente, da sinistra verso destra segnava la durata e una breve descrizione di riferimento della scena e, in una scrittura incolonnata, la musica da utilizzare. Non si tratta quindi di una semplice annotazione descrittiva; in molti dei casi il compositore indicava le frazioni di secondo per non lasciare nulla al caso durante il montaggio della musica in pellicola. Sull'impiego dei block-notes nel processo compositivo si veda il caso della *Dolce vita* in VIVIANI Giada, *Nino Rota: La dolce vita. Sources of the Creative Process*, Brepols, Turnhout, 2018.

³ «Per la scelta dei punti musica si lavorava di solito con la pellicola – chiamata comunemente “fotografico” – e un rudimentale sonoro con la “presa diretta” dei dialoghi. (Una musica può partire all'inizio di una sequenza o all'interno di una sequenza già avviata su un “evento” importante. Ma può anche iniziare dopo – o durante – una battuta significativa di un attore). Stabilito il punto di inizio, il montatore con una matita bianca faceva una croce sopra il fotogramma di partenza e ci scriveva vicino M9. (Che voleva dire semplicemente musica nove. Questo sistema di numerazione è ancora il più usato da noi. In altri paesi si impiegava una numerazione per rulli. Cioè 6M2 voleva dire rullo sesto musica due). Poi azzerava il contometri. Il musicista prendeva appunti su un tavolinetto lì accanto o direttamente con il bloc-notes sulle ginocchia. Una manopola poteva mandare la pellicola avanti o indietro fino a fermarla sul fotogramma voluto». PLENIZIO Gianfranco, *Musica per film. Profilo di un mestiere*, Alfredo Guida Editore, Napoli, 2006, p. 53. Sull'argomento si veda anche CALABRETTO Roberto, *Lo schermo sonoro. La musica per film*, Marsilio, Venezia, 2010, pp. 95-102.

riguardo alle scene e indicazioni di durata utili per ricostruire l'esatta collocazione della musica nella sequenza del film.

I materiali cartacei, abbozzi continuativi e orchestrazioni, tramandano complessivamente tutta la musica che Rota scrisse per il film. A questi materiali si aggiungono inoltre le tracce audio in formato mp3 ricavate dalle sequenze del film in cui è presente la musica di Rota.

Gli abbozzi presentano un tipo di scrittura pianistica articolata su due pentagrammi, oppure – in alcuni casi – su tre o quattro righe. In questa fase preliminare Rota adotta la seconda impostazione quando ha già una visione chiara degli strumenti a cui affidare la melodia e di quelli su cui impostare l'accompagnamento armonico. Buona parte degli abbozzi continuativi contiene in maniera completa il numero musicale; in alcuni casi l'abbozzo è costituito solo di appunti e rivela una sua natura estemporanea. Le orchestrazioni rappresentano la fase successiva all'abbozzo continuativo; esse contengono in alcuni casi correzioni, cancellature, o tagli imposti dal montaggio. Nella tabella seguente (Tab. 1) riassumo i materiali per i numeri musicali del film, nella quale si può notare che non per tutti i numeri musicali si conserva l'abbozzo continuativo, ma solo la partitura completa.⁴

Tab. 1: Materiali per i numeri musicali del film *Napoli milionaria!* conservati nell'Archivio Nino Rota (RC 39).

Abbozzi Continuativi	Orchestrazioni
	n. 0, 31A Titoli
n. 1 Inizio e Napoli	n. 0A Seguito titoli n. 1
n. 2 Vico	n. 2 Vico
n. 3 Allegretto Sfottente	n. 3 Litigio
	n. 3a Fascisti
	n. 4 Arresto
n. 5 Vattene, va'	n. 5 Vattene va'
n. 6 Cappelli e borsa nera	n. 6 Cappelli e borsa nera
	n. 7-8 Totò
n. 10 Esodo	n. 10 Esodo
n. 11 Rastrellamento tedesco	n. 11 Rastrellamento
n. 12 Berretti II e Vico II	n. 12 Berretti II e Vico II
	n. 13 Vico americanizzato
n. 14 Posto di guardia	n. 14 Posto di guardia
	n. 16 Il profumo di Amalia
	n. 17 Il ritratto
n. 20 Ritorno di don Gennaro	n. 20 Ritorno di don Gennaro
	n. 26 Rituccia malata
	n. 27 Mani in alto!
n. 28 Berretti e cortei	n. 28 Berretti III
	n. 29
n. 31 Finale	n. 31 Finale

⁴ Si veda l'Appendice II per la rendicontazione dei testimoni musicali in ANR RC 39.

Il fatto che per alcuni numeri (0-31A, 3a, 4, 7-8, 13, 16, 17, 26, 27, 29) l'unico testimone superstite sia l'orchestrazione, rende praticamente impossibile una ricostruzione del procedimento compositivo di Rota. Negli altri casi, invece, il confronto fra abbozzo continuativo e orchestrazione permette di rilevare i passaggi intermedi, i ripensamenti, le riscritture, come avviene, per esempio, per i numeri iniziali del film.

Le prime tre orchestrazioni (nn. 0-31A, 0A, 1) sono utilizzate nell'accompagnamento della sequenza iniziale in cui vengono presentati i titoli di testa e l'introduzione affidata al narratore. Dal momento che l'abbozzo numero 1 *Inizio e Napoli* corrisponde all'orchestrazione delle partiture 0A *Seguito titoli e I*, è probabile che Rota avesse previsto di utilizzare queste due orchestrazioni per la sequenza iniziale, e che abbia aggiunto solo in un secondo momento la partitura 0-31A, che accompagna l'inizio dei titoli di testa.

Tra le musiche per il film, ci sono numeri la cui versione orchestrale è l'unico testo da poter collazionare con la visione del film, come il numero 7-8 *Totò*. Un caso isolato riguarda invece il *Numero 26 – Rituccia malata*, la cui scrittura risulta pulita, senza alcuna annotazione che possa far pensare ad eventuali correzioni o modifiche da parte di Nino Rota; tuttavia, di questa musica non vi è traccia all'interno della pellicola.

Per completare il discorso sulle fonti di *Napoli milionaria*, riporto l'elenco inserito nel deposito SIAE (Tab. 2), in cui sono presenti, oltre ai numeri musicali composti da Rota, tracce adoperate sottoforma di musica diegetica ricavate dal repertorio italiano popolare e della canzone napoletana.

Tab. 2: Trascrizione dei titoli riportati nel deposito SIAE di *Napoli milionaria!* (ANR, RC 39).

0	Marca Enic	17	Canto negro spiritual (tradizionale)
1	Titoli	18	Il profumo di donna Amalia
2	Funiculi funiculà	19	Funiculi funiculà
2a	Panorami Napoli	19a	Ripresa n. 18
3	O' Vico	20	Io t'ho incontrata a Napoli (tradizionale)
4	Non dimenticare le mie parole (D'Anzi)	21	Jam-boogie (Leo Nicosia)
5	Litigata	22	Canto negro spiritual
6	Giovinezza (Blanc)	23	Pasqualino
7	Funiculi Funiculà (tradizionale)	24	Ritorno di don Gennaro
7a	Giovinezza (Blanc)	25	Simm'e Napule, pajsà (Valente)
8	Funiculi funiculà	26	Ritorno di don Gennaro
8a	Vattene và	27	Rusella 'e maggio (Bonagura)
9	Giovinezza	28	Chist'è 'o mese d'e rrose (Bonagura)
9a	Borsa nera	29	Munasterio e S. Chiara (Barberis)
9b	Vincere... vincere... (tradizionale)	30	Quanno sponta a luna a marechiare (Tosti)
9c	Faccetta nera (tradizionale)	31	Aggressione nel garage
10	Pasqualino	32	Altri cappelli
11	Pasqualino	32a	Bandiera rossa (tradizionale)
12	Esodo	32b	Zazà (Cioffi)
13	Rastrellamento	33	Ripresa n. 3
13a	Funiculi funiculà	34	Chissà-chissà (autore spagnolo)

14	Cappelli	35	Inno lavoratori (tradizionale)
14a	Inno marina americana (tradizionale)	36	Noi vogliam Dio (tradizionale)
14b	Tippereri (tradizionale)	37	Marcia reale (Gabetti)
14c	Marsigliese (tradizionale)	38	Ripresa n. 5
15	Napoli americana	39	Funiculì funiculà
16	Pasqualino al blocco	40a	Finale

Fatta questa premessa sui testimoni della musica per film, i seguenti paragrafi ne contengono l'analisi. Nel paragrafo *Tematismo ed intertestualità* ho voluto identificare i temi musicali ed esaminarne la funzione in rapporto all'immagine, prendendo in considerazione anche i dati di collazione tra abbozzi continuativi ed orchestrazioni dei numeri musicali. Sempre sulla ricerca tematica è impostato il paragrafo *Temi e personaggi*, che evidenzia la funzione che le strutture musicali assumono in relazione ai personaggi della vicenda. Nel paragrafo *Musica diegetica: il racconto di Eduardo attraverso il repertorio popolare* analizzo le presenze musicali diegetiche che ricorrono nella pellicola. Si tratta, per la maggior parte, di musica afferente al repertorio popolare italiano, ma soprattutto napoletano: canzoni napoletane che in alcuni casi sono state tramutate in partitura, diventando dei veri e propri temi, in altri sono state impiegate a semplice uso descrittivo della cornice storico-temporale.

Il quarto ed ultimo paragrafo è dedicato agli effetti sonori presenti soprattutto nelle immagini di repertorio che Eduardo inserisce nella pellicola. Essi talvolta sono in interazione con la partitura cinematografica, come nel caso della sequenza *Rastrellamento*, talvolta sono autonomi rispetto alla partitura cinematografica ed eletti ad unico elemento sonoro della sequenza.

II.2. Tematismo ed intertestualità

Lo studio dei testimoni e della relazione tra musica per film e opera lirica ha permesso di individuare strutture musicali ben distinte quali «temi» e «motivi», di cui mi servirò per il discorso analitico su entrambe le partiture.⁵ Tale individuazione è frutto della lettura parallela della partitura cinematografica con la sceneggiatura, ricavata *ex novo* dalla visione del film.

Sul piano metodologico, ho adottato come modello l'analisi condotta da Sergio Miceli sulla musica di Rota per *Il Gattopardo* di Luchino Visconti (1963).⁶ In tale analisi le strutture

⁵ Per quanto concerne l'individuazione di tali strutture all'interno del film, la metodologia di riferimento è quella proposta da Sergio Miceli in MICELI Sergio, *Musica per film. Storia, Estetica-Analisi, Tipologie*, Ricordi-LIM, Milano-Lucca, 2009, pp. 607-710. Nella seconda parte del volume, dedicata alle principali teorie estetiche e analitiche, l'autore propone un elenco di diverse forme rintracciabili nella musica per film derivate dalle varie tipologie di strutture nella storia della composizione musicale, tra cui appunto «temi» e «motivi».

⁶ MICELI Sergio, *Le musiche del film. Una breve analisi*, in MICCICHÉ Lino (a cura di), *Il Gattopardo*, Electa, Napoli, 1996, pp. 28-39.

tematiche dei vari numeri vengono considerate per la loro funzione in relazione alle immagini. Questo approccio è stato successivamente ripreso da Roberto Calabretto, il quale nei suoi scritti sul *Gattopardo* concentra l'attenzione sugli aspetti intertestuali tra la *Sinfonia sopra una canzone d'amore*⁷ – ipotesto della musica per il film – e la partitura cinematografica.⁸ L'intertestualità e l'entità dei temi musicali nella composizione cinematografica sono dunque i due aspetti che cercherò di far emergere in questo paragrafo.

Nel caso di *Napoli milionaria!* non c'è una composizione di Rota che può essere definita preparatoria o considerata come ipotesto della partitura cinematografica. Tuttavia, si individua un utilizzo massiccio di musiche preesistenti, rielaborate per il contesto audiovisivo.

A questo proposito può essere utile partire dalla distinzione proposta da Dinko Fabris e Bruno Moretti fra temi “napoletani” e temi “stranieri”.⁹ Seppur generica, tale distinzione appare coerente con il contenuto narrativo del film, alla cui base vi è il concetto di “conflitto” sia in senso storico, con esplicite allusioni alla seconda guerra mondiale, sia in senso psicologico legato alla dimensione privata di ciascun personaggio.

Ho scelto di nominare i temi in base alla sequenza in cui vengono impiegati e ai personaggi cui sono legati, nei casi in cui ciò si verifica, e analizzarne la funzione in rapporto alla drammaturgia audiovisiva. I temi individuati sono i seguenti:¹⁰

Tema della nottata

Tema di Gennaro (ritornello di Funiculì funiculà)

Tema del vicolo

I Tema militare (Giovinezza)

II Tema militare (Inno tedesco)

Tema popolare

I Tema di Totò

II Tema di Totò

⁷ ROTA Nino, *Sinfonia sopra una canzone d'amore*, Partitura d'orchestra, Ricordi, Milano, 23/6/1998.

⁸ CALABRETTO Roberto, *La Sinfonia sopra una canzone d'amore. Per il Gattopardo*, in «AAA TAC», n. 5, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2008, pp. 21-125; e *Lo schermo sonoro* cit., pp. 21-125.

⁹ Cfr. FABRIS Dinko – MORETTI Bruno, “*Napoli milionaria*”, una lettura a quattro mani, in TORTORA Daniela (a cura di), *L'altro Novecento di Nino Rota. Atti dei convegni nel centenario della nascita (Roma, 2 dicembre 2011; Napoli, 15-16 dicembre 2011)*, Edizioni del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella, Napoli, 2014, pp. 143-193: 145.

¹⁰ I paragrafi II.2 e II.3 contengono l'analisi dei temi. Per una visione sommaria di quanto esposto rimando alla Tabella 3.

Le prime immagini dei titoli di testa, compresa la didascalia con le informazioni temporali («1940-1950 *Diario napoletano di cose accadute nel mondo ieri, oggi... domani?*») sono accompagnate da un tema musicale che sarà uno dei temi principali della partitura cinematografica: il *Tema della nottata* (Fig. 1). La ragione per cui ho deciso di nominare il tema in questo modo è dipesa da diversi fattori. Pur non essendoci una connessione diretta con la celebre battuta «Ha da passà 'a nuttata», il senso malinconico della melodia rispecchia il carattere nostalgico ma ben augurante della battuta finale della commedia. Ciò viene sottolineato nella modulazione dalla tonalità di Mi minore della prima parte (bb. 1-17), in cui la successione di arpeggi accordali seguiti da un profilo melodico per grado congiunto discendente, traduce in musica il pensiero fatalista di Eduardo, alla sua relativa maggiore, Sol (bb. 18-25) nella seconda parte, dove si legge un lieve messaggio di rinascita, nella speranza che la “nottata” trascorra. Il ribattuto melodico procede per grado congiunto ascendente e alimenta un senso di positività che viene, però, immediatamente annullato dal ritorno del modo minore nella parte finale del tema, bb. 26-33, a significare che la triste “nottata” non è ancora passata.



Fig. 1. Nino Rota, *Napoli milionaria!*, *Tema della nottata*. Trascrizione a.c.¹¹

¹¹ Le trascrizioni presentate in questo capitolo derivano tutte dagli autografi musicali custoditi nell'Archivio Nino Rota (ANR, RC 39) presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia. Verranno distinti solo gli a.c. (abbozzi continuativi) dalle orchestrazioni.

Nella sua prima esposizione il *Tema della nottata* non compare per intero, ma accompagna i primi cinque fotogrammi dei titoli di testa in cui appaiono le informazioni più importanti del film (Fig. 2):¹²



Fig. 2. Nino Rota, *Napoli milionaria!*, Numero 0-31A – Titoli, *Tema della nottata*. Trascrizione orch., bb. 1-17.

Le prime otto battute del tema vengono distribuite in modo simmetrico nei primi due fotogrammi dei titoli di testa (Fig. 3):



Fig. 3. *Napoli milionaria!*, Titoli di testa, Fotogramma 1-2, (bb. 1-8).

Le battute successive, invece, accompagnano i restanti tre fotogrammi (Fig. 4):



Fig. 4. *Napoli milionaria!*, Titoli di testa, Fotogrammi 3-5.

Nell'abbozzo continuativo del *N. 1 – Inizio e Napoli*, il *Tema della nottata* non è presente. L'autografo riporta all'inizio una melodia eseguita dall'ottavino, che indico come *I motivo popolare* (Fig. 5, bb. 2-6), al termine della quale è presente un'indicazione dello stesso Rota

¹² I fotogrammi sono estrapolati dall'edizione DVD di *Napoli milionaria!*, Filmauro, 04/11/2008.

«ecc. per 30" o 35" poi seguitare con tremolato e voci o grida di venditori, oppure:». Nella sequenza cinematografica, il ritmo frenetico, supportato dalle percussioni sul rullante, corrisponde al movimento compiuto dalla mdp, la quale propone una carrellata di immagini di repertorio dei vicoli napoletani.

N.1 Inizio e Napoli

ecc. per 30" o 35"
poi seguitare con tremolato e
voci o grida di venditori, oppure:

Fig. 5. Nino Rota, *Napoli milionaria!*, *Numero 1 – Inizio e Napoli*. Trascrizione a.c., bb. 1-6.

Il *I motivo popolare* dialoga, nel prosieguito dei titoli, con un *II motivo popolare* esposto dal clarinetto (Fig. 6): si tratta di una melodia più calma che procede per gradi congiunti e in cui l'elemento ritmico delle percussioni tace.¹³ Rota aveva pensato di affidare la melodia a un sax tenore o a un fagotto oppure a una voce di bambino, come si legge nell'appunto sull'abbozzo continuativo.

♩ = ♩ . prec. Sax ten., o Fg., o voce di
bambino vocalizzata

Fig. 6. Nino Rota, *Napoli milionaria!*, *N. 1 – Inizio e Napoli, II motivo popolare*. Trascrizione a.c., bb. 7-25.

¹³ La melodia del *I motivo popolare* viene riutilizzata come musica di scena per *Il contratto* (1967), rappresentata al Teatro La Fenice di Venezia. La stessa musica di scena viene impiegata anche nella trasposizione televisiva dell'opera eduardiana per l'emittente RAI nel 1981. Per la descrizione del documento musicale cfr. LOMBARDI Francesco (a cura di), *Nino Rota. Catalogo critico delle composizioni da concerto, da camera e delle musiche per il teatro*, Leo S. Olschki, Firenze, 2009, p. 71.

La struttura del *II motivo popolare* (bb. 9-16) viene pensata come un periodo musicale formato da due frasi di quattro battute ciascuna: antecedente (bb. 9-12), in cui risalta il cromatismo Do-Re bemolle seguito dalla quintina di semicrome, e il conseguente (bb. 13-16), in cui viene riproposto il cromatismo dell'antecedente senza il ritmo puntato seguito dal modulo finale semicroma – 2 biscrome – minima puntata. Il *II motivo popolare* viene dunque proposto nuovamente con due variazioni sostanziali: il cromatismo Do-Re bemolle viene sostituito dall'intervallo di seconda maggiore Do-Re (bb. 18-19), mentre le semicrome raccolte nella quintina vengono adattate in una terzina (b. 21), struttura ritmica che guadagna ampio spazio in questa esposizione del *II motivo popolare* (bb. 20-23).

La predominanza nei titoli di testa di due melodie che rimandano chiaramente alla matrice popolare del film viene confermata dalla didascalia presente in uno degli ultimi fotogrammi dei titoli, dove è contenuto il riferimento alla performance amatoriale di alcuni interpreti, attori non professionisti provenienti dai vicoli della città partenopea (Fig. 7).

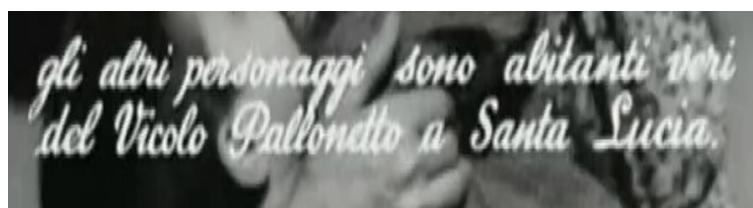


Fig. 7. *Napoli milionaria!*, didascalia dei titoli di testa.

Nei titoli di testa compare anche il primo esempio di musica diegetica, che in questo caso accompagna la processione della Madonna di Antignano, momento che discuterò nel paragrafo seguente.

La sequenza iniziale, quindi, è accompagnata da due strutture musicali ben distinte: il *Tema della nottata* e i due motivi popolari. In tale binomio è rispecchiata la pratica di Rota di creare una partitura bilanciata, con musiche composte *ex novo* e musiche che richiamano la matrice popolare della città di Napoli.

L'a.c. del *Numero 1* prosegue con il ritornello della canzone napoletana *Funiculì funiculà* (alle parole «Jammo, jammo, 'ncoppa jammo, jà!») in corrispondenza della didascalia «Panorama»; punto in cui il narratore/speaker introduce lo spettatore alla vicenda (Fig. 8).

Coro
continuare
ad libitum

Mosso (Panorama)

Fig. 8. Nino Rota, *Napoli milionaria!*, N. 1 – Inizio e *Napoli, Funiculi funiculà*. Trascrizione a.c., bb. 26-37.

La mdp è ancora in *off* con l'obiettivo oscurato quando la musica anticipa le parole dello speaker/narratore proponendo il ritornello orchestrato per una formazione in cui spiccano gli strumenti musicali legati per antonomasia alla città di Napoli, ovvero mandolini e chitarre. Successivamente si assiste alla prima interazione tra quelli che saranno i temi musicali principali della partitura. *Funiculi* è seguito dalla ripresa del *Tema della nottata* nella sua scrittura sinfonica. Mentre la mdp prosegue il movimento a scendere verso sinistra, immortalando il golfo partenopeo con il Vesuvio sullo sfondo, la musica propone un nuovo materiale musicale che, nel corso del film, andrà ad accostarsi al *Tema della nottata* (Fig. 9). In a.c., alla fine del ritornello, in corrispondenza del cambio di tempo da 6/8 a 2/4 (bb. 37-38), a cui seguirebbe la cadenza sospesa proveniente dal verso «funiculi funiculà, funiculi funiculà» (bb. 34-37), Rota riprende il *Tema della nottata* e imposta la struttura sul modello del periodo musicale. In questo caso l'esposizione completa del tema viene distribuita in due periodi. Il primo è formato da sedici misure suddivise equamente in due frasi ciascuna (8+8). La prima frase è formata da antecedente e conseguente, con la cadenza intermedia costruita sul II grado di Mi minore, Fa diesis con l'aggiunta del settimo grado (bb. A-C). La successione accordale su cui si basa l'accompagnamento della melodia nel conseguente (bb. E-G) è costruita in maniera tale da confermare l'accordo della tonica, Mi minore, proveniente dall'accordo di settima diminuita seppur privo del terzo grado (Re diesis, bb. E-F).

Andante dolce appassionato

Fig. 9. Nino Rota, *Napoli milionaria!*, N. 1 – Inizio e Napoli, Tema della nottata. Trascrizione a.c., bb. 38-53.

La seconda frase, da H in poi, presenta una concatenazione armonica legata comunque alla tonalità di Mi minore: Sol diesis diminuito (I), Do diesis minore (L), La minore (M-N), prima di arrivare in cadenza sospesa sull'accordo di Si maggiore, dominante di Mi minore.

Nel secondo periodo, il ribattuto melodico in modo maggiore (bb. 54-61) indica una stasi della melodia pronta a riprendere il modulo arpeggiato (Fig. 10).

clarinetto

Fig. 10. Nino Rota, *Napoli milionaria!*, N. 1 – Inizio e Napoli, Tema della nottata. Trascrizione a.c., bb. 54-73.

Nella scrittura dei numeri orchestrali di *Napoli milionaria!* Rota propone diversi interventi la cui origine non viene preannunciata nella scrittura degli abbozzi continuativi. Nelle pagine per organico completo si incontrano varianti come singole correzioni, proposte di modifiche dei singoli temi individuati o, come nel caso del primo esempio, aggiunte di interi numeri musicali prodotti da una mano diversa da quella di Rota. Quest'ultimo fenomeno interessa il numero d'esordio della partitura cinematografica, nn. 0 – 31A, 0A e 1. Se negli a.c. il N. 1 – *Inizio e Napoli* esordisce con il primo motivo popolare esposto dagli ottavini per una durata complessiva di 30 o 35 secondi, seguito da *Funiculì* e il *Tema della nottata*, l'orchestrazione propone una situazione diversa. L'autografo è composto nel seguente modo: un fascicolo che riporta sul frontespizio la dicitura *N. 0A e 0B*; all'apertura la prima pagina riporta il titolo *Introduzione N. 0 – 31 A*, scritto da una mano differente da quella di Rota. Sfogliando il contenuto del fascicolo ci si imbatte in un secondo numero intitolato *N. 0A Seguito titoli*, corrispondente al *N. 1* degli abbozzi continuativi, in cui, a differenza del testimone precedente, si riconosce la mano di Rota.

Nell'*Introduzione N. 0 – 31 A* il *Tema della nottata*, con cui inizia la sequenza dei titoli di testa, viene esposto nella tonalità di Mi minore da flauti, oboi, clarinetti, violini I e II, viole e violoncelli (Fig. 11). Il ripieno armonico è affidato agli ottoni e al pianoforte, il quale interviene in alcuni punti in imitazione con il violino I (bb. 8-9).

N. 0 - 31 A

Nino Rota

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It begins with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The dynamics are marked *mf* (mezzo-forte). The score includes staves for the following instruments:

- Flute 1/2**: Melodic line with slurs and accents.
- Oboe**: Melodic line with slurs and accents.
- Clarineti in Si^b (2)**: Melodic line with slurs and accents.
- Fagotto**: Melodic line with slurs and accents.
- Corni**: Harmonic accompaniment.
- Trombe in Do**: Harmonic accompaniment.
- Trombone**: Harmonic accompaniment.
- Timpani**: Percussion accompaniment.
- Piano**: Accompaniment with a prominent bass line.
- Violin I**: Melodic line with slurs and accents.
- Violin**: Melodic line with slurs and accents.
- Violin II**: Melodic line with slurs and accents.
- Viola**: Melodic line with slurs and accents.
- Cello**: Melodic line with slurs and accents.
- Contrabass**: Melodic line with slurs and accents, marked *pizz.* (pizzicato).

The image shows a page of an orchestral score for Nino Rota's *Napoli milionaria!*, measures 1 through 9. The score is arranged in a standard orchestral layout with multiple staves. The instruments listed on the left are: Fl. 1/2, Ob. 1/2, Cl. 1/2, Fg. 1/2, Crn. in Fa, Trb., Trbn. 1/2, Timp., Pno., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The music is written in 2/2 time and has a key signature of one sharp (F#). The piano part features a rhythmic pattern in the right hand and a more active line in the left hand. The string parts are marked with dynamics like *f* and *arco*, and include performance instructions like *pizz.* for the contrabasso.

Fig. 11. Nino Rota, *Napoli milionaria!*, Numero 0-31A, Tema della nottata. Trascrizione orch., bb. 1-9.

La terza pagina dell'orchestrazione (Fig. 12) riporta un'informazione interessante sulla durata del numero, modificata successivamente. In basso a sinistra si legge «66» poi corretto con «20». Molto probabilmente l'*Introduzione 0 – 31A*, presentando il *Tema della nottata* nella sua interezza, era posta dopo l'esposizione di *Funiculi*, come indicato nell'abbozzo continuativo. Vista la lunghezza della sequenza iniziale, è pensabile che Rota abbia composto

un numero *ex novo* ricavando da una porzione dell'abbozzo continuativo un numero intero in funzione di ouverture cinematografica.

The image shows a musical score for five string instruments: Violini I, Violini II, Viola, Violoncello, and Contrabbasso. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte). A handwritten '20' is written over the first staff, and a '66' is crossed out below it.

Fig. 12. Nino Rota, *Napoli milionaria!*, Numero 0-31A, *Tema della nottata*. Trascrizione orch., bb. 10-14 (archi).

La corrispondenza perfetta tra a.c. e orchestrazione si verifica per il secondo numero musicale della raccolta *0A – Seguito titoli*. Questo accompagna l'intera carrellata della macchina da presa sul lungomare e le immagini di repertorio di carattere artigianale che Eduardo De Filippo sceglie di inserire come dispositivo storico-temporale del film. La corrispondenza tra a.c. e orchestrazione è inoltre attestata dall'utilizzo del Sassofono in assolo ai 30 secondi del numero. Sulla quinta pagina del numero torna nuovamente un'indicazione di durata «60» apportata dalla stessa mano che, nell'*Introduzione* aveva scritto «66» corretto poi in «20». Questo aspetto avvalorava ulteriormente l'ipotesi che l'*Introduzione* fosse posta in corrispondenza dell'esposizione del *Tema della nottata* successiva a *Funiculì* nel *N. 1*. Non è chiara l'indicazione di tempo 4/4 visto il *tacet* della musica orchestrale e l'innesto della traccia corale che accompagna la processione religiosa.

Corrispondente alla seconda parte dell'a.c. è la redazione del *N. 1* che riporta in ordine l'esposizione di *Funiculì* proposta da mandolini, mandola e chitarra (Fig. 13, bb. 1-12), una compagine strumentale insolita ma perfettamente in linea con l'ambientazione della narrazione cinematografica. In seguito, l'orchestra guadagna terreno rispetto all'inizio del numero con il *Tema della nottata* in 2/4 ai violini I e II esposto in maniera completa con la modulazione in maggiore ai clarinetti.

The image shows a musical score for four instruments: Mandolino 1, Mandolino 2, Mandola, and Chitarra. The score is in 6/8 time and consists of 12 measures. The Mandolino parts feature melodic lines with accents, while the Mandola and Chitarra parts provide harmonic accompaniment with chords and rhythmic patterns.

Fig. 13, Nino Rota, *Napoli milionaria!*, N. 1, *Funiculì funiculà*. Trascrizione orch., bb. 1-12.

Nei numeri musicali 0, 0A e 1 si assiste ad un'operazione già effettuata da Rota in allestimenti di musiche cinematografiche, ovvero una costruzione "a pannelli" concepita come *unicum* musicale, i cui diversi numeri possono essere analizzati, a livello macro-strutturale, come *tempi* di una composizione. Riporto qui di seguito lo schema dell'analisi morfologica dei tre numeri:

N. 0 – I tempo

Tema principale: <i>Tema della nottata</i> (bb. 1-17)	{ I periodo (bb. 1-8) II periodo (bb. 9-17)	{ Antecedente (bb. 1-4)
		{ Conseguente (bb. 5-8)
		{ Antecedente (bb. 9-12)
		{ Conseguente (bb. 13-17)

N. 0A - Seguito titoli: II tempo, Vivacissimo

Sviluppo: *I motivo popolare* (bb. 1-22) 6/8

II motivo popolare (bb. 23-32) 2/4

I motivo popolare (bb. 33-36)

II motivo popolare (bb. 37-42)

I motivo popolare (bb. 43-45)

II motivo popolare (bb. 46- fine)

N. 1: Mosso

Tema secondario: <i>Funiculì</i> (bb. 1-12)	{ I frase (bb. 1-8) II frase (bb. 9-12)	{ I semifrase (bb. 1-4)
		{ II semifrase (bb. 5-8)

Tema principale (bb. 13-28)	{ I periodo (bb. 13-20) { Antecedente (bb. 13-16) { Conseguente (bb. 17-20)
	Transizione { Antecedente (bb. 30-33) { Conseguente (bb. 34-38)

Tema principale solo I e II periodo (bb. 39-50)
 Motivo militare (bb. 50-55)
 Chiusa (bb. 56-58)

La chiusa dell'orchestra che conclude il numero, ridotta nell'immagine seguente alla sola sezione degli archi, coincide con il restringimento del campo d'azione, dalla città al vicolo (Fig. 14), come descritto dalle parole dello speaker: «una città che non è fatta soltanto di strade e di piazze, come tutte le altre città del mondo, ma soprattutto di vicoli».

The musical score for the closing of the first movement (Fig. 14) is written for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabbasso. It is in 4/4 time. The Violin parts play a melodic line starting with a forte (ff) dynamic and a stentato (slowed) tempo. The Viola and Violoncello parts play a rhythmic accompaniment, also starting with ff. The Contrabbasso part is mostly silent, with a few notes at the end. The score concludes with a forte (sf) dynamic and a piano (p) marking.

Fig. 14. Nino Rota, *Napoli milionaria!*, Numero 1, Chiusa. Trascrizione orch., bb. 56-58.

Alla fine del numero 1 è riportata l'indicazione «segue n. 2», in quanto nel montaggio finale non si assiste ad un vero e proprio stacco. Alle parole dello speaker «Se ne può prendere uno, che tanto sono tutti uguali», si conclude il N. 1 e segue immediatamente il Tema del vicolo del N. 2 (Fig. 15), che ho nominato così perché accompagna la presentazione dei personaggi della vicenda, ovvero gli abitanti del vicolo:

The musical score for the 'Tema del vicolo' (Fig. 15) is a single melodic line in 4/4 time. It begins with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, creating a rhythmic pattern that suggests a narrow, winding alleyway.

Fig. 15. Nino Rota, *Napoli milionaria!*, Numero 2 – Vico, Tema del vicolo. Trascrizione a.c., bb. 1-5.

Il tema, esposto dal fagotto, è strutturato in due parti: nella prima, la melodia tocca le note dell'accordo di La maggiore in senso ascendente con la ripercussione del quinto grado e prosegue con un segmento discendente basato sulla successione croma puntata-due biscrome che si arresta sulla minima puntata Do diesis (Fig. 15, bb. 1-2); la seconda parte è un'elaborazione della prima con la ripetizione in progressione discendente della cellula di b. 2, e si conclude sul Si, grado di sospensione (b. 5).

Il fagotto con il suo *Tema del vicolo* interagisce ripetute volte con il sassofono, il quale esegue una frase melodica dall'andamento terzinato, simile al *II motivo popolare*, tanto da poterla definire come *II motivo popolare - Variazione* (Fig. 16).



Fig. 16. Nino Rota, *Napoli milionaria*, *Numero 2 – Vico*, *II motivo popolare - Variazione*. Trascrizione a.c.

Il compositore crea un gioco di contrasti in cui anche i motivi popolari, pur non essendo dei veri e propri temi, bensì idee e spunti melodici, si identificano come strutture musicali distinte che interagiscono con i temi del numero musicale cinematografico.

Con l'intenzione di dividere i piani sonori dell'orchestra in solisti e accompagnatori, Rota imposta l'a.c. del *Numero 2* su tre pentagrammi: secondo e terzo rigo presentano una scrittura accordale affidata in orchestrazione alla sezione degli archi, mentre il primo rigo riporta l'esposizione del *Tema del vicolo* da parte del fagotto (Fig. 17a, bb. 2-6). Al tema risponde prima il sassofono soprano (bb. 9-10), poi l'oboe (b. 9); arriva quindi la seconda esposizione del *Tema del vicolo* sempre affidato al fagotto (bb. 10-14). L'intero discorso melodico è sostenuto dal pedale armonico di La maggiore, interrotto dall'accordo maggiore costruito sul secondo grado di La, Si maggiore, che viene mantenuto durante gli interventi del sassofono e dell'oboe (bb. 6-11).

N.2 Vico (segue subito dopo dissolvenza)

Nino Rota

The musical score is written in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It is divided into three systems. The first system (measures 1-5) features a Fagotto (Bassoon) part with the instruction "Sostenuto a piacere" and a "liberamente" (ad libitum) accompaniment. The second system (measures 6-11) is marked "Vivace" and includes parts for Sax. sopr. (Soprano Saxophone) and oboe poi fischio (oboe poi fischio). The third system (measures 12-16) is marked "Sostenuto" and continues the accompaniment. The score includes various time signatures: 4/4, 3/4, and 2/4.

Fig. 17a. Nino Rota, *Napoli milionaria!*, Numero 2 – Vico. Trascrizione a.c., bb. 1-16.

Prende il via poi la nuova sezione *Più sostenuto*, in cui il clarinetto esegue un frammento della scala di Sol minore melodica, tonalità confermata anche dal sostegno armonico, in quartine di sedicesimi, la cui esecuzione proposta nel film ricorda il carattere agile e fluido del *I motivo popolare*. Senza la trascrizione dell'a.c., è possibile che ad un primo ascolto la melodia risulti improvvisata. Questo aspetto sottolinea maggiormente la differenza tra temi musicali, in cui la struttura formale è più marcata, e motivi popolari, meno legati alla forma e eseguiti in maniera più libera. Tale considerazione si basa tuttavia sulla sola percezione uditiva, in quanto dalla trascrizione si evince una distribuzione melodica ben delineata (Fig. 17b, bb. 17-19). Sul

piano armonico, la successione accordale passa dall'insistenza sul Sol minore, all'alternanza tra Re minore e Sol minore, in funzione di sottodominante (bb. 20-21). La melodia discendente alle bb. 20-21 viene ripresa nelle bb. 25-26 che concludono il numero. Entrambi i segmenti propongono un frammento della scala di Re minore, melodica nel primo caso e armonica nel secondo. Nel mezzo, la melodia presente alla battuta 22 viene riproposta in imitazione al fagotto nella misura successiva con piccole variazioni: l'eliminazione del doppio punto di valore sul secondo quarto della battuta e la modifica del gruppo irregolare da quintina a sestina di semicrome. A partire dalla battuta 22, l'armonia itera il procedimento che conferma la tonalità di Re minore. La successione accordale insiste sulla concatenazione I-II⁷. Quest'ultimo, grazie alla condotta interna delle parti che procede per moto contrario, viene presentato sotto forma di accordo di settima di quinta specie, considerando il Do diesis come nota di volta (bb. 22-26).

Fig. 17b. Nino Rota, *Napoli milionaria!*, *Numero 2 – Vico*. Trascrizione a.c., bb. 17-26.

Ricapitolando, il numero è strutturato come segue:

- I) bb. 2-8: *Tema del vicolo* esposto dal fagotto in La maggiore e cadenza in Si Maggiore
- II) bb. 7-9: inciso sax soprano e oboe in Si maggiore
- III) bb. 10-14: *Tema del vicolo* esposto al fagotto in La maggiore
- IV) bb. 17-19: passaggio virtuosistico del clarinetto in Sol minore
- V) bb. 20-26: melodia di clarinetto, fagotto e corno inglese in Re minore.

Nella fase di collazione tra a.c. e orchestrazione sono emerse alcune varianti: il *Tema del vicolo* nell'orchestrazione è preceduto da un motivo terzinato ai flauti e ai clarinetti, e inoltre l'impianto tonale subisce una variazione da La maggiore, tonalità confermata per le prime dieci battute, a Sol maggiore (Fig. 18).

Fig. 18. Nino Rota, *Napoli milionaria!*, N. 2 – *Vico*. Trascrizione orch., bb. 17-21.

Nel resto del numero a.c. ed orchestrazione corrispondono, mentre nel finale l'orchestrazione presenta l'aggiunta di una sezione in cui una melodia di matrice popolare strutturata in terzine di semicrome passa dai flauti ai clarinetti, sulla tonalità di Re minore e termina in sospensione sul quinto grado dell'accordo di tonica (Fig. 19).

Fig. 19. Nino Rota, *Napoli milionaria!*, N. 2 – *Vico*, *Finale*. Trascrizione orch., bb. 36-38 (flauti e sassofono).

Nel punto in cui il discorso musicale viene sospeso, termina la presentazione dei personaggi del film e la macchina da presa riprende il manifesto su cui è affisso il comunicato del federale:

È fatto divieto assoluto di cucinare, lavare, tenere pollame nelle strade e di ingombrare e di insudiciare in qualunque altra maniera il suolo pubblico. Si fa appello, pertanto al senso di dignità dell'intera cittadinanza affinché venga a cessare un simile sconcio indegno di un vivere civile.

Il Federale

Da questo punto la narrazione procede come da copione: il litigio nel vicolo coincide con l'inizio della commedia teatrale.¹⁴ Nel film il contenuto della scena è diverso rispetto alla commedia teatrale e anche all'opera lirica, nelle quali il litigio scaturisce dalla vendita illecita del caffè nel basso di Donna Amalia, imitata dalla vicina, Donna Vincenza, che alimenta la concorrenza nella pratica della borsa nera. La motivazione del litigio nella pellicola cinematografica è legata invece al contenuto del manifesto riportato nella citazione precedente. Non si accenna minimamente al mercato di contrabbando che di lì a poco governerà il commercio di beni di prima necessità, e inoltre le protagoniste sono Donna Amalia e Donna Adelaide, “nemiche” nel film, ma amiche e “alleate” nel copione teatrale e nel libretto operistico. Il litigio entra nel *clou* accompagnato da un *motivetto sfottente* che qui identifico come *Tema popolare* (Fig. 20).



Fig. 20. Nino Rota, *Napoli milionaria*, Numero 3 – *Allegretto sfottente*, *Tema popolare*, Trascrizione a.c.

Come si evince dall'esempio, il tema si compone di due parti: nella prima (Fig. 20, bb. 1-8) una frase di quattro battute impostata su un ritmo anacrusico e saltellante viene ripetuta due volte, mentre nella seconda parte (bb. 9-16) la melodia è legata e procede principalmente per gradi congiunti.

¹⁴ Cfr. DE FILIPPO Eduardo, *Napoli milionaria!* (1945), in ID., *Cantata dei giorni dispari*, vol. I, a cura di Anna Barsotti, Einaudi, Torino, 2014³, pp. 17-18.

L'accostamento del *Tema popolare* alla scena del litigio genera un contrasto drammaturgico tra immagine e musica. Mentre da un punto di vista visivo, si assiste infatti allo scontro acceso tra Donna Amalia e Donna Adelaide, la musica è diretta sul versante opposto, quello della comicità, e contribuisce a sottolineare il carattere schietto e polemico dei due personaggi femminili. All'irruenza dirompente di Donna Adelaide e Donna Amalia si contrappone il carattere mite e rassegnato di Don Gennaro Jovine e dell'amico *Miezo Prèvete*, interpretato da Dante Maggio, i quali commentano con ironia la scena.¹⁵

Nell'a.c., oltre al *Tema popolare*, è presente la celebre *Marcia nuziale* di Felix Mendelssohn, che non fu inserita nel montaggio definitivo.

Nonostante i tagli a cui il numero è andato incontro, dall'a.c. emerge l'attenzione di Rota ai dettagli tecnici del montaggio. Testimoni primari di tale cura sono le indicazioni di tempo che il compositore inserisce alla fine di ogni sezione in cui sono esposti il *tema popolare* e la *Marcia nuziale*. Tali indicazioni non sono utili esclusivamente per l'analisi audiovisiva generale, ma possono fornire indicazioni riguardo alla divisione strutturale del numero musicale. La tabella seguente schematizza quanto presente in a.c.:

I				
1-8	Tema popolare	Re Maggiore	Vni e Chitarre	
9-12	Semi-frase Ribattuta	Re Maggiore	Trombe	
13-15	M. Nuziale	Mi Maggiore	Clarinetto ?	15"
II				
15-18	Tema popolare	Mi maggiore	Oboe	
19-22	Tema popolare	La minore	Oboe	
23-29	Semi frase x2	Mi maggiore	Trombe, Organo 8 bassa	
30-33	Tema popolare	Re minore/Sol magg.	Flauti/Clarinetto II	
34-36	M. Nuziale	La minore	Clarinetto	41"
III				
37-45	Tema popolare var.	Do#	Fagotto	
46-53	Tema popolare	Re	Organo	
54-56	M. Nuziale	Lab magg.	Clavicembalo	1' 04"
57-62	Semi frase ribattuto	Do#	Flauto e Oboe	
63-66	M. Nuziale	Sol b	Clarinetto	1' 14"
IV				
67-74	Tema popolare variato	Mi maggiore	Chitarra	1' 19"
75-75	M. Nuziale	Mi Maggiore/Sol	Clarinetto	
78-82	Tema popolare variato	Re maggiore	Clarinetto	

¹⁵ Cfr. MONTARIELLO Carlo, *La "Napoli milionaria!" di Eduardo De Filippo. Dalla realtà all'arte senza soluzione di continuità*, Liguori Editore, Napoli, 2006, p. 162.

L'orchestrazione del *Numero 3 – Litigio* riporta nuovamente la sezione del cosiddetto *concertino* composta da mandolini, mandola e chitarra con l'orchestra priva di alcuni elementi: i legni sono rappresentati dai soli ottavino e clarinetto, mentre degli ottoni sono presenti le trombe a cui viene affidato il motivo ribattuto posto sempre dopo il *tema popolare*. Per quanto riguarda la famiglia degli archi, solo il contrabbasso viene inserito nella formazione orchestrale.

II.3. Temi musicali e personaggi

Seguendo una delle prassi più consuete della composizione cinematografica, Rota applica il principio per il quale una musica può, in certi casi, identificare un personaggio o una serie di personaggi.¹⁶ Questo è il caso della prima apparizione del *I Tema militare* che accompagna la sequenza in cui le truppe procedono allo sgombero del vicolo. Il tema presenta la melodia dell'inno fascista *Giovinazza* (Fig. 21).



Fig. 21. Nino Rota, *Napoli milionaria!*, *Numero 3A – Fascisti*, *I Tema militare*. Trascrizione orch.

La sequenza è incentrata sul sequestro da parte delle truppe fasciste della merce posta nel vicolo, in ottemperanza ad un decreto dell'epoca che vietava lo svolgersi di attività domestiche all'esterno delle abitazioni.¹⁷ Don Gennaro Jovine, sollecitato dalla moglie Amalia, si ribella fievolmente ad un simile atto. Così viene arrestato tra lo stupore suo e degli abitanti del vicolo. L'arresto di Gennaro è accompagnato dal tema *Funiculì funiculà*, che in questa sua seconda apparizione non è subordinato ad altri temi o giustapposto con altri motivi musicali. Il tema viene bruscamente interrotto per poi comparire nuovamente nel momento in cui Gennaro viene rilasciato dalla squadriglia fascista. La presenza del tema legata a Gennaro permette di avanzare l'ipotesi di una possibile identificazione del personaggio con la melodia del ritornello di *Funiculì*, che qui indico come *Tema di Gennaro*.

¹⁶ A questo proposito rimando a CALABRETTO, *Lo schermo sonoro* cit., pp. 103-134, sezione dedicata alla questione dei temi nella musica per film, anche in relazione ai personaggi.

¹⁷ Cfr. MONTARIELLO, *La "Napoli milionaria!" di Eduardo De Filippo*, p. 162, n. 3.

L'impiego di quest'ultimo è sintomatico di una scelta precisa di Rota, che vuole sfruttare pienamente le potenzialità della canzone, elemento caratteristico della città di Napoli, ma anche di applicare il principio leitmotivico per cui la musica è direttamente connessa al protagonista della storia.¹⁸ Questa duplice funzione permane in tutto il film e conferisce al *Tema di Gennaro* un peso drammaturgico tale da renderlo uno dei due temi musicali principali della partitura. Come tema musicale, un'altra funzione assolta dal ritornello del classico napoletano è quello di dialogare con il *Tema della nottata*. In due sequenze, che possono essere considerate speculari, i due temi generano le pagine musicali più suggestive dell'intera partitura. Questa struttura dialogica viene proposta sia nella sequenza dell'esodo, sia nel ritorno di Gennaro dalla prigionia. Nel primo caso, la pellicola immortalava un ricovero raso al suolo dai bombardamenti e la disperazione di 'O Miez' Prèvete conscio che la moglie si trovi sotto le macerie. Mentre la mpd inquadra le macerie, la musica sottolinea il dramma racchiuso nella narrazione con il *Tema della nottata*, cui segue prontamente l'inno tedesco nello stacco dell'obiettivo che inquadra un nuovo manifesto con il comunicato del generale Kesselring. Successivamente compare la sequenza di repertorio in cui gli sfollati dei quartieri napoletani sono portati via dalle loro abitazioni sotto il controllo delle truppe naziste. La musica è avviata dal ritornello del *Tema di Gennaro* che contrappunta il *Tema della nottata*, il quale viene esposto nella sua interezza (Fig. 22).

Violini + flauti

Fig. 22. Nino Rota, *Napoli milionaria!*, *Numero 10 – Esodo*. Trascrizione a.c., bb. 19-36.

¹⁸ Sin dai suoi primi lavori prodotti dalla Lux Film, il principio leitmotivico risulta fondante delle partiture cinematografiche di Rota. A questo proposito si veda FERRARA Antonio, *Rota e i suoi primi film: canzoni, 'pastiche' e 'leitmotiv'*, in TORTORA (a cura di), *L'altro Novecento di Nino Rota* cit., pp. 271-301.

La trascrizione presenta la stesura della seconda parte dell'a.c. con rimandi all'orchestrazione e l'indicazione finale della durata della sequenza. Le prime due misure che propongono il *Tema di Gennaro* sono ancora impostate nella chiave di basso, poiché è appena terminata l'esposizione dell'inno tedesco ai violoncelli e contrabbassi. Una volta iniziata la melodia del *Tema della nottata*, il *Tema di Gennaro* si appresta a svolgere la funzione di accompagnamento, come un ostinato composto da tre misure, la cui struttura è esposta in varie progressioni supportata dagli accordi che determinano l'armonia di accompagnamento del *Tema della nottata* esposto in Sol minore.

L'accompagnamento armonico è impostato sul *Tema di Gennaro*, mentre il *Tema della nottata* svolge il ruolo di tema principale (Fig. 23, bb. 1-4). In corrispondenza dell'indicazione «Fagotti», la distanza di registro tra i due temi diminuisce. Il *Tema di Gennaro* abbandona il registro grave delle prime quattro battute e si sposta nel registro medio dell'orchestra, indicata nell'a.c. dal rigo centrale (bb. 5-9), fino ad ottenere il ruolo di tema principale sostenuto dal *Tema della nottata* ai violoncelli che “declassa” nel ruolo di accompagnamento (bb. 13-20). La sequenza del ritorno di Gennaro arriva dopo una rassegna di scene in cui il regista focalizza l'attenzione sulla quotidianità degli altri personaggi come Amalia, Settebellizze, Rosaria, Amedeo e Pasqualino. In questo modo si passa dalla pluralità di più situazioni drammaturgiche e musicali alla singolarità del personaggio di Gennaro, su cui Eduardo imposta l'intera sequenza che conclude la prima parte del film.¹⁹

Una breve riproposizione del numero musicale viene utilizzata nella sequenza in cui Gennaro rientra nel suo basso accolto dai figli e dalla moglie che lo accompagnano a letto perché si riposi. La seconda parte del film non vede un utilizzo di musica extradiegetica così consistente come la prima parte. La ragione di questa scelta trova risposta nel decorso narrativo della pellicola. Il secondo tempo del film condensa II e III atto della commedia teatrale, incentrati rispettivamente sulla festa in casa Jovine per Settebellizze e sulla malattia della piccola Rituccia, ultima figlia di Gennaro e Amalia, che si risolve grazie alla donazione fortuita della medicina da parte del ragionier Spasiano.

¹⁹ Sul passaggio, tramite ellissi temporale, dalle scene d'insieme alla sequenza del ritorno di Gennaro si veda MONTARIELLO, *La “Napoli milionaria!” di Eduardo De Filippo* cit., pp. 167-170.

N. 20 - Ritorno di Gennaio

Nino Rota

Andante sostenuto

p espress.

This system contains measures 1 through 4. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It begins with a whole rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The middle staff is in bass clef and contains whole notes. The bottom staff is in bass clef and features a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

Fagotti

This system contains measures 5 through 7. The top staff is in treble clef and contains eighth notes with accents. The middle staff is in bass clef and contains whole notes. The bottom staff is in bass clef and contains whole notes with repeat signs (slashes with dots).

8 *poco animando*

This system contains measures 8 through 10. The top staff is in treble clef and contains eighth notes with accents. The middle staff is in bass clef and contains whole notes. The bottom staff is in bass clef and contains whole notes with repeat signs.

11 *rall.* **Tempo I** VC

This system contains measures 11 through 14. The top staff is in treble clef and contains eighth notes with accents. The middle staff is in bass clef and contains whole notes. The bottom staff is in bass clef and contains eighth notes with accents. A '3' is written below the first measure of the bottom staff, and 'VC' is written above the second measure.

2 mandolini

pp #8

18

Concludere più nutrito
Fine I tempo

Fig. 23. Nino Rota, *Napoli milionaria!*, *Numero 20 – Ritorno di Gennaro*. Trascrizione a.c.

Quanto appena illustrato è un esempio di struttura dialogica di due temi musicali offerto dal *Numero 20 – Ritorno di Gennaro*. Le immagini del film riprendono il protagonista mentre torna a casa dopo la deportazione, e, in maniera speculare alla sequenza dell'arresto, parla a colloquio con il portiere di un palazzo che gli aveva indicato una strada diversa per rientrare alla sua abitazione.²⁰ Oltre che sul piano narrativo, la sequenza è di estrema importanza anche per quanto riguarda il piano musicale, poiché si tratta di un momento in cui il *Tema della nottata* viene proposto nella sua interezza. Solo in tre sequenze del film il tema viene eseguito per intero: nei titoli di testa, nella sequenza del ritorno di Gennaro (che segna la fine del primo tempo) e nei titoli finali. Ciò rappresenta un'indicazione di estrema rilevanza rispetto alla creazione di una gerarchia tematica, che nella partitura cinematografica di *Napoli milionaria!* esiste ed elegge il *Tema della nottata* quale struttura musicale predominante dal punto di vista della drammaturgia audiovisiva. Inizio, sviluppo e chiusura del film, quindi, sono affidate, dal punto di vista del commento musicale, al medesimo tema esposto o in modalità solistica oppure dialogica con altri temi musicali con cui interagisce.

²⁰ Cfr. *Ivi*, p. 170.

Per quanto riguarda l'altro tema musicale adoperato nella sequenza, il *Tema di Gennaro*, il discorso non si riconduce solo al recupero di un cliché che, come ha illustrato Dyer, conferma «la verità dello stereotipo».²¹ Si tratta di un'operazione di limatura in cui il ritornello di *Funiculì* viene proposto con scritture differenti. In alcuni casi il tema conserva il carattere allegro e festoso della canzone, confermando quanto detto da Dyer, ma, come nei casi appena discussi, il tema va ben oltre lo stereotipo e viene collocato nel film per accompagnare sequenze intrise del carattere drammatico e triste, legato al ricordo della seconda guerra mondiale.

Se il ritornello di *Funiculì* si impone nel film come il *Tema di Gennaro*, nella partitura di *Napoli milionaria!* è presente un altro esempio di musiche legate ad un singolo personaggio. Si tratta dei due temi musicali che vengono utilizzati in relazione a Pasquale Miele, personaggio inesistente nella commedia e nell'opera lirica, creato da Eduardo appositamente per Totò. Nell'economia dei personaggi, Totò-Miele viene ad essere il co-protagonista del film, a cui Eduardo lascia il compito di interpretare la famosa scena del finto morto, oltre ad altre che esaltano le capacità interpretative dell'attore.²²

Il *I Tema di Totò* (Fig. 24) anticipa l'apparizione dell'attore sullo schermo in una delle scene più famose del film, quando Don Gennaro e Pasqualino dialogano durante la pausa dal lavoro prima di venire a conoscenza dello scoppio della guerra. Nella figura seguente è riportata la trascrizione dell'a.c. di un altro numero in cui sarà protagonista il personaggio di Totò. Nella sequenza cinematografica, tuttavia, si sente l'attacco del basso senza la melodia, che attacca due battute dopo (Fig. 24, bb. 3-5).

²¹ DYER Richard, *Nino Rota: Music, Film and Feeling*, Palgrave Macmillan, Londra, 2010, pp. 77-78.

²² Cfr. FABRIS-MORETTI, "Napoli milionaria", *una lettura a quattro mani* cit., p. 114.

N 14 Posto di guardia

Nino Rota

Andantino con spirito



Fig. 24. Nino Rota, *Napoli milionaria*, Numero 14 – Posto di guardia, *I Tema di Totò*. Trascrizione a.c.

Non cambia la musica né tantomeno la sua funzione per il personaggio di Pasquale Miele, chiamato a fare da prestanome per evitare l'arresto al malvivito Settebellizze, socio di Donna Amalia nella pratica del commercio illegale. Si assiste quindi ad un'altra ripresa del *I Tema di Totò*, con ulteriore materiale rispetto alla parte già presentata prima del dialogo tra Gennaro e Pasquale. Alle bb. 6-9 viene esposto un breve modulo in progressione discendente di tono (DO-Si bemolle-La bemolle) che termina sulla tonica Fa da cui riprende la sezione conclusiva del tema (bb. 10-12).

L'altro tema legato a Pasquale Miele, indicato come *II Tema di Totò* (Fig. 25), compare quando lo speaker presenta la nuova attività lavorativa del personaggio, dopo aver perso il posto come addetto alle pulizie delle rotaie.

La guerra ha fermato i tram, ma Pasqualino Miele non può fermarsi. Ha moglie, figli e suocera a carico. Ha inventato la professione del morto. I suoi singolari clienti sanno ormai dove trovarlo per prenderlo in affitto quando corrono pericolo.

[MUSICA]

La musica è legata indissolubilmente al personaggio, e non viene utilizzata in altre sequenze se non in quelle che hanno per protagonista o co-protagonista il personaggio interpretato da Totò. Rispetto al *I Tema di Totò*, la musica presenta un impianto tonale maggiore. Come è possibile osservare nella figura (Fig. 25), il tema si compone di una prima sezione (bb. 1-5), ripetuta in maniera identica nelle battute seguenti (5-9). Nella seconda parte, Rota applica una piccola variazione che consta nella successione discendente dei gradi dell'accordo di fa

maggiore (bb. 9-10), bilanciando l'inizio del tema in anacrusi ascendente a cui segue la conclusione che richiama la parte finale del primo enunciato.

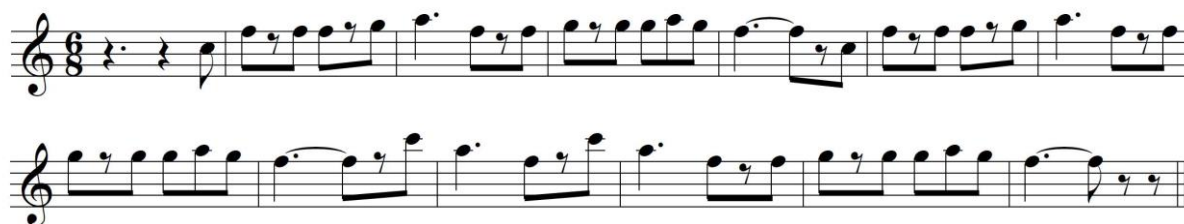


Fig. 25. Nino Rota, *Napoli milionaria!*, *II Tema di Totò*. Trascrizione a.c.

Il tema è affidato all'ottavino, che esegue la melodia dal ritmo simile alla tarantella, ma dall'andamento più lento. Nella resa audiovisiva al *II Tema di Totò* segue il *I Tema di Totò*.

I due temi hanno caratteristiche molto simili, tanto da far pensare a due parti distinte di uno stesso tema: il metro in 6/8, l'attacco in levare e una melodia basata su crome. Inoltre, le tonalità di impianto parallele, Fa minore per il *I Tema di Totò* e Fa maggiore per il *II Tema di Totò*, pur riferendosi ad una scrittura preparatoria, rimandano all'idea che Rota possa aver pensato ad un unico tema per il personaggio di Pasquale Miele; tema che però, come accade quando la musica è soggetta alle leggi del cinema, è andato incontro ad una destrutturazione.

Fin qui l'analisi dei temi musicali nella partitura per il film ha rilevato una consistente presenza di musiche legate ai personaggi: *Funiculi* e il *Tema di Totò*, motivi popolari e temi musicali autonomi come il *Tema della nottata* e il *Tema popolare* presente nella scena del litigio. Oltre a questi ritengo utile individuare un'ulteriore categoria: i temi militari. Questi sono presenti in buona parte del film ed esprimono la loro funzione principale nelle sequenze dei berretti. In tutto il film sono tre le sequenze in cui i temi militari svolgono un ruolo preciso, cioè scandiscono il tempo cinematografico della narrazione.

La prima sequenza dei berretti indica l'entrata in guerra dell'Italia a fianco degli alleati tedeschi (Fig. 26). Nella successione dei copricapo militari sull'appendiabiti si distinguono il *I Tema militare – Giovinezza* ed un secondo tema militare, l'*Inno tedesco* che, per le numerose apparizioni e la valenza drammaturgica che avrà nel corso del film, viene identificato come *II Tema militare* (Fig. 27). Il ritmo marziale degli inni determina quello del montaggio delle scene nelle quali passa il messaggio dell'alleanza tra Italia e Germania dapprima nella successione dei cappelli e, in un secondo momento, nell'affissione dei manifesti (Fig. 28).

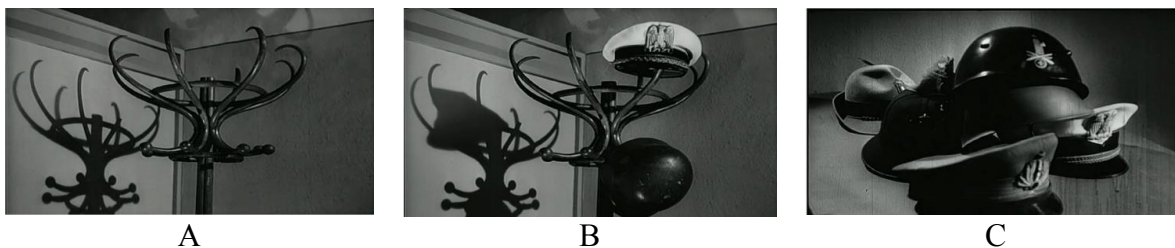


Fig. 26. *Napoli milionaria!*, Sequenza Berretti I.

Allegro

Viole Fagotti

Trombe

Violini

Fig. 27. Nino Rota, *Napoli milionaria!*, Numero 6 – *Cappelli e borsa nera*, I Tema militare – II Tema militare. Trascrizione a.c.

A

B

C

Fig. 28. Nino Rota, *Napoli milionaria!*, II Tema militare – *motivo militare* – *motivo oscuro*. Trascrizione a.c.

È riduttivo considerare l'utilizzo dell'inno nazionale tedesco per la sola funzione leitmotivica mantenuta all'interno della partitura. Come per *Funiculì*, trasformata nel *Tema di Don Gennaro*, Rota utilizza il *II Tema militare* come uno dei temi stabili in partitura dopo il *Tema della nottata* e *Funiculì-Tema di Gennaro*.

Dopo l'esposizione di un motivo militare che sottolinea il motto «VINCEREMO» (Fig. 28, B), diffuso sin dall'ingresso dell'Italia nel secondo conflitto mondiale, la musica si appresta a descrivere una più tetra e cupa realtà: la borsa nera (Fig. 28, C). Nell'inquadratura dell'ultimo manifesto si apprezza una forte coerenza drammaturgica fra immagine e musica. Dal punto di vista audiovisivo si presenta un momento di stasi dopo la successione rapida, quasi frenetica, dei manifesti precedenti. La musica insiste su un ribattuto pianistico che rallenta

progressivamente e sul quale si innesta il motivo melodico riportato in immagine, un *motivo oscuro*, il quale traduce in musica il contenuto verbale del manifesto.

Nella sequenza successiva, il *II Tema militare*, l'inno tedesco, viene nuovamente utilizzato per descrivere la realtà losca attorno a cui ruotava il commercio attraverso la borsa nera, affatto punita dai militari tedeschi, i quali, come si vede nel film, erano i primi finanziatori e fruitori di tale pratica. Ai due temi militari si aggiunge un nuovo motivo musicale, sempre di derivazione patriottica, *Faccetta nera* (Fig. 29), arrangiato diversamente per la destinazione cinematografica (Fig. 30).



Fig. 29. Micheli-Ruccione, *Faccetta nera*. Trascrizione Edizioni Bixio, 1935, bb. 1-8.



Fig. 30. Nino Rota, *Napoli milionaria!*, Numero 6 – *Cappelli e borsa nera, Faccetta nera - Variazione*. Trascrizione a.c.

La variazione sostanziale risiede nella modifica del ritmo del modulo dei tre ottavi ribattuti, da binario nella versione originale a ternario nell'adattamento di Rota, e di conseguenza nella dilatazione dei valori presenti nell'inno con il modulo croma puntata – semicroma, trasformati in due semiminime seguite dalla minima in chiusura della melodia.

La seconda sequenza dei berretti viene collocata dopo la cattura di Gennaro per indicare la fine del conflitto mondiale e l'inizio del dopoguerra.²³ Tale sequenza simboleggia il passaggio di testimone dalle truppe naziste a quelle alleate, sottolineato anche dalla musica, la quale

²³ La mdp propone un susseguirsi di immagini di repertorio accompagnate da un'interazione di musica ed effetti sonori. La nuova interazione tematica giunge quando Gennaro, intento a ritornare a casa, incombe nel rastrellamento operato dai tedeschi e viene invitato a perseguire un'altra strada, diversa da quella che aveva in mente. La musica si basa principalmente sull'esposizione di *Funiculi* e dell'*Inno tedesco* in una struttura a canone intervallata da estratti di canzoni tradizionali napoletane. Ad un certo punto della sequenza, infatti, si distingue la melodia della strofa di *Funiculi funiculà* e, successivamente, *Comme facette mammeta*. È difficile formulare un'ipotesi in merito alle scelte compiute da Rota che giustifichi l'inserimento di queste nuove melodie quando il processo di interazione tematica viene stabilito da due temi principali: *Tema di Gennaro*, *II Tema militare*. Probabilmente la ragione risiede nella struttura drammaturgica della sequenza caratterizzata da due momenti ben distinti. Nel primo, Don Gennaro dialoga con altri abitanti in merito alle azioni che le milizie tedesche stanno compiendo con la musica che insiste su diverse esposizioni dell'inno tedesco interrotte episodicamente dalle melodie sopra citate. Nel secondo, in cui la musica guadagna ulteriore campo per la cessata attività di dialogo, l'obiettivo si concentra esclusivamente su Don Gennaro e sul suo destino che, per utilizzare una battuta del film, lo porterà a fare «il giro un po' più lungo». Pertanto, Rota affida l'intero momento della cattura e deportazione di Don Gennaro al ritornello di *Funiculi*, in veste di *Tema di Gennaro*, esposto e ripreso più volte fino ad un'altra esposizione del *II Tema militare*, che sancisce il momento della cattura, e un'ultima esposizione di *Funiculi* con la quale si conclude la sequenza.

propone dapprima l'inno nazionale tedesco per poi utilizzare il canto britannico *It's a way long to Tippereri*, anch'esso entrato nel repertorio dei canti di guerra già durante il primo conflitto mondiale (Fig. 31).



Allegro

Fig. 31. Nino Rota, *Napoli milionaria!*, *Numero 12 – Berretti II e Vico II*, *Inno tedesco-Tipperary*. Trascrizione della melodia ricavata dall'a.c.

La terza sequenza dei berretti è inserita, temporalmente, quando Gennaro pronuncia la celebre battuta «Ha da passà 'a nuttata» (con la quale termina la commedia teatrale) dopo che il medico ha somministrato alla figlia minore malata l'antibiotico, grazie a cui la piccola si salverà. La sequenza dei berretti costituisce una nuova ellissi temporale che porta all'anno 1948.²⁴

Del *Numero 28 – Berretti III e cortei* sono presenti due a.c., uno dei quali totalmente cancellato e riscritto in una nuova versione. Entrambe propongono la *Marsigliese*, *Bandiera Rossa* e *Zazà*. Il primo testo è in Fa maggiore nel tempo di 4/4 modificato successivamente, in corrispondenza dell'indicazione 16", in 2/4. Sono comunque presenti le didascalie che hanno guidato la composizione del numero come l'indicazione «Cappello prete 28"» e «32" riprendere la musica del vico sotto | lo speaker con manifesto, | poi comizi» (Fig. 32).

²⁴ Cfr. MONTARIELLO, *La "Napoli milionaria!" di Eduardo De Filippo* cit., p. 174.

Numero 28 (I scrittura)

Nino Rota

a Boogie woogie

The first system of the musical score is in 4/4 time and B-flat major. It consists of three staves: a treble staff with a complex, rhythmic melody featuring eighth and sixteenth notes, a middle treble staff with a steady accompaniment of eighth notes, and a bass staff with a simple bass line. The tempo is marked 'a Boogie woogie'.

The second system continues the piece in 4/4 time. It features three staves. The top staff has a melodic line with some rests. The middle staff continues the accompaniment with eighth notes. The bottom staff has a bass line with some rests. The system ends with a 2/4 time signature change.

The third system is in 2/4 time and begins with a measure rest. The top staff is for the 'Corni' (Horns) and contains a melodic line. The middle staff continues the accompaniment. The bottom staff features a bass line with triplets and an '8va' (octave) marking. The system ends with a 2/4 time signature change.

Cappello prete 28''

32''

p religioso

Riprendere la musica del vico sotto
lo speaker con manifesto,
poi comizi, poi dopo i comizi

Fig. 32. Nino Rota, *Napoli milionaria!*, *Numero 28* (I scrittura). Trascrizione a.c.

La seconda versione dell'a.c. (Fig. 33), che corrisponde a quella utilizzata nel film, presenta un ritmo più accelerato, testimoniato dal cambio di tempo da 4/4 a 2/2. Si distinguono nella sezione iniziale la *Marsigliese* (bb. 1-5) arrangiata in stile jazz, e, nel finale, la melodia tratta da *Zazà* pensata in stile corale.

Prima di giungere alla melodia di *Bandiera rossa* in corrispondenza della didascalia «segue in re», l'a.c. presenta del materiale musicale che non viene utilizzato nel montaggio finale (bb. 11-14).

N. 28

Nino Rota

in re

Tromboni a 2

6

6

6

11

VI I

11

Detailed description: This is a musical score for Tromboni a 2, consisting of three systems of staves. The first system has three staves: a treble clef staff with a melodic line starting on a whole note 'in re' (D4), a treble clef staff for chords, and a bass clef staff for a bass line. The second system also has three staves, with measure numbers 6, 6, and 6 at the beginning of each staff. The third system has three staves; the top staff is empty, the middle staff shows chord changes with Roman numerals VI and I, and the bottom staff continues the bass line. Measure numbers 11 and 11 are placed at the start of the middle and bottom staves respectively.

15

15

15

20

20

20

25

25

25

Vico

Fig. 33. Nino Rota, *Napoli milionaria!*, Numero 28 (II scrittura). Trascrizione a.c.

Le musiche che commentano questa nuova ambientazione storica indicano un apparente benessere che regna oramai nel vicolo e nel basso di Donna Amalia. La sequenza che illustra questo senso di benessere e il cambio estetico radicale della donna, intenta a profumarsi, è accompagnata da una melodia fluida, di breve durata, esposta prima dal flauto e successivamente dal violino. Dalla trascrizione di questo motivo emerge una somiglianza con alcuni temi del film già osservati, il *Tema popolare* e il *II Tema di Totò*, come si può vedere dal confronto che propongo nella Fig. 34.

Tema popolare

Tema di Totò II

Profumo di Amalia

Fig. 34. Nino Rota, *Napoli milionaria!*. Confronto fra *Tema popolare*, *Il Tema di Totò*, *Profumo di D. Amalia*.

La scrittura dei tre temi richiama la tecnica del tema con variazioni. Indicando il *Tema popolare* come tema principale, la sua prima variazione, *Il Tema di Totò*, oltre all'inizio in levare, mantiene la medesima struttura ritmica croma-pausa-croma. Nella corrispondenza tra i due temi, l'elemento di variazione risiede nella struttura cadenzale: il *Tema popolare* mantiene la classica successione armonica V-I, presente rispettivamente come cadenza intermedia (b. 4) e finale (b.8); mentre il *Il Tema di Totò* termina ogni enunciato nella cadenza alla tonica, Fa, come si osserva nelle bb. 4, 8, 12. Inoltre, un altro elemento su cui si articola il processo di variazione risiede nella successione di tre crome per grado congiunto, ascendente nel primo tema, discendente, con una struttura che ricorda l'abbellimento del mordente, nel secondo. La seconda variazione, *Profumo di Amalia*, mantiene l'inizio in levare, così come la distanza intervallare nei salti di terza e quarta, ma presenta una modifica nel modulo cromatico per grado congiunto, il quale subisce una netta diminuzione dei valori: gli ottavi, infatti, vengono sostituiti da sedicesimi raggruppati all'interno di una terzina, prontamente indicata visto il cambio di metro da ternario nei primi due temi, a binario nel *Profumo di Amalia*.

Terminata la sequenza del profumo, dopo la dichiarazione di Settebellizze a Donna Amalia, la musica propone nuovamente il *Tema di Gennaro* mentre la mdp immortalava il ritratto del presunto defunto; viene quindi eseguito nuovamente il tema *Profumo di D. Amalia*.

Di seguito presento una tabella riassuntiva di quanto esposto sui temi musicali del film.

Tab. 3: I temi musicali di *Napoli milionaria!* (1950).

Temi musicali	Numeri musicali (orch.)	Sequenze del film e note
<i>Tema della nottata</i>	0. – 31A.	Titoli di testa: dall’inizio fino a «con Eduardo De Filippo».
	1.	Introduzione dello speaker: dalle parole «Da troppo tempo di storie nuove...» fino a «come tutte le altre città del mondo».
	10. Esodo	Scena in cui 'O Miezso Prèvete, dopo il bombardamento, si precipita al ricovero distrutto. Esposizione parziale del tema dal punto in cui Dante Maggio osserva le macerie fino alla fine della scena. Immagini di repertorio degli sfollati sotto il controllo delle truppe naziste.
	20. Ritorno di Gennaro	Il tema accompagna l’intera sequenza, da quando Gennaro ritorna dalla prigionia, percorrendo la stessa strada di quando fu arrestato, fino a «Fine primo tempo».
	31. Finale	Il tema viene esposto nella sequenza finale, dove accompagna le parole dello speaker da «'A nuttata è passata» fino alla fine del film.
<i>Tema di Gennaro</i> (ritornello di <i>Funiculi funiculà</i>)	1.	Dopo la processione, sulle parole dello speaker «Questa forse non è nemmeno una storia. Del resto, anche se lo fosse, non sarebbe una storia originale». A questo segue l’innesto del <i>Tema della nottata</i> .
	4. Arresto	Primo arresto di Gennaro. La musica accompagna la scena in cui la squadriglia fascista arresta Gennaro.
	5. Vattene và	Rilascio di Gennaro. Il caposquadriglia rilascia Gennaro in malo modo urlandogli contro «Vattene, cammina, sparisci».
	10. Esodo	Sequenza degli sfollati sotto il controllo dei nazisti. Il tema interagisce con il <i>Tema della nottata</i> .
	11. Rastrellamento tedesco	Sequenza dell’arresto di Gennaro dopo le immagini di repertorio. Il tema interagisce per la maggior parte del numero con l’inno nazionale tedesco (<i>Il Tema militare</i>).
	17. Ritratto	Scena in cui Errico abbraccia Amalia sotto lo “sguardo” vigile di Gennaro presente in una foto posta sopra un altare in casa Jovine.

Temi musicali	Numeri musicali (orch.)	Sequenze del film e note
		L'esposizione del tema è seguita dalla musica utilizzata nel numero <i>Profumo di Amalia</i> .
	20. Ritorno di Gennaro	Sequenza del ritorno di Gennaro. Il tema viene posto come accompagnamento alla melodia del <i>Tema della nottata</i> .
	29.	Sequenza del litigio tra Gennaro e Amedeo al cospetto di tutta la famiglia e delle forze dell'ordine, che portano tutti in questura dove Gennaro è appena stato rilasciato. Il tema segue il <i>I tema popolare</i> con cui inizia il numero che accompagna la sequenza.
	31. Finale	Sequenza finale in cui Gennaro e Pasquale Miele, dopo il loro dialogo, rincorrono un bambino che batte col legnetto sul muro, ricordando l'episodio che annunciava lo scoppio della guerra. La prima parte del numero espone il <i>Tema di Gennaro</i> , a cui segue il <i>Tema della nottata</i> che accompagna la sequenza finale del film sulle parole dello speaker.
<i>I Tema militare (Giovinezza)</i>	3a. Fascisti	Annuncia l'ingresso della squadriglia fascista nel vicolo.
	6. Cappelli e borsa nera	Prima sequenza dei berretti con scena dell'affissione dei manifesti e la scena in cui Errico smista la merce (borsa nera). Assieme al tema compaiono anche il <i>II Tema militare</i> (inno tedesco) e altre melodie di canti fascisti (<i>Vincere, vincere, vincere; Faccetta nera</i>).
<i>II Tema militare (Inno tedesco)</i>	6. Cappelli e borsa nera	Prima sequenza dei berretti con scena dell'affissione dei manifesti e la scena in cui Errico smista la merce (borsa nera). Il tema viene esposto in alternanza con il <i>I tema militare</i> e altri motivi di brani fascisti.
	11. Rastrellamento	Sequenza dell'arresto di Gennaro. Il tema viene esposto in interazione con il <i>Tema di Gennaro</i> e con altre melodie ricavate da canzoni napoletane (melodia della strofa di <i>Funiculi, Comme facette mammeta</i>).
	12. Berretti II e Vico II	Seconda sequenza dei berretti. Il tema viene presentato all'inizio del numero e cede gradualmente spazio alla melodia inglese <i>It's a way long to Tipperary</i> .
<i>Tema del vicolo</i>	2. Vico	Sequenza del vico e presentazione dei personaggi descritti dallo speaker. Il tema è

Temi musicali	Numeri musicali (orch.)	Sequenze del film e note
		ripetuto più volte e affidato di volta in volta a strumenti solisti.
	13. Vico americanizzato	Seconda sequenza dei berretti e vico americanizzato. Il tema viene eseguito dalla sezione degli archi e si presenta con un andamento più accelerato rispetto alla sua prima esposizione nella sequenza del vicolo.
	[orchestrazione mancante]	Sequenza del vicolo dopo la sequenza di Rituccia malata. Il tema viene proposto come nella sua prima apparizione sulle parole dello speaker «'A nuttata è passata e con essa dieci anni...»
<i>Tema popolare</i>	3. Litigio	Sequenza del litigio tra Donna Amalia e Donna Adelaide, commentato da Don Gennaro e 'O Miezio Prèvete.
	3. Litigio	Sequenza del litigio tra Gennaro e Amedeo fuori dalla questura. In maniera speculare alla sua prima esposizione, il tema commenta il litigio tra Gennaro e Amedeo poco prima dell'intervento delle forze dell'ordine che riportano Gennaro, e tutta la sua famiglia, in questura dove è appena stato rilasciato.
<i>I Tema di Totò</i>	7-8. Totò	Sequenza in cui viene proposto il primo dialogo tra Gennaro e Pasquale che precede l'annuncio dello scoppio della guerra
	14. Posto di guardia	Sequenza in cui Pasquale Miele è accompagnato al posto di guardia per addossarsi il crimine del contrabbando commesso da Errico Settebellizze.
	14. Posto di guardia	Sequenza in cui Pasquale abbandona il posto di guardia andandosene affranto e sconsolato.
<i>II Tema di Totò</i>	7-8. Totò	Sequenza in cui viene presentato il personaggio di Pasquale Miele, inventore della professione del finto morto. Il tema accompagna sia il momento di presentazione di Pasquale introdotto dallo speaker, sia quando giunge nel basso di Amalia e chiede il pagamento anticipato per la prestazione.

II.4. Musica diegetica: il racconto di Eduardo attraverso il repertorio popolare

Tra le soluzioni sonore che Eduardo De Filippo adotta per raccontare la propria visione di una Napoli nella morsa della guerra, vi è da una parte una selezione di immagini di repertorio – che Eduardo ci presenta come testimonianza storica e in cui il suono diegetico corrisponde al contenuto dell’immagine – dall’altra una serie di classici appartenenti al genere della canzone popolare italiana e napoletana, impiegati sia come rimando temporale ma anche come commento alle immagini in cui sono utilizzati.

Come già accennato, la sequenza dei titoli di testa contiene la ripresa di una processione religiosa accompagnata da un canto corale. Molto probabilmente il canto religioso non è stato registrato in presa diretta e non proviene quindi direttamente dal corteo che accompagna la processione. Tecnicamente si tratta di una traccia musicale – non inserita nel programma SIAE – che accompagna le immagini di una processione religiosa radicata profondamente nella tradizione partenopea: il Mistero di Antignano.²⁵ Tuttavia, questo può essere considerato il primo caso di musica diegetica presente nel film, poiché nelle immagini si riconosce la fonte di provenienza del suono e si verifica una perfetta coerenza tra il contenuto delle immagini e la musica adoperata.²⁶

Il film contiene numerosi casi di musica diegetica ricavata dal repertorio nazional-popolare. La prima canzone che ascoltiamo è un popolare successo degli anni Trenta, *Non dimenticare le mie parole* di Alfredo Bracchi con musica di Giovanni D’Anzi. In questo caso la natura diegetica della musica è anticipata dallo speaker con le parole «La radio del caffè all’angolo trasmetteva musica riprodotta per la gioia di tutti», e confermata dall’inquadratura dell’apparecchio radiofonico che trasmette la canzone. La canzone viene sfruttata per le sue potenzialità drammaturgiche per contribuire alla collocazione storico-temporale della narrazione. Il brano, infatti, fu portato al successo da Emilio Livi e il Trio Lescano nel 1937, come testimonia l’edizione del 78 giri Parlophon in cui spicca il nome del compositore e direttore d’orchestra Pippo Barzizza, anch’egli autore di musica per film, pubblicata anche a stampa dall’editore Curci in versione ridotta per canto e pianoforte (Fig. 35).²⁷

²⁵ Tale processione si celebra la domenica di Pasqua. Le diverse congregazioni conducono le statue del Cristo Risorto e della Beata Vergine Addolorata, spogliata del velo nero quando le due statue si incontrano. Cfr. http://rossanadipoce.blogspot.com/2018/04/sunapoli-il-mistero-di-antignano-di_1.html.

²⁶ Sulla distinzione fra musica diegetica ed extradiegetica si veda CECCHI Alessandro, *Diegetico vs. extradiegetico: revisione critica di un’opposizione concettuale in vista di una teoria dell’audiovisione*, in «Worlds Of AudioVision», 2010, al link http://www-5.unipv.it/wav/index.php?option=com_content&view=article&id=71&lang=it.

²⁷ Cfr. la pagina dedicata sul sito <http://www.ildiscobolo.net/>, consultato il 30/06/2021.

La canzone accompagna tutta la scena in cui Donna Amalia e Donna Adelaide discutono riguardo ai fumi prodotti dalla fornace della prima intenta a cucinare per la famiglia, andando, quindi, contro alle disposizioni federali presentate nel manifesto immortalato precedentemente dalla mdp. A questa apparizione di musica diegetica seguirà, poco dopo, il *Tema popolare* descritto nel paragrafo precedente.



Fig. 35. Bracchi-D'Anzi, *Non dimenticar le mie parole*, ed. Curci, 1937.

Una presenza importante di musica diegetica si registra in tre sequenze consecutive, a partire dal *concertino* nel ristorante in cui Amalia e Settebellizze stanno romanticamente cenando allietati dalle note della canzone *T'ho incontrata a Napoli* (Fig. 36-37).



Fig. 36. *Napoli milionaria!*, fotogramma che riprende il *concertino* nel ristorante.

Io t'ho in-con - tra - ta a Na - po - li _____ bel - la da - gli oc - chio - ni blu, _____

5
 _____ e t'ho pro - mes - so a Na - po - li _____ di non la - sciar - ti più

Fig. 37. *T'ho incontrata a Napoli*, Trascrizione della melodia dall'edizione Italo-Americana C.E.I.A, Roma, 1945, bb. 1-8.

Dalla realtà intima e segreta dei due amanti si passa ad un'altra realtà che si sta svolgendo nel basso di Amalia e che vede protagonista la figlia Rosaria. La musica cambia totalmente nella fonte di produzione e nello stile, ma non nella sua natura. Si tratta infatti di un *Boogie Woogie*, intitolato *Jam-Boogie* composto da Leo Nicosia, come riportato nel deposito SIAE. Questa forma sarà impiegata anche nell'opera lirica, in cui Rota inserirà un vero e proprio intermezzo musicale. Il carattere jazzistico e libertino della musica è perfettamente coerente con il contenuto drammatico della scena, in cui spicca la spensieratezza giovanile e il conseguente mancato controllo da parte di Rosaria nel concedersi ad un soldato americano (Fig. 38).



Fig. 38. *Napoli milionaria!*, fotogramma con il giradischi in casa Jovine.

Altra presenza di musica diegetica si verifica nella sequenza in cui l'ufficiale americano incaricato di controllare l'effettiva veridicità delle dichiarazioni mendaci rilasciate da Pasquale Miele per la salvaguardia della persona di Errico Settebellizze, si lascia come trasportare dalla nostalgia per il proprio Paese e intona un canto tipico della tradizione Gospel a cui Pasquale è, purtroppo, costretto ad assistere. Questo momento cinematografico si conclude con la ripresa del canto spiritual eseguita dall'ufficiale americano che tiene ancora bloccato Pasquale Miele, il quale se ne va rassegnato sulle note del suo secondo tema musicale (Fig. 39).



Fig. 39. *Napoli milionaria!*, fotogramma che fissa l'espressione rassegnata di Pasquale Miele (Totò) al posto di guardia alleato.

La canzone napoletana è impiegata, in senso stretto, come strumento di sintesi della condizione storica in cui si svolge la vicenda. Quando Gennaro ritorna nel vicolo è accolto con gioia da parte degli abitanti del basso, e accompagnato dalla musica trasmessa all'altoparlante radio. La canzone è *Simme 'e Napule Paisà* con testo di Peppino Fiorelli e musica di Nicola

Valente. L'anno di incisione è il 1944, quindi lo sbarco alleato è già avvenuto e si sta combattendo la guerra di liberazione contro i tedeschi. Nell'immaginario collettivo, il testo è stato sempre connotato da un carattere di leggerezza dovuto soprattutto alla ritmicità e alla facilità con la quale il ritornello si impone rispetto alle strofe. Nell'ultima scena del ritorno di Gennaro Jovine sentiamo, non proprio nitidamente, il contenuto della prima strofa:

Quanno nun ce stanno 'e tramme,
na carrozza è sempe pronta
n'ata a ll'angolo sta già.

Più importante del ritornello «chi ha avuto ha avuto ha avuto...» è il contenuto delle strofe. Non a caso nel film si fanno ascoltare alcuni versi della terza strofa che, rispetto alle prime due, esprime meglio gli orrori della guerra e il ricordo di quello che ha vissuto Napoli a causa di un evento così drammatico come quello del secondo conflitto mondiale. Sul piano audiovisivo è carico di drammaticità il momento in cui la macchina da presa inquadra la nipote di Donna Adelaide che contempla il ritratto del fidanzato partito per la guerra, e ancor più quando, lungo lo scorrere della traccia musicale, si comprende perfettamente il termine «coprifuoco» presente nella terza strofa. Le parole sottolineate nella trascrizione riportata di seguito sono quelle che si sentono distintamente nella sequenza.

Mò redenno e mò cantanno
S'è scurdato o' coprifuoco
Vò surtanno cammená
Quanno sta' a Santa Lucia
Signuri – nce dice a nuje-
Là ce steva a' casa mia
So' rimasto sultanto io
E chiagnenno chiagnenno, s'avvia
Ma po' a nustalgia
Fa priesto a fernì.

Nella seconda parte del film il racconto cinematografico risente di una costante diminuzione dell'utilizzo di musica extradiegetica a vantaggio di una maggiore presenza di musica diegetica, nella forma della canzone napoletana. Sulle note di *Simme 'e Napule paisà* avviene il ritorno di Gennaro, osservato precedentemente, che costituisce un momento cruciale nello snodo narrativo del film, come del testo teatrale e dell'opera lirica.

Altra presenza di musica popolare napoletana si registra con la cosiddetta *pusteggia*, una forma di spettacolo musicale con un organico strumentale ridotto, che viene inserita sia nel film sia nell'opera lirica. Nel film Giacomo Rondinella canta la canzone che Federico (interpretato da Aldo Giuffrè) dedica a Maria Rosaria, la quale all'insaputa dell'innamorato è rimasta incinta dopo essersi concessa ad un soldato americano. Nell'opera lirica la serenata è presente nel terzo

atto ed è eseguita da Pascalino 'o pittore.²⁸ Sia nel film sia nell'opera la collocazione spazio-temporale è la medesima, ovvero la cena per il compleanno di Errico Settebellizze, tramutata in una festa che celebra il ritorno di Gennaro dalla deportazione nazista. Nell'opera lirica la serenata riprende il duetto *Villanova*, precedentemente eseguito da Amalia ed Errico, con il quale i due amanti si dichiaravano il loro amore pur sospettando un possibile ritorno di Gennaro dalla prigionia. Nel film il cosiddetto concertino si presenta con la melodia del ritornello della canzone napoletana *Rusella 'e maggio*, del 1939 con musica di Enrico Cannio e versi di Arturo Trusiano, eseguita da Giacomo Rondinella (1923-2015). La sequenza della serenata prosegue con il brano *O mese d'e rose* (Bonavolontà-Manlio, 1938), in cui la mdp alterna inquadrature dei vari momenti della festa in casa Jovine, concentrando però l'attenzione sui volti di Federico, aspirante sposo, e Rosaria, dedicataria della serenata.

Nenne belle 'e 'stu bellu paese,
cantate, cantate, felice cu mme!
Primmavera ve porta p' 'e ccase
'na smania 'e calore, va' trova ched'è?
Sò 'sti rose ca maggio ha purtato pe' tte,
rose 'e maggio, che bellu buchè!

Chist'è 'o mese d' 'e rose,
chist'è 'o mese 'e ll'ammore,
se fa ll'aria addirosa
e nenna scuntrosa,
scuntrosa nun è.
Chist'è 'o mese d' 'e vase,
vase ardente e azzeccuse.
Si dimane mme sposo,
mm' 'a piglio cu 'e rose,
cu maggio e cu tte.

Mm' 'aggio fatto 'na casa ô paese,
'nu nido annascuso c' 'o bellovedè.
È 'na casa ca sta 'nParaviso,
'nu regno 'ncampagna ch'è degno 'e 'nu rre!
Nove mise ce vonno pe' fà 'nu bebè,
ma cu 'st'aria, n'abbastano tre.

Chist'è 'o mese d' 'e rose,
chist'è 'o mese 'e ll'ammore,
se fa ll'aria addirosa
e nenna scuntrosa,
scuntrosa nun è.
Chist'è 'o mese d' 'e vase,
vase ardente e azzeccuse.
Si dimane mme sposo,
mm' 'a piglio cu 'e rose,
cu maggio e cu tté.

²⁸ Per questa scena nell'opera lirica si veda il paragrafo III.4.

Nonostante i solleciti da parte delle amiche, la ragazza appare turbata in volto e sembra non apprezzare il gesto romantico di Federico. Infatti, ad un certo punto Rosaria abbandona la sala in cui i festeggiamenti stanno volgendo al termine per raggiungere il padre Gennaro nella camera dove Rituccia è a letto a causa dell'influenza. La narrazione della sequenza cambia totalmente registro: si passa da una situazione pubblica e simil-romantica caratterizzata da un'atmosfera serena ed allegra a un contesto più intimo, concentrato sul dramma personale di Rosaria. Nella seconda parte della sequenza si continua tuttavia a percepire l'esecuzione del brano napoletano: il piano musicale risulta quindi in contrasto con il piano narrativo. È interessante, inoltre, osservare l'indipendenza che la musica acquisisce rispetto alle immagini. Se in una prima parte della sequenza la musica diegetica è strettamente collegata al contesto visivo e supporta il momento spettacolare della serenata, nella seconda parte l'esecuzione della canzone risulta slegata da qualsivoglia vincolo con le immagini.

Trascorre qualche giorno dalla festa in casa Jovine, ma le condizioni della piccola Rituccia peggiorano, inducendo tutti gli abitanti del vicolo alla ricerca di un antibiotico che potrebbe salvarle la vita. È il momento più drammatico del testo teatrale, in cui si percepisce il capovolgimento dei parametri che finora avevano sostenuto il contenuto narrativo. La pratica della borsa nera, portata avanti senza ritegno da Amalia, ora le si rivolge contro. L'incipit della sequenza di Rituccia malata è affidato sempre alla musica diegetica riconosciuta attraverso l'inquadratura dell'altoparlante che trasmette l'intro orchestrale di *Munasterio 'e Santa Chiara*. Il brano composto dal duo Galdieri-Barberis fu lanciato nel 1945 da Giacomo Rondinella negli spettacoli della rivista teatrale creata da Michele Galdieri *Imputati, alziamoci!*. Il contenuto della canzone è strettamente legato alle tematiche del film: la voglia di tornare a Napoli dopo la guerra, ma anche la paura del protagonista della canzone di trovare non più la stessa città viva e allegra che aveva lasciato, bensì una situazione totalmente diversa. Questa considerazione acquisisce ancora più valore se si legge parallelamente il testo della canzone con l'ultimo monologo recitato da Gennaro prima della celebre battuta «Ha da passà 'a nuttata».

<i>Munasterio 'e Santa Chiara</i>	Da <i>Napoli milionaria</i> (1945), Atto III, Gennaro
Dimane? Ma vurria partì stasera. Luntano, no, nun ce resisto cchiù. Dice che c'è rimasto sulo 'o mare, che è 'o stesso 'e primma, chillu mare blu. Munasterio 'e Santa Chiara, tengo 'o core scuro scuro. Ma pecché, pecché ogni sera, penzo a Napule comm'era,	Amà, io nun o saccio pecché ma chella criatura in quella camera me fa pensa 'o paese nuostro. Je so turnato e me credevo e trovà a famiglia mia o distrutta o messa a posto onestamente. Ma pecché? Pecché je turnavo r'a guerra dai paesi dove c'era stata la guerra, dove si bombardava... Invece qua nessuno ne vuole sentire parlare.

penzo a Napule comm'è?

Funtanella 'e Capemonte,
chistu core mme se schianta,
**quanno sento 'e dí da 'a gente
ca s'è fatto malamente
'stu paese, ma pecché?**

No, nun è overo.
No, nun ce créro.
E moro cu 'sta smania 'e turnà a Napule.
Ma ch'aggi' 'a fà?
Mme fa paura 'e ce turnà.

Paura? Sí, si fosse tutto overo?
Si 'a gente avesse ditto 'a verità?
**Tutt' 'a ricchezza 'e Napule era 'o core.
Dice ch'ha perzo pure chillu lla.**

Munasterio 'e Santa Chiara.
'Nchiuse dint'a quatto mura,
quanta femmene sincere,
si perdévano ll'ammore,
se spusavano a Gesù.

Funtanella 'e Capemonte,
mo, si pèrdono 'n'amante,
giá ne tènono ati ciento.
Ca, 'na femmena 'nnucente,
dice 'a gente, nun c'è cchiù.
No, nun è overo.
No, nun ce créro.
E moro pe 'sta smania 'e turnà a Napule.
Ma ch'aggi' 'a fà.
Mme fa paura 'e ce turnà.

Munasterio 'e Santa Chiara,
tengo 'o core scuro scuro.
Ma pecché, pecché ogne sera,
penzo a Napule comm'era,
penzo a Napule comm'è?

Quanne je turnaje dall'altra guerra, ti ricordi Amà?
Chi me chiammava allà, chi accà,
vulevano sapere i fatterelli, gli atti eroici.
Figurati che quando non sapevo più che dire,
perché avevo esaurito i racconti, ricordo ca dicevo
bugie.

Ma mo perché non ne vogliono sentire parlare?
Prima di tutto perché la guerra non l'hai voluta tu
e poi perché i biglietti di mille lire fanno perdere 'a
capa.
Tu l'hai cominciata a vedere poco per volta, poi cchiù
assaje, poi centomila, poi un milione.

Non hai capito niente più.

**Queste (le banconote) non ti hanno fatto
impressione perché tu ll'he viste a ppoco 'a vota
e non hai avuto il tempo di capire
chello ca capisco io, ca so turnato e le ho viste tutte
assieme.**

A me vedeano tutte sti biglietti e mille lire,
a me me pare nu scherzo, nu gioco.
Ma comme? Tutti sti milioni, i biglietti 'e mille lire in
casa mia?

Amà, guarda! Je 'e tocco e nun me sbatte 'o core!
'o core adda sbattere quanno se toccano 'e carte e
mille lire, sennò nun è na cosa seria.

Se restavo qua, probabilmente perdevo 'a capa pure
io.

La tabella riporta il testo strofico della canzone a confronto con il monologo di Gennaro ricavato dal copione teatrale. In grassetto sono evidenziate le sezioni che richiamano gli stessi concetti. Tra i versi della canzone sicuramente la coppia «penzo a Napule comm'era, penzo a Napule comm'è» può essere ricondotta all'affermazione iniziale di Gennaro, in cui si legge quello che era il desiderio dell'uomo al ritorno dalla guerra. L'arricchimento di Amalia ottenuto mediante la pratica della borsa nera, invece, rimanda ai versi «quanno sento 'e dí da 'a gente ca s'è fatto malamente 'stu paese, ma pecché?», e allora si capisce il messaggio di Gennaro su un

prima e un *dopo* la guerra. Quella ricchezza che Napoli vantava basata sulla gentilezza, la cordialità, *'o core*, ora è diventata solo materiale, trasformata in quelle banconote da mille lire che non hanno suscitato ribrezzo ad Amalia per averle viste «poco per volta», ma che suscitano indifferenza e stupore allo stesso tempo in Gennaro per averle viste «tutte assieme». Entrambi i testi non individuano responsabili o colpevoli della situazione, ma senz'altro sottolineano il radicale cambiamento del tessuto economico e sociale dovuto alla guerra e alla presenza dello “straniero”, “nazista” prima e “alleato” poi.²⁹

Come ho già accennato, nel film la canzone viene impiegata anche come dispositivo drammaturgico per introdurre un cambiamento nella cornice temporale. È il caso del brano *Quizás quizás quizás* di Osvaldo Farrés (1903-1985), scritto e portato al successo nel 1947; nel film è trasmesso dall'altoparlante nella seconda sequenza del vicolo, nel momento in cui la mdp riprende l'affissione dei manifesti che evidenziano i cambiamenti politici occorsi dopo la fine della guerra. La registrazione utilizzata nel film non è indicata correttamente nel deposito SIAE, in cui si legge l'indicazione più generica *Chissà chissà (autore spagnolo)*. Da un confronto con le numerose versioni cover che sono state prodotte, le possibilità si riducono alle esecuzioni precedenti l'anno d'uscita del film, 1950. Considerando che la prima di una lunga lista di cover è del 1951 ed è eseguita da Bing Crosby, le due versioni precedenti sono quelle dell'autore Osvaldo Farrés o di Félix Manuel “Bobby” Rodríguez Capò, meglio conosciuto come Bobby Capò (1922-1989). Le due versioni sono molto differenti: in quella di Farrés si percepiscono le sonorità latino-americane caratterizzate da un'orchestrazione contenuta e in cui spiccano esclusivamente le chitarre e le percussioni, mentre quella di Capò propone un arrangiamento con organico orchestrale completo, che dona al brano un carattere più sentimentale.

Osservando l'impiego della musica diegetica nel film, si nota come le intenzioni registiche non siano state unidirezionali nei confronti del repertorio della canzone napoletana. Compiendo scelte non prevedibili, Eduardo De Filippo non ha seguito la strada della ricreazione di uno *stereotipo*, come detto precedentemente, ma ha compiuto un'operazione più raffinata, utilizzando la canzone come dispositivo drammaturgico. Come ho mostrato, le canzoni napoletane scelte da Eduardo propongono in versi lo stato d'animo dei cittadini napoletani ancora pervasi dal ricordo della guerra. Ma questa azione drammaturgica guadagna terreno, in quanto, così facendo, De Filippo estende il discorso degli orrori della guerra non solo alla città di Napoli, ma a tutto il mondo.

²⁹ Cfr. CAVALLO Pietro, *Guerra e dopoguerra. Il racconto di Eduardo tra storia, teatro e cinema*, in INNAMORATI Isabella – LEZZA Antonia – SAPIENZA Annamaria (a cura di), *L'arte di Eduardo. Forme della messinscena*, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza, 2017, pp. 129-153: 143.

II.5. Didascalie, Voice over ed effetti sonori

Oltre alle musiche diegetiche ed extradiegetiche, una componente importante nel film *Napoli milionaria!*, ereditata dalla commedia, è il sonoro, che si realizza attraverso voci e rumori. Questi si percepiscono maggiormente nei cambiamenti scenografici, in particolare nel passaggio dall'interno del basso all'esterno del vicolo. Voci e rumori non sono trattati solo come fenomeni acustici, ma soprattutto come manifestazioni visive, e assumono perciò un'importanza ancora maggiore rispetto alla commedia.

Già a partire dal testo teatrale si ha modo di apprezzare l'accuratezza con la quale Eduardo arricchisce il paesaggio sonoro partenopeo.³⁰ Come spiega Anna Barsotti, oggetti e suoni presi complessivamente, dalle voci del vicolo alle sirene dei bombardamenti, non servono solo a sostenere la descrizione verosimile dell'ambiente ma «manifestano un rilievo attorico che supera il dettaglio naturalistico, svelando un'implicita rete di rapporti con le conquiste sceniche del moderno teatro novecentesco».³¹

La prima didascalia della commedia in cui si legge un riferimento alle voci del vicolo è la seguente:

Dal vicolo, molto in lontananza, si ode il voci confuso di persone che litigano. A poco a poco il litigio diventa sempre più distinto e violento, fino a che se ne distinguono le voci e le parole più accese. Qualche volta predomina la voce di Amalia Jovine.³²

Alternando piano visivo e piano sonoro, la didascalia viene inserita dopo la descrizione del basso di Donna Amalia, e proietta il lettore immediatamente nella realtà esterna rispetto allo «stanzone leccio ed affumicato» presente sul palcoscenico.³³ Se nella commedia sono le voci ad anticipare la presentazione fisica dei personaggi, nel film si propone una soluzione diversa. La presentazione dei personaggi è affidata al *Tema del vicolo* nella sua seconda esposizione e alla voce narrante, grazie alla quale si attua il principio del *voice over*.³⁴ L'incipit cinematografico, infatti, attraverso l'utilizzo dello speaker-narratore, mostra la vita di tutti i giorni in un qualsiasi vicolo di Napoli, caratterizzata da un vociare caotico che, nel caso del film, anticipa situazioni di contrasto latenti pronte ad esplodere.³⁵

³⁰ Sull'argomento si veda GAUDIOSI Massimiliano, *Voce di una città: i suoni di "Napoli milionaria!"*, in «Contemporanea - Rivista di studi sulla letteratura e sulla comunicazione», n. 6, 2008, pp. 67-74 :70.

³¹ BARSOTTI Anna, *Nota storico-critica a Napoli milionaria! (1945)*, in DE FILIPPO, *Cantata dei giorni dispari* cit., p. 6.

³² DE FILIPPO, *Napoli milionaria! (1945)* cit., pp. 17-18.

³³ ROTA-DE FILIPPO, *Napoli milionaria. Dramma lirico in tre atti*, tipografia Luigi De Pascale, Bari, 1977.

³⁴ Cfr. PARIGI Stefania, *Realismo*, in DE GAETANO Roberto – ROBERTI Bruno (a cura di), *L'arte di Eduardo. Le forme e i linguaggi*, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza, 2014, pp. 81-96: 84-85.

³⁵ Cfr. GAUDIOSI, *Voce di una città* cit., p. 72.

Dopo la premessa, in cui il narratore prepara lo spettatore ai personaggi della vicenda, Donna Adelaide (Titina De Filippo) richiama Donna Amalia (Leda Gloria) per via del fumo prodotto dalla fornace dove sta cucinando. In questa sequenza, la componente sonora, molto veloce da un punto di vista ritmico, è perfettamente congruente con gli stacchi prodotti dalla mdp, che in modo alternato inquadra l'esterno dove si consuma il litigio con la partecipazione anche di altri personaggi, e l'interno in cui Don Gennaro e 'O Miezio Prèvete, Dante Maggio, commentano quanto sta accadendo nel basso (Fig. 40). L'alternanza *esterno/interno* corrisponde in termini sonori al processo di manipolazione sonora *on/off* che interessa principalmente il suono diegetico proveniente dagli schiamazzi degli abitanti del basso. Il trattamento a cui è sottoposto il suono di natura diegetica non interessa la musica extradiegetica, la cui dinamica rimane costante nel tempo cinematografico, senza andare incontro ad eventuali *fade in/fade out*.

La tabella seguente riassume i dieci fotogrammi principali sui quali si articola il processo sonoro *on/off*, interrotto dalla successiva comparsa del *I Tema militare* che sigla l'ingresso in scena delle truppe fasciste.

On



Off





Fig. 40. *Napoli milionaria!*, Fotogrammi litigio. Suono on/off.

Lungo tutta la sequenza, la musica adoperata è sottoposta a continue interazioni con il suono in presa diretta, costituito dalle voci degli abitanti del vicolo. Anche durante la ripresa dello speaker, che introduce i personaggi della vicenda, la musica non è isolata, bensì calata in un contesto i cui diversi elementi sonori contribuiscono alla creazione dell'ambiente popolare.³⁶

Notevole è l'impiego degli effetti sonori atti a ricreare la Napoli in guerra. Una funzione importante assume la sirena che annuncia il bombardamento durante l'inscenata della veglia funebre. Nella commedia gli effetti sonori sono inseriti fra le battute del brigadiere Ciappa, che descrive quello che sta avvenendo; nel film, una volta che la sirena lancia l'allarme, ha inizio il bombardamento, che non si sovrappone ai dialoghi come avviene nella commedia.

Il racconto cinematografico segue le didascalie del copione teatrale che descrivono il momento del bombardamento.

Si ode in lontananza, cupo e sinistro, il sibilo della sirena d'allarme, seguito immediatamente dal classico tramestio e vocio del vicolo. Tutti si guardano costernati, interrogandosi. Ognuno aspetta dall'altro la soluzione sul da fare. Le «monache» «pregano». Dall'interno il mormorio cresce: «Nannine', porta 'e ccriature!» «E non spingete.» «Calma, calma...» «'O fiasco cu' ll'acqua! Presto.» «Aprite la porta del ricovero!» «Ma stu capo palazzo che fa?» «Che ha da fa'? Sto qua!» «Signò, 'o cane appresso nun v'avit' a purtà, quanta vote v'aggia dicere». Intanto il numero regolamentare dei sibili ad intermittenza della sirena si è completato. Segue il silenzio terrificante dell'attesa.³⁷

³⁶ *Ibidem.*

³⁷ DE FILIPPO, *Napoli milionaria!* (1945) cit., p. 44.

Le parole sottolineate rimandano agli effetti sonori che di lì a poco avvieranno la sequenza del bombardamento. La sirena non è una «peculiarità del paesaggio sonoro partenopeo», in quanto non appartiene alla cultura napoletana, diversamente da quanto si può dire per il vocio del vicolo, gli schiamazzi ecc.³⁸ La sirena è sintomatica di una minaccia che fa sprofondare tutti gli animi nell'angoscia, sapendo che dovranno sostenere «il silenzio terrificante dell'attesa».

La sirena che annuncia il bombardamento sulla città di Napoli permette di identificare nel capoluogo campano l'emblema di tutte le realtà cittadine colpite dai bombardamenti durante il secondo conflitto mondiale. Inoltre, come effetto sonoro, la sirena causa un rivolgimento drammatico perché destabilizza i personaggi che hanno inscenato la finta veglia funebre, e influisce sulla scansione del ritmo della scena teatrale e della sequenza cinematografica.³⁹

[...] mentre i tonfi si susseguono cupi, sinistri e ormai più vicini – con apparente calma, sempre parlando a Gennaro... un tonfo più prossimo e violento. Il bombardamento diviene violentissimo. Le esplosioni si susseguono a ritmo accelerato e qualcuna di esse fa tremare i battenti della porta del basso. Il brigadiere rimane fermo e impassibile, sempre osservando Gennaro. Il morto difatti è più impassibile e fermo di lui. Poi la contraerea diminuisce d'intensità. I tonfi si fanno più radi e lontani. Infine, silenzio. Ciappa, rinfrancato dall'ormai scapato pericolo, a Gennaro: [...].⁴⁰

Anche in questo caso, Eduardo De Filippo non si limita a descrivere solo il bombardamento, ma fornisce elementi per una ricostruzione sonora della realtà. Come si legge nella didascalia, i «tonfi» determinano l'andamento ritmico della scena teatrale, ma influenzano inevitabilmente anche il montaggio audiovisivo.



Fig. 41. *Napoli milionaria!*, Fotogrammi relativi alla sequenza del bombardamento.

Nella sequenza del bombardamento la drammaturgia audiovisiva si basa ancora sull'alternanza interno-esterno. La mdp inquadra tutti i personaggi, sottolineando gli effetti che l'esplosione ha provocato in ognuno, e riprende la violenta apertura della finestra, che collega

³⁸ GAUDIOSI, *Voce di una città* cit., p. 73.

³⁹ *Ivi*, p. 74.

⁴⁰ DE FILIPPO, *Napoli milionaria! (1945)* cit., p. 45. La didascalia è posta internamente alle battute del brigadiere Ciappa.

gli eventi che si svolgono all'interno dell'abitazione da quelli che avvengono al di fuori del basso (Fig. 41). Pur trattando la tematica della guerra in chiave ironica, grazie alla presenza di Totò nel ruolo di Pasquale Miele che interpreta il finto morto, tutta la sequenza del bombardamento è connotata di quella drammaticità più esplicita e presente nelle scene successive, a partire dalla contemplazione del ricovero distrutto dai bombardamenti che, sulle note del *Tema della notte*, mostra il potenziale distruttivo della guerra (Fig. 42).⁴¹



Fig. 42. Fotogramma di *Napoli milionaria!*, sequenza successiva al bombardamento.

La presenza degli effetti sonori bellici si registra successivamente nella sequenza che precede le rappresaglie tedesche nei confronti dei cittadini partenopei. In questo caso si ha, però, un'interazione tra la partitura musicale e gli effetti sonori utilizzati. Per introdurre lo spettatore a questo nuovo scenario, De Filippo affida nuovamente l'incipit della sequenza al narratore/speaker, sfruttando l'altra costante dell'effettistica sonora del *voice over*.

Sbarre di fortuna lasciarono nel cuore degli sfollati la lieve speranza di ritrovare intatte le loro misere cose. Qualche devoto del vicolo non dimenticò di alimentare la piccola lampada votiva alla Madonna. Ma il soffio della guerra non è religioso abbastanza. Il ciabattino è insorto, ha sparato.

Con sapiente utilizzo artigianale dei mezzi tecnici, il movimento della macchina da presa sulle rovine del vicolo crea una perfetta corrispondenza tra immagine, voce fuori campo ed effetto sonoro. Mentre lo speaker accenna alla devozione degli abitanti alla statua della madonna, la mdp compie un movimento che inquadra la suddetta statua e tra i rumori di bombardamenti in lontananza si distingue in primo piano un'esplosione che provoca lo spegnimento della lanterna (Fig. 43).

⁴¹ Cfr. MONTARIELLO, *La "Napoli milionaria!" di Eduardo De Filippo* cit., p. 166.



Fig. 43. Fotogramma da *Napoli milionaria!*, particolare della Madonna.

Seguono a queste immagini, quelle di repertorio storico dalla cronaca delle Quattro Giornate. Si osservano nel seguente ordine:

- Il bambino che lancia una bomba molotov contro un'automobile militare tedesca;⁴²
- Il rastrellamento dei cittadini napoletani da parte delle truppe tedesche;
- La fucilazione del marinaio sullo scalone della sede dell'Università Federico II.

L'impiego degli effetti sonori non copre tutta la sequenza come negli esempi esposti precedentemente, ma in questo caso l'effetto audiovisivo è frutto dell'interazione in perfetto sincronismo tra musica e suono.

⁴² Questa scena è presente anche in *'O sole mio* di G. Gentilomo. Cfr. MONTARIELLO, *La "Napoli milionaria!"* di Eduardo De Filippo cit., p. 167, n. 7.

V

Mosso #

N. 10 - Rastrellamento
(11) #

Fl.

OB

Corno Inglese

Fag.

2 Cl. in G

2 Tr. in D

2 Tr. in B

Timp.

PF.

Man. diina

I

II

Vc.

V.

OB

10

The image shows a page of handwritten musical notation for the film score 'Napoli milionaria!' by Nino Rota. The score is for 'Numero 11 - Rastrellamento tedesco'. It features multiple staves for different instruments and voices. The instruments listed on the left are Flute 1 and 2 (Fl. 1 & 2), Clarinet in B-flat (Cl. Bb), Bassoon (Fg.), Trombone (Tbn.), Trumpet (Tpt.), Piano (Pf.), Mandolin (Mand.), Violin I (I), Violin II (II), Viola (Va.), Cello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The score includes dynamic markings such as *pp*, *ppp*, *sempre ppp*, *marcato*, and *marc.*. There are also performance instructions like 'come lamento' and 'Tuba'. The score is marked with a red circled '1' at the beginning of the first system and another red circled '1' at the beginning of the second system. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and articulation marks.

Fig. 44. Nino Rota, *Napoli milionaria!*, *Numero 11 - Rastrellamento tedesco*, autografo, Fondazione Giorgio Cini, Archivio Nino Rota.

Nelle due pagine dell'orchestrazione relativa al *Numero 11 – Rastrellamento tedesco* (Fig. 44) non c'è un'indicazione esplicita degli effetti sonori descritti precedentemente. Osservando l'autografo si può dedurre che l'innesto degli effetti sonori è previsto in corrispondenza del silenzio musicale. Un raffronto con la sequenza audiovisiva permette di individuare in corrispondenza della pausa a b. 3 dell'autografo, il momento dell'esplosione della molotov, mentre i restanti effetti sonori risultano condizionati dai cambi di tempo prima in 5/4 (b. 5), poi in 4/4 da cui inizia la scrittura tematica.

Questo esempio apre la possibilità di indagare le problematiche connesse alla scrittura musicale in senso stretto e all'impiego degli effetti sonori all'interno del film. Nella maggior parte dei casi le due componenti risultano separate. Quando è presente la musica attraverso la scrittura tematica con o senza variazioni, oppure con la giustapposizione di due o più temi, difficilmente si registra un utilizzo in contemporanea degli effetti sonori. In questo caso, invece, il rapporto musica-effetto sonoro contribuisce ad alimentare il valore drammaturgico della sequenza, confermando nuovamente le scelte di De Filippo che, nel passaggio dalla scrittura teatrale a quella cinematografica, passa dall'interno del basso all'esterno del vicolo rendendo più tangibile allo spettatore la tragedia che Napoli ha vissuto negli anni della guerra e in particolar modo durante l'occupazione nazista. Sulla base dei rumori presenti nel film, è possibile riprendere le definizioni proposte da Michel Chion in *L'audiovisione. Son et image au Cinéma* nel punto in cui viene proposto un «abbozzo di analisi audiovisiva» che individua nel rumore la possibile dominante.⁴³ Nel caso di *Napoli milionaria!* abbiamo un giusto equilibrio tra quelli che Chion definisce «rumori durevoli» e «rumori puntuali». Come esempio di rumore durevole è stata presa in considerazione la sirena, in quanto il suo impiego copre nettamente la durata dell'intera sequenza del bombardamento, influenzando sul valore drammaturgico della narrazione. I rumori puntuali, invece, sono individuabili nell'ultimo esempio discusso, a proposito dell'interazione tra effetto sonoro e partitura musicale. Lo scoppio della molotov, così come i fucili dell'esecuzione sulle scale dell'Università Federico II, non mantengono una loro continuità, ma sono relegati alla singola apparizione in ottemperanza al racconto che passa attraverso le immagini.

⁴³ CHION Michel, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Lindau, Torino, 2017, p. 238.

Capitolo III

L'opera lirica e l'intertestualità drammaturgica

III.1. I testimoni (ANR, RC 88 e ACGV, EDF.21.18)

Il lungo processo di scrittura che ha portato alla composizione della partitura operistica di *Napoli milionaria* è documentato da una consistente serie di materiali presenti nell'Archivio Nino Rota, inventariata in Rota Composizioni. A questi si aggiunge un libretto autografo di Eduardo, l'unico documento relativo all'opera lirica che l'Archivio Contemporaneo Gabinetto Vieusseux di Firenze custodisce all'interno del Fondo Eduardo De Filippo. Si tratta di una delle prime stesure del libretto d'opera datata «11 agosto 1974», come riportato alla fine della scrittura.¹ Il fascicolo contenente il documento presenta anche fogli sciolti che riportano alcuni rimaneggiamenti su parti dell'opera che sono state sottoposte a correzioni, riscritture o, in alcuni casi, cancellature.

I testimoni presenti in ANR sono indicati con la sigla RC 88² e ordinati in sette faldoni: quattro contenenti fogli in formato A4 (88A, 88B, 88C, 88Prov.) e tre che raccolgono le prove di scrittura orchestrale su fogli pentagrammati in formato A3 (senza identificativo). I primi quattro faldoni contengono per lo più materiale preparatorio alla scrittura operistica fissato, come per il film, su abbozzi continuativi autografi composti in fasi diverse, fotocopie degli stessi, diverse versioni dattiloscritte del libretto su cui sono riportate indicazioni e suggerimenti di Eduardo De Filippo rivolte a Nino Rota su come impostare la musica per il numero relativo, o anche appunti personali, sempre autografi del compositore. In uno di questi faldoni, nominato

¹ Collocazione ACGV, EDF.21.18. Riporto di seguito le note apportate nella fase di catalogazione e consultabili mediante il portale online EasyWeb: «Opera lirica in tre atti su libretto di Eduardo De Filippo e musica di Nino Rota, autogr. con correzioni a penna, rilegata con copertina rigida beige. Numerazione continua a cura del catalogatore. C. 1, di mano di Isabella Quarantotti De Filippo, contiene notizie sulla rappresentazione e sugli interpreti. Su c. 172-183 varianti C. 173 e c. 175 scritte su busta Allegate 2 c. sciolte: c. 1, di mano di Isabella Quarantotti De Filippo: "Dall'opera Napoli milionaria (musica Nino Rota) 1978"; c. 2 r.-v. variante autogr». La descrizione del record è visibile al seguente link http://opera.nexusfi.it/easyweb/w0102/index.php?EW_T=M1&EW_P=LS_EW&EW=15030&EW_D=W0102&EW_FL=w0102/ew_limiti.html.

² L'indicazione è riportata in LOMBARDI Francesco (a cura di), *Nino Rota. Catalogo critico delle composizioni da concerto, da camera e delle musiche per il teatro*, Leo S. Olschki, Firenze, 2009, p. 91. Si veda inoltre la scheda del catalogo online dell'Archivio: <https://archivi.cini.it/istitutomusica/detail/IT-MUS-ST0009-000351/napoli-milionaria.html>, consultato il 17/01/2019. Per una descrizione dettagliata di tutto il materiale rimando all'Appendice II.

88Provv., oltre ai documenti appena descritti, sono conservate sei copie a stampa del libretto d'opera.³

I documenti presenti nel faldone 88A sono suddivisi in otto fascicoli. I primi tre contengono gli a.c. dei tre atti dell'opera, datati sulla prima pagina rispettivamente: «5 agosto 1973» il primo atto, «25 novembre 1975» il secondo, «15 aprile 1976» il terzo. Lo spoglio dei tre fascicoli ha rilevato l'aggiunta di altri fogli sciolti; tra questi ha un rilievo particolare la risma di fogli inserita nel fascicolo del terzo atto, riconoscibile dagli altri per via delle diverse dimensioni dei fogli, nominati da A a F. Questo gruppo di fogli contiene l'aria di Amalia, aggiunta nel terzo atto dopo l'ouverture; questa risulta una delle ultime modifiche – se non l'ultima – apportate da Rota nell'ultima fase dell'allestimento. La composizione è infatti datata 29 maggio 1977, come riportato sulla pagina A del gruppo di fogli.⁴

Gli altri cinque fascicoli del faldone 88A contengono le fotocopie degli a.c. degli atti, raccolti in vario modo, ma sempre mantenendo un ordine di fascicolazione che rispetta la successione delle pagine come in a.c.

Il contenuto di 88B è distribuito in nove fascicoli ordinati numericamente, da 88B 1 a 88B 9, dove, oltre ad una prima stampa di una riduzione dell'opera per canto e pianoforte, si trovano diverse versioni del libretto d'opera. Di tutti i fascicoli, ritengo che quello più ricco da un punto di vista di informazioni sulle fasi di scrittura e sulle concordanze e discrepanze tra la commedia e l'opera lirica sia il fascicolo 88B 3: una stampa rilegata con copertina semirigida dell'abbozzo continuativo dell'intera opera lirica. Al suo interno ci sono appunti e correzioni di alcune parti dell'opera, che riporto qui di seguito:⁵

1. Atto II, pp. 36-39, duetto Peppe e Amedeo sul furto dell'auto.
2. Atto I, pp. 97-100, aggiunta alla parte del brigadiere Ciappa dopo il bombardamento delle truppe alleate.
3. Atto III, aria di Amalia *Dint'a sta casa c'è trasuto 'o munno*, con la riscrittura a matita della seconda parte dell'aria da «E se torna Gennaro...». La correzione consiste nell'indicazione «1/2 tono sotto (in Solb con 6 bemolli)» che prevede la modifica della tonalità da Mi minore a Mi bemolle minore.

³ DE FILIPPO Eduardo – ROTA Nino, *Napoli milionaria. Dramma lirico in tre atti*, tipografia Luigi De Pascale, Bari, 1977.

⁴ Sull'aria di Amalia cfr. il paragrafo III.4.

⁵ Questi documenti sono stati esaminati da Jonathan Brandani, che ne offre uno studio critico-filologico in BRANDANI Jonathan, *A Last Version of "Napoli milionaria": Nino Rota's Revision Process after the Spoleto World Première*, in «Archival Notes. Sources and Research from the Institute of Music», N. 5, 2020, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, pp. 115-132; al link <http://onlinepublishing.cini.it/index.php/arno/article/view/179>.

4. Atto II, Abbozzo continuativo di una scena tagliata in cui il ragioniere Riccardo Spasiano si reca in casa Jovine per chiedere clemenza a Donna Amalia a proposito dell'ingiunzione ricevuta dall'avvocato di lei per l'esproprio della casa. Gli appunti musicali sono accompagnati dal dattiloscritto del libretto.⁶

Il faldone 88C contiene sei fascicoli che raccolgono diverse fotocopie degli a.c. degli atti dell'opera, le stampe della riduzione per canto e pianoforte dei singoli atti rilegati ognuno con la spirale e, nell'ultimo fascicolo, una stampa della riduzione canto e pianoforte dell'opera completa rilegata con copertina semi-rigida.

Il faldone 88 Provv., oltre alle già menzionate edizioni a stampa del libretto d'opera, contiene una stampa della riduzione canto e pianoforte, sul cui frontespizio è riportata l'indicazione «Revisionata 1980». La partitura sembra essere stata sottoposta dal destinatario ad una traduzione in lingua straniera, come dimostra la scrittura manoscritta a matita riportata sotto le sillabe delle parti vocali e le descrizioni riportate a fianco di ogni personaggio nell'elenco in apertura.

Gli altri faldoni non sono identificati in modo preciso. Dato che contengono pagine di partiture orchestrali in formato A3, qui li nomino 88 A3-1, 88 A3-2, 88 A3-3. Il primo di questi, 88 A3-1, raccoglie in due fascicoli ritagli manoscritti della partitura orchestrale, fotocopie degli stessi ed inserti di un determinato numero di battute, ottenuti tramite il taglio delle pagine orchestrali. Il secondo dei due fascicoli contiene alcuni ritagli della partitura di sezioni e numeri operistici che sono stati eliminati o in sede di composizione della partitura per Spoleto o durante le prove dell'allestimento della prima. A proposito delle modifiche apportate da Rota a pochi giorni dal debutto, credo che si possa affermare che molte delle variazioni apportate dal compositore furono suggerite da Bruno Bartoletti, incaricato di dirigere la prima spoletina, come suggerisce la fascicolazione delle pagine da 73 a 90 del secondo atto, raccolte separatamente dai restanti documenti e sulla cui "copertina" si legge «Bartoletti – Sostituzione II Atto».

Il contenuto dei restanti due faldoni mostra uno stato dei documenti vicini, temporalmente, alla data della prima rappresentazione dell'opera, in quanto contengono l'opera completa, benché in stato eterogeneo: alcune pagine sono stampate, altre manoscritte in bella copia – dove si riconosce una mano diversa da quella di Rota –, e altre ancora sono fotocopie di fogli con la scrittura autografa del compositore.

È importante ribadire che, a differenza delle altre opere liriche composte da Rota, *Napoli milionaria* continua tutt'oggi a non presentare un'edizione a stampa definitiva. Ciò che figura

⁶ Su questo a.c. in particolare cfr. il paragrafo III.5.

sotto la voce di *edizione a stampa* nel catalogo dell'editore Schott, detentore dei diritti sulla partitura, è un vero e proprio assemblaggio ordinato numericamente di fotocopie delle pagine orchestrali in stato di autografo, su cui si riconosce la mano di Rota, congiuntamente alle pagine manoscritte in bella copia prodotte dai copisti e, in percentuale molto bassa, a qualche pagina che si presenta come stampa definitiva. La partitura, tra l'altro, non fu depositata presso l'editore durante i giorni che hanno preceduto la prima di Spoleto, o subito dopo. Il testo, disponibile solo su richiesta di noleggio, riporta sul frontespizio «2010» quale anno in cui la partitura viene rilegata. Proprio nel 2010, infatti, Giuseppe Grazioli diresse un allestimento di *Napoli milionaria* per il Festival della Valle d'Itria a Martina Franca (TA) con la regia di Arturo Cirillo.⁷ Nonostante i trentatré anni che separano la prima di Spoleto dalle rappresentazioni di Martina Franca, si può affermare che da *Napoli milionaria* si è avviato un percorso di rivalutazione della figura di Nino Rota quale esponente della tradizione operistica italiana.⁸ L'allestimento del 2010 è stato infatti replicato nella stagione 2011 al Teatro Lirico di Cagliari. Nel 2013 si colloca un secondo allestimento dell'opera all'interno del *Progetto LTL OperaStudio* promosso dal *Teatro del Giglio* di Lucca in coproduzione con il *Teatro Goldoni* di Livorno e il *Teatro Comunale* di Pisa, tutti basati sulla partitura Schott attualmente disponibile. Nel 2020 la Fondazione Teatri della Toscana ha deciso di riproporre il progetto *LTL* con l'OGI (Orchestra Giovanile Italiana) diretta da Jonathan Brandani. Il direttore d'orchestra ha inoltre prodotto un'orchestrazione di alcune parti dell'opera, dopo aver consultato i materiali di RC 88, che è stata approvata dall'editore in vista delle rappresentazioni del 25 e 26 settembre 2021.⁹ Quest'ultima produzione, quindi, rappresenta un punto di svolta significativo nella considerazione generale di Nino Rota come operista, ma soprattutto sul processo compositivo di *Napoli milionaria* che dovrebbe garantire un lavoro di trascrizione per la redazione di un'edizione a stampa definitiva da utilizzare in sede di allestimento.

⁷ Di questo allestimento è stata prodotta l'edizione DVD, *Napoli milionaria, dramma lirico in tre atti su libretto di Eduardo De Filippo con musica di Nino Rota*, Edizione DVD Festival della Valle d'Itria, Martina Franca, 2013.

⁸ Un approfondimento sul ruolo e la fortuna di Nino Rota come operista è fornito da Carlo Cavalletti nel contributo *Oltre il "cappello di paglia di Firenze". Considerazioni sul teatro musicale di Rota*, in LOMBARDI Francesco (a cura di), *Nino Rota. Un timido protagonista del Novecento musicale*, EDT, Torino, 2012, pp. 149-177.

⁹ Sul processo di preparazione e revisione della partitura dell'opera si vedano FABRIS Dinko – MORETTI Bruno, *"Napoli milionaria", una lettura a quattro mani*, in TORTORA Daniela (a cura di), *L'altro Novecento di Nino Rota. Atti dei convegni nel centenario della nascita (Roma, 2 dicembre 2011; Napoli, 15-16 dicembre 2011)*, Edizioni del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella, Napoli, 2014, pp. 143-193; e BRANDANI, *A Last Version of "Napoli milionaria"* cit.

III.2. Atto I: tematismo tra cinema e opera

Come messo in luce dalla critica all'indomani della *prima* di Spoleto, la musica di *Napoli milionaria* non è stata tutta composta *ad hoc* per l'occasione, ma deriva in parte da musica preesistente, che Rota compose per alcuni lavori cinematografici, primo fra tutti il film omonimo del 1950. Nell'opera si rileva quindi quella pratica di prestito interno che caratterizza molte delle sue composizioni.¹⁰ Se, tuttavia, tali composizioni di musica assoluta passano generalmente dalla sala da concerto alla pellicola cinematografica, in *Napoli milionaria* avviene il contrario: la musica per film esce da quella determinata destinazione d'uso e diviene musica colta, nel nuovo contesto del teatro d'opera.¹¹

Rota imposta la scrittura musicale di *Napoli milionaria* da una parte attingendo dal repertorio cinematografico, dall'altra componendo musica *ex novo*. Nella partitura dell'opera si incontrano quindi temi musicali che nel film erano ricorrenti, associati a un personaggio o ad un contesto, insieme a temi nuovi, il cui utilizzo si basa parimenti sul principio leitmotivico wagneriano impiegato anche nella composizione cinematografica.¹²

Se alcuni lavori di Rota richiamano direttamente un determinato "stile" del compositore – si pensi alle musiche scritte per i film di Fellini –, *Napoli milionaria* rappresenta un'eccezione per via della sua eterogeneità. Pur sostenendo la teoria secondo cui tra i modelli operistici richiamati

¹⁰ Tra i lavori di Rota che hanno conosciuto un simile destino, oltre alla già menzionata *Sinfonia sopra una canzone d'amore* nei numeri musicali del *Gattopardo*, il catalogo cinematografico di Rota conta altri casi di riutilizzo di musica assoluta nella musica per film come il movimento *Can Can* del *Concerto Soirée* per pianoforte e orchestra utilizzato in *8½*; *L'impresario delle Smirne* presente in alcuni numeri del secondo episodio della trilogia de *Il padrino*; il brano *Melodia immortali* composto per una processione religiosa viene utilizzato per *Rocco e i suoi fratelli*; la raccolta *Due valzer sul nome di Bach* impiegato per *Il Casanova* di Federico Fellini. Un prospetto dei casi è fornito da Richard Dyer nella tabella riportata alla fine della sua monografia. Cfr. DYER Richard, *Nino Rota: Music, Film and Feeling*, Palgrave Macmillan, Londra, 2010, pp. 202-203.

¹¹ Questo percorso inverso interessa anche l'opera con cui Rota ha impresso il suo nome nel panorama musicale operistico, ovvero *Il cappello di paglia di Firenze*. Per alcuni momenti dell'opera, la cui rappresentazione è avvenuta molto dopo la stesura finale, si contano delle citazioni provenienti dalle pellicole cinematografiche musicate da Rota, come la musica che accompagna l'assolo canoro di Lisa in *Come scopersi l'America* (1949, regia di Carlo Borghesio), il motivo della gelosia da *Le miserie del signor Travet* (1945, regia di Mario Soldati) e alcune musiche prese da *La strada*, *Vita da cani* e *Accadde al penitenziario*. Cfr. *Ibidem*.

¹² Il dibattito sulla musica per film ha gravitato per anni attorno alla scelta dei compositori di scrivere temi musicali cinematografici con funzione leitmotivica. Theodor W. Adorno e Hans Eisler criticarono aspramente l'atteggiamento dell'industria cinematografica hollywoodiana che manifestò un certo abuso della funzione leitmotivica presente nelle partiture cinematografiche. I teorici tedeschi sostenevano che l'adozione del principio leitmotivico come tecnica predominante nella composizione cinematografica avesse condotto la musica per film verso quel processo di banalizzazione che l'ha relegata ai margini dell'indagine musicologica. Cfr. ADORNO Theodor Wiesengrund – EISLER Hans, *La musica per film*, trad. it. di Oddo Piero Bertini, Newton Compton, Roma, 1975, p. 23. Studi successivi sulla musica per film hanno evidenziato come proprio il sapiente e calibrato utilizzo del principio drammaturgico wagneriano sia l'elemento per cui la ricerca sulla musica per film ha prodotto una serie di riflessioni da cui oggi non è possibile prescindere. Afferma Zofia Lissa: «le pecche non stanno nella tecnica leitmotivica stessa, ma nella maniera di utilizzarla», in LISSA Zofia, *Ästhetik der Filmmusik*, Henschelverlag, Berlino, 1965 citata in SIMEON Ennio, *Per un pugno di note. Storia, estetica della musica per il cinema, la televisione e il video*, Rugginenti, Milano, 1995, p. 24. Sull'argomento si veda anche CALABRETTO Roberto, *Lo schermo sonoro. La musica per film*, Marsilio, Venezia, 2010, pp. 103-106.

da Rota in partitura vi sia Giacomo Puccini,¹³ l'interrogativo sulla presenza o meno di un ipotetico stile in *Napoli milionaria* non è detto che trovi risposta. Questa difficoltà dipende dalla commistione di elementi che si ritrovano in partitura per cui risulta difficile tracciare un percorso che porti gli studiosi ad individuare uno "stile" adoperato da Rota in *Napoli milionaria*.¹⁴

L'opera lirica si presta ad uno studio sull'estensione del fenomeno dell'intertestualità nel passaggio da commedia, a film, ad opera lirica che identifica due tipi di intertestualità: narrativa e musicale. Si parla di *Napoli milionaria* come caso di intertestualità narrativa per via dei risultati a cui sono giunto nel capitolo I della tesi, considerando quindi il copione teatrale quale ipotesto della sceneggiatura cinematografica e, in modo più diretto, del libretto operistico. L'intertestualità musicale, come è deducibile, riguarda la ricerca di numeri musicali cinematografici, o parte di essi, inseriti nelle pagine operistiche. Nel momento in cui si verifica l'unione sul piano narrativo e musicale, il fenomeno dell'intertestualità investe l'intera drammaturgia della scena o del momento preso in esame, pertanto si parla in quel caso di intertestualità drammaturgica. Questo tipo di intertestualità consente di suddividere i momenti dell'opera in cui si registra l'utilizzo di musica cinematografica di Rota in due tipologie: intertestualità drammaturgica interna ed intertestualità drammaturgica esterna.¹⁵ Il primo caso considera tutti gli esempi che vedono nella partitura operistica l'impiego totale o parziale dei temi cinematografici individuati nel capitolo II della tesi. Il secondo caso pone, invece,

¹³ Cfr. CERAOLO Francesco, *La ricostruzione del melodramma. "Napoli milionaria" di Nino Rota*, in INNAMORATI Isabella – LEZZA Antonia – SAPIENZA Annamaria (a cura di), *L'arte di Eduardo. Forme della messinscena*, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza, 2017, pp. 185-194.

¹⁴ Una riflessione sulla ricerca dello stile nella produzione artistica di Nino Rota è fornita da Antonio Rostagno nel contributo *Un seminario a Roma. Nino Rota. Le musiche non filmiche: contenuti, discussioni, conclusioni*, in TORTORA (a cura di), *L'altro Novecento di Nino Rota* cit., pp. 195-201. Pur concentrando principalmente la sua riflessione sulle musiche strumentali, Rostagno definisce l'impegno compositivo di Rota come l'azione artistica alla cui base vi è una «consapevole inattualità» contrapposta alla dimensione più isolata e tormentata dell'artista: «la sua ripetuta inattualità non significa arretratezza, ma si è dimostrata una scelta creativa e direi addirittura etica, una scelta di comportamento personale, individuale, una vocazione». In conclusione, Rostagno ammette che «la poetica e lo stile di Rota hanno una individualità fortemente riconoscibile e chiaramente espressa in ognuno dei molti generi nel quale si è cimentato».

¹⁵ La scelta di utilizzare gli attributi "interno" ed "esterno" scaturisce dallo studio di lavori come quello di Carlo Montariello, che definisce la dialettica interno-esterno in *Napoli milionaria!* evidenziando le discrepanze tra commedia e film. Nel testo teatrale, infatti, si registra una notevole prevalenza dell'interno inteso come luogo fisico nel quale si avvicendano gli eventi narrativi. Viceversa, nel film, spiega sempre Montariello, la drammaturgia degli eventi è scandita in particolar modo dalla successione di eventi che accadono all'esterno, il quale può mediare verso l'interno oppure sussistere come luogo d'azione. Cfr. MONTARIELLO Carlo, *La "Napoli milionaria!" di Eduardo De Filippo. Dalla realtà all'arte senza soluzione di continuità*, Liguori Editore, Napoli, 2006, pp. 177-179. Gli attributi "interno" ed "esterno" sono stati anche adoperati da Sergio Miceli nei diversi contributi legati alla teoria dei livelli brevettata dal musicologo fiorentino. La distinzione prende in esame, principalmente, la dicotomia che insiste sull'utilizzo della musica nel cinema come elemento diegetico o extradiegetico. Cfr. MICELI Sergio, *Musica per film. Storia, Estetica-Analisi, Tipologie*, Ricordi-LIM, Milano-Lucca, 2009, pp. 657-659.

l'attenzione sulla derivazione delle pagine operistiche da musiche per film diversi da *Napoli milionaria!*.¹⁶

Indicativo dell'eterogeneità stilistica e della componente intertestuale impiegata nella scrittura di *Napoli milionaria* è anche l'organico orchestrale. L'orchestra sinfonica prevista da Rota è ricca nella sezione delle percussioni e, rispetto alla formazione classica, è ampliata da strumenti legati alla tradizione popolare partenopea, come il mandolino, la chitarra e il tamburello (o tamburo basco), e strumenti che rimandano alla musica jazz degli anni Quaranta, come sassofoni e batteria, largamente impiegati nel finale del secondo atto. Riporto, qui di seguito, la composizione dell'orchestra ricavata dall'edizione Schott 2010 dell'opera:

3 Flauti (3. anche Piccolo)
2 Oboi
Corno inglese
3 Clarinetti in Sib (2. anche Sassofono contralto in Mib, 3. anche Clarinetto basso in Sib,
Sassofono contralto in Mib e Sassofono baritono in Mib)
3 Fagotti (3. anche Controfagotto)
4 Corni in Fa
3 Trombe in Do
3 Tromboni
1 Tuba bassa
Timpani
Batteria (4 esecutori): Glockenspiel
Xilofono
Celesta
Triangolo
Piatti
Piatto sospeso
Tamtam
Tamburo basco
Grancassa
Claves
Cassette
Batteria jazz
2 Chitarre
3 Mandolini (3. ad lib.)
Arpa
Fisarmonica
Violini I
Violini II
Viole
Violoncelli
Contrabassi
Concertino sulla scena: Clarinetto in Si b, Violino, Mandolino, Chitarra.¹⁷

¹⁶ I risultati sulle presenze cinematografiche nella partitura di *Napoli milionaria* sono stati raccolti nell'Appendice III della tesi.

¹⁷ ROTA Nino, *Napoli milionaria. Dramma lirico in tre atti di Eduardo De Filippo tratto dalla sua omonima commedia*, Partitura, Schott, Magonza, 2010.

Di seguito riporto, invece, i personaggi dell'opera e le tessiture vocali corrispondenti:

Personaggi	Registro vocale
Gennaro Jovine	Basso Baritono
Amalia, sua moglie	Soprano
Maria Rosaria, figlia	Soprano
Amedeo, figlio	Tenore
Errico Settebellizze	Tenore
Peppe 'o Cricco	Basso Baritono
Riccardo Spasiano, ragioniere	Basso
'O Miezio Prevete	Baritono
Pascalino 'o pittore	Tenore
Il brigadiere Ciappa	Baritono
Johnny, sergente americano ¹⁸	Baritono
Adelaide Schiano	Mezzosoprano
Assunta, sua nipote	Mezzosoprano
Donna Peppenella	Mezzosoprano
Donna Vincenza (voce recitante)	Soprano
Rituccia, figlia più piccola di Gennaro	Voce Recitante
Una donna del popolo	Voce Recitante
Guardia	Voce Recitante
Abitanti del vicolo, folla e venditori, signorine, soldati americani, popolo	SATB

Già nel primo numero musicale, l'ouverture del primo atto, sono evidenti le due linee principali intraprese da Rota per la composizione dell'opera, ovvero attingere dalla musica per film e comporre musica *ex novo*. Nei tre tempi che compongono l'ouverture (*Moderato, inquieto, Andante sostenuto, Molto mosso*) sono impiegati due temi principali, che si alternano con due motivi di matrice popolare. Il primo tema è molto importante, poiché ha la funzione di introdurre alla narrazione e anticipare il finale tragico dell'opera. Sul sostegno armonico di fagotti, controfagotto e clarinetto basso, le viole e i violoncelli intonano in pianissimo una melodia cupa che, con la sua scansione ritmica instabile (9/8 pensato come 3/4 + 3/8) e l'andamento legato e sinuoso, richiama un'atmosfera di inquietudine, terrore e minaccia imminente.¹⁹ A queste due battute seguono in risposta altre due battute, in cui corno inglese e clarinetti con un ribattuto in crescendo di semiminime si arrestano sull'accordo di Si bemolle minore (Fig. 1). In uno spazio di sole quattro battute, Rota è riuscito ad imprimere la drammaticità che accompagnerà l'intera opera per tutta la sua durata. Il tema viene infatti

¹⁸ Nominato inizialmente Peter, come si legge nel libretto autografo di De Filippo in ACGV e nella partitura orchestrale del 2010.

¹⁹ Sull'individuazione dei temi dell'opera si veda BRANDANI Jonathan, *Nino Rota – Napoli milionaria. Guida all'ascolto*, dal programma di sala del Teatro del Giglio, Lucca, 25-26 settembre 2021, consultabile al seguente link https://www.teatrodelgiglio.it/fileadmin/user_upload/cartellone2020-2021/lirica/Guida_all_ascolto_Napoli_Milionaria_con_esmpi_2.0.pdf

impiegato nella scena finale, poco prima della sparatoria che si concluderà con la morte di Amedeo; per questo lo identifico come *Tema tragico*.

Moderato, inquieto

The musical score shows the orchestration of the 'Tema tragico' in Act I, measures 1-4. The tempo is 'Moderato, inquieto'. The score is written for a full orchestra, including English Horn (C. Ing.), Clarinet (Cl.), Bass Clarinet (Cl. B.), Bassoon (Fg.), Contrabassoon (Cfg.), Violin (Vle.), Viola (Vc.), and Cello (Cb.). The music is in 3/4 and 3/8 time signatures, with dynamics ranging from *pp* (pianissimo) to *mp* (mezzo-piano). The key signature has one sharp (F#).

Fig. 1. Nino Rota, *Napoli milionaria*. *Dramma lirico in tre atti, Tema tragico*, atto I, bb. 1-4.²⁰

Il *Tema tragico* è sottoposto a un continuo processo di iterazione in diverse tonalità e in crescendo, fino alla comparsa del secondo tema, di derivazione cinematografica: si tratta del *Tema del vicolo* della musica per il film (par. II.2, Fig. 15), che apre il secondo tempo dell'ouverture *Andante, sostenuto* (Fig. 2) e richiama «come da lontano» l'ambientazione popolare in cui si svolge la vicenda. Come nel film, il tema ricorre numerose volte nella partitura dell'opera, associato alla città di Napoli: Rota, in qualche suo appunto, lo definisce infatti «temino Napoli».²¹ Nell'ouverture viene ripetuto in imitazione fra diversi strumenti. In particolare, nel n. di sezione 4, la ripresa del tema al fagotto viene parzialmente imitata dai flauti e, subito dopo, dal corno inglese.

²⁰ Gli esempi musicali del capitolo sono trascritti dalla partitura orchestrale Schott del 2010, quando non diversamente specificato.

²¹ Si veda oltre, l'analisi del ritorno di Gennaro nel paragrafo III.4.

Andante sostenuto

Fig. 2. Nino Rota, *Napoli milionaria. Dramma lirico in tre atti, Tema del vicolo*, atto I, n. 3, bb. 1-5.

Il *Tema del vicolo*, intonato *cantando* dal fagotto, è alternato con dei brevi inserti di un *motivo popolare* dal ritmo saltellato, esposto da flauti e oboi con il sostegno armonico e ritmico di mandolini, arpa e tamburo basco (Fig. 3).²²

Fig. 3. Nino Rota, *Napoli milionaria. Dramma lirico in tre atti, motivo popolare*, atto I, n. 3, bb. 6-7.

A questo si aggiunge un altro motivo coloristico, derivato dal *II motivo popolare* del film (Fig. 4; cfr. par. II.2, Fig. 6) e affidato al clarinetto basso. Il tono *lamentoso* dello strumento è in contrapposizione con il *brillante* del motivo popolare dei legni.

Fig. 4. Nino Rota, *Napoli milionaria. Dramma lirico in tre atti, Ouverture*, n. 5, bb. 1-3.

²² Questo *motivo popolare* è definito da Rota come «temino lidio». Si veda oltre, l'analisi del ritorno di Gennaro nel paragrafo III.4.

Dopo una nuova ripetizione del *Tema tragico*, tutta l'orchestra incalza in crescendo e accelerando su un accordo dissonante, e il preludio si conclude con una chiusa *precipitando*, derivata dalla sezione finale del *N. 1 – Titoli di testa* della musica per il film (par. II.2, Fig. 14).

Inizia quindi l'azione scenica con il litigio tra Amalia e Vincenza che si accapigliano fuori dal basso, rivendicando ognuna il diritto a vendere illegalmente il caffè. Il disturbo della quiete nel vicolo viene espresso attraverso la voce degli abitanti, il coro, che spera nell'intervento delle forze dell'ordine per porre fine alla lite («Chiamate la polizia, chiamate i fascisti!»).

Nel frattempo, in casa Jovine, Amedeo si è appena alzato trovando Maria Rosaria già sveglia ad asciugare le tazze da caffè in vista dell'arrivo dei clienti. Entrambi commentano ciò che sta accadendo fuori dal basso assieme a Gennaro, marito di Amalia e padre dei due ragazzi, fino a quando Amedeo non scopre di essere stato vittima di un “furto” operato dal padre. Subito dopo questa parte, i clarinetti e il fagotto intonano un tema definito da Rota «drammatico», il *Tema di Amedeo*, che accompagna tutta la scena in cui padre e figlio litigano (Fig. 5).²³



Fig. 5. Nino Rota, *Napoli milionaria. Dramma lirico in tre atti*, *Tema di Amedeo*, rid. pf., atto I, n. 20, bb. 1-4.

Come il tema musicale che lo identifica, Amedeo appare il personaggio più debole dell'intera opera. Questa debolezza psicologica viene tradotta nel carattere ambiguo della melodia, ma ancor più nella difficile collocazione strutturale e funzionale del tema. Una volta che Amedeo abbandona la scena, lasciandosi andare ad un gesto di violenza sottolineato dalle sue parole «scasso la casa, tutto!» e una successiva volontà di abbandonare il tetto familiare («ma io me ne vado, da questa casa, scappo, sparisco...»), il tema non possiede più il carattere leitmotivico ricoperto fino a quando il personaggio di Amedeo era in scena, ma ricopre un ruolo

²³ A tal proposito segnalò anche la definizione riportata da Dinko Fabris e Bruno Moretti che osservano come l'enunciazione del tema mostrato in Fig. 5 racchiuda in sé la presentazione di più personaggi: «Per primi vengono i componenti della famiglia di Amalia, i due figli di Rosaria, Amedeo e il marito Gennaro Jovine (che ha perso il lavoro). Questi tre personaggi ci vengono presentati con un unico tema riproposto per tre volte, ogni volta mezzo tono sotto». FABRIS – MORETTI, “*Napoli milionaria*”, *una lettura a quattro mani* cit., p. 145. Per il lavoro sull'identificazione dei temi musicali nella partitura operistica, sposo tuttavia l'analisi condotta da Jonathan Brandani, il quale osserva lo stretto legame tra il tema e il personaggio di Amedeo che perdura in tutta la partitura operistica. Il direttore d'orchestra, dopo aver analizzato la struttura del tema, conta le sue varie esposizioni all'interno dell'opera: «L'intervento di Amedeo che cerca di calmare e distrarre il padre viene naturalmente accompagnato in orchestra dal tema di Figura 7 [...]» e «[...] Amedeo morente viene sottolineato dal suo tema [...]». Si veda BRANDANI, *Guida all'ascolto* cit., pp. [18], [20].

meno significativo da un punto di vista drammaturgico accompagnando le parole di Gennaro, che riconosce il proprio errore e dà ragione al figlio.

Come per Amedeo, anche per l'altra figlia Rosaria è presente un tema identificativo. Appare anch'esso nel primo atto dopo che la ragazza, in procinto di preparare il caffè per l'arrivo dei clienti, viene richiamata in maniera violenta dalla madre. Rosaria (*con stizza*) precipita in uno sfogo dovuto alle troppe fatiche da dover sopportare e all'impossibilità di vivere la sua spensierata giovinezza come le sue coetanee, concedendosi «un cinematografo». Il *Tema di Rosaria* è inserito in corrispondenza del numero di sezione 32 ed è caratterizzato da un tono esasperato, reso più vivo dai salti di ottava e di settima ascendente e dai cromatismi (Fig. 6). Questo tema ritorna più volte nel corso del II e del III atto, quando viene nominata la ragazza.

Moderato
MARIA ROSARIA

Fac-cio la ser-va a tut - ti La-vo i piat - ti c'ho le ma-ni ros - se coi ge - lo - ni

Fig. 6. Nino Rota, *Napoli milionaria*. *Dramma lirico in tre atti*, *Tema di Rosaria*, rid. pf., atto I, n. 32, bb. 1-4.

Il diverbio tra Amalia e Maria Rosaria viene seguito dall'ingresso dei clienti che vengono per consumare, pagando, la quotidiana tazza di caffè mattutina. In ordine entrano: Errico Settebellizze, Federico, amico e collega di Amedeo, Peppe 'o Cricco, il ragioniere Spasiano e, in ultimo, Donna Adelaide. Il momento del caffè viene sottolineato da un tema del film *Le notti di Cabiria* (1957) di Federico Fellini. Più precisamente si tratta del tema principale della partitura cinematografica presente a partire dai titoli di testa su una scrittura dove prevalgono le timbriche degli archi, soluzione applicata da Rota anche nella scrittura dell'opera (Fig. 7). Il tema in *Napoli milionaria* è identificato come *Tema del caffè* già da Fabris e Moretti.²⁴ Sancisce infatti il momento della consumazione del caffè come un vero e proprio rituale, celebrato da Errico e Peppe con la stessa melodia, per finire con le parole del ragioniere, il quale poi inizia a raccontare del bombardamento avvenuto la notte precedente.

²⁴ Cfr. FABRIS – MORETTI, “*Napoli milionaria*”, *una lettura a quattro mani* cit., p. 159.



Fig. 7. Nino Rota, *Napoli milionaria*. *Dramma lirico in tre atti*, *Tema del caffè*, atto I, trascrizione a.c.

Dopo la scena del caffè sottolineata dalla soave melodia del suddetto tema, entra in scena un nuovo personaggio, Assunta, nipote di Adelaide, venuta in casa Jovine per accompagnare a scuola la terza figlia di Gennaro e Amalia, Rituccia. Il tema che accompagna l'ingresso di questo personaggio è quello che in *Napoli milionaria!* film è stato indicato come *Tema popolare* (Fig. 8; cfr. par. II.2, Fig. 20). Calato nel contesto operistico il tema sottolinea il carattere esilarante del personaggio di Assunta, che sia nella commedia sia nell'opera dal punto di vista attoriale assume i tratti del caratterista.



Fig. 8. Nino Rota, *Napoli milionaria*. *Dramma lirico in tre atti*, *Tema popolare*, trascrizione a.c.

Assunta conduce la bimba dalla stanza alla sala del basso sulle note del *Tema di Rituccia*, di cui si riconosce il carattere fanciullesco nell'esecuzione proposta dalla celesta (Fig. 9).

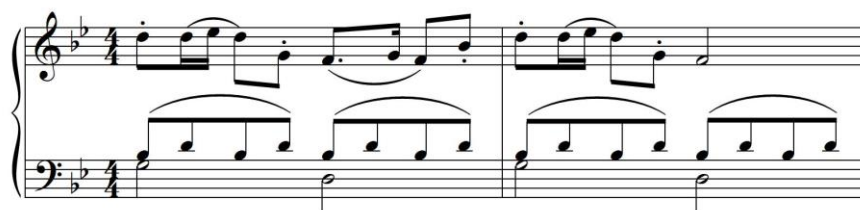


Fig. 9. Nino Rota, *Napoli milionaria*. *Dramma lirico in tre atti*, *Tema di Rituccia*, trascrizione a.c.

Di derivazione cinematografica è invece il tema su cui canta il ragioniere nel colloquio con Amalia, dopo l'uscita di scena di Rituccia. L'uomo, rimasto solo nel basso, chiede ad Amalia di poter ritirare i beni alimentari ordinati. Una volta che la donna comunica il prezzo totale, il ragioniere, come nella commedia, mostra tutta la sua mortificazione per l'impossibilità di pagare in contanti e dover sacrificare un orecchino della moglie. Questa parte era inizialmente molto più ampia, poiché Rota aveva scritto una vera e propria aria per il personaggio, riprendendo il testo della commedia. A seguito di un taglio di questa sezione – discusso nel paragrafo III.5 – rimane solo un motivo iniziale intonato dai violini, tratto da uno dei temi del film *Le miserie del Signor Travet* di Mario Soldati (Fig. 10). Questo tema appare nei titoli di testa, e per tutto il film identifica le fatiche del protagonista, mentre nell'opera è impiegato più come uno spunto melodico: non ha le caratteristiche e l'entità di un vero e proprio tema e, inoltre, non ricorre in nessun altro punto della partitura.

Andante scorrevole

Fig. 10. Nino Rota, *Napoli milionaria*. *Dramma lirico in tre atti*, atto I, Intro aria del ragioniere, n. 48, bb. 3-7.

L'impiego della musica cinematografica richiama il fenomeno dell'intertestualità drammaturgica. Pronti a sacrificare loro stessi per il bene dei propri cari, Travet e il ragioniere sono di fatto accomunati dall'onestà e dalla dedizione per il lavoro e per la famiglia. Relativamente alle poetiche cinematografiche di De Filippo e di Soldati, si può dire che i due

personaggi condividono lo stesso destino.²⁵ La musica selezionata da Rota è quindi “cucita” sui due personaggi e risulta perfettamente coerente con la descrizione psicologica dei due caratteri.

Dopo aver ascoltato le parole del ragioniere, Gennaro espone ad Amalia le proprie riflessioni sulla situazione che si trovano a vivere: se a causa della guerra e delle leggi imposte dal regime è impossibile vivere onestamente, non si può fare a meno di ricorrere al mercato nero.²⁶

L’aria che Rota scrive per il capofamiglia è basata su un nuovo tema associato al suo personaggio, che qui indico come *Tema di Gennaro*. Come è possibile osservare dalla seguente tabella (Tab.1), le prime tre sezioni di cui si compone l’aria sono impostate sull’esposizione per intero del *Tema di Gennaro*, che, intonato da diversi strumenti, compie un percorso in crescendo. L’ingresso è quasi in sordina, ma *espressivo*, con l’esposizione solistica affidata al trombone (Fig. 11a).

Tab. 1: prospetto *Tema di Gennaro* nell’aria «Tutti i tranvieri a spasso».

Testo aria di Gennaro (Atto I)	Esposizioni Tema di Gennaro/Strumenti
Tutti i tranvieri a spasso, anch’io con loro. È un morto in piedi l’uomo che rimane senza vino né tabacco!	Trombone solo
Licenziamenti in massa, aspettative... Tutti in aspettativa. A chi aspettiamo? A chi?	Clarinetti, Violini, Viole
Se vivere è impossibile osservando le leggi del regime, ricorrere si deve...	Flauti, Oboi, Corno inglese, Corni I e II (parz.), Trombe

²⁵ Per uno studio approfondito sulle musiche del film *Le miserie del Signor Travet*, rimando a CALABRETTO Roberto, *Molto più di un semplice “ronron”. La musica nel cinema di Soldati*, in TORTORA (a cura di), *L’altro Novecento di Nino Rota* cit., pp. 303-318.

²⁶ Per questo punto dell’opera (dalle parole di Gennaro «Ho capito una cosa») si conservano in ANR alcune annotazioni autografe di De Filippo sul carattere musicale pensato per l’aria: «aria intercalata | da pause | da incertezze | con risvolti comici - | titubanze - | è un uomo frastornato | dagli eventi - | vorrebbe essere | onesto e non ci | riesce - | Amalia che è più | sveglia e ha capito | tutto conclude: “Vivere pericolosamente | lui l’ha detto.” | E lui entra nel gioco: | “Stiamoci accorti.” | La colpa è del | fascismo... | che poi ha travolto | non solo l’Italia, | ma il mondo.»

Tbn.

Gennaro

Tut - ti i tran-vie - ri a spas - so an-ch'io con lo - ro è un mor - to in
 pie - di l'uo-mo che ri - ma - ne sen - za vi - no né ta - bac - co.

Fig. 11. Nino Rota, *Napoli milionaria. Dramma lirico in tre atti, Tema di Gennaro*, atto I, n. 54, bb. 1-6.

Nella seconda sezione il tema incalza sul piano della dinamica grazie all'esposizione all'unisono e in ottava di clarinetti violini e viole. In questa parte dell'aria, che culmina nella sospensione sull'interrogativa «A chi?», si manifesta ulteriormente il senso di frustrazione che Gennaro vive per la perdita del lavoro e per l'impossibilità di fermare il commercio illegale della moglie (Fig. 11b).

Cl. Sib.

Gen.

Vni

Vle

Li - cen - zia - men - ti in mas - sa a-spet - ta - ti - ve... Tut-ti in a-spet - ta -
 ti - va... A chi a-spet - tia - mo? A chi?

Fig. 11b. Nino Rota, *Napoli milionaria. Dramma lirico in tre atti, Tema di Gennaro*, atto I, n. 54, bb. 7-13.

Tale frustrazione del personaggio divampa quindi nella terza sezione dell'aria, dove l'esposizione del tema è affidata a strumenti dalla tessitura acuta come flauti, oboi e corno

inglese, supportati da alcuni ottoni come i corni, che propongono un'esposizione parziale del tema, e le trombe, indicative di un carattere marziale che Rota vuole conferire al tema riprendendo l'accenno di Gennaro alla scellerata politica fascista (Fig. 11c).

Se vi - ve - re è im - pos - si - bi - le os - ser - van - do le leg - gi del re -

- gi - me ri - cor - re - re si de - ve...

Fig. 11c. Nino Rota, *Napoli milionaria*. *Dramma lirico in tre atti*, *Tema di Gennaro*, atto I, n. 55, bb. 1-5.

L'ultima parte dell'aria riprende un tema già noto, ossia il ritornello di *Funiculì funiculà* (chiamato *Tema di Gennaro* nel Capitolo II sulla musica cinematografica), che occupa un posto di rilievo nella partitura operistica e, a differenza del film, non identifica solo il personaggio di Gennaro. La sua prima esposizione avviene in corrispondenza del numero di sezione 56 del I atto, dove viene proposto per tre volte, *animando a poco a poco* (Fig. 12a). Subito dopo

sentiamo le note dell'*Inno tedesco*, su cui Amalia recita un motto fascista, «Vivere pericolosamente» (Fig. 12b).²⁷

128
Un poco tratten. animando e poco a poco

56

Fl. I
Fl. II
Fl. III

Ob.

Cl. G

Cl. B.

Fg.

C.Fg.

Cor.

Tbn. I
Tbn. II
Tbn. III

B. Tuba

Tp.

AR.

V.C.

V.C.

C.B.

VIVARE COL PE-RIOLO COSTANTE d'ipremmedati, procapiti, cuce-

56 Un poco sost. animando e poco a poco

Fig. 12a. Nino Rota, *Napoli milionaria*. *Dramma lirico in tre atti*. Digitalizzazione, atto I, n. 56, p. 128.

²⁷ Cfr. nota 26. L'espressione del filosofo tedesco Friederich Nietzsche fu adottata da Benito Mussolini come motto nella propaganda della sua ascesa al potere. Cfr. SPINOSA Antonio, *Mussolini. Il fascino di un dittatore*, Mondadori, Milano, 1989, p. 45.

129

cresc. *Poco mosso, incisivo*

Fl
Ob
Cl
Fa
Cra
Tr
T
P
Soprano
Alto
Tenore
Basso

Amalia
Gennaro

cresc. *Poco mosso, incisivo*

Vivere pericolosamente. Lui l'ha detto.

ra - ti al - lora al - lora...

Fig. 12b. Nino Rota, *Napoli milionaria*. *Dramma lirico in tre atti*. Digitalizzazione, n. 56, p. 129 (seguito di 12a).

Nella scena successiva Gennaro si avvia per uscire dal basso ma viene bloccato sull'uscio della porta da Settebellizze che confessa di aver nascosto, con l'aiuto di Amalia, due quintali di caffè e zucchero; pertanto la presenza del padrone di casa risulta necessaria qualora ci fosse bisogno di depistare le perquisizioni delle forze dell'ordine. Lo scambio di battute tra Amalia,

Gennaro ed Errico, quasi comico date le circostanze, viene impostato su una ripresa del *Tema popolare* (nn. 57-62).

Rimasto solo in casa con Amalia, Errico cerca di abbracciare e baciare la donna, che si dilegua chiedendo il perché di un simile gesto. In questo punto il libretto contiene una variazione rispetto alla commedia, che riporta la sola richiesta di perdono da parte di Errico. Nell'opera, invece, il personaggio esegue un'aria dal carattere malinconico e romantico in cui dichiara apertamente il suo amore per Amalia:

ERRICO

Ce sta tanta tristezza dint' 'a casa mia,
'o sole, 'o sole nun ce trase maie.
È sempre scura, che malincunia...
'Sta casa è fredda pure int' a l'està.

Io so' malato, aggio bisogno 'e sole.
Vuje, Donn' Amà,
vuje site 'o sole mio.
V' 'o cerco pe' pietà;
voglio 'nu raggio 'e sole, Donn' Amà!

Dal momento che l'aria è assente dall'autografo di De Filippo conservato presso l'Archivio Contemporaneo del Gabinetto Vieusseux di Firenze (ACGV EDF. 2.1.18), è probabile che non fosse prevista, ma sia stata aggiunta in un secondo momento.

Questo è un caso di intertestualità plurima, poiché sia il testo sia la musica dell'aria contengono citazioni di altri lavori. Come mostro nel confronto seguente, il testo della prima strofa dell'aria deriva dalla poesia di Eduardo *'O raggio 'e sole* del 1928, inserita successivamente nella versione televisiva di *Gennareniello* del 1978, un atto unico che vide la luce nel 1932 e che fu raccolto nella *Cantata dei giorni pari*.²⁸

<i>'O raggio 'e sole</i> (1928)	<i>Napoli milionaria</i> , aria di Errico, 1 ^a strofa
È na tristezza chesta casa mia, pe' via c'ò sole nun ce trase maje: è sempe scura, che malincunia! Na casa senza sole, che ne faje?	Ce sta tanta tristezza dint' 'a casa mia, 'o sole, 'o sole nun ce trase maje: è sempe scura, che malincunia!
Nun se sente n'auciello, nun se sente; sta casa è fredda pure int' a ll'està. Appicio 'o ffuoco? Appiccio inutilmente: 'o sole scarfa, 'o ffuoco ll' 'e appicià...	sta casa è fredda pure int' a ll'està.

²⁸ Indicata con il titolo originario *Don Gennaro e Don Gennarino*, l'atto unico propone la vicenda di Gennaro, uomo di mezza età, sposato con Concetta. Gennaro è idealista e sognatore, mentre Concetta è una donna pragmatica. Questa antinomia permane in tutto il testo e viene accentuata per mezzo del personaggio di Anna Maria, la giovane dirimpettaia della coppia, da cui Gennaro accetta ben volentieri le lusinghe e i complimenti. Cfr. DE FILIPPO Eduardo, *Cantata dei giorni pari*, a cura di Nicola De Blasio e Paola Quarenghi, Mondadori, Milano, 2000.

Ma tu 'a rimpetto te ne si' addunata,
t'ha fatto pen' 'a casa mia spruvvista;
si' 'e core buono... e 'a quanno ll' 'e guardata,
sta fenestella nun ll' 'e perza 'e vista...

E cu nu specchio o cu na rastulella,
comm' 'o sole sta tutt' 'e faccia a te,
c' 'a scusa 'e ta spassà c' 'a palummella,
ne faje cadé nu raggio nfront' a mme.

Nzerro ll'uocchie... Si 'o vraccio s'è stancato,
lass' 'o specchio appujato... Zitta e muta,
vatténne. Quann' 'o raggio s'è fermato,
segn'è ca chi 'o muveva se n'è gghiuta.

Dalla consultazione delle diverse scritture del libretto presso il Fondo Rota (RC 88 B), non risultano indicazioni esplicite riguardo all'aggiunta del testo poetico del 1928 adattato a romanza. Si individua tuttavia un foglio sciolto su cui De Filippo trascrisse un abbozzo della seconda parte dell'aria:

RC 88B 8, foglio sciolto	<i>Napoli milionaria</i> , aria di Errico
<i>Raptus di Settebellizze quando vede Donna Amalia.</i>	Ce sta tanta tristezza dint' 'a casa mia, 'o sole, 'o sole nun ce trase maje: è sempe scura, che malincunia! sta casa è fredda pure int' a ll'està. Io so' malato, aggio bisogno 'e sole. Vuje, Donn'Amà, vuje site 'o sole mio. V' 'o cerco pe' pietà; voglio 'nu raggio 'e sole, Donn'Amà!
SETTEBELLIZZE Io sono malato. Se io avessi una malattia, se fossi malato grave, voi avreste pietà di me e cerchereste tutti i mezzi di farmi guarire. Voi ce lo avete il mezzo Amà, e non me lo potete negare. Curatemi, curatemi.	
AMALIA Ma io ho famiglia, ho l'onore da difendere.	
SETTEBELLIZZE Io ho la febbre, ma febbre maligna, la fronte mi batte. 'Na smania mi sento correre nelle vene. Nù foco che m'abbrucia. 'Na smania di baci... di carezze... ho bisogno di voi, Donna Amà, è un'opera di carità la vostra.	

Nella composizione dell'*Andante malinconico* dell'aria di Errico, Rota impiega la musica scritta precedentemente per il film *Plein soleil* di René Clément (1960), thriller tratto dal romanzo di Patricia Highsmith *The talented Mr. Ripley*.²⁹ Nella trasposizione da tema

²⁹ Lo stesso tema fu impiegato per le musiche di scena di *Much ado about nothing* di Shakespeare, rappresentato a Londra nel 1965 per la regia di Franco Zeffirelli. Cfr. DE SANTI Pier Marco, *La musica di Nino Rota*, Laterza, Roma-Bari, 1983, p. 98.

cinematografico ad accompagnamento della romanza, non si notano sostanziali differenze, poiché il tema si prestava già bene ad essere adattato alla versificazione.

La forma strutturale dell'aria è quella della romanza otto-novecentesca nel tempo di 6/8 con l'accompagnamento strumentale per arpeggi e la presenza di alcuni episodi solistici di strumenti che procedono parallelamente alla voce, come il mandolino a metà del brano e, nella ripresa, il violino solo. L'attacco dell'aria avviene dopo due battute in cui tutta l'orchestra tace, ad eccezione del solo corno inglese, che trattiene il tempo indugiando sul semitono Do-Re bemolle, in questo modo preparando l'atmosfera malinconica della romanza e dando al tenore la nota di attacco (Do diesis) (Fig. 13). La melodia del tenore viene raddoppiata dall'oboe, mentre l'accompagnamento è affidato agli archi, a cui si aggiungono l'arpa e il mandolino dal terzo verso (strumenti utilizzati anche nella versione di *Plein soleil*).

Andante malinconico

ERRICO

Fig. 13. Nino Rota, *Napoli milionaria*. *Dramma lirico in tre atti*, Aria di Errico, rid. pf., atto I, n. 66, bb. 1-8.

La romanza richiama certi stilemi della canzone napoletana,³⁰ che Rota amplifica nell'espansione lirica del tenore. Gli acuti che accompagnano l'ultima parte dell'aria – con il salto di quarta diminuita e di terza minore discendente all'invocazione del nome dell'amata –

³⁰ Fabris e Moretti evidenziano nell'aria una forte somiglianza con la melodia di *Te voglio bene assaje*, attribuita erroneamente da alcune tradizioni a Gaetano Donizzetti. Cfr. FABRIS – MORETTI, “*Napoli milionaria*”, *una lettura a quattro mani* cit., p. 161.

enfaticizzano il carattere del personaggio, che nel tentativo di essere patetico sfocia tuttavia nella volgarità.

L'accorata richiesta di perdono di Errico viene accolta da Amalia, ma entrambi sono colti di sorpresa dalla comparsa di Rosaria che fulmina la madre con lo sguardo facendole intendere di aver notato gli atteggiamenti teneri che i due mostravano. Dall'esterno si avvertono le urla di Amedeo, seguito da Adelaide che lo invita a calmarsi. Il giovane ha saputo che Vincenza, la donna con cui Amalia aveva litigato quella stessa mattina, si sta recando alla questura per sporgere denuncia. Appurato il rischio della perquisizione, tutto il vicinato si mobilita per allestire la finta camera ardente in cui Gennaro, richiamato in casa da Amalia, dovrà interpretare il morto nella speranza che il brigadiere rinunci a fare la perquisizione e a requisire gli alimenti nascosti da Amalia sotto il letto. L'agitazione che perdura in tutta la scena viene resa in partitura attraverso la riproposizione in accelerando di una cellula melodico-ritmica costituita di una terzina di crome nel tempo di 6/8, di una croma puntata più due semicrome nel tempo di 2/4 al n. di sezione 84 (Fig. 14).

The musical score is divided into two systems. The first system contains two staves in 6/8 time, with a piano (*p*) dynamic marking. The second system contains two staves in 2/4 time, with dynamic markings of *mf*, *f*, *mf*, and *f*.

Fig. 14. Nino Rota, *Napoli milionaria*. *Dramma lirico in tre atti*, scena finto morto, atto I, n. 80 e n. 84.

Quando inizia la veglia funebre, Rota propone in termini musicali una parodia del verso della sequenza latina *Dies Irae, dias illa, Solvet seclum in favilla* che diventa *Diasilla diasilla, o Signore pigliatillo*, che qui nomino *Tema della morte* (Fig. 15). La comicità della scena, con i finti piagnistei dei parenti di Gennaro e delle finte suore (interpretate da 'O Miezio Prèvete e Pascalino 'O pittore), è rafforzata dalla musica, fin dall'esposizione di un tema della tuba, che nel tentativo di rimandare a una marcia funebre, enfatizza invece i caratteri comici di una melodia un po' goffa.

Andante pesante ben scandito e funereo
(Tuba, Clar. b.)

ben sentito, espress.

un poco pesante 8va- 8va- 8va- 8va-

ADELAIDE

Di - a - sil - la, di - a - sil - la, o Si - gno - re pi - glia - til - lo.

mp

Fig. 15. Nino Rota, *Napoli milionaria*. *Dramma lirico in tre atti*, *Tema della morte*, atto I, rid. pf. n. 86, bb. 1-7.

A interrompere questa pantomima (alle parole «Dacci un segno di clemenza») interviene il segnale acustico della sirena, che annuncia l'imminente attacco aereo che si sta per abbattere sulla città. Nella scena del bombardamento Rota mostra tutta la sua abilità nel ricreare il paesaggio sonoro della guerra. Nella partitura si distinguono in modo particolare i tonfi dei palazzi che cadono e i suoni delle mitragliatrici, resi con ribattuti secchi in fortissimo (Fig. 16). Questo è un ulteriore caso di prestito interno, poiché questo motivo era già stato impiegato nella musica composta da Rota per *Waterloo* (1970), diretto da Sergej Fëdorovič Bondarčuk. La musica nel film accompagna la messa in salvo del generale Napoleone Bonaparte durante la battaglia di Waterloo da parte di alcuni commilitoni della guardia imperiale francese. Il tutto avviene nell'atmosfera bellica disegnata dal ritmo costante scandito dalle percussioni. Come avviene nel film, anche nell'opera la musica del bombardamento, con il suo peculiare motivo ritmico, ha una funzione descrittiva: per un attimo viene sospesa la farsa e si ritorna alla realtà della guerra. Tutta la scena è giocata sulla contrapposizione fra comico e tragico: passata la minaccia delle bombe, il brigadiere canta un'aria per congratularsi con Gennaro dell'ottima interpretazione attoriale e promette («parola d'onore») di non arrestarlo e di non fare la perquisizione. In quel momento, come avviene nel testo teatrale, finisce la commediola e i personaggi si rilassano e si preparano ad uscire dalla casa dei Jovine, se non fosse per una nuova minaccia improvvisa: l'orchestra riprende in pianissimo il *Tema tragico* dell'ouverture, segnale che qualcosa di drammatico sta per avvenire. Entra infatti una donna, annunciando a Salvatore

(’O Miezso Prèvete) che la moglie è rimasta uccisa sotto le macerie. Con questa tragedia si conclude l’atto.

216

Fl. I
Fl. II
Fl. III
Ob.
C. Zugl.
Cl.
Cl. B.
Fg.
C. Fg.
COR
Tbe
3 Tui
B. Tuba
Tp.
Batt.
Gr. Cassa
Tam-Tam
Cassette
CIAPPA
I
II
Vc.
Vc.
Cb.

(Tutte con sordina)

Si sentono gli apparecchi,
sono fortissime le voci - lanti

Fig. 16. Nino Rota, *Napoli milionaria*. *Dramma lirico in tre atti*, scena del bombardamento. Digitalizzazione, atto I, nn. 101-102, pp. 216-217.

102

Handwritten musical score for a large ensemble, including woodwinds, brass, strings, and percussion. The score is divided into two systems, each starting with a boxed number '102'. The first system includes parts for Flute I and II, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, Percussion, and Cello/Double Bass. The second system includes parts for Flute I and II, Violin I and II, Viola, and Cello/Double Bass. The score contains various musical notations such as notes, rests, dynamics (p, mf, marc.), and performance instructions like 'Tambourin', 'Cassette', and 'Le mitragliatrici...'. The percussion part includes specific rhythmic patterns for 'Tambourin', 'Cassette', and 'Le mitragliatrici...'. The woodwind and brass parts feature complex rhythmic patterns and dynamics. The string parts provide harmonic support with various textures and dynamics.

(seguito di Fig. 16)

Come già esaminato da Jonathan Brandani, l'aria del brigadiere Ciappa alla fine del primo atto è un interessante caso di studio filologico su *Napoli milionaria*, poiché i testimoni autografi offrono diverse versioni del numero operistico inserito fra i numeri di sezione 108 e 112.³¹

Il direttore d'orchestra riporta una sintesi del colloquio privato avuto con Bruno Moretti, maestro collaboratore di Rota a Spoleto, in cui si evince che il taglio dell'aria del brigadiere sarebbe avvenuto poco prima della messa in scena definitiva. L'interprete del brigadiere Ciappa, Luigi De Corato, aveva manifestato molte difficoltà nell'esecuzione dell'aria completa che Rota aveva scritto inizialmente seguendo il testo del libretto.³² Su questa premessa Rota e De Filippo, con la forte complicità di Bruno Bartoletti, a cui era affidata la direzione d'orchestra, decisero per un taglio repentino della sezione che si concretizzò nell'accorpamento delle pagine dalla numero 235 alla numero 238.

Il carattere provvisorio di questa soluzione adottata da Rota è confermato, però, dal raffronto della partitura di Spoleto con la riduzione per canto e pianoforte in cui Rota aveva inserito alcune correzioni in vista di probabili repliche dell'opera che, tra le varie proposte, si sarebbero dovute tenere a Chicago, dove Bruno Bartoletti ricopriva il ruolo di direttore artistico e musicale presso il Chicago Lyric Opera, e a Napoli al Teatro San Carlo.

Il confronto fra la riduzione per canto e pianoforte e la partitura di Spoleto fa emergere un ulteriore aspetto legato alle varianti d'autore e connesse allo stato di provvisorietà che permane in alcune sezioni dell'opera che, all'indomani della prima spoletina, furono oggetto di revisione da parte di Rota proprio in vista delle possibili repliche mai avvenute. Quello che è possibile osservare nella riduzione per canto e piano (Fig. 17a), infatti, confuta la scrittura riportata in partitura (Fig. 17b) sia dal punto di vista verbale sia musicale, e conferma, allo stesso tempo, quanto riportato in una delle scritture preparatorie in fase di abbozzo continuativo.³³

³¹ Cfr. BRANDANI, *A Last Version of "Napoli milionaria"* cit. pp. 117-123.

³² Cfr. *Ivi*, p. 118.

³³ Partendo dal materiale dell'a.c. (che coincide con la versione nella riduzione per canto e pianoforte), il M^o Brandani ha effettuato un'orchestrazione completa dell'aria e l'ha inserita nelle esecuzioni dell'opera al Teatro del Giglio di Lucca (25-26 settembre 2021). Su questo allestimento si veda l'Introduzione.

Allegretto calmo, un poco rubato

BRIGADIERE

Sei un truf - fa - to - re co - rag - gio - so e mat - to; sei pu - re sim - pa - ti - co

per cui stam - mi a sen - ti - re, ti pro - pon - go un pat - to:

The score consists of a vocal line in bass clef and a piano accompaniment in bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The tempo is 'Allegretto calmo, un poco rubato'. The piano part includes dynamic markings 'p' and 'mp'.

Fig. 17a. Nino Rota, *Napoli milionaria*. *Dramma lirico in tre atti*, aria brigadiere, rid. pf., atto I, pp. 97-98.

Cl. Sib. ^{1°} *mp*

Fg. *mp*

Ciappa

Vle. *pizz.* *p* Div.

Vc. *pizz.* *p* Div.

Cb. *pizz.* *p*

Sei un truf - fa - to - re co - rag - gio - so e mat - to, Sei pu - re sim - pa - ti - co,

The orchestral score is in 2/4 time. It includes parts for Clarinet in B-flat (1st), Bassoon (1st), Bassoon (2nd), Violin, Viola, and Cello. The key signature has one sharp (F#) and the tempo is 'Allegretto calmo, un poco rubato'. The dynamic markings are 'mp' for the woodwinds and 'p' for the strings. The strings play a pizzicato accompaniment.

The image shows a page of a musical score for Nino Rota's opera 'Napoli milionaria'. It features eight staves: C.ing. (Cymbal), Cl. Sib. (Clarinete Sib), Fg. (Fagotto), Cr. (Corni), Ciappa (Tamburo), Vle (Violini), Vc. (Violoncelli), and Cb. (Contrabbassi). The Ciappa staff includes the lyrics: 'per cu - i stam - mi a sen - ti - re, ti pro - pon - go un pat - to'. The score includes dynamic markings such as *mp*, *mf*, and *p*, and performance instructions like 'sord.' and '2°, 4°'.

Fig. 17b. Nino Rota, *Napoli milionaria*. *Dramma lirico in tre atti*, aria brigadiere, atto I, n. 109, bb. 1-12.

III.3. Atto II: commistioni di genere

Come nella commedia, il secondo atto dell'opera inizia con un'ellissi temporale: sono passati quasi tre anni e Napoli è ora sotto il controllo degli alleati. La musica riflette il mutamento nel clima politico e sociale dopo lo sbarco del 1943. All'attacco della musica, lo stile è nettamente diverso da quello impiegato nel primo atto: nell'ouverture si assaporano ritmi incalzanti, armonie jazzistiche, si respira l'euforia popolare. Qui la musica svolge un ruolo drammaturgico fondamentale nel descrivere il passare del tempo e il cambiamento delle condizioni di vita dei personaggi, che ora vivono in circostanze di benessere economico grazie ai ricavi provenienti dalla borsa nera.

L'ouverture del secondo atto inizia con l'*Allegro (quasi in due)* dell'orchestra con accordi di settima ribattuti su un giro melodico-armonico dal sapore jazzistico. L'inserimento di strumenti come il sassofono contralto e baritono e la presenza costante delle percussioni suddivisa tra piatto sospeso, grancassa e tamburo basco, evidenziano il carattere misto di questa breve introduzione strumentale, la cui scrittura rimanda a quella delle big band jazzistiche. Dopo poche battute introduttive attacca il coro *festoso* con l'esclamazione *Liberation*, e da qui

lo stile musicale americano si mischia ai colori napoletani che hanno dominato l'atto primo (Fig. 18).

Allegro (quasi in due)

S. *f* Li - be - ra - tion! 'e by llo - c' 'e by llo - c' A - me - ri - can!

T. *f* Li - be - ra - tion! 'e by llo - c' 'e by llo - c' A - me - ri - can!

Fig. 18. Nino Rota, *Napoli milionaria*. *Dramma lirico in tre atti*, atto II, Overture, bb. 1-15.

Rota gioca con i generi musicali, fondendo insieme elementi di matrice popolare napoletana e elementi che richiamano la musica afroamericana, persistenti in questo secondo atto, dalle forme pure del jazz degli anni Quaranta fino alle sonorità più delicate e soft del blues. Questa commistione di elementi provenienti da tradizioni diverse viene tradotta nella scrittura verbale per il coro, che canta letteralmente a metà strada tra l'inglese e il napoletano, utilizzando le melodie del numero musicale del film *Vico americanizzato*:

Liberation! Liberation!
 'e by lloc' American!
 Alice fresche!
 Puparuole!
 Mulignane!
 Oè, oè
Lucchestraie e Cesterfieto,
ciucculata e caramelle,
accattateve 'e Cammelle!

Oè, oè!
 So' arrivate 'e Marucchine,
 Irlandese e Canadese,
 accattateve 'e Cammelle!
 Accattateve 'e cuperte.
 C'a cuperta americana
 Ve facite nu cappotto!
 Liberation!
 Accattateve 'e Cammelle,
 Lucchestraie e Cesterfieto!
 L'ommo c' 'a barba!
 Liberation!

La melodia del coro viene elaborata partendo dal *Tema del vicolo* della partitura cinematografica, già utilizzato nell'ouverture del I atto. Le parti del testo che ho riportato in corsivo vengono intonate proprio su una nuova scrittura del *Tema del vicolo* accelerata (Fig. 19a). Il confronto tra l'autografo cinematografico e la partitura operistica non mostra variazioni sostanziali; tuttavia, è evidente che Rota ha operato alcune modifiche per adattare il numero alla scrittura del concertato operistico.

The image shows two systems of musical notation. The first system includes vocal staves for Soprano (S.) and Tenor (T.) and a piano accompaniment. The lyrics are: "Ciuc - cu - la - ta e ca - ra - mel - le ac - cat". The second system continues the vocal lines with lyrics: "ta - te - ve 'e Cam - mel - le!". The piano accompaniment consists of a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature is D major and the time signature is 4/4.

Fig. 19a. Nino Rota, *Napoli milionaria*. *Dramma lirico in tre atti*, *Tema del vicolo*, rid. pf., atto II, n. 4, bb. 1-6.

Come nell'ouverture del primo atto, anche in questo caso il *Tema del vicolo* va incontro ad un processo di iterazione che mostra la progressiva accelerazione con cui il tema viene eseguito; accelerazione che è testimoniata dall'evidente diminuzione dei valori delle note che formano la struttura tematica (Fig. 19b).

a tempo

S.
ff So'ar-ri - va-te,'e Ma-ruc - chi - ne Ac - cat - ta - te - ve,'e - Cam - mel - le

T.
ff Ir - lan - de - se,e Ca - na - de - se

S.
 C,'a cu - per-ta,a-me-ri - ca - na ve fa - ci - te nu cap - pot - to

T.
 Ac - cat - ta - te - ve,'e cu - per - te ve fa - ci - te nu cap - pot - to.

Fig. 19b. Nino Rota, *Napoli milionaria*. *Dramma lirico in tre atti*, *Tema del vicolo*, rid. pf., atto II, n. 6, bb. 1-8.

La fine dell'ouverture, in cui si percepiscono le voci naturali dei venditori ambulanti («puparuole e cucuzziele, 'O pesce 'o pesce»), è seguita da un'enunciazione del *Tema di Rituccia* che accompagna l'inizio dell'azione scenica. Adelaide, uscendo dalla camera della piccola, dice ad Amalia «Rituccia dorme, febbre non ne tiene». Amalia, come nella commedia, mostra un atteggiamento superficiale nei riguardi della piccola ammalata.

Se nel primo atto una parvenza di benessere era limitata al momento del caffè descritto dal tema proveniente da *Le notti di Cabiria*, nel secondo atto il tema associato al lusso derivato dai guadagni della borsa nera è diametralmente opposto. La melodia che accompagna l'ingresso di Miezio Prèvete segue un andamento prevalentemente discendente ed è affidata al clarinetto solo, che conferisce al tema un carattere seducente. Particolare del tema è l'accompagnamento degli archi, violini e viole, che eseguono un modulo ritmico sincopato *col legno* (Fig. 20).

The image shows two systems of a musical score. The first system includes a vocal line for M. PREVETE and an orchestral accompaniment. The vocal line is marked *cantabile* and *mf*, with the lyrics "Gra - gna - no vec - chio". The orchestra consists of Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The strings are marked *col legno* (*p*) and *arco* (*p*). The second system continues the vocal line and orchestral accompaniment, with the lyrics "Set - te - bel - liz - ze è un gran co - no - sci - to - re...".

Fig. 20. Nino Rota, *Napoli milionaria*. *Dramma lirico in tre atti*, *Tema del lusso*, atto II, n. 12, bb. 1-8.

L'ingresso di Assunta, nipote di Adelaide, richiama nuovamente il *Tema di Rituccia* quando la ragazza dice di poter rimanere con Donna Amalia e provvedere lei qualora la bambina dovesse svegliarsi. Come nella commedia, Assunta approfitta della presenza di Amalia per chiedere un parere sulla sua attuale condizione civile: «se sono o non sono più zitella». Prima di chiedere ciò, la ragazza viene inebriata dal profumo di Amalia e chiede maliziosamente «Settebellizze ve l'ha regalato?». Amalia, risentita, risponde di averlo comprato da sola. A quel punto Assunta, mostrandosi civettuola, asserisce di aver appreso, da voci nel vicolo, di una

simpatia nata tra Amalia ed Errico. Questa affermazione offende Amalia tanto da scatenare la sua collera («Ma che ci hanno da dire questi quattro schifosi pezzentoni?»). Nel prosieguo del dialogo Assunta si lascia andare ad uno sfogo impostato su una risata isterica, che nella partitura operistica si traduce in un'altra citazione cinematografica, proveniente da *Le tentazioni del Dottor Antonio*, episodio diretto da Federico Fellini e inserito nel film *Boccaccio '70* (1962). Si tratta della musica che accompagna i titoli di testa dell'episodio, in cui la voce infantile del narratore speaker descrive il carattere del protagonista interpretato da Peppino De Filippo, Antonio Mazzino, professore di storia dell'arte e acerrimo nemico delle libertà di costume e sessuali, il quale si troverà a dover “subire” la visione di Anita Ekberg affissa su un manifesto proprio di fronte alla sua abitazione.³⁴

Tecnicamente il personaggio di Assunta intona un vero e proprio vocalizzo la cui esecuzione risulta complessa per diversi fattori: la successione intervallare iniziale sulle note che compongono l'accordo di mi maggiore viene seguita da moduli di semicrome in cui domina il cromatismo sia in senso ascendente sia discendente (Fig. 21). La linea vocale procede in omoritmia con oboe e corno inglese ma, al contempo, è sostenuta dalla sezione degli archi, in modo particolare dai violini secondi. Dal punto di vista tecnico, la parte vocale è pensata per un soprano di coloratura, quindi una voce in grado di sostenere ornamenti virtuosistici simili, per portare un esempio dalla tradizione dello *Singspiel*, ai picchettati presenti nell'aria della Regina della notte «Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen» (*Die Zauberflöte* Atto II, Scena VIII).³⁵

Mosso con vivacità
ASSUNTA

a a a a a a a a a a a a e cer-te vol - te e e e e ri - do - io

Fig. 21. Nino Rota, *Napoli milionaria*. *Dramma lirico in tre atti*, risata di Assunta, rid. pf, atto II, n. 20, bb. 1-5.

³⁴ Cfr. IANNIELLO Armando, *Umiliani, Trovajoli and Rota: the Jazz film score of “Boccaccio ’70”*, in WENNEKES Emile – AUDISSINO Emilio (a cura di), *Cinema changes: incorporation of Jazz in the Film Soundtrack*, Brepols, Thurnout, 2019, pp. 253-272.

³⁵ Nel disegno melodico della risata di Assunta è stato riconosciuto il procedere cromatico discendente di molti temi rotiani. Cfr. FABRIS – MORETTI, “*Napoli milionaria*”, *una lettura a quattro mani* cit., pp. 163-164.

La prima parte di questa scena concentrata sul personaggio di Assunta, dai tratti prettamente comici, è seguita da un momento malinconico, quando la nipote di Adelaide chiede consiglio ad Amalia riguardo al proprio stato civile («sono o non sono più zitella?»).

Il ventiquattro marzo quarantuno
Mi sposai con Ernesto Santafede;
datosi che trovavasi
in Africa Orientale,
mi sposai per procura.
Tengo ancora la rosa conservata,
ce la volevo dare alla partenza,
e alla presenza
di fanfarre e bandiere...
«Evviva, evviva!»
il vapore partiva.
Io rimanetti sola
piangendo
e con la rosa in mano.
E non l'ho visto più.
Come marito e moglie
non abbiamo potuto consumare...
(cerca il modo di esprimersi)
come si dice?... quella cosa là.
Chi dice ch'è rimasto prigioniero,
chi mi dice ch'è muorto e chi mi dice,
fosse 'a Madonna! Che l'ha visto vivo.
Tra tutte queste voci, vi domando:
sono nubile ancora o maritata?
Sono sposata, vedova o zitella?

In questo punto dell'opera viene offerta al pubblico un'immagine diversa di Assunta, fino a quel momento apprezzata come un personaggio esclusivamente comico.³⁶ Il canto procede in un recitativo mezzo parlato che sfocia solo a tratti in un arioso più accorato. Il carattere psicologico del personaggio è dato tuttavia dall'orchestra, a cui Rota affida una scrittura lirica e intensamente espressiva. Nell'*Andante* risalta la linea melodica dei violini primi, il cui *incipit* è costruito su un mordente misurato di semicrome (Fig. 22).

³⁶ Cfr. BRANDANI, *Guida all'ascolto* cit., p. [11].

Andante

Assunta
Il ven-ti-quat-tro mar-zo qua-ran-tu-no mi spo-sai con Er-ne-sto San-ta-

Vni I

Vni II

Vle

Vc.

- fe-de; da-to-si che tro-va-va-si in A-fri-ca,O-rien-ta-le, mi spo-sai per pro-cu-ra. —

mf

mf

mf

mf

Fig. 22. Nino Rota, *Napoli milionaria*. *Dramma lirico in tre atti*, aria di Assunta, atto II, n. 23, bb. 1-7.

Questo motivo malinconico si ripete all'inizio di ogni enunciato del racconto della ragazza incentrato sul matrimonio per procura e sulla preoccupazione per il suo dubbioso stato di vedovanza. Lo sentiamo enunciato dall'oboe e dal clarinetto, e poi di nuovo da legni e archi insieme in maniera *dolce* e *espressiva* – come indicato in partitura – nel punto in cui Assunta esprime la sua incertezza sullo stato del marito, prigioniero o morto in guerra. La tensione cresce *a poco a poco* e accompagna la domanda faticosa: «Sono nubile ancora o maritata? Sono sposata, vedova o zitella?». La melodia, tratta dal motivo principale variato, procede per moduli in progressione ascendente e in crescendo, come se accompagnasse la speranza della giovane di ricevere una risposta positiva (Fig. 23). Il responso di Amalia è però negativo («No, sei zitella, ma sempre maritata | e un'altra volta non ti puoi sposare»), e accompagnato dal tema iniziale, che suggella in questo modo l'arezza di Assunta («Allora no, non so' echiù niente,

chesto so») e di tutte le giovani donne che a causa della guerra hanno vissuto una simile condizione.

ASSUNTA

pp Tra tut - te que - ste vo - ci, vi do - man - do: so - no nu - bi - le an -
cresc. a poco a poco

pp

- co - ra o ma - ri - ta - ta? So - no spo - sa - ta, ve - do - va o zi -

mf

AMALIA

- tel - la? No, sei zi - tel - la, ma sem - pre ma - ri - ta - ta e u - n' - tra vol - ta non ti puoi spo -

poco f *mp*

ASSUNTA *(scoppia in pianto)*

- sa - re. Al - lo - ra no, no sò cchiù nien - te che - sto - so.

f

Fig. 23. Nino Rota, *Napoli milionaria*. *Dramma lirico in tre atti*, aria di Assunta, rid. pf., atto II, nn. 25-26.

La tristezza del momento viene subito abbandonata con l'ingresso di Errico Settebellizze su un *Animato con slancio* in 6/4, che inaugura una sezione con due nuovi temi musicali, legati al personaggio di Errico. Il primo tema è enunciato solo dall'orchestra ed è caratterizzato da una grande vitalità, a indicare lo slancio con cui Errico entra in scena, «*vistosamente abbigliato da borsaro nero arricchito*» (Fig. 24, bb. 1-6). Il secondo è un tema *civettuolo e voluttuoso* che accompagna Errico e tutto il dialogo con Amalia alla presenza di Assunta, dal quale emerge la complicità, anche sentimentale, fra i due (Fig. 24, bb. 6-8). La caratteristica principale di questo tema risiede nella scelta di Rota di affidare ogni sua esposizione alla sola sezione degli archi, con i violini uniti nell'esecuzione della linea melodica che tramanda il senso di romanticismo presente nella scena. Entrambi i temi sottolineano il cambiamento nella condizione del personaggio di Errico, che, come Amalia, vive in uno stato di benessere materiale, frutto però di un'attività moralmente scorretta.

The image displays two musical staves. The top staff, titled "Animato con slancio", is a piano accompaniment in 6/4 time, marked with a forte (f) dynamic. It features a complex, rhythmic melody in the right hand and a more active bass line. The bottom staff, titled "Andantino voluttuoso", is a vocal line for the character Errico. It begins with a rest, followed by the lyrics "calmando... e rit. un poco... Ec - co - mi qua. Vi son ser - vo de - vo - to." The music is in 6/4 time and marked with a piano (p) dynamic. The vocal line is accompanied by a piano accompaniment that mirrors the style of the first section.

Fig. 24. Nino Rota, *Napoli milionaria*. *Dramma lirico in tre atti*, temi di Errico I e II, rid. pf., atto II, n. 27, bb. 1-8.

Assistendo al dialogo romantico, Assunta capisce di essere la terza incomodo e li lascia soli, dopo un nuovo scoppio di risa. I due vengono però interrotti da una nuova musica che accompagna l'ingresso di Amedeo e dei suoi soci in affari.

Come detto in precedenza, Rota attinge non solo dalla musica già presente nel film *Napoli milionaria!* ma anche da altri lavori cinematografici composti per altri registi. Nel secondo atto le citazioni dal repertorio cinematografico riguardano in maniera particolare il genere jazz e blues. Già nell'ouverture la proposta del *Tema del vicolo* subisce un processo di riscrittura in chiave meta-jazzistica. Dopo l'uscita di Assunta, in corrispondenza del numero 34, entrano in

scena Amedeo, Federico e Peppe 'o Cricco accompagnati da un tema che Rota estrapola dal capolavoro di Luchino Visconti *Rocco e i suoi fratelli* (Fig. 25). Nel film di Visconti questa musica la ritroviamo quando Simone e Nadia si incontrano fuori dalla palestra dopo che il giovane ha avuto un incontro di pugilato. Il tema è di per sé breve, ma Rota nell'opera lirica lo espande tanto da accompagnare l'intero quadro in cui i tre giovani, dall'atteggiamento di chi comanda e non di chi subisce, contrattano e parlano di un possibile colpo da portare a termine nelle ore notturne. Come già mostrato in altri casi, il materiale tematico fu oggetto di un processo di citazione: prima di approdare alla partitura di *Napoli milionaria*, fu riutilizzato nell'episodio *Toby Dammit* (1968) diretto da Federico Fellini, nel film ad episodi *Tre passi nel delirio*. Come per *Rocco e i suoi fratelli*, anche per il lavoro di Fellini la musica è chiamata a descrivere ambientazioni cupe e personaggi loschi e dissoluti.³⁷ Utilizzare queste musiche per descrivere il mondo criminale in cui entrano a far parte Errico, Peppe 'o Cricco, Amedeo e Federico, è indicativo dell'attenzione che Rota mostra nella scelta di soluzioni musicali in linea con la drammaturgia della narrazione.³⁸



Fig. 25. Nino Rota, *Napoli milionaria*. *Dramma lirico in tre atti*, ingresso Amedeo, Peppe e Federico, rid. pf., atto II, n. 34, bb. 1-5.

Non appena i tre giovani escono, Amalia ed Errico riprendono il loro dialogo, dando il via ad un duetto che sancisce in maniera definitiva il loro mal celato rapporto amoroso. Ha inizio la seconda parte dell'atto con i duetti più importanti dell'opera, il primo di Amalia ed Errico e il secondo di Rosaria e Johnny. Questa seconda parte è caratterizzata da uno stile che richiama la tradizione melodrammatica italiana di primo Novecento soprattutto nel trattamento delle parti vocali e nelle loro interazioni.³⁹

³⁷ Un'analisi dettagliata delle tematiche affrontate da Luchino Visconti nel film è fornita in GIORI Mauro, *Rocco e i suoi fratelli. La vita amara di Luchino Visconti*, UTET Università, Novara, 2021.

³⁸ Come l'aria del brigadiere nel I atto, anche questa scena ha conosciuto un processo di revisione dalla partitura orchestrale di Spoleto, come testimonia la stampa con la riduzione per canto e pianoforte. Si tratta di materiale musicale inserito nella scena in cui i tre giovani concordano di portare a termine il furto di un'auto. L'aggiunta consiste nell'inserimento di alcune battute di Amedeo che indicano il completo coinvolgimento ed entusiasmo del giovane nella sua nuova veste di ladro. Per un approfondimento sulle varianti d'autore cfr. BRANDANI, *A Last Version of "Napoli milionaria"* cit., pp. 124-126.

³⁹ Come spiega Nicola Scardicchio: «La stessa vocalità dei personaggi deriva certamente da quella dell'opera del primo novecento: Rota spesso dichiarò di sentirsi naturale prosecutore e convinto assertore del rispetto di una scrittura che esaltasse la voce umana ed il canto espressivo, dicendo che sarebbe stato assai imbarazzato di mettere i suoi cantanti in condizione di *non cantare*: i suoi modelli erano stati Wagner e Mussorgskji, e poi Richard Strauss

Proprio come se il discorso fosse rimasto in sospeso, il duetto di Amalia ed Errico ha inizio sulle note del primo tema di Fig. 24, con il quale entrava Errico, ed è diviso in varie sezioni. Seguendo lo stato d'animo dei personaggi, Rota alterna momenti di passione smodata a momenti di turbamento e riflessione. Vengono citati vari temi dell'atto I legati ai personaggi di Gennaro e Rosaria (par. III.2, Figg. 12a e 6), come a ricordare ad Amalia che non è libera di seguire Errico, ma è ancora legata al marito e ha delle responsabilità anche come madre. Amalia da principio è ritrosa ad accettare la proposta dell'amante di rendere pubblica la loro relazione, poiché teme un possibile ritorno di Gennaro e prova senso di colpa. Questo conflitto interiore di Amalia si colloca all'altezza del numero di sezione 52, in cui Rota inserisce uno dei momenti più lirici e sentimentali di tutta l'opera. Errico, in maniera provocatoria, immagina la reazione di Amalia all'eventuale ritorno di Gennaro; quindi la donna non riesce a trattenere i suoi sentimenti. Nel *Sostenuto molto espressivo* il moto di gelosia di Errico spinge Amalia a dichiararsi, e in un crescendo appassionato finiscono l'uno nelle braccia dell'altra, scambiandosi un bacio assetato e da lungo tempo atteso (Fig. 26).

AMALIA

[...]

Vivo... è vivo, e da un momento all'altro
Gennarino sta qua.

ERRICO

Per voi sarà una gioia...

AMALIA

Sarà una gioia e pure un dispiacere.

ERRICO

Perché?

AMALIA

Perché comincia a controllare:
tante domande, perdo la libertà.

ERRICO

Non per altra ragione?

AMALIA

(elusiva)

Sì, pe' tante ragioni...

ERRICO

E pe' me no, ho capito:

pe' me, no!

(Amalia gli stringe le braccia lentamente e sensualmente)

AMALIA

Pure pe' te! Pe' te!

e Pizzetti, Rimski-Korsakov, Puccini, Prokofiev e Stravinskij. Ne derivò un canto tutto articolato sulla pronuncia intonata del testo ma sempre modulato su linee melodiche espressive, senza mai perdere di vista l'invenzione tematica.», in SCARDICCHIO Nicola, *Nino Rota e la Napoli di Eduardo*, Programma di sala del 36° Festival della Valle D'Itria, Martina Franca (Luglio 2010), Schena, Fasano, 2010.

Sulo pe' te!

ERRICO

(ghermisce la donna e la bacia)

Stavo assetato.

AMALIA

E io pure, Errì,

pur io tenevo sete.

Sostenuto
molto espr.

(Amalia gli stringe le braccia lentamente e sensualmente)

Am. *con passione* Pu - re — pe' te! Pè

Er. E pe' me no, ho ca - pi - to pe' me no!

mf *p* *f* *p* *cresc.* *f*

Am. tel' Su - lo pe' tel' *(ghermisce la donna e la bacia)*

Er.

Am. E io pu - re, Er - ri, pur io — te - ne - vo se - te.

Er. Sta - vo, as - se - ta - to.

sf

Fig. 26. Nino Rota, *Napoli milionaria*. *Dramma lirico in tre atti*, duetto Amalia-Errico, rid. pf., atto II, n. 52, bb. 1-17.

Che Amalia abbia lo stesso desiderio di Errico è reso dalla progressione iniziale, in cui la sua linea vocale riprende un semitono sopra quella dell'amante. Nella tonalità di impianto, Sol minore, Errico incalza Amalia (Fig. 26, bb. 1-4) su un accompagnamento armonico che segue la concatenazione $I^6_4-V^9-I^6_4-V^9$, generando una cadenza sospesa sul nono grado, Mi bemolle (bb. 2 e 4). Su quest'ultimo Rota imposta la ripresa della melodia nella parte di Amalia e ne consegue una progressione ascendente di semitono. Il Mi bemolle abbandona la funzione di nono grado melodico e diventa quinto grado di La bemolle minore, tonalità in cui Amalia intona la stessa melodia di Errico (bb. 5-8). A questo punto Rota fa proseguire all'orchestra il discorso in progressione avviato dalle voci, nella tonalità di Do minore, in modo che copra quell'attimo di sospensione che sfocia nel bacio appassionato fra i due amanti. L'orchestra rimane sull'accordo di settima di Re bemolle mentre Errico e Amalia si scambiano le ultime battute. Il punto culminante che ci si aspetterebbe al termine delle continue progressioni in climax non viene tuttavia raggiunto, in quanto il duetto tra Errico ed Amalia prosegue con l'intonazione di *Villanova*. Rota dà vita a questa seconda parte ripensando ai colori e alle timbriche orchestrali già utilizzate nel primo atto per l'aria di Errico, che richiamano il genere popolare della canzone napoletana. Il testo, intonato nella parte iniziale da Amalia, propone una descrizione della celebre salita scavata nella collina da cui, una volta giunti in cima, è possibile ammirare l'intero golfo di Napoli.

Di matrice cinematografica, ma si potrebbe anche dire felliniana, *Villanova* è ricavata dalla canzone *Lla Rì Lli Rà*, impiegata nel film del 1957 *Le notti di Cabiria*:⁴⁰ come mostro nella tabella seguente, i versi eseguiti da Amalia sono intonati con quella melodia (Fig. 27), mentre il finale del duetto è composto sulle note del *Tema del caffè*, tratto dallo stesso film (par. III.2, Fig. 7).

AMALIA
 Villanova!
 Villanova 'ncoppa Margellina,
 Pusilleco, Donn'Anna e po'
 saglimmo:
 ce ne saglimmo indifferente,
 indifferentemente
 senza dà suspetto,
 a Villanova,
 Villanova, Villanova!

Lla rì lli rà

ERRICO
 È tutta verde, fresca e profumata,
 Villanova!
 Aria 'e ciardine,
 limone, cedre, arance e mandarine...

Musica *ex novo*

⁴⁰ Cfr. BRANDANI, *Guida all'ascolto* cit., p. [12].

Villanova!

AMALIA

Là ce sta 'na taverna piccerella...

ERRICO

E si nun c'è?

AMALIA

Dicimmo ca ce sta.

Sott'a n'albero all'ombra

carezze, abbracce e baci

per primo piatto, per secondo e frutta.

AMALIA - ERRICO

Chesto se mangia

a Villanova.

Lla rì lli rà

ERRICO

E po' fa notte

e siente Villanova ca te dice:

«A chi aspettate?»

AMALIA

E allora sì, chello che vuò te do!

ERRICO

'Na corsa a macchina scoperta...

AMALIA

E po' 'a chiudimmo,

quanno scura notte...

AMALIA-ERRICO

Villanova!

Tema del caffè

Nel film, l'esecuzione della canzone avviene in maniera improvvisata, tramite musicisti che compaiono via via nella sequenza finale. Utilizzando la canzone come nucleo per comporre uno dei duetti più importanti dell'opera, Rota modifica la funzione di tale musica, contraddistinta nel film per il tono leggero e spensierato, trasformandola in un numero di un certo peso drammaturgico, dove è evidente il carattere seduttivo di Amalia nei riguardi di Errico.



Fig. 27. Nino Rota, *Napoli milionaria*. *Dramma lirico in tre atti*, atto II, melodia del duetto *Villanova* di Amalia ed Errico.

Decisi a recarsi nel luogo suggestivo per concedersi un momento romantico, Amalia ed Errico vengono nuovamente sorpresi da Maria Rosaria appena rientrata a casa. Sulla melodia di *Villanova* eseguita dagli archi i tre personaggi scambiano le seguenti battute:

MARIA ROSARIA

Mammà?!

ERRICO
(da padrone)
Mangiamo fuori.

AMALIA
Statte attenta a Rituccia.

MARIA ROSARIA
Ma tu addò vaje?

ERRICO e AMALIA
A Villanova!
(*ed escono rapidamente tenendosi per mano*)

L'ultima declamazione *A Villanova!* mette in mostra il carattere superbo dei due amanti, non curanti delle possibili conseguenze a cui la manifestazione pubblica della loro relazione potrebbe portare. Questo elemento viene riportato nella scrittura musicale attraverso il raggiungimento del grado più acuto della tessitura vocale di entrambi i personaggi. Si assiste così ad un crescendo musicale e, allo stesso tempo, passionale che culmina nella riproposizione del *Tema del caffè* (Fig. 28).

141

63 *Appassionato, cantabile*

The score is arranged in a standard orchestral format. The woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bass Clarinet, Bassoon, Contrabassoon) and strings (Violins I and II, Viola, Violoncello, Contrabasso) are at the top. The brass section (Horns, Trumpets, Trombones) is in the middle. The vocalists Amalia and Errico are at the bottom. The score includes various musical notations such as dynamics (ff, marc.), articulation (accents), and phrasing slurs. The tempo/mood is indicated as 'Appassionato, cantabile'.

Fig. 28. Nino Rota, *Napoli milionaria*. *Dramma lirico in tre atti*, atto II, finale duetto Amalia-Errico. Digitalizzazione partitura, p. 141, n. 63.

Dopo l'*Appassionato cantabile* l'orchestra cambia di nuovo registro e riprende le soluzioni stilistico-formali del jazz, genere che, come osservato in precedenza, caratterizza maggiormente la scrittura del secondo atto, ma non solo da un punto di vista prettamente musicale. Il jazz si

delinea soprattutto come dispositivo drammaturgico che testimonia il cambiamento della cornice storico-temporale nel passaggio dal I al II atto. Come *Villanova* rappresenta il momento dell'opera che raccoglie gran parte degli elementi della tradizione musicale napoletana, così l'intermezzo ballabile successivo indica la presenza militare alleata a Napoli, e in Italia, durante gli ultimi anni del conflitto mondiale. Anche nell'utilizzo del jazz, dalle melodie blues ai ritmi del ragtime, Rota impiega musiche preesistenti di derivazione cinematografica. I temi che formano la prima parte dell'intermezzo derivano entrambi dal film di *Toby Dammit* (Fig. 29). Il primo (bb. 1-4) presenta il fraseggio arpeggiato su diversi gradi della tonalità di Si minore. La costruzione della melodia richiama la presenza di alcune *blue notes*⁴¹ all'interno della scala minore: il Re, terza minore di Si, e il La bequadro, settima minore di Si.

Con vivacità (tempo moderato in 2)

The musical score consists of three systems of piano accompaniment. The first system (measures 1-4) is marked 'mf' and features a melodic line with arpeggiated chords and a bass line with block chords. The second system (measures 5-8) continues the melodic line with arpeggiated chords and the bass line with block chords. The third system (measures 9-13) includes a dynamic change to 'p' and features a melodic line with arpeggiated chords and a bass line with block chords. The score is in 4/4 time, key of B minor, and marked 'Con vivacità (tempo moderato in 2)'.

Fig. 29. Nino Rota, *Napoli milionaria*. *Dramma lirico in tre atti*, introduzione festa, rid. pf., atto II, n. 64, bb. 1-13.

⁴¹ Tecnicamente si definisce *blue note* il quarto grado innalzato che viene inserito nella scala minore melodica e genera la *scala blues*. Nell'opera lirica il tema costruito sulla successione degli arpeggi preannuncia la tristezza di Maria Rosaria che sarà chiaramente esplicitata durante il duetto finale tra la ragazza e il soldato americano Johnny. Questo utilizzo del jazz come sinonimo del tormento e dei pensieri turbolenti dei personaggi riprende le tecniche sperimentate da un altro compositore legato al mondo del cinema: Giovanni Fusco. Il suo sodalizio con il regista Michelangelo Antonioni rappresenta una tappa fondamentale per l'ingresso del jazz nella colonna sonora cinematografica. Per un approfondimento sulla musica jazz nel cinema di Antonioni rimando a CALABRETTO Roberto, *Jazz Music in Michelangelo Antonioni's Film*, in WENNEKES – AUDISSINO (a cura di) *Cinema changes* cit., pp. 153-168. Alcuni degli esempi analizzati da Calabretto sono citati anche da Leo Izzo che spiega l'uso del jazz nella costruzione della colonna sonora nel cinema italiano in IZZO Leo, *Incorporazioni. Il jazz nel cinema italiano*, in CALABRETTO Roberto – COSCI Marco – MOSCONI Elena (a cura di), *All'ascolto del cinema italiano: musiche, voci, rumori*, «Quaderni del CSCS – Rivista annuale di cinema italiano», Daniela Aronica, Barcellona, n. 15, 2019, pp. 177-183.

Anche nel secondo tema (bb. 11-13) Rota cerca di equilibrare scrittura jazz e armonia tonale. Il basso, infatti, presenta la successione II-V-I con l'inserimento del settimo grado melodico sia nell'accordo di Do diesis maggiore (b. 11) sia in quello di Fa diesis maggiore (b. 12). L'elemento dissonante che connota ancora la matrice jazzistica risiede nella sovrapposizione nella prima battuta degli accordi di Do diesis maggiore e di Si maggiore. Tale coesistenza armonica su gradi dissonanti viene ripresa nell'ultima battuta del secondo tema dove l'accordo di Si minore al basso, chiaramente con funzione di tonica, sostiene un principio lieve di armonia di dominante, Mi, priva del suo grado fondamentale.

Dopo questa prima parte dell'intermezzo ballabile interviene il coro dei soldati e delle ragazze che entrano a far festa in casa di Rosaria. Tra loro c'è anche Johnny, soldato americano al quale Rosaria si è concessa, rimanendo incinta. Il coro attacca in Sol maggiore con un giro di basso blues (Fig. 30). La melodia del coro si alterna al tema strumentale tratto da *Toby Dammit* (Fig. 29).

4 RAGAZZE
Ma - ri, Ma - ri, man - gia - mo fuo - ri. Al mar, al

4 SOLDATI AMERICANI
Ma - ri Ma - ri man - gia - mo fuo - ri Al

pp

mf

mar, al ma - re.

mar, al ma - re. E poi sta - se - ra

Fig. 30. Nino Rota, *Napoli milionaria*. *Dramma lirico in tre atti*, coro jazz, rid. pf., n. 65, bb. 1-9.

La sezione successiva dell'intermezzo, il *boogie-woogie*, è impostata sul numero musicale *Cadillac* da *La dolce vita* di Federico Fellini (1960) (Fig. 17).⁴² Un riferimento al *boogie-woogie* è riportato anche nella didascalia del libretto:

I due soldati con l'armonica attaccano a suonare un boogie-woogie, mentre sul tavolo piove tutto il ben di Dio che hanno portato i ragazzi americani. Le bottiglie si stappano, mentre le ragazze preparano piatti e bicchieri, improvvisando un ricchissimo buffet. Avviene così che tra il bere e il mangiare ha inizio un allegro quanto movimentato boogie-woogie che, via via, diventa irresistibile e travolgente. Verso la fine della danza le coppie, chi sul letto, sul tavolo tra piatti e bicchieri, chi addirittura in terra, cadono esausti ed in atteggiamenti scomposti. Mezzi brilli, infine, le coppie, col bicchiere cantano.

Più mosso (tempo di boogie woogie)

The musical score is presented in four systems. Each system consists of a piano accompaniment (piano and bass clefs) and a vocal line (treble clef). The first system begins with a piano dynamic of *ff* and includes a *8va* marking above the piano part. The second system continues the piano accompaniment. The third system features a *marc.* (marcato) marking and a *mp* (mezzo-piano) dynamic. The fourth system concludes with a *ff* dynamic and a *8va* marking above the piano part.

Fig. 31. Nino Rota, *Napoli milionaria*. *Dramma lirico in tre atti*, atto II, boogie woogie, n. 72, bb. 1-23.

⁴² Nel saggio *Nino Rota e la quarta persona singolare del soggetto lirico*, Giovanni Morelli spiega come la composizione del *boogie-woogie* sia stata celebrata dallo stesso Rota, nelle dichiarazioni precedenti alla prima di Spoleto, come una novità: «Dalla memoria si fa giocare, per così dire, una specie di scherzetto, il nostro Nino Rota quando, parlandone, interrogato, sostiene, quasi si vanta, di aver introdotto, per uno spunto inventivo discretamente felice, una figurazione jazzata di *boogie-woogie*, peraltro azzeccatissima». Morelli prosegue, quindi, spiegando come il senso dell'intermezzo jazzistico trovi un ruolo ben preciso nell'opera lirica in quanto sottolinea ancora di più lo stato di sofferenza interiore di Maria Rosaria che ha trovato conforto tra le braccia di un soldato che la abbandonerà. L'autore del saggio sottolinea inoltre come nel film il momento della festa in casa Jovine sia stato un'«occasione perduta», confermando dunque che il contenuto narrativo del testo cinematografico è privo della carica drammatica presente nella commedia e nell'opera lirica. Morelli continua, svelando che in realtà il momento del *boogie-woogie* «non nasce affatto, lì, nell'opera, dove sostiene una funzione simil-leit-motivica, ma è trapiantato invece pari pari da uno dei *temi* della colonia american-romana in via Veneto, nella *Dolce vita* (Quel tema nominato *Cadillac* [...]). Cfr. MORELLI Giovanni, *Mackie? Messer? Nino Rota e la quarta persona singolare del soggetto lirico*, in ID. (a cura di), *Storia del Candore. Studi in memoria di Nino Rota nel ventesimo della scomparsa*, Leo S. Olschki, Firenze, 2001, pp. 355-429: 392-393.

Elemento comune delle sezioni è l'inserimento di un intervento vocale a cappella di uno dei soldati che intona liberamente *'O Sole mio*.

Oltre alla citazione proveniente dall'altro capolavoro di Fellini, la presenza del *boogie woogie* in quel punto dell'opera è giustificata per diverse ragioni. La prima riguarda la macrostruttura dell'opera, nella quale la funzione del *boogie woogie* è chiaramente quella di separare due momenti simili tra loro, ovvero i due duetti d'amore, quello tra Amalia ed Errico Villanova e quello tra Maria Rosaria e il soldato americano Johnny *Little Butterfly*. In secondo luogo, l'intermezzo è il momento in cui lo stile jazz trova la sua massima espressione dopo le diverse enunciazioni proposte nell'ouverture del II atto, attraverso la commistione della scrittura ritmica jazz con il coro *Liberation* e alcuni temi già conosciuti nel primo atto come il *Tema del vicolo*.

L'intermezzo è stato composto in un momento successivo alla prima stesura dell'opera, poiché non appare negli abbozzi continuativi. Si tratta di un brano autonomo rispetto al contesto drammatico, la cui funzione sembra quella di conferire maggiore dinamicità alla seconda parte dell'atto, creando un momento coreografico che separi il duetto fra Amalia ed Errico da quello tra Maria Rosaria e Johnny, due numeri dell'opera impegnativi dal punto di vista musicale e drammatico.

La frenesia del ballo diminuisce a poco a poco, fino a quando Maria Rosaria e Johnny rimangono soli in scena. In questo loro momento di intimità emerge tuttavia l'incomunicabilità fra i due, che Eduardo rende nel libretto facendoli esprimere in due lingue diverse, l'inglese lui e l'italiano lei:

JOHNNY
My little Butterfly...

MARIA ROSARIA
Sì!...

JOHNNY
(*rabbuiandosi*)
Here comes your «sì», your unfailing «sì».
To all I asked «sì».
«Sì», if I wished a kiss,
and for a hug «sì»,
«sì» for a caress.
«I want your mouth» «sì»
«Undress», «sì»
«Let's go to bed» «sì»
Little Butterfly,
why did you say to me always «sì»?

Con la differenziazione linguistica l'autore esemplifica la disparità tra il mondo americano e quello napoletano durante gli anni della guerra. Rota raccoglie il suggerimento del libretto e

fornisce un'ulteriore prova della sua duttilità compositiva traducendo musicalmente questa distanza linguistica, vera e propria incomunicabilità tra i due.

Nel duetto si evidenziano due macro-sezioni. Nella prima Johnny intona la sua aria su un accompagnamento *blues*, in cui risalta il riff in corrispondenza dell'indicazione *Andante, quasi blues* (Fig. 32).

Andante, quasi blues

The musical score is written for a vocal soloist (Johnny) and a jazz-style instrumental ensemble. The tempo and mood are indicated as "Andante, quasi blues". The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The ensemble includes Clarinet (Cl.), Trumpet (Trb.), Trombone (Tbn.), Bass (Batt.), Violoncello (Vc.), and Contrabbasso (Cb.). The bass part is specifically marked "Spazzole" (pizzicato) and "p" (piano). The vocal line for Johnny includes the lyrics "Here comes your" and "“si”, your un-fai-ling: “si”". The score is presented in two systems of staves.

Fig. 32. Nino Rota, *Napoli milionaria*. *Dramma lirico in tre atti*, aria Johnny, atto II, n. 81, bb. 5-10.

L'orchestrazione ha tutto il sapore del jazz americano: la batteria accompagna con le *spazzole* l'incedere ritmico in pizzicato dei contrabbassi, mentre la melodia di Johnny è

riproposta dal clarinetto e i tromboni forniscono la componente armonica. Mano mano che l'aria procede, si distingue il motivo eseguito *con tristezza* dal sassofono (Fig. 33).

Fig. 33. Nino Rota, *Napoli milionaria. Dramma lirico in tre atti*, aria Johnny, atto II, n. 81, bb. 11-19.

Terminata l'aria di Johnny, la musica cambia completamente registro. È il turno di Maria Rosaria, il cui canto spontaneo richiama la tradizione verista dell'opera italiana rintracciabile nelle soluzioni compositive adottate da Mascagni e soprattutto Puccini. Rota scrive un'aria in Mi minore di intensa emotività, calibrando l'uso degli strumenti. Come si può osservare dall'esempio (Fig. 34), la struttura è molto regolare: 3 periodi di 8 battute ciascuno, con due picchi melodici in corrispondenza delle bb. 9-10 del n. 83 e 5-6 del n. 84. L'accompagnamento iniziale è leggero e legato, affidato solo agli archi, con saltuari interventi dei fiati. Dal numero 84 la sonorità aumenta insieme all'emozione di Rosaria, fino alla scala in crescendo *appassionato* (n. 84, b. 5) dove la voce è raddoppiata da flauti, corno, violini e viole. Terminata questa frase dell'ultimo periodo, l'orchestra si dissolve e rimane solo il quartetto d'archi a sostenere Rosaria e la sua innocente domanda «Perché? Chi è? Cos'è Butterfly?», che si conclude con una cadenza in Mi maggiore, di sapore antico.

Andante

Fl. *p*

Cr. Ingl. *p*

Maria R.
E tu per-ché mi chia - mi mia pic - co - la But - ter - fly? — Quan - do la pri - ma

Vni I *p*

Vni II *p*

Vle *p*

Vc. *p*

Fl. *poco cresc.* *mf* *poco f*

Fg. *mf* *poco f*

Cr. *mf* *poco f*

A. *poco f*

M.R.
vol - ta l'in - con - tra - i, ti guar - da - i e tu di - ce - sti pic - co - la But - ter - fly.

Vni I *poco cresc.* *mf* *poco f*

Vni II *poco cresc.* *mf* *poco f*

Vle *poco cresc.* *mf* *poco f*

Vc. *poco cresc.* *mf* *poco f*

Cb. *mf*

Fl. *mp* *f*

Ob. 1. *mp* *f*

C. Ing. *mp* *f*

Cl. Sib. a 2 *mp*

Cl. B. a 2 *mp*

Fg. *mp* *f*

Cr. 1. *mp* *f*

A. FA# *f*

M.R. lo ti di-cet-ti, al - lo - ra "Me chia - mo Ma - ri - a." "No, tu sei per me
appassionato

Vni I *mp* *f*

Vni II *mp* *f*

Vle *mp* *f*

Vc. *mp* *f*

Cb. *f*

Fl.

Ob. a 2

C. Ing.

Cl. Sib.

Cl. B.

Fg.

Cr.

A.

M.R.

lit - tle But - ter - fly." Per - ché, chi è? co - s'è But - ter - fly?

Vni I solo I. *p*

Vni II solo I. *p*

Vle solo I. *p*

Vc. solo I. *p*

Cb.

Fig. 34. Nino Rota, *Napoli milionaria*. *Dramma lirico in tre atti*, aria di Rosaria, atto II, nn. 83-84.

Johnny risponde dapprima con i toni di Rosaria, ma tutto cambia al numero 87, quando con l'annuncio di trombe e tromboni prende avvio una sorta di marcia, chiaro richiamo alla condizione militare del giovane. È qui che Johnny confessa la verità, facendo riferimento ai protagonisti del capolavoro pucciniano: dice a Maria di non essere come Pinkerton, ma un semplice soldato, di avere moglie e figli negli Stati Uniti e di aver approfittato di lei come un trofeo di guerra.⁴³

⁴³ «Preda di guerra» si legge in un dattiloscritto del libretto in italiano in ANR.

JOHNNY
 Maria... Maria Rosaria,
 you are for me
 little Butterfly.
 I am no Pinkerton.
 I'm not in Italy
 for trade
 for business
 for pleasure...
 I am no Pinkerton.
 I am Johnny,
 Johnny the soldier!
 Johnny can do everything,
 everything is his.
 «Do all you like» I was told,
 «Everything is yours,
 hold out your hand and grab».
 Wann'a woman?
 She is yours: war trophy!
 «Are you the winner?
 take for your winnings
 anything you want:
 it belongs to you!».
 I am no Pinkerton,
 I am Johnny the soldier!
 I left my wife in the States,
 three kids,
 and domani I go back.
 This is the truth.

Maria Rosaria comprende che quel momento rappresenta l'addio definitivo e sulle note del suo tema canta: «'O core m'ha parlato: te ne vai». In quel preciso momento crollano tutte le barriere culturali e linguistiche esistenti tra i due personaggi con la traduzione in italiano della prima aria di Johnny che viene eseguita dalla ragazza, sulla medesima scrittura in stile blues proposta in Figura 32 su cui il soldato aveva esordito.

«Sì» se volevi un bacio,
 per un abbraccio «Sì»,
 una carezza «Sì»,
 voglio la bocca «Sì»,
 spogliati «Sì»,
 andiamo a letto «Sì».

Successivamente ritornano due temi incontrati nel primo atto, rispettivamente quelli attribuiti a Maria Rosaria (Fig. 6) e Rituccia (Fig. 9). La collocazione di quest'ultimo tema in particolare avviene nel momento in cui Johnny lascia una consistente somma di denaro a Maria Rosaria, invitando la ragazza a farne uso per il bambino che nascerà.

Ma io te voglio bbene!
 Tu lo capisci, Johnny?
 Io te voglio bbene.

JOHNNY

(prende dalle tasche un fascio di dollari e lo chiude tra le mani di Maria Rosaria)

For our baby when he'll be born,
little Butterfly.

(Maria Rosaria si allontana da Johnny, raggiunge la porta della stanza di Rituccia, sporge la testa nell'interno, la ritrae e chiude la porta. Poi si avvicina al comodino accanto al letto e vi lascia il pacco di dollari. Volta le spalle a Johnny e comincia a spogliarsi.)

La conclusione dell'atto è affidata ad un ultimo slancio orchestrale in cui il tema di Rosaria è seguito dalla melodia "pucciniana" con cui la ragazza aveva esordito nel duetto.

III.4. Atto III: dalla commedia alla tragedia

Rispetto ai primi due atti, il processo compositivo dell'atto III non solo è stato più veloce – l'abbozzo continuativo è datato «15 aprile 1976», mentre l'orchestrazione «1° novembre 1976» – ma anche meno documentato in tutte le sue fasi. La partitura di Spoleto contiene infatti un numero maggiore di varianti d'autore e di pagine autografe, che non si ebbe il tempo di correggere e ricopiare almeno in bella copia.⁴⁴

Il terzo atto si apre con una ouverture molto diversa da quelle del primo e del secondo atto. La scrittura tematica richiama infatti il carattere popolare della narrazione. Il legame con il mondo sonoro napoletano è dato anche dalla somiglianza del primo motivo dell'ouverture con la melodia delle strofe di *Funiculì funiculà*.⁴⁵ Come si nota dalle trascrizioni, l'elemento in comune più evidente delle due melodie è lo slancio iniziale con il salto di quarta, a cui si aggiunge il profilo melodico discendente presente sia nella melodia di *Funiculì* (Fig. 35) sia nell'ouverture (Fig. 36, bb. 1-2).

⁴⁴ Una testimonianza su questo aspetto dell'opera la fornisce Massimo Mila in un suo articolo pubblicato sul quotidiano «La Stampa» il 18 giugno 1977: «L'hai ancora da finire, eh? – gli chiedo con lieve tono di rimprovero professionale. – Ma no, sei matto! – mi risponde risentito. – È finita, finitissima da tempo, ma devo eseguire alcuni ritocchi che mi ha chiesto Eduardo [...] E allora – chiedo, un po' sospettoso – com'è che ci lavori ancora su in aereo? Sorride, e poi precisa: "Bè, vedi: ti ho detto che ho lavorato in perfetto accordo con Eduardo, ed è vero. Ogni volta che avevo terminato un pezzo, una scena, glieli facevo sentire, e lui approvava: va bene, va bene. Ma sai com'è quell'uomo, e che genio del teatro è. Pezzo per pezzo, l'opera gli andava, e del resto mi pareva che in fondo non glien'importasse poi tanto e che ascoltasse e approvasse per cortesia. Quando l'opera è stata finita, allora lui ha "visto" lo spettacolo, e da allora ci pensa sempre e tutti i momenti scopre l'opportunità di qualche ritocco, e mi suggerisce miglioramenti. E la cosa tragica è che ha sempre ragione, sono sempre suggerimenti preziosi, di cui sono il primo ad essere convinto.». Per una lettura integrale dell'articolo è possibile i seguenti contributi: MILA Massimo, *Breve incontro con il musicista. Napoli milionaria: musiche di Nino Rota con i "ritocchi" chiesti da Eduardo*, in «La Stampa», Torino, 18 giugno, p. 7, consultabile al link, http://www.archiviolaStampa.it/component?option=com_lastampa/task=search/mod.libera/action.viewer/Itemid.3/page.7/articleid.1094_01_1977_0134_0008_15995997/, consultato il 3 marzo 2019; FABRIS – MORETTI, "Napoli milionaria", una lettura a quattro mani cit., pp. 175-176; IANNIELLO Armando, *Nino Rota e la critica musicale*, in CALABRETTO Roberto (a cura di), *Critica della musica per film. Un film, un regista, un compositore*, Edizioni Fondazione Levi, Venezia, 2021 («Quaderni di musica per film», 2), pp. 311-429: 394-395.

⁴⁵ Cfr. BRANDANI, *Guida all'ascolto* cit., pp. [15-16].

Fig. 35. Luigi Denza, *Funiculi funiculà*, melodia prima strofa.

Fig. 36. Nino Rota, *Napoli milionaria*. *Dramma lirico in tre atti*, atto III, Overture, bb. 1-13.

L'ouverture è costruita su tre idee tematiche. Oltre al primo motivo appena osservato, si individua un secondo motivo dal ritmo incalzante (bb. 3-9) basato sul ribattuto delle trombe (a) e da una cellula (b) ripetuta più volte. Su questo secondo motivo Rota compone la parte del

coro che anticipa il ritorno di Gennaro dalla prigionia. Il terzo motivo del preludio (bb. 11-13), come prescritto in partitura, è più *intenso* e differisce dai primi due per il profilo melodico basato su valori più lunghi e note legate.

Dopo la tripla ripetizione dei tre motivi in successione, l'ouverture viene letteralmente interrotta dall'aria di Amalia, *Dint'a sta casa c'è trasut' 'o munno*, inizialmente non prevista da Rota e De Filippo, ma aggiunta in una fase avanzata della composizione (maggio 1977) su specifica richiesta dell'interprete, Giovanna Casolla.⁴⁶

La melodia dell'aria è tratta da quello che ho identificato come *Tema della nottata* nel film *Napoli milionaria!*. Si tratta dell'unica presenza nell'opera del tema più importante all'interno della pellicola, sia dal punto di vista della ricorrenza numerica sia per il suo significato drammaturgico in rapporto alle immagini. Il fatto che fino all'ultimo l'aria non fosse pronta è testimoniato dall'indicazione che si legge in partitura «mezzo tono sotto (6 bemolli)». Nella partitura è stata infatti trascritta l'aria nella tonalità del *N. 0-31A – Titoli* del film, ovvero Mi minore. Evidentemente per necessità della cantante è stato necessario abbassare le altezze di mezzo tono, e impostare l'aria nella tonalità di Mi bemolle minore. Non c'è stato però il tempo di trascrivere l'aria in bella copia prima della messinscena.⁴⁷

Nell'aria si possono individuare tre sezioni: la prima, basata sul *Tema della nottata* in tempo *Quasi lento. Cantabile e appassionato*, dà al soprano l'occasione per mettere in mostra le proprie doti canore, nell'interpretazione di una melodia malinconica ed espressiva. Dalle parole «E se torna Gennaro?» inizia una seconda sezione impostata sulla melodia usata nel duetto con Errico nel secondo atto (Fig. 37; par. III.3, Fig. 26).

⁴⁶ Sull'aria e le revisioni apportate dopo la rappresentazione spoletina cfr. BRANDANI, *A Last Version of "Napoli milionaria"* cit., pp. 126-127. L'abbozzo continuativo dell'aria (RC 88A, fascicolo III) è datato 29 maggio 1977. Cfr. Appendice II.

⁴⁷ A tal proposito ringrazio il M^o Nicola Scardicchio, allievo e assistente di Rota, per aver chiarito le fasi della composizione dell'aria di Amalia e avermi permesso di consultare la sua trascrizione.

Fig. 37. Nino Rota, *Napoli milionaria*. Digitalizzazione, atto III, a. c. aria di Amalia (ANR, Fondazione Giorgio Cini).

Nella terza sezione, Amalia si rivolge alla statua della Madonna Immacolata posta su un comodino della sala. I versi richiamano la parte finale del copione teatrale in cui la donna, appurato che la figlia più piccola può salvarsi grazie all'antibiotico donato dal ragioniere Spasiano, conscia dello sguardo giudice del marito Gennaro, chiede il motivo di un simile comportamento.

(Gennaro è rimasto fermo, in piedi, fissando il suo sguardo da giudice su sua moglie. Amalia lo avverte e ne riceve quasi un senso di fastidio. Infine, esasperata, è proprio lei che rompe il silenzio con una reazione quasi aggressiva)

(Rivolta all'immagine della Madonna Immacolata che sta sul comò)

E peccché me guarde? Aggio fatto chello che hanno fatto ll'ate. Me so' difesa, me so' aiutata... E tu peccché me guarde e nun parle? 'A stamattina tu me guarde e nun parle. Che colpa me po' da'? Che t'hanno ditto?

E tu che guarde?
tu che me vuò di?
Che so 'na chesta...
che so 'na chell'ata...
E parla, fino a mò
che songo stata?

Il piano discorsivo dell'aria passa da monologo a dialogo, in cui Amalia inveisce contro la statua dell'Immacolata quasi a voler giustificare il suo comportamento. È presente nelle parole pronunciate dalla donna, sia nell'opera sia nella pièce teatrale, l'ammissione della colpa di essersi arricchita attraverso una pratica disonesta, ma il suo alibi è quello che non era possibile fare altrimenti per ottenere una vita agiata e priva di stenti. Questa sezione è cantata su un nuovo tema, una variazione del *Tema della nottata*, reso lugubre dai numerosi cromatismi (Fig. 38).

2E

C. Ingl.

Cl. Si.

Am.

Vni II

Vle

Vc.

Cb.

p espress.

mp

ff

p

E tu che guar - de? tu che me vuò di? che so' 'na

Fig. 38. Nino Rota, *Napoli milionaria*. *Dramma lirico in tre atti*, atto III, aria di Amalia, variazione Tema della nottata, n. 2E.

Sempre sul *Tema della nottata* Amalia si difende dalle immaginarie accuse e chiude la sua aria con un acuto, seguito subito dopo dal colpo di piatti e gran cassa che dà il via alla ripresa dei motivi dell’ouverture. Questi sfumano sul *Tema di Rosaria*, all’ingresso della ragazza, rientrata a casa dopo aver passato la notte fuori. Prende avvio, poi, un breve scambio di battute tra madre e figlia che culmina nella rivelazione dello stato di interessante di Rosaria e la conseguente reazione violenta di Amalia. Il dialogo è basato su una cellula tematica (Fig. 39a), che viene ripresa dall’orchestra nel *Mosso, agitato*, punto in cui Amalia scopre la verità sulla figlia (Fig. 39b).

Fig. 39a. Nino Rota, *Napoli milionaria*. *Dramma lirico in tre atti*, atto III, n. 4, bb. 1-4.

6 Mosso, agitato

Am. E quan - do? e do - ve?

M. Ros. Den - tro al let - to vo - stro, quan-do an - da - In ca - sa no - stra

- va - te con Set - te - bel - liz - ze per le scam - pa - gna - te.

Fig. 39b. Nino Rota, *Napoli milionaria*. *Dramma lirico in tre atti*, atto III, n. 6, bb. 1-7.

Dalle cancellature e riscritture in partitura si intuisce che il finale del diverbio subì qualche modifica in fase di revisione. La battuta di Amalia «T'accido!» era inserita subito dopo la risposta di Rosaria «Quella che siete voi» (Fig. 40a).⁴⁸

MARIA ROSARIA
Quella che siete voi!

AMALIA
(fuori di sé)

Io sì! Tu no, tu no!
T'accido!

(e muove decisa verso Maria Rosaria che esce correndo, mentre la madre le tira dietro una scarpa)

AMAL. surga-gne - ta! ret - tana T'accido! Tu no, tu no, tu no, tu no

ROSAR. quella che siete mi...

Fig. 40a. Nino Rota, *Napoli milionaria*. *Dramma lirico in tre atti*, dettaglio partitura, atto III, p. 17.

⁴⁸ Questa parte del dialogo è assente dal libretto autografo custodito a Firenze.

Nell'immagine che riporta il dettaglio della pagina 17 del terzo atto è evidente la cancellatura nella parte di Amalia, corretta con le diverse parole poste sotto. In corrispondenza di questa cancellatura ve ne sono altre, prontamente sostituite, nella parte dell'orchestrazione e interessano in modo particolare i righi di oboi e clarinetti. La musica crea un crescendo irrequieto e drammatico alternando l'andamento ascendente e discendente della medesima cellula melodica in 6/4 (Fig. 40b-c). In corrispondenza della variante verbale, oboi e clarinetti ricalcano la struttura ritmica della cellula melodica iterando un profilo ascendente che alimenti lo stato di tensione tra i due personaggi.

Fig. 40b. Nino Rota, *Napoli milionaria*. *Dramma lirico in tre atti*, dettaglio partitura, atto III, p. 17.

Fig. 40c. Nino Rota, *Napoli milionaria*. *Dramma lirico in tre atti*, dettaglio partitura, atto III, p. 18.

Sembra che la correzione sia stata fatta in un momento molto vicino alla messa in scena dell'opera che ha costretto Rota a non riscrivere l'intera pagina e inserire correttamente le parti da modificare ma a indicare la correzione nei righi inferiori alle due parti con l'annotazione strumentale per il direttore d'orchestra, e in vista di una edizione a stampa mai avvenuta. Dal punto di vista musicale le correzioni evidenziano le modifiche sia sul piano melodico e armonico, con la scrittura di note diverse rispetto alla prima versione, sia nella costruzione della progressione di semitono, elemento assente nella prima scrittura (Fig. 40d).

The image shows two systems of musical notation for Oboe (Ob.) and Clarinet in B-flat (Cl. Sib.). The top system is labeled '1a versione' and the bottom system '2a versione'. Both systems are in 6/8 time and show a melodic line for the Oboe and a supporting line for the Clarinet. The first version (1a) has a more sustained and melodic Oboe part, while the second version (2a) has a more rhythmic and fragmented Oboe part. Dynamics include *sf e marc.*, *sf*, and *pp*.

Fig. 40d. Confronto fra prima e seconda versione nelle parti di oboi e clarinetti, n. 7, bb. 5-9.

Dopo il grido di Amalia «T'accido!», in pianissimo l'orchestra riprende la melodia dell'ouverture del terzo atto (Fig. 36), su cui Rota fa sentire le voci sparse del coro che preannunciano una grande novità: il ritorno di Gennaro. Nella pagina 7 dell'a.c. del terzo atto, in corrispondenza delle prime parti corali che si susseguono in imitazione, si legge l'indicazione di Rota «i coloriti dell'orchestra devono essere sempre proporzionati alla lontananza del coro che si avvicina gradualmente». Già in a.c. il compositore pensava ad una orchestrazione che non sovrastasse il coro ma accompagnasse il suo “avvicinamento” fisico e sonoro: gli strumenti infatti entrano man mano insieme alle voci, dapprima titubanti mormorando, poi più forti e sicure, certe di riconoscere Gennaro tornato dalla guerra.

Varcata la soglia del basso, che il protagonista in un primo momento non riconosce, Gennaro è rassicurato da Adelaide che si tratta della sua abitazione e che ad attenderlo sulla soglia è la moglie Amalia. Il riavvicinamento fra marito e moglie viene sostenuto dalla musica già conosciuta nel primo atto come *Tema di Gennaro*, ma in questa parte modificata nelle timbriche strumentali. All'inizio dell'opera il *Tema di Gennaro* era associato alla prorompentezza degli ottoni, che sottolineavano la celata rabbia del protagonista per la situazione politica e sociale a cui si stava andando incontro per via della guerra, i licenziamenti dai posti di lavoro e l'avanzare del commercio illegale di beni di prima necessità. Il carattere militare delle trombe e dei tromboni del I atto viene in questo punto sostituito dal timbro delicato dell'oboe, che esegue l'intera melodia del tema su una base armonica molto scarna, ma con un suono continuo del corno in sordina (Fig. 41). Il tema è poi ripreso dagli archi in modo *espressivo* e *sognante*. Questa scelta supporta la struggente malinconia del momento, che traspare dagli occhi di

Gennaro e dalle parole mono o bisillabe «Amà, scusa ma, Amà», che sottolineano lo stato di sofferenza del protagonista, quasi privo di forze.

Calmo, ma senza lentezza

16

Fl.

Ob.

Cr.

Cel.

Arpa

Am.

Gen.

Vni I

Vni II

Vle

Vc.

mp espr.

simile

p

p sord.

pp

dolce

1.

Gen - na - ri...

A - mà...

A -

pp

Fl. *pp*

Ob.

Cr.

Cel. *pp* *p*

A. *pp* *p* *p*

Gen. *3*
- mā, scu - sa, ma... A - mā! Cien-t'an - ni sò pas -

Vni I *p espr. e sognante* *dim.* *p*

Vni II *p espr. e sognante* *dim.* *p*

Vle *p (ponticello)* *dim.* *p*

Vc. *dim.* *p*

Fig. 41. Nino Rota, *Napoli milionaria*. *Dramma lirico in tre atti*, atto III, ritorno di Gennaro, n. 16, bb. 1-9.

Il ritorno di Gennaro prosegue con l'invito di Donna Adelaide e Amalia affinché il reduce racconti della prigionia. Fagotti e clarinetti riprendono un tema subdolo (Fig. 42), la variazione del *Tema della notte* già sentita nella seconda parte dell'aria di Amalia (Fig. 38) e che verrà ulteriormente utilizzata nel finale dell'opera, accompagnando il monologo di Amalia che contempla il figlio morto.

Andante sostenuto

18 *p*

Fig. 42. Nino Rota, *Napoli milionaria*. *Dramma lirico in tre atti*, atto III, ritorno di Gennaro, variazione *Tema della notte*, n. 18, bb. 1-6.

Appare il *Tema di Rituccia* quando Gennaro chiede come stanno i figli. Quando il protagonista si dirige verso la camera da letto dove sta riposando l'ammalata, Adelaide e Amalia restano in scena e commentano lo stato dell'uomo con due brevi incisi («Come s'è dimagrito!... Povero Gennarino!»). Adelaide recita poi una preghiera vera e propria intesa sia nelle parole del libretto, sia nella musica, che propone il modulo finale del primo atto su cui era impostata la litania «Diasilla diasilla, 'o Signore pigliatillo», accompagnato dal timbro malinconico del corno inglese (Fig. 43). Le parole di Adelaide «Madonna Santa, dà tregua e pace alla povera gente» sono indicative degli orrori della guerra subiti, soprattutto da gente povera a cui non resta altro che affidare la propria speranza alla fede. La preghiera rappresenta a mio avviso un flebile messaggio di speranza, che continua a permanere nel libretto, nonostante il cambio drastico del finale con la battuta pessimista di Gennaro «La guerra non è finita e non è finito niente».

Fig. 43. Nino Rota, *Napoli milionaria*. *Dramma lirico in tre atti*, atto III, preghiera di Adelaide, n. 19, bb. 6-7; n. 20, b. 1.

L'ingresso di Maria Rosaria è rimarcato dal tema omonimo, e quando entra Amedeo l'abbraccio fra padre e figli è accompagnato dal tema dell'aria di Amalia di Fig. 38 (variazione del *Tema della nottata*). Ha inizio quindi il racconto di Gennaro sugli orrori conosciuti durante il periodo di prigionia. Non si tratta di una vera e propria aria, in quanto la parte vocale presenta una scrittura che alterna in modo equo sezioni cantate e parlate. Ciò che caratterizza l'intero monologo di Gennaro è un generale crescendo della tensione e dello stato d'agitazione presente nelle parole che viene riportato nella scrittura musicale, la quale traduce in partitura qualsiasi rimando a suoni ed effetti sonori menzionati da Gennaro.

La traccia della musica pensata da Rota per questa scena è testimoniata da un documento di estremo valore, conservato fra i materiali in ANR: una pagina del libretto dattiloscritto che

contiene annotazioni di mano del compositore. Per la sua importanza ai fini dell'analisi del passaggio, ne propongo qui la trascrizione:

		<i>ca</i>
		che correva...
	[motivo musicale]	Il manifesto, ve lo ricordate? "Allontanarsi di trecento metri lungo tutta la costa".
	<i>temino</i>	Kesselring...
	<i>Napoli svelto</i>	Per Napoli, una voce: "Sono le corazzate americane"
	<i>bombardamento</i>	"Bombardano dal mare", e come le formiche correvano ai ricoveri!
	<i>temino Napoli svelto</i>	"Si spara!", si strillava.
	<i>(bombardamento)</i>	"Basta", strillava Napoli, e sparava...
<i>da qui trombe</i>	<i>temino lidio stonato</i>	Era notte e pareva mezzogiorno...
<i>stonate come</i>	<i>con temino Napoli</i>	Pur' 'o Vesuvio illuminava Napoli.
<i>grida di donne</i>	<i>ff con calata</i>	E poi si fece notte veramente: oscurità completa.
<i>si deve sentire</i>	<i>(introduz.)</i>	La sparatoria, da un momento all'altra, non la sentivo più.
<i>la confusione</i>		
<i>e il gridio lo stridio il vocio</i>		
<i>di Napoli</i>		

Il motivo abbozzato nella pagina è quello con cui prende avvio il racconto di Gennaro, al numero 22 della partitura: un modulo ritmico di croma puntata e semicroma eseguito da contrabbassi e violoncelli, che introduce un senso di inquietudine e timore (Fig. 44). Questo modulo deriva dal *motivo oscuro* che accompagnava la sequenza del film *Napoli milionaria!* in cui è mostrata l'affissione del manifesto firmato dal generale Kesselring (Cap. II, Fig. 28C), cui fa riferimento anche Gennaro («Il manifesto, ve lo ricordate? "Allontanarsi di trecento metri lungo la costa". Kesselring»).

Mosso, non troppo

22

Timp. *pp*

Tbn. *pp* sempre *pp*

Genaro Si spa - ra - va. Que - sto sol - tan - to mi ri - cor - do. Fuo - co...

Vc. *pp* pizz. arco *pp* pizz. sempre *pp*

Cb. *pp* *pp*

7

23

Timp.

Tbn. 1., 2. *mf*

Gen. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

13

Timp.

Tbn.

Gen. - fe - sto ve lo ri - cor - da - te "al - lon - ta - nar - si di tre - cen - to me - tri lun - go la co - sta".

Vc. pizz. arco pizz.

Cb. pizz.

Fig. 44. Nino Rota, *Napoli milionaria*. *Dramma lirico in tre atti*, atto III, racconto di Gennaro, n. 22, bb. 1-11; n. 23, bb. 1-6.

La pulsazione di timpani e contrabassi rimanda alla minaccia incombente, agli spari avvertiti in lontananza dalla folla fuggente dalle rappresaglie tedesche, la cui presenza è richiamata in partitura dall'*Inno tedesco* eseguito dai tromboni (Fig. 44, bb. 10-13). Sul piano armonico si assiste alla creazione di accordi dissonanti che traducono lo stato d'animo del protagonista, pervaso dall'angoscia dei ricordi che riemergono man mano.

Come procede il racconto, l'orchestra traduce in musica le immagini rievocate da Gennaro, facendo uso di temi già incontrati: il *Tema del vicolo* accelerato – quello che Rota chiama «temino Napoli svelto» –, è esposto da clarinetti e viole, e rimanda a Napoli, agli abitanti che scappavano svelti ai ricoveri «come le formicole» (Fig. 45). Il *I motivo popolare* storpiato con cluster di semitono richiama gli strilli delle vittime della rappresaglia nazi-fascista (Fig. 45, bb. 12-13); questo corrisponde al «temino lidio», che Rota voleva eseguito da «trombe stonate come grida di donne». Le terzine di accordi ribattuti in martellato rimandano al suono onomatopeico della mitragliatrice e dei bombardamenti (Fig. 45, bb. 6-7, 14). Tali suoni dissonanti, e assordanti, creano in partitura quella confusione che il compositore cercava: «il gridio, lo stridio, il vociò di Napoli».

GENNARO

Per Na-po-li una vo-ce "so-no le co-raz-za-te-a-me-ri-

ca-ne, bom-bar-da-no dal ma-re".

E co-me le for-mi-co-le cor-re-va-no ai ri-co-ve-ri.

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 1-4) is in 4/4 time, featuring a vocal line with lyrics and a piano accompaniment with a triplet of eighth notes. The second system (measures 5-7) is in 3/4 time, marked with a box containing the number 24, and includes a piano accompaniment with a triplet of chords. The third system (measures 8-11) is in 3/4 time, with a piano accompaniment marked *mp* and a vocal line with lyrics. The score includes various musical notations such as dynamics (*p*, *f*, *mp*), articulation (*cresc.*), and time signature changes.

12

“Ba - sta”, stril - la - va Na - po - li, e spa - ra - va...

sf

Fig. 45. Nino Rota, *Napoli milionaria*. *Dramma lirico in tre atti*, racconto di Gennaro, atto III, rid. pf., n. 23, bb. 8-12; n. 24, bb. 1-9.

Le parole che rimandano a spari e bombardamenti si susseguono fino ad una prima stasi del monologo, che culmina sulle parole «Pure 'o Vesuvio illuminava Napoli», su una melodia che riprende il *II motivo popolare* (Fig. 46). Con questo verso De Filippo crea un'immagine suggestiva e poetica che permette allo spettatore di immaginare i flussi lucenti dei bombardamenti che si stagliano nel cielo tanto da rendere visibile la sagoma del Vesuvio. Nel monologo di Gennaro, però, De Filippo inserisce un'informazione di tipo storico: è infatti noto che nel marzo del 1944 il Vesuvio fu protagonista di un'ultima grande eruzione che modificò drasticamente i livelli geofisici dei suoi crateri e causò numerosi danni nei comuni limitrofi come San Sebastiano a Vesuvio e Nocera Inferiore.⁴⁹

La prima sezione del monologo di Gennaro termina con una discesa dell'orchestra, la «calata» in fortissimo (Fig. 46, bb. 5-7), che Rota ricava dal finale del numero dei *Titoli di testa* del film (Cap. II, Fig. 14).

⁴⁹ Cfr. Il sito dell'Osservatorio Vesuviano: <https://www.ov.ingv.it/index.php/storia-vesuvio/1944>.

Sostenuto

Mosso, non troppo (senza affrett.)

Fig. 46. Nino Rota, *Napoli milionaria*. *Dramma lirico in tre atti*, atto III, aria di Gennaro, n. 26.

Nella seconda parte dell'aria la scrittura orchestrale viene ridotta drasticamente ad un tappeto armonico su note dai valori lunghi con brevi inserti che richiamano il rumore delle rotaie del treno. In partitura Rota stabilisce una perfetta corrispondenza tra la parte vocale che richiama il fenomeno acustico e la scrittura orchestrale che ricrea il suono annunciato da Gennaro.

GENNARO

Ma poi, piano piano
 S'avvicinava nu rummore e treno
 'O sentevo a luntano
 E poi cchiù forte ancora
 Forte, forte
 Dico: ma allora è treno?
 'e rote sferragliavano
 Era treno.

Il rumore, alternato alle parole di Gennaro «forte, forte», viene reso con il modulo melodico eseguito da violini, viole, flauti, oboi e clarinetti, costituito dall'acciacatura e dal salto di settima discendente (Fig. 47).

The image shows a musical score for the aria of Gennaro. It consists of six staves: a vocal line for Gennaro and five instrumental staves (Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass). The vocal line is in bass clef with lyrics: "e poi chiù for-te an - co - ra for - te for - te". The instrumental parts are in 4/4 time and feature a rhythmic pattern of eighth notes with accents, creating a 'rumore' effect. The score is marked with a forte (f) dynamic.

Fig. 47. Nino Rota, *Napoli milionaria*. *Dramma lirico in tre atti*, atto III, aria di Gennaro, n. 29, bb. 7-10.

La partitura dell'opera sembra riprendere letteralmente la musica che nel film accompagna la sequenza dell'arresto di Gennaro. Si registra la presenza del ritornello di *Funiculì funiculà* dapprima esposto nella sua interezza e poi, come nel film, procedere verso una riproposizione parziale solo della melodia di «'ncopp jamm jà» (Fig. 48), fino ad arrivare al climax da cui poi riparte un'esposizione alle trombe dell'*Inno tedesco* (Fig. 48, n. 33).

Dopo il racconto e lo sfogo del protagonista, la narrazione procede come da copione teatrale. Sul *Tema di Amedeo*, il ragazzo cerca di distrarre il padre dai brutti ricordi evocati, rassicurandolo sull'attuale situazione di benessere che caratterizza la vita giornaliera dei famigliari e degli abitanti del vicolo («Qua è finito tutto»). Ma Gennaro non ha lo stesso atteggiamento ottimista («Non è finito niente, tu ti sbagli: | questa è una guerra infame, | non finisce») e in più sospetta del lusso che vede intorno e di tutti i cambiamenti che ha notato nella moglie e nei figli. Al *Tema di Amedeo* seguono il *Tema popolare* eseguito in maniera più legata rispetto alle precedenti esposizioni, e il *Tema del lusso* (par. III.3, Fig. 20). Come nel copione teatrale, Gennaro è stupito nel vedere Amalia indossare molti gioielli, cosa che lo porta a pretendere chiarimenti in merito senza troppi giri di parole. Messa alle strette, la donna trova copertura con la complicità del figlio, il quale accenna all'organizzazione di commercio illegale messa in piedi dalla madre e da Settebellizze, spacciandola per una società di trasporti. Agli occhi del padre anche Amedeo tutela la propria immagine dichiarando la propria occupazione nel commercio automobilistico. L'imbarazzo della madre e del figlio è tale che Amedeo prontamente cerca di spostare l'attenzione del padre sulla situazione sentimentale di Rosaria, che non ha rivelato di essere incinta, accennando, sul *Tema di Rosaria*, alla relazione e ad un possibile matrimonio con un soldato americano, che comporterebbe la partenza della ragazza verso il nuovo continente.

Come nel testo teatrale, a questo punto entra improvvisamente Settebellizze con il tema *Animato con slancio* del suo ingresso nell'atto II (par. III.3, Fig. 24). Errico è convinto di trovare solo Amalia, ma quando vede la famiglia Jovine al completo, risolve un'iniziale situazione d'imbarazzo manifestando il proprio stupore per il ritorno di Gennaro («A...ma, cà sta pure Don Gennaro»). Dopo un breve scambio di battute, l'orchestra si accinge a descrivere il clima di festa che di lì a poco verrà manifestato con l'arrivo degli invitati. Con il tema dell'*Andantino voluttuoso* (par. III.3, Fig. 24) Errico spiega che è il giorno del suo compleanno e Donna Amalia ha preparato una festa in suo onore.

Sul *motivo oscuro* di contrabbassi e violoncelli (Fig. 44) Gennaro cerca di raccontare quello che ha passato, ma Errico lo interrompe. Dopo le parole «La guerra, Don Errì, non è finita...», attacca subito un *Valzer brillante* che richiama il carattere euforico e spensierato della festa, che sfocerà, successivamente, in una goliardia volgare ed estranea alla realtà famigliare che Gennaro pensava e sperava di trovare al suo ritorno (Fig. 49).



Fig. 49. Nino Rota, *Napoli milionaria*. *Dramma lirico in tre atti*, atto III, valzer brillante, rid. pf., n. 47.

Vengono citati brevemente alcuni temi dell'atto II: i temi di Errico e *Villanova* quando i due rimangono soli in scena.

Le note del valzer brillante accompagnano l'ingresso di tutti gli invitati, che apprendono con gioia del ritorno di Gennaro. Il protagonista tenta invano di riportare l'attenzione su di sé e sugli orrori vissuti durante la deportazione, ma il resto dei commensali non intende rattristirsi e mostra una totale indifferenza nei confronti di Gennaro e della sua necessità di condividere il proprio dramma. Da una scrittura che tramanda allegria e senso di festa, la musica sfocia nella volgarità bagorda sottolineata dall'inserimento in organico di alcune percussioni come le woodblocks, e dalle indicazioni nelle parti vocali come lo *sguaiato* nella parte delle donne che stuzzicano Gennaro con atteggiamenti equivoci. Ciò che avviene è una sovrapposizione dello stato psicologico dei personaggi: da una parte c'è Gennaro, che appare confuso dall'intera situazione e disgustato dalla frivolezza dei commensali, dall'altra questi ultimi ignorano lo stato d'animo del reduce e sprofondano nella trivialità più evidente. Questa contrapposizione gioca sull'impiego della risata isterica di Assunta (par. III.3, Fig. 21), che ora sentiamo da tutti i personaggi e che si incastra con le voci del coro del secondo atto che ripropongono la parte *Liberation* e *Lucchestraie e cestefieto* sul *Tema del vicolo*.

A questo punto si individua una corrispondenza tra il film e l'opera lirica, con il momento del concertino, altrimenti detto *pusteggia*. Nel film, il cantante Giacomo Rondinella viene ingaggiato da Federico (Aldo Giuffré), che intende dichiararsi a Maria Rosaria (Delia Scala), mentre nell'opera lirica il momento della serenata celebra, di fatto, la relazione clandestina nata tra Amalia ed Errico.

Secondo quanto previsto dalla partitura, l'organico che accompagna la scena – mandolino, violino, clarinetto e chitarra – compare sul palcoscenico assieme a Pascalino 'o pittore, che si

presenta, accompagnato dal *Tema popolare* (Fig. 50, bb. 3-6, 8-11), per poi intonare il duetto *Villanova* del secondo atto (Fig. 51). Questa introduzione eseguita da Pascalino cadenza con una formula melodica che richiama il modello della canzone napoletana. Con un salto di quarta, la voce raggiunge la nota più acuta e si ferma sul secondo grado con una corona, che solitamente concede agli esecutori una certa libertà dal punto di vista esecutivo.⁵⁰

The image shows a musical score for the character Pascalino. It consists of two systems of music. The first system (measures 3-6) is in 6/8 time, with a key signature of two flats. The vocal line starts with a dotted quarter note on G4, followed by a quarter note on A4, and then a half note on B4. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand. The second system (measures 8-11) is in 4/4 time, with a key signature of one flat. The vocal line begins with a quarter note on G4, followed by a quarter note on A4, and then a half note on B4. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. The score includes lyrics in Italian: "Per don-na A - ma - lia e per Don Er - ri il sot - to - scrit - to can - ta e dà un sa - lu - to a tut - ta l'o - no - ra - ta ta - vo - la - ta." and a *sost.* (sostenuto) marking.

Fig. 50. Nino Rota, *Napoli milionaria*. *Dramma lirico in tre atti*, atto III, intro concertino, rid. pf, n. 81.

The image shows a musical score for the character Pascalino. It consists of two systems of music. The first system (measures 3-6) is in 4/4 time, with a key signature of one sharp. The vocal line starts with a quarter note on G4, followed by a quarter note on A4, and then a half note on B4. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand. The second system (measures 8-11) is in 4/4 time, with a key signature of one sharp. The vocal line begins with a quarter note on G4, followed by a quarter note on A4, and then a half note on B4. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. The score includes lyrics in Italian: "Vil - la - no - va 'ncop pa_a Mar - gel - li - na Pu - sil - le - co Don -" and a *Mand.* (Mandolin) marking.

⁵⁰ Nei diversi allestimenti di *Napoli milionaria*, a partire dalla prima di Spoleto, l'interpretazione del punto coronato ha riguardato non solo la durata della nota ma anche la gamma di possibilità esecutive. Alcuni interpreti di Pascalino 'o pittore hanno effettivamente optato per una scelta aderente alla scrittura proposta da Rota, supportata anche dalla cesura presente nella compagine orchestrale. Altri invece, come Gianfranco Mari, presente nel cast di Spoleto, si sono concessi una libertà di carattere esecutivo nell'usare una timbrica lontana dall'impostazione lirica e arricchire la sospensione con abbellimenti melismatici. Si veda il video dell'esecuzione, disponibile al link <https://www.youtube.com/watch?v=Ka5VQSRv0bM>, min. 2:10:10-2:10:20.

6
 n'An - na e pò sa - glim - mo ce ne sa - glim - mo in - dif - fe -
 10
 - ren - te, in - dif - fe - ren - te - men - te sen - za dà su - spet - to a Vil - la -
 15
 - no - va! Vil - la - no - va Vil - la - no - va
 20
 Vil - la - no - va

Fig. 51a. Nino Rota, *Napoli milionaria*. *Dramma lirico in tre atti*, atto III, *Villanova*, rid. pf., n. 82, bb. 11-18; n. 83.

La festa prosegue sempre sulle note di *Villanova*, questa volta intonata da Amalia prima ed Errico poi, a cui segue la ripresa della prima strofa da parte di tutti gli invitati che eseguono la

melodia in imitazione prima dell'acuto finale della coppia, con cui si conclude l'ennesimo momento goliardico in casa Jovine.⁵¹

A tempo, con slancio

86

f Vil - la - no - va 'ncop - pa Mar - gel - li - na Pu - sil - le - co Don - n'An - na e poi sa -

f Vil - la - no - va 'ncop - pa Mar - gel - li - na Pu - sil - le - co Don - n'An - na e poi sa -

f Vil - la - no - va 'ncop - pa Mar - gel - li - na Pu - sil - le - co Don - n'An - na e poi sa -

f Vil - la - no - va 'ncop - pa Mar - gel - li - na Pu - sil - le - co Don - n'An - na e poi sa -

87

- glim - mo ce ne sa - glim - mo in - dif - fe - ren - te, in - dif - fe - ren - te -

- glim - mo ce ne sa - glim - mo in - dif - fe - ren - te, in - dif - fe - ren - te - men - te

- glim - mo ce ne sa - glim - mo in - dif - fe - ren - te, in - dif - fe - ren - te -

- glim - mo ce ne sa - glim - mo in - dif - fe - ren - te, in - dif - fe - ren - te - men - te

meno f

⁵¹ Nella partitura l'esecuzione dell'acuto è prevista per Amalia ed Errico assieme, mentre nella riduzione per pianoforte è assegnata solo ad Amalia. Dal filmato della prima di Spoleto è evidente tuttavia che la conclusione fu affidata alla sola voce del tenore Piero Visconti, con cui si conclude l'ultimo momento della festa prima dell'ingresso del brigadiere Ciappa, Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=Ka5VQSRv0bM>, min. 2:10:57 – 2:11:30; e ROTA, *Napoli milionaria. Dramma lirico in tre atti* cit., 2010, atto III, nn. 87-88.

13 AMALIA
 ERRICO
 S
 A
 T
 B

Vil - la - no - va Vil - la -
 Vil - la - no - va Vil - la -
 -men - te a Vil - la - no - va
 sen - za dà su - spet - to a Vil - la - no - va
 -men - te a Vil - la - no - va
 sen - za dà su - spet - to a Vil - la - no - va

18 88
 - no - va Vil - la - no - va
 - no - va Vil - la - no - va!
 f Vil - la - no - va
 f Vil - la - no - va
 f Vil - la - no - va
 f Vil - la - no - va

ff

Fig. 51b. Nino Rota, *Napoli milionaria*. *Dramma lirico in tre atti, Villanova*, atto III, rid. pf., nn. 86-88.

L'unico personaggio che non condivide la spensieratezza con il resto degli invitati è Gennaro, il quale rimane frastornato ed incredulo di fronte a tanta indifferenza nei riguardi del

dolore altrui. Come nella commedia teatrale e nel film, questo è il momento in cui Eduardo ricorda che «la guerra non è finita». In tutti e tre i testi, questo monito è presente in un piccolo scambio di battute tra Gennaro e Adelaide, la quale invita il padrone di casa a non abbandonare i festeggiamenti, pur avendo compreso lo stato d'animo dell'uomo ancora turbato per gli orrori visti durante gli anni di prigionia. Nell'opera Adelaide canta sui motivi secondo e terzo dell'ouverture del terzo atto (Fig. 36).

<i>Napoli milionaria!</i> (1945)	<i>Napoli milionaria!</i> (1950)	<i>Napoli milionaria</i> (1977)
<p>ADELAIDE (<i>levandosi ed avvicinandosi anch'essa a Gennaro</i>) Don Gennà, pare brutto... Io 'o capisco, vuie state ancora nu poco impressionato... Come fosse spaventato... Ma v'avit' 'a calmà... Oramai ccà stammo cuiete... È fernuto tutto cosa...</p>	<p>ADELAIDE Don Gennà, io capisco che state ancora impressionato. Ma oramai qua si sta quieti, è finito tutto.</p>	<p>ADELAIDE (<i>avvicinandosi a Don Gennaro</i>) Don Gennà, pare brutto... Capisco, siete ancora spaventato... Ma qui stiamo tranquilli: è finito tutto.</p>
<p>GENNARO (<i>convinto</i>) No! Vuie ve sbagliate... 'A guerra nun è fernuta ... E nun è fernuto niente!</p>	<p>GENNARO Donn'Adelà voi vi sbagliate. La guerra non è finita e non è finito niente.</p>	<p>GENNARO No! Vi sbagliate: La guerra non è finita... Non è una guerra che finisce, questa.</p>

Come si osserva nella tabella, a livello di contenuto il passo in cui Gennaro e Adelaide dialogano è identico, così come è identica la funzione della battuta di Gennaro, che nell'opera anticipa l'epilogo finale. Se nella commedia e nel film questo messaggio conosceva una risoluzione che avveniva con la speranza della guarigione della piccola Rituccia, nell'opera lirica le parole di Gennaro troveranno conferma nel finale tragico che di lì a poco si consumerà con l'uccisione del figlio e saranno il nucleo dell'acclarata sostituzione della battuta «Ha dà passà 'a nuttata» con «La guerra non è finita e non è finito niente».

Dopo l'uscita di Gennaro, la festa riprende sulla musica del valzer brillante. Nel punto in cui l'orchestra raggiunge l'acme sul fortissimo avviene un improvviso cambio di tempo e si distingue la voce del brigadiere Ciappa che intima «Mani in alto» ai commensali (Fig. 52).

Sul piano musicale si distingue una breve cellula melodica che rimanda a un senso di pericolo imminente (*motivo minaccioso*). Questo passaggio, opportunamente segnato in partitura, accompagna la sparatoria nel basso in cui Amedeo rimane ucciso (Fig. 53).

188

Mozzo

97 *Mozzo*

FL.

Ott.

Ob.

C. Ingl.

CL.

Cl. B.

Fg.

C. Fg.

Cor.

T. be

T. ni

e

B. Tuba

Tp

Batt.

AR.

MAR.

I

II

V^{le}

V. C.

C. B.

fermatelli!...

Voi di pianzone... Voi con me...

Mozzo

Mozzo

molto

molto

molto

molto

molto

659

Fig. 53. Nino Rota, *Napoli milionaria*. *Dramma lirico in tre atti*. Digitalizzazione, atto III, p. 188.

Il pericolo imminente è confermato da una nuova apparizione del *Tema tragico* dell'ouverture, eseguito in *martellato* dagli archi (Fig. 54). Al tema Rota fa seguire la cellula melodica precedentemente menzionata, assegnata all'orchestra quasi al completo in fortissimo. La minaccia che la musica fa presagire si avvera, poiché la sparatoria si conclude con la morte di Amedeo.

The image displays two systems of musical notation. The first system, labeled 'Mosso' and 'martellato', features five staves for string instruments: Violini I (Vni I), Violini II (Vni II), Violoncelli (Vle), Contrabbassi (Cb.), and Violoni (Vc.). Each staff contains a rhythmic pattern of eighth notes. The second system, starting at measure 4, features five staves for woodwind instruments: Flauti I (I), Flauti II (II), Violoncelli (Vle), Contrabbassi (Cb.), and Violoni (Vc.). The woodwinds play chords marked 'div. a 3' and 'ff'. The bassoon (Cb.) part includes a 'sfz' dynamic marking.

Fig. 54. Nino Rota, *Napoli milionaria*. *Dramma lirico in tre atti*, atto III, morte di Amedeo, n. 97, bb. 1-6.

Il momento conclusivo dell'opera è interamente concentrato sul personaggio di Amalia che si abbandona sul figlio morto, da cui viene sollevata grazie all'aiuto di Donna Adelaide. L'orchestra propone per l'ultima volta il *Tema di Amedeo*, mentre tutti i personaggi rimangono attoniti di fronte all'accaduto (Fig. 55). Nella trascrizione si può osservare la citazione del *motivo minaccioso* di Fig. 53 ripetuto dal corno tre volte: la seconda e la terza con valori raddoppiati, quasi a sottolineare il progressivo dissolvimento del *Tema di Amedeo*, che termina su una cadenza sospesa.

Più lento (quasi in 4)

98 Cl. molto espr. Cr. Cr.

6 più sentito mf cresc.

12 allarg. ff p Cr.

Fig. 55. Nino Rota, *Napoli milionaria*. *Dramma lirico in tre atti*, atto III, morte di Amedeo, rid pf., n. 98.

Dal Si naturale raggiunto con l'ultima esposizione del tema, Amalia intona il suo lamento. La donna prova ad esprimersi a parole, ma non sa spiegarsi cosa abbia potuto determinare un evento così tragico. Anche in questo frangente Eduardo ricava il contenuto del libretto dal copione teatrale, sfruttando alcune parole pronunciate da Amalia nell'ultima scena della commedia, nella quale il drammaturgo aziona un processo di immedesimazione dello spettatore con il personaggio della donna. Dopo aver ricevuto la medicina dal ragioniere ed esser stati rassicurati dal medico sulle possibilità di guarigione di Rituccia, Gennaro e Amalia rimangono soli e si confrontano sullo stato della loro famiglia. Gennaro la mette di fronte alla verità: tutto quello che è successo è stato per causa di Amalia, che per arricchirsi ha riposto le sue attenzioni nel commercio illegale anziché occuparsi dei figli, al punto di non accorgersi di avere in casa un ladro, una ragazza madre abbandonata e una bambina piccola in fin di vita. Dopo il monologo di Gennaro, Amalia reagisce piangendo «*come risvegliata da un sogno*», e si rende conto di quante cose siano cambiate nelle loro abitudini familiari, un tempo umili ma oneste.

Nel libretto lo stato d'animo di Amalia è il medesimo, ma se nella commedia il personaggio vive nella speranza che la figlia guarisca e si torni alla normalità, nell'opera il rinsavimento della donna scaturisce dalla morte di Amedeo, evento tragico che sancisce ormai il punto di non ritorno. Amalia acquisisce via via consapevolezza di aver trascinato sé stessa e la propria

famiglia nel baratro immorale tradotto in una povertà d'animo che l'ha spinta ad arricchirsi sulla povertà altrui, sfruttando i vantaggi della borsa nera.

Anche le didascalie del libretto sono tratte dalla commedia, e descrivono ancora più dettagliatamente la gestualità di Amalia:

Napoli milionaria! (1945)

Napoli milionaria (1977)

(Amalia trasale, fissa gli occhi nel vuoto. Le parole di Gennaro si trasformano in immagini che si sovrappongono una dopo l'altra sul volto di lei. Gennaro insiste [...] il crollo di Amalia non gli sfugge, ne ha pietà [...])

AMALIA

(vinta, affranta, piangente, come risvegliata da un sogno di incubo)

Ch'è ssuccieso... ch'è succieso...

GENNARO

(facendo risuonare la voce anche nel vicolo)

'A guerra, Amà!

AMALIA

(smarrita)

E che ne scaccio? Che è ssuccieso!

(rievocando a se stessa un passato felice di vita semplice)

A matina ascevo a ffa' 'o ppoco 'e spesa...

Amedeo accompagnava a Rituccia 'a scòla e

ghieva a faticà... Io turnavo 'a casa e

cucenavo... Ch'è succieso... 'A sera ce

assettavamo tuttu quante attuorno 'a tavola e

primma 'e mangià ce facevamo 'a croce... Ch'è succieso... *(e piange in silenzio).*

(Amalia si è precipitata e si china sul figlio. I poliziotti la trattengono, mentre Adelaide la solleva e la sostiene facendola sedere accanto al tavolo. Amalia è rimasta allibita, con gli occhi sbarrati, fissi sul figlio.

Richiamato dalla sparatoria, a passi lenti, appare Gennaro, seguito da Maria Rosaria, la quale ha un moto di raccapriccio e si rifugia tra le braccia del padre. Gennaro osserva la scena quasi con distacco. Non può piangere, non se ne sente in diritto. Durante il suo lamento, Amalia si spoglia a poco a poco di tutti i gioielli e li lascia cadere a terra.)

AMALIA

Mamma, mamma,

mamma mia...

Ch'è succieso,

ch'è succieso,

ch'è succieso...

mamma mia.

C'aggio fatto,

c'aggio fatto,

c'aggio fatto...

mamma, mamma,

mamma mia!

Gennaro mio,

mentre dormo sto scetata...

ma sto munno s'è cagnato...

Mamma mia

famme durmì.

C'aggio fatto...

Mamma mia,

cumme dorme 'o figlio mio.

Mamma mia... famme durmì.

Ch'è succieso...

La reiterazione delle stesse parole è indicativa dello stato di trance della donna, che incolpandosi dell'accaduto, sembra voler chiedere aiuto a qualcuno, ma è conscia che nessun tipo di aiuto potrà risolvere la situazione. Rota costruisce il lamento sulle stesse note del *Tema della morte*, utilizzato nella finta veglia funebre («Diasilla, Diasilla...»). Alternando le invocazioni «Mamma, mamma, mamma mia...» e «Ch'è succieso? Ch'aggio fatto?», Amalia

si abbandona a un canto disperato, fatto di intervalli aspri, salti dissonanti di settima e acuti strazianti. Nel mentre si toglie i gioielli dal corpo, simbolo di quella avidità che l'ha portata alla distruzione interiore.

Nel momento in cui si rivolge a Gennaro, sembra confusa e non capisce se sta sognando o sta accadendo tutto per davvero. In questo punto Rota cita la variazione del *Tema della nottata*, già presente nell'aria di Amalia all'inizio del terzo atto (Fig. 56; cfr. Fig. 38). Come nell'aria, qui il tema è usato per sottolineare il senso di colpa, prima per aver intrapreso la relazione con Settebellizze, poi per aver permesso la condotta del figlio, che lo ha portato alla morte.

The musical score for the aria of Amalia is presented in three systems. Each system includes a vocal line (Am.) and a piano accompaniment (piano). The first system is marked 'Lento' and 'Andante' and features triplets in the vocal line. The second system is marked 'poco f' and 'cresc.'. The third system is marked 'ff', 'meno f', and 'dim.'. The lyrics are: 'Mam - ma mam - ma mam - ma mi - a', 'Gen - na - ro mio men - tre dor - mo sto sce -', and '- ta - ta... ma sto mun - no s'è ca - gna - to...'.

Fig. 56. Nino Rota, *Napoli milionaria*. *Dramma lirico in tre atti*, aria di Amalia, rid. pf., n. 100, bb. 6-15.

Gennaro tenta di rispondere alla moglie (è stata «'a guerra, Amà»), ma la donna non reagisce e continua con il suo lamento, che Rota trasforma in un concertato: le parole di Amalia sono ripetute dal coro, che coi suoi interventi fa riecheggiare lo stato d'animo del personaggio.

Entrando lentamente e in pianissimo, le voci contribuiscono alla creazione di uno scenario sacro e monumentale,⁵² e finiscono per rappresentare una rottura nell'umanità intera. Dietro alle parole di Amalia e del coro si cela così il messaggio di Eduardo, su un'umanità lacerata dagli orrori della guerra, ma che risulta allo stesso tempo vittima e carnefice. L'analogia fra tragedia individuale (la morte di Amedeo) e tragedia collettiva (la guerra) è espressa nelle parole di Gennaro, che ha assistito alla morte del figlio come la moglie, ma è apparso impassibile, quasi indifferente a quanto accaduto e, dopo un primo momento di silenzio, riprende i suoi ricordi:

GENNARO

(seguendo un pensiero ossessivo)

Fuoco, fiamme e polvere,

fucilazioni in massa,

e polvere...

Pianti e strilli...

Fuoco, ingiustizia e polvere,

polvere e sangue...

Il crescendo e accelerando graduale di coro e orchestra sulle parole di Gennaro si arresta improvvisamente con un colpo di tamburo. Sopra impercettibili tremoli degli archi, l'uomo può esclamare, finalmente ascoltato da tutti, la sua ultima battuta: «La guerra non è finita, e non è finito niente» (Fig. 57).

⁵² Cfr. BRANDANI, *Guida all'ascolto* cit., p. [20].

208

Fl. T.
Ob.
C. Ingl.
Cl.
Cl. B.
Fg.
C. Fg.
Cor.
T. be
T. ni
B. Tuba
Tp.
BAT.
ARPA
GENN.
CORO
I
II
Vln
Vcl
C. B.

pol - ve - re e san - que!
mam - ma mi - a mam - ma mam - ma
mi - a mam - ma mi - a mam - ma
mam - ma mi - a mam - ma mam - ma
mam - ma mi - a mam - ma mam - ma

La guerra non è finita,
a non è finite niente

cresce
fff TAMBURO senza corde (a 2)

679

Fig. 57. Nino Rota, *Napoli milionaria*. *Dramma lirico in tre atti*. Digitalizzazione, atto III, p. 208.

Subito dopo Amalia riprende il suo lamento, arrivando in fortissimo (*fff*) a un acuto straziante sopra l'armonia dissonante dell'intera orchestra. All'ultimo enunciato del coro e all'ultima frase

di Amalia («famme durmì») segue la stretta finale dell'orchestra, impostata sul *motivo minaccioso* di Fig. 53, che sancisce la catastrofe ormai avvenuta (Fig. 58). Ciò conferma il messaggio celato nella battuta di Gennaro, ovvero che non c'è speranza o possibilità di redenzione: *la nottata non è passata*.

The musical score is divided into two pages, 210 and 211. Page 210 features the orchestral introduction, starting with a wavy line indicating a tremolo or sustained texture. The woodwinds (Flute I, Flute II, Oboe, Clarinet in G, Clarinet in Bb, Bassoon, and Contrabassoon) and brass (Trumpets I and II, Trombones I and II, and Tuba) are active. The strings play a rhythmic pattern. The vocal parts (Amalia, Soprano, Contralto, Tenore, Baritone) enter with the lyrics: "mà-ma-mà mam-ma mi-a". The lyrics continue on page 211: "ché suc-cie - so ché suc-cie - so ché suc-cie - so ché suc-cie - so ché suc-cie - so ché suc-cie - so". The score includes dynamic markings such as *pp*, *mf*, *mp*, and *ppp*. The key signature is one flat (Bb), and the time signature is 3/4.

Fig. 58. Nino Rota, *Napoli milionaria*. *Dramma lirico in tre atti*. Digitalizzazione, atto III, pp. 210-212.

rit. 108 Andante

animando e cresc.

211

The musical score is arranged in two systems. The first system includes the following parts: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Clarinet in B-flat (Cl. B.), Bassoon (Fg.), Contrabassoon (C.Fg.), Horns (C.), Trumpets (Tpt.), Trombones (Tbn.), Bass Trombone (B.Tuba), and Timpani (Tp.). The second system includes the vocal soloist (Am.), Tenor (T.), Bass (B.), Violin I (I.), Violin II (II.), Viola (Vle.), Violoncello (V.c.), and Contrabass (C.B.).

Measure 108 is marked with a *rit.* (ritardando) and *Andante* tempo. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score includes various dynamics such as *f* (forte), *pp* (pianissimo), and *ppp* (pianississimo). There are also performance instructions like *noes nat.* (noises natural) and *TAM-TAM* for the timpani.

The vocal soloist part (Am.) has lyrics: "fam - me dur - mi".

Measure 109 is marked with *animando e cresc.* (animando e crescendo). Measure 110 is marked with *rit.* and *Andante*. Measure 111 is marked with *animando e cresc.*

212

stringendo

Sostenuto

FL. $\frac{4}{4}$

FL III $\frac{4}{4}$

Ob. $\frac{4}{4}$

C. Ingl. $\frac{4}{4}$

CL. $\frac{4}{4}$

CL.B. $\frac{4}{4}$

Fg. $\frac{4}{4}$

C.Fg. $\frac{4}{4}$

Sosten.

Cor. $\frac{4}{4}$

Sosten.

Tre. $\frac{4}{4}$

Tni. $\frac{4}{4}$

B. Tuba $\frac{4}{4}$

Tp. $\frac{4}{4}$

Bt. $\frac{4}{4}$

PIATTO SOSP.

GR-CASSA

stringendo

Sostenuto

I. $\frac{4}{4}$

II. $\frac{4}{4}$

V. a. $\frac{4}{4}$

V. c. $\frac{4}{4}$

C. B. $\frac{4}{4}$

DIV a 3

(seguito di Fig. 58)

III.5. La decostruzione di un personaggio: il caso del ragioniere Spasiano

Ciò che propongo di seguito è una riflessione su un caso specifico di *Napoli milionaria*, in cui cerco di evidenziare l'importanza di un approccio filologico ai testimoni che si rivela estremamente importante non solo per lo studio del fenomeno dell'intertestualità ma soprattutto per la comprensione delle variazioni che interessano la drammaturgia dei personaggi all'interno dell'opera lirica.

Come ho accennato in precedenza, nel passaggio da testo teatrale a opera in musica, alcuni personaggi hanno subito un ridimensionamento della parte. Questo è il caso del ragioniere Riccardo Spasiano, vittima dell'avidità di Amalia, che lo spoglia di tutte le sue proprietà, ma cui Eduardo affida, nella commedia, la risoluzione narrativa attraverso il dono dell'antibiotico in grado di salvare la piccola Rituccia, gravemente malata. Nel primo atto della commedia Eduardo destina al ragioniere un dialogo abbastanza lungo con Amalia, che aveva intenzione di mantenere anche nelle prime fasi di scrittura del libretto, come testimonia l'autografo custodito a Firenze, qui trascritto e messo a confronto con la commedia:

Napoli milionaria! (1945)

autografo Firenze ACGV EDF. 2.1.18

AMALIA [...]

Due chili di zucchero... un chilo di polvere di cacao... dieci pacchetti di pasta bianca. Po' ce sta 'a rimanenza d' 'a settimana passata... (*quasi con reticenza*) Sono giusto... tremila e cinquecento lire!

RICCARDO (*nell'udire la cifra, impallidisce: ha un attimo di esitazione; si riprende e con un tono di suadente dolcezza*)

Vedete, donn'Amà... (accennando ad un mezzo sorriso bonario per mascherare dignitosamente la sua indigenza) In questo momento non ho disponibilità. È stata mia moglie indisposta... e so io quello che mi è costata... Con tre bambini. (*Annuvolandosi*) **'A fine 'o mese faccio i capelli bianchi... Lo stipendio è quello che è... Qualche economia che avevamo, col costo della vita se n'è andata in fumo... e capirete...**

AMALIA (*riprendendo i pacchi dalle mani di Riccardo, con molta naturalezza*)

Ma comme... vuie tenite 'a proprietà?

RICCARDO

Ci ho la casetta dove abito, che comprai a rate, in tanti anni di lavoro e di stenti; e due appartamento a Magnocavallo

AMALIA

Pastina bianca, cioccolato, zucchero, riso, lenticchie e semolino. ~~Tutto viene. Mi dovete dare tremilacinquecentotrentacinque~~ Tutto viene, se sbaglio mi scusate, tremilacinquecentotrentacinque.

RICCARDO

Vedete, donn'Amà, sono arrivato ad un punto morto. A fine mese faccio i capelli bianchi. Vi ho portato quest'orecchino di mia moglie me lo hanno apprezzato [questo servirà per dopo] **Lo stipendio non basta qualche col costo della vita si è dissolto. Faccio i capelli bianchi a fine mese.**

AMALIA (*allontanando i pacchi da Riccardo con molta naturalezza*).

Perché, la proprietà non ce l'avete?

RICCARDO

ho casa dove abito, due camere e cucina, senza bagno comprata a rate e due appartamento popolari con il fitto bloccato. Non c'è da stare

(ironico): tengo 'a proprietà! E sapete pe' quanto 'e tengo affittate? Uno duecento e l'altro trecento lire al mese. Me l'aggia vènnere? E con quale coraggio tolgo quel poco ai miei figli? (Si passa una mano sulla fronte come disponendosi a un immane sacrificio, cava di tasca un minuscolo pacchetto fatto di carta velina, legato con un nastrino; amorevolmente lo apre e ne mostra il contenuto ad Amalia) Ho portato questo orecchino di mia moglie... Me lo hanno apprezzato cinquemilalire...

AMALIA (*mettendo a sesto i capelli, per ostentare indifferenza*)

Tutt' 'e dduje?

RICCARDO (*preoccupato*)

No. Uno solo. L'altro ce l'ho pignorato. (*Abbassa lo sguardo vergognoso*)

AMALIA

E... lassatamillo... **Io ce 'o faccio vedé a sta perzona. Pò essere ca se cuntenta...**

allegri. Me li vendo? E con quale coraggio tolgo ai miei figli ~~quello che a via di stenti e sacrifici ho potuto acquistare per il loro avvenire?~~ Quello che ho potuto a via di sacrifici e privazioni conservare per loro?

Vi ho portato quest'orecchino me l'hanno apprezzato Seimila lire.

AMALIA (*mettendo a posto i capelli, per oscenare indifferenza*)

Tutt'è duje?

RICCARDO

No, uno solo. L'altro l'ho pignorato (*abbassa lo sguardo vergognoso*)

AMALIA

Ce lo faccio vedere al fornitore se si contenta.

Il testo del libretto, pur subendo alcune variazioni in sede di scrittura, riprende il contenuto delle battute pronunciate dal ragioniere nel copione teatrale. Le intenzioni di De Filippo trovano conferma anche nella scrittura degli abbozzi continuativi dell'opera lirica. È possibile affermare che in questa fase Rota ha prodotto, seppur in maniera parziale, due scritture di quella che avrebbe dovuto essere l'aria del ragioniere. Nel primo caso l'a.c. è limitato alla prima parte dell'aria da «Vedete, donn'Amà» a «i capelli bianchi a fine mese», e si trova a pagina 45 del fascicolo di abbozzi continuativi relativi al primo atto (ANR, RC 88A; trascrizione Fig. 59). I segni di cancellatura su questa pagina fanno intendere che l'aria è stata cancellata: si trova infatti riscritta in altri fogli sciolti (45-48), che contengono la versione completa (trascrizione Fig. 60).

Trascrizione I Atto p. 45 (Eliminata) - Abbozzo Continuativo

Andante

poco f

diminuito

de te Domine sono arri-va-to a un pun-to mor-to. Lo sti-pen-dio
col co-sto del la-vi-ta. Si-è dis-sol-to. Faccio i ca-pel-li
bian-chi a fi-ne me-se

Fig. 59. Nino Rota, *Napoli milionaria*, atto I, trascrizione a.c. dell'aria del ragioniere (prima scrittura), ANR, Fondazione Giorgio Cini, RC 88A, p. 45.

Trascrizione I Atto pp. 45-48 (Fogli sparsi) - Abbozzo Continuativo

V'ho por t **Taglio**

Ve de te Donn' A mà... sono ar ri va to a un pun to

mor to Lo sti pen dio col co sto del la vi ta si è dis

Perché la proprietà non ce l'avete?

sol to Faccio i ca pel li bian chi a fi ne me se

Fig. 60. Nino Rota, *Napoli milionaria*, trascrizione a.c. dell'aria del ragioniere (seconda scrittura), ANR, Fondazione Giorgio Cini, RC 88A, p. 45.

Trascrizione I Atto pp. 45-48 (Fogli sparsi) - Abbozzo Continuativo

poco più La ca sa do ve_a bi to, due ca me re_e cu ci na sen za ba gno

The first system of the musical score consists of a vocal line in the bass clef and a piano accompaniment in the grand staff (treble and bass clefs). The key signature is G major (one sharp). The vocal line begins with the lyrics "La ca sa do ve_a bi to, due ca me re_e cu ci na sen za ba gno". The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

com pra te a ra te *un poco animando* me la ven do? E con qua le co

p *cresc. a poco a poco*

The second system continues the musical score. The vocal line includes the lyrics "com pra te a ra te" followed by "me la ven do?" and "E con qua le co". The piano accompaniment includes the instruction "un poco animando" above the staff and "p" (piano) and "cresc. a poco a poco" (crescendo a little by little) below the staff.

rag gio tolgo ai miei fi_ gli quel po co che ho con ser

sostenendo poco

poco f

The third system concludes the musical score. The vocal line includes the lyrics "rag gio tolgo ai miei fi_ gli quel po co che ho con ser". The piano accompaniment includes the instruction "sostenendo poco" (sustaining a little) above the staff and "poco f" (poco forte) below the staff.

(seguito di Fig. 60, p. 46)

Trascrizione I Atto pp. 45-48 (Fogli sparsi) - Abbozzo Continuativo

(quasi parlato)

va to per lo ro ————— Vi ho por ta to que st'o rec chi no me l'han no apprez

Tempo I

(cantato)

za to sei mil la li re *più mosso*

poco f

Tut t'e du je?

No: u no so lo L'al tro...l'ho pe gno ra to

sf *p*

(seguito di Fig. 60, p. 47)

ce lo fac cio ve de re al forni to re se si con ten ta

un poco (come prima)

il re sto se c'è v'ap par
mi la cin que cen to tren ta cin que deb bo pa ga re

tie ne

(seguito di Fig. 60, p. 48)

Nonostante i due tentativi, alla fine l'aria del ragioniere viene completamente eliminata, come suggerisce l'indicazione «Taglio» in corrispondenza dell'inizio dell'aria. Vengono aggiunte in un secondo momento le due semicrome Si-Do diesis e le parole «V'ho port» sulla parte superiore del rigo musicale, a indicare il nuovo attacco con il verso «V'ho portato quest'orecchino». Il taglio era inoltre già prescritto in un'annotazione presente nell'autografo del libretto a Firenze, dove a p. 180 si legge «Dalla scena di Amalia e Riccardo, togliere l'accento alla proprietà, lasciare il solo orecchino».

Questa versione tagliata è quella che si legge nell'orchestrazione completa (Fig. 61). Dell'aria nella sua versione estesa c'è tuttavia una traccia nei testimoni dell'orchestrazione nell'Archivio Nino Rota, quindi è possibile che la decisione di tagliarla sia stata presa da Rota e De Filippo in una fase successiva, quando l'orchestrazione era già iniziata. Considerando il cambiamento drastico del finale dell'opera e il conseguente taglio del ruolo risolutivo del ragioniere, Rota e De Filippo potrebbero aver scelto di eliminare anche questo passaggio perché non più rilevante ai fini della descrizione del personaggio.

Al di là del ridimensionamento della parte del ragioniere in questa scena, la musica su cui Rota aveva pensato la scrittura dell'aria è la stessa per tutte e tre le versioni. Come già accennato nel paragrafo III.2, si tratta di uno dei temi estrapolati dalla partitura di *Le miserie del signor Travet* (1946). Dal film di Mario Soldati, interprete proprio del ragioniere nella versione cinematografica di *Napoli milionaria!*, Rota trae quello che Roberto Calabretto ha indicato come il secondo tema dei titoli di testa (Fig. 62).⁵³

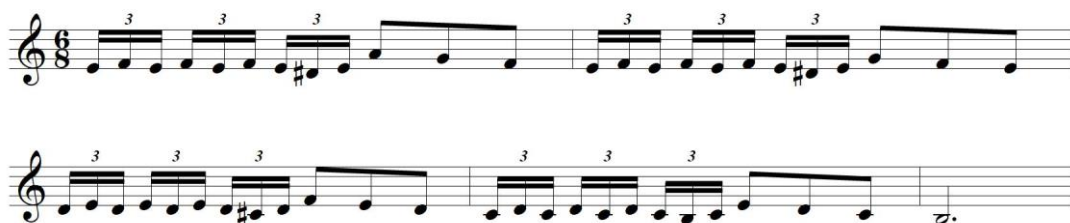


Fig. 62. Nino Rota, *Le miserie del signor Travet*, trascrizione, secondo tema.

Nella musica cinematografica il trillo iniziale viene esplicitato attraverso il modulo terzinato di semicrome, e anche le due scritture degli abbozzi continuativi citano letteralmente la forma esplicita del trillo, mentre nell'orchestrazione è utilizzato il segno di abbreviazione (Fig. 61). Ciò conferma la diversa tipologia di fonte: i due abbozzi, per quanto completi, testimoniano pur sempre uno stato provvisorio della composizione, nel quale Rota tende quasi sempre ad esplicitare gli abbellimenti così come i segni di abbreviazione.

Il processo di ridimensionamento del personaggio del ragioniere è testimoniato anche dallo studio dei materiali del secondo atto. All'interno del faldone 88B, il fascicolo numero 8 contiene un foglio sciolto su cui sono indicati i momenti salienti del secondo atto:

- [1] Il basso rinnovato (Musica su scena muta di Amalia ma con coro interno) Rosaria esce con le amiche
- [2] Arrivo della ragazza in lutto
- [3] Arrivo di Settebellizze (scena risata) (lettura lettera della zia della ragazza)
- [4] Arrivo del ragioniere - Alzata di scudi di Amalia contro il ragioniere
- [5] Uscita di scena di Amalia e Settebellizze per andare a cena
- [6] Arrivo degli Americani con le signorine, amiche di Maria Rosaria e
- [7] Finale

Come è possibile osservare dalla trascrizione, le annotazioni coincidono con i momenti più importanti del secondo atto, già discussi nel paragrafo III.3. La prima voce testimonia l'intenzione di riprendere dal testo teatrale l'allestimento scenografico basato sul rinnovo dell'interno del basso e sottolinea, dal punto di vista musicale, l'impiego del coro probabilmente già composto nella versione proposta in partitura. «Rosaria esce con le amiche» riprende una

⁵³ Cfr. CALABRETTO, *Molto più di un semplice "ronron"* cit., p. 303.

scena presente nella commedia ma che viene eliminata successivamente. «Arrivo della ragazza in lutto» si riferisce al momento in cui arriva Assunta seguita poi dall'arrivo di Settebellizze. Tra parentesi sono indicati i riferimenti alla risata isterica della ragazza sul tema di *Le tentazioni del Dottor Antonio* e la lettura della lettera di una socia in affari di Amalia. In quest'ultima indicazione ci si riferisce al momento in cui nella commedia Adelaide legge il biglietto consegnato ad Amalia da Miezio Prèvete. Comuni alla struttura del secondo atto come la si conosce oggi sono i punti finali «Uscita di Amalia e Settebellizze per andare a cena», che coincide con il duetto *Villanova*, e «Arrivo degli americani con le signorine, amiche di Maria Rosaria» che indica il finale del secondo atto impostato sul duetto *Piccola Butterfly* tra la ragazza e il soldato americano.

Il punto 4 della lista era dedicato al personaggio del ragioniere e al suo scontro con Amalia. Si tratta della scena della commedia in cui l'impiegato chiede aiuto ad Amalia, trovandosi in estrema ristrettezza economica. Nella struttura della commedia teatrale questa scena indica un capovolgimento dei ruoli: coloro che nel primo atto vivevano in uno stato di povertà, impersonificati da Amalia e Settebellizze, sono divenuti ricchi, mentre la classe borghese, identificata nel personaggio del ragioniere, ha subito gli effetti dell'aumento del costo della vita e si trova sul lastrico. Come per l'aria del ragioniere nel I atto, anche in questo punto la composizione musicale si ferma alla sola fase di a.c. in stato autografo, che presenta alcuni aspetti interessanti. La composizione è stata stesa da Rota su fogli sciolti raccolti nel faldone 88A. L'intenzione del compositore era quella di creare un parallelo con l'aria del ragioniere nel primo atto, poiché la parte centrale della scena, basata sul tema musicale tratto da Travet, è stata trascritta sulla fotocopia delle pagine 45-47, che, come appena osservato, contenevano l'a.c. dell'aria del primo atto. Nella trascrizione (Fig. 63) si può notare il procedimento seguito da Rota, che sfrutta l'accompagnamento strumentale già scritto per il primo atto, cancellando il rigo superiore con la parte vocale e scrivendo la nuova parte vocale del ragioniere su un nuovo rigo.

Fig. 63. Nino Rota, *Napoli milionaria*, trascrizione a.c., aria del ragioniere, atto II, p. 45 (ANR, 88A).

Tale stato dei testimoni, che non contengono alcun riferimento temporale, ha portato il M^o Jonathan Brandani a perseguire l'ipotesi che l'aria del ragioniere dell'atto II vada ad implementare l'insieme di revisioni che Rota avrebbe apportato all'opera dopo la prima di Spoleto. Secondo quest'idea, Rota, con l'intenzione di ampliare la parte del ragioniere del secondo atto, utilizzò il materiale musicale già impiegato nella scrittura dell'aria del primo atto, composta e tagliata prima di Spoleto.⁵⁴ Se questa ipotesi può essere avvalorata dai materiali in ARN, il confronto con il libretto autografo di De Filippo custodito a Firenze (datato 1974) in realtà la confuta. L'autografo contiene infatti la scena completa, tratta dalla commedia, a dimostrazione del fatto che la parte del ragioniere nel secondo atto non è stata un'aggiunta successiva, ma era stata concepita come scena ampia già prima di Spoleto. La scena subì poi altre revisioni, per mano di Rota-De Filippo, testimoniate dagli appunti a matita che si leggono sul dattiloscritto in fogli sciolti contenuto nel faldone 88B in ANR. Il confronto seguente mostra le modifiche apportate dall'ipotetica prima stesura del libretto al testo effettivamente musicato da Rota, trascritto dall'abbozzo continuativo.

⁵⁴ Cfr. BRANDANI, *A Last Version of "Napoli Milionaria"* cit., p. 128.

<p>RICCARDO (<i>entrando dal fondo. Pallido, trasandato nel vestire, quasi sottomesso</i>) Buongiorno (<i>nel vedere il ragioniere, Amalia e Settebellizze sbuffano</i>)</p> <p>AMALIA Ragioniè, che volete?</p> <p>RICCARDO Per quell'impegno che facemmo...</p> <p>AMALIA Mbè?</p> <p>RICCARDO Signora Amalia, voi mi anticipaste quarantamilalire sulla casa che abito coi figli miei, l'unica ricchezza che possiedo, stipulando in presenza del notaio un impegno con il diritto di riscatto da parte mia di rendervi l'anticipo entro i sei mesi dalla data. Da venti giorni l'impegno è scaduto,⁵⁵ d'accordo sì, ma voi o l'avvocato vostro di propria iniziativa m'ha fatto pervenire l'ingiunzione: o paghi un fitto di seimila al mese, o consegna immediatamente la casa. O sgombrare ed uscire...</p> <p>A parte il fatto che resterei sull'astrico [<i>sic</i>], a voi non vi fa scrupolo di prendervi la proprietà pagata a furia di stenti e sacrifici</p>	<p>RICCARDO Buongiorno.</p> <p>AMALIA Ragiuniè, che volete?</p> <p>RICCARDO Per quell'impegno che facemmo...</p> <p>AMALIA Mbè?</p> <p>RICCARDO Signora Amalia, voi mi anticipaste quarantamilalire sulla casa che abito coi figli miei, stipulando un impegno col diritto di riscatto se rendevo l'anticipo entro sei mesi. Il termine è scaduto e m'arriva l'ingiunzione: "O pagare o sgombrare ed uscire." Ecco, vedete... Ho qui quindicimila lire sulle quaranta, per ora posso darvi queste.</p> <p>AMALIA Scusate....</p> <p>RICCARDO Fatemi questa grazia. Signora Amalia, non vi fa scrupolo di togliere la casa pagata a furia di stenti e sacrifici,</p>
--	--

⁵⁵ Questa versione, da «Stipulando in presenza» sostituisce una prima versione: «Facendomi firmare un impegno | dal notaio con il diritto di riscatto | da parte mia di rendervi l'anticipo | con la scadenza di sei mesi dalla data. | L'impegno è scaduto da venti giorni».

da quest'uomo distrutto?⁵⁶

SETTEBELLIZZE

Ma la Signora Amalia
è tenuta a versarvi
altre cinquantamilalire
per diventare proprietaria
della casa vostra.
Ve le pigliate
e un altro appartamento lo trovate
lo prendete in affitto.

RICCARDO

Con mia moglie e tre figli
Trovo un'altra casa? (*Settebellizze si stringe le
spalle*)
Ecco, vedete,
ho qui
quindici mila lire...
Ho venduto due giacche e un pantalone
roba che non valeva
ma sapete
con i prezzi di oggi.....
Vi offro queste quindici....

AMALIA

Scusate....

RICCARDO

Fatemi questa grazia (*I due non rispondono.
Riccardo ha un attimo di smarrimento; quasi
parlando a sé stesso*)
Sì, cambio casa... Prima sì, era facile. Perché la
casa vera era per tutti. Tutta la città, nessuno
escluso.
Tutta la città.
Perché la casa vera se vogliamo era tutta la città
La casa era un poco tutta la città.
Si usciva verso sera...
S'incontrava gente tranquilla...
Si scambiavano sorrisi...
Saluti...
C'era la certezza
di una protezione scambievole,
per divagarsi
senza spendere soldi,
si usciva
per vedere
com'erano aggiustate le vetrine...
senza rancore e invidia.
Oggi
che solamente in casa propria
tu ti senti protetto

e di mettere sul lastrico
un padre di famiglia
già distrutto?

SETTEBELLIZZE

Ma la Signora Amalia
è tenuta a versarvi
altre cinquantamilalire
per diventare proprietaria
della casa vostra.
Ve le pigliate
e un altro appartamento lo trovate

RICCARDO

Con mia moglie e tre figli
di questi tempi
trovare un'altra casa?

Prima sì, era facile.
La casa vera era per tutti la città.

Si usciva verso sera...
S'incontrava gente tranquilla...
Saluti...
Si scambiavano sorrisi...
C'era la certezza
di una protezione scambievole.

⁵⁶ Questi tre versi sostituiscono una prima versione: «in verità di prenderla | per un prezzo irrisorio | da quest'uomo distrutto?».

ci si sente un poco protetto...

Oggi
che non appena metti il piede
fuori di casa tua
ti sembra di trovarti
in una terra straniera.
Signora Amalia,
vi chiedo aiuto...Accettate l'offerta,
fatelo per le mie creature
che oggi, Dio lo sa, non mangeranno.

AMALIA (*si alza accesa*)
Chiacchiere,
tutte chiacchiere.
I soldi ve li siete presi,
i rifornimenti vi sono piaciuti?
Mo mi venite a dire che mi sono accattata
la casa vostra...
E nun ve l'aggio pavata?
Quando in casa mia
siamo stati digiuni
siamo venuti da voi?
'E figlie miei
hanno sofferto 'a famma!
Accettate l'offerta
dell'avvocato mio
e lasciateci in pace
pecché avimmo che fa!
Sfullammo! Sfullammo!

RICCARDO
Va bene
Non vi adirate...
Me ne vado.
(*annichilito*) Lascерemo la casa.
(*stordito dall'invettiva di Amalia, esce*)

Oggi
non appena metti il piede
fuori di casa tua
ti sembra di trovarti
in una terra straniera.
Signora Amalia,
vi chiedo aiuto...Accettate l'offerta.
Fatelo per le mie creature
che oggi, Iddio lo sa, non mangeranno.

AMALIA
Tutte chiacchiere.
I soldi ve li siete presi,
i rifornimenti vi sono andati bene?
Non mi verrete a dire che mi sono presa
la casa vostra.
E nun ve l'aggio pavata?
Quando in casa mia
siamo stati digiuni
siamo venuti da voi forse?
I figli miei
hanno sofferto 'a famme!
Accettate l'offerta

e lasciateci in pace
pecché avimmo a che fa!
Sfullammo! Sfullammo!

RICCARDO
Va bene
Non vi adirate...
Me ne vado.
Lascерemo la casa.

Come per l'aria del primo atto, è possibile che questa scena sia stata cancellata a seguito del ridimensionamento del personaggio e della sua funzione nella drammaturgia dell'opera. Il cambio di finale, da lieto a tragico, nell'opera lirica investe il disegno dei personaggi pensati da De Filippo e quello del ragioniere subisce una vera e propria decostruzione. In relazione al finale tragico dell'opera e all'eliminazione del ruolo risolutore di Spasiano, una scena così ampia non avrebbe trovato la sua collocazione drammatica nel decorso della narrazione operistica, in quanto la sua ragion d'essere ha luogo nel momento in cui Amalia è alla ricerca disperata della medicina per la figlia – stessa disperazione provata dal ragioniere quando si reca in casa Jovine per chiedere ad Amalia di rinunciare alla proprietà della casa – e il ragioniere diventa il *medium* con cui si concretizza la risoluzione drammatica.

Essendo presente l'a.c., è probabile che il taglio non risalga a una fase precoce della composizione ma sia stato deciso in un secondo momento, benché ci siano elementi per ipotizzare che la funzione del ragioniere, connesso al cambio del finale da lieto a tragico, sia stata ridotta fin dalla prima stesura del libretto.

Nonostante il taglio definitivo della sezione, vale la pena ripercorrere qui l'intera scena fra il ragioniere ed Amalia e la scrittura pensata da Rota con le citazioni di temi musicali già incontrati.

Riccardo si presenta in casa Jovine per chiedere ad Amalia di ritardare di qualche giorno la riscossione della somma di quarantamila lire, poiché il mancato pagamento renderebbe la donna proprietaria della casa abitata dalla di lui famiglia. Tutta questa prima parte richiama parzialmente il tema de *Le miserie del signor Travet* già utilizzato da Rota nell'aria del ragioniere del I atto. Del modulo melodico formato dal trillo di semicrome e dal segmento discendente con la terzina di crome, Rota sceglie quest'ultimo sul quale imposta l'accompagnamento strumentale della prima parte dell'aria (Fig. 64, bb. 7-31).

Il dialogo prosegue con la preghiera di Riccardo, che spera nella clemenza di Amalia. A questo punto interviene però Errico, il quale spiega al ragioniere i termini economici dell'accordo in modo corretto: la sua parte è composta sul *tema civettuolo* che accompagnava il suo ingresso nel secondo atto (Fig. 64, bb. 48-56; cfr. par. III.3, Fig. 24). Ignorando la serietà della richiesta dell'impiegato, davvero bisognoso di aiuto, e concludendo il suo inciso con parole che mostrano una certa indifferenza e superficialità nei suoi riguardi, Errico consiglia al ragioniere di accettare un'ulteriore offerta economica da parte di Amalia e lasciarle la proprietà dell'appartamento dove risiede. Segue un inciso di cinque battute, in cui Rota riprende il modulo impostato sul trillo del tema ricavato da Travet ed inserito in una struttura che alterna freneticamente strutture metriche differenti: 3/4 e 2/4. La risposta del ragioniere è articolata su una melodia da cui traspare sia l'agitazione del personaggio sia la sua disperazione, che raggiunge il *climax* sulla parola «casa» (Fig. 64, bb. 57-61).

Inizia quindi la seconda sezione dell'aria, dove il tema di Travet viene utilizzato per intero, sottolineando il senso di nostalgia celato nelle parole dell'impiegato. Il testo pronunciato dal ragioniere celebra il ricordo di una Napoli libera, di una città vissuta come casa di tutti. L'unione delle parole con la musica sottolinea ulteriormente la tristezza che impera nella scena e che culmina in un altro *climax* quando il ragioniere pronuncia l'ultima richiesta di aiuto ad Amalia: «Fatelo per le mie creature che oggi, Iddio lo sa, non mangeranno» (Fig. 64, bb. 62-91).

L'ennesima richiesta di aiuto del ragioniere è seguita dalla sfuriata violenta di Amalia (Fig. 64, bb. 92-116); la veemenza delle sue parole è sottolineata dal ritmo concitato della scrittura

musicale, una scrittura che in partitura Rota aveva utilizzato nel I atto, per sottolineare lo stato di agitazione della donna obbligata a giustificarsi quando il marito la accusava di praticare la borsa nera in casa («Non faccio borsa nera te l'ho detto mille volte...»). L'utilizzo della cellula melodico-ritmica in questo caso stabilisce una netta differenza tra lo stato supplichevole del ragioniere e la spavalderia di Amalia. La scena si avvia alla conclusione quando Amalia urla «Sfullammo!» in modo che tutto il vicinato possa rendersi conto del potere esercitato dalla donna sugli altri. L'ultima frase del ragioniere «Va bene, non vi adirate, me ne vado, lasceremo la casa» (Fig. 64, bb. 117-121) sancisce la conclusione dell'aria, che termina sul tema di Travet ripreso nella battuta finale, su modello della chiusura proposta nell'unica scena in cui appare il personaggio di Riccardo Spasiano nel primo atto.

Amalia *deciso* $\frac{1}{2}$ tono sopra *Andante*

Riccardo Ra-giu-nié, che vo - le-te? Mbè?

Buon-gior-no. Per quel-l'im - pe-gno che fa - cem-mo... Si-gno-ra A-

sf sost. col canto *sf* *1/2 tono sopra (in mi \flat min.)*

8 -ma - lia, voi mi an-ti - ci - pa - ste qua-ran - ta - mi - la li - re sul-la ca - sa che a - bi-to coi fi - gli miei.

13 Sti-pu-lan-do un im - pe-gno col di - rit - to di ri - scat - to se ren - de - vo l'an - ti - ci-po en - tro sei me - si.

19 *un poco ansioso* Il ter-mi-ne è sca - du - to e m'ar - ri - va l'in-giun - zio - ne: "O pa - ga - re, o sgom-bra - re ed u - sci-re."

p *sost. col canto* *poco sf > pp*

25 *(con fastidio) f* Scu-

Ec-co ve - de-te... Ho qui quin-di-ci-mi-la li - re sul-le qua - ran - ta per o-ra pos-so dar - vi que-ste.

a tempo *poco f*

32 Amalia

- sa-te... Riccardo

p Fa-te-mi que-sta gra-zia. Si-gno-ra A - ma - lia, non vi fa scru-po-lo di to-glie-re la

39 *poco tratt.*

ca - sa pa - ga - ta a fu - ria di sten - ti e sa - cri - fi - ci, e di met - te - re sul la - stri - co un pa - dre di fa - mi - gia

46 Errico

Riccardo Ma la si-gno-ra A - ma - lia è te - nu - ta a ver - sar - vi al - tre cin - quan - ta - mi - la per di - ven - ta - re pro - prie - già di - strut - to.

52

- ta - ria del - la ca - sa vo - stra. Ve le pi - glia - te e un al - tro ap - par - ta - men - to lo tro - va - te.

57 Riccardo

Con mia mo - glie e tre fi - gli di que - sti tem - pi tro - va - re u - n' al - tra ca - sa?

Andante sost.

62 Riccardo

Musical score for measures 62-65. The vocal line (bass clef) has lyrics: Pri-ma si, e-ra fa-ci-le: la ca-sa ve-ra e-ra per. The piano accompaniment (treble and bass clefs) features a triplet of eighth notes in the right hand and a steady bass line. Dynamics include *espr.* and *p*.

66

Musical score for measures 66-68. The vocal line (bass clef) has lyrics: tut-ti la cit-tà. Si u-sci-va ver-so se-ra, s'in-con-. The piano accompaniment features a triplet of eighth notes in the right hand and a steady bass line. Dynamics include *espr.* and *p*.

69

Musical score for measures 69-72. The vocal line (bass clef) has lyrics: -tra-va gen-te tran-quil-la, sa-lu-ti si scam-bia-va-no, sor-ri-si... The piano accompaniment features a triplet of eighth notes in the right hand and a steady bass line. Dynamics include *espr.* and *p*.

73

Poco più espr.

Musical score for measures 73-78. The vocal line (bass clef) has lyrics: C'e-ra la cer-tez-za di u-na pro-te-zio-ne scam-bie-vo-le. Og-gi non ap-pe-na met-ti il pie-de. The piano accompaniment features a triplet of eighth notes in the right hand and a steady bass line. Dynamics include *espr.* and *p*.

79

Musical score for measures 79-84. The vocal line (bass clef) has lyrics: fuo-ri di ca-sa tu-a ti sem-bra di tro-var-ti in ter-ra stra-nie-ra. Si-gno-ra A-ma-lia vi. The piano accompaniment features a triplet of eighth notes in the right hand and a steady bass line. Dynamics include *p cresc. a poco a poco* and *poco f*.

85

Tempo I

chie - do a - iu - to. Ac - cet - ta - te l'of - fer - ta.

sostenendo un poco *sost.* *espr.*

p

88

Fa - te - lo per le mie cre - a - tu - re che og - gi Id - dio lo sa non man - ge - ran - no.

f *poco f* *p*

92

Poco più mosso Amalia

Tut - te chiac - chie - re! I sol - di ve li sie - te pre - si, i ri - for - ni - men - ti vi so - no an - da - ti

sf *mp* *trillo* *trillo*

97

♩ = ♩. prec.

be - ne? Non mi ver - re - te a di - re che mi so - no pre - sa la ca - sa vo - stra... E nun ve l'ag - gio pa -

f *p*

Allegretto

103

- ga - ta? Quan - do in ca - sa mia - sia - mo sta - ti di - giu - ni sia - mo ve - nu - ti da voi, for - se?

poco f *mp*

108

I fi - gli mie-i han - no sof - fer - to 'a fam - me! Ac - cat - ta - te l'of - fer - ta, e la -

112

- scia - te-ci in pa - ce pec - ché a-vim - mo a che fa. Sful - lam - mo, sful-lam - mo!

117

Va be - ne, non vi a-di - ra - te, me ne va-do. La-sce-re-mo la ca - sa.

Fig. 64. Nino Rota, *Napoli milionaria*, trascrizione a.c., atto II, scena ragioniere e Amalia (ANR, Fondazione Giorgio Cini, RC 88A).

Conclusioni

La ricerca ha mostrato come il lavoro prodotto da Nino Rota per *Napoli milionaria!* non è solo una parentesi all'interno del catalogo delle opere del compositore milanese. Lo studio dei materiali d'archivio, sia musicali sia verbali, ha permesso di far luce su alcune questioni riguardo l'attuale stato delle ricerche sul possibile binomio De Filippo-Rota, poco analizzato nei termini della letteratura scientifica attualmente a disposizione. Questo è stato un primo obiettivo raggiunto attraverso il lavoro di scrittura della tesi, e soprattutto attraverso lo studio di *Napoli milionaria!* che ricopre una funzione di primo piano nel computo delle opere del drammaturgo napoletano. Bisogna naturalmente sottolineare che proprio la pellicola cinematografica del 1950 è la prima testimonianza di una collaborazione che offrirà un contributo significativo allo sviluppo delle arti teatrale, cinematografica e musicale del Novecento. Pur trovandoci all'inizio di questa indagine, il lavoro di tesi va ad incrementare la ricerca sul sodalizio artistico tra il drammaturgo napoletano e il compositore milanese avviata da Simone Caputo, Dinko Fabris e Bruno Moretti e raccolta nel volume *L'altro Novecento di Nino Rota. Atti dei Convegni nel centenario della nascita* curato da Daniela Tortora e citato più volte all'interno della tesi.¹

Le tesi avanzate sia da Caputo sia da Fabris e Moretti dimostrano effettivamente che la collaborazione di Rota con De Filippo ha visto l'emergere di alcuni capolavori afferenti diverse realtà performative. Questo aspetto è stato, inoltre, preannunciato da Sergio Miceli in *Musica per film. Storia, Estetica, Analisi, Tipologie* dove, dopo aver mostrato una breve rassegna dei titoli cinematografici per cui Rota aveva composto le musiche, riprende il discorso focalizzando l'attenzione del lettore sui «diversi esiti» a cui portò la collaborazione con Eduardo De Filippo.

Nonostante la drastica selezione dei titoli citati, e sebbene si profilino collaborazioni destinate a risolversi anni dopo in altri esiti – vedi con Eduardo De Filippo –, appare già molto evidente la varietà dei generi e la disparità dei livelli che confermano in Rota un

¹ Cfr. CAPUTO Simone, *Le musiche per le commedie di Eduardo De Filippo: Gennareniello, Il contratto, Quei figuri di tanti anni fa* in TORTORA Daniela (a cura di), *L'altro Novecento di Nino Rota. Atti dei convegni nel centenario della nascita* (Roma, 2 dicembre 2011; Napoli, 15-16 dicembre 2011), Edizioni del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella, Napoli, 2014, pp. 113-142; e, nello stesso volume, FABRIS Dinko – MORETTI Bruno, “*Napoli milionaria*”, *una lettura a quattro mani*, pp. 143-193.

approccio “acritico” ovvero anticipatore di un costume tipico degli specialisti, i quali, più che scegliere vengono scelti, adattandosi di volta in volta alle richieste.²

Nella nota a piè pagina posta accanto al nome dell’autore napoletano Miceli alluderà proprio all’opera lirica *Napoli milionaria* rappresentata a Spoleto.

Cronologicamente, in base ai dati forniti e di cui abbiamo una certezza documentata, l’anno in cui Rota inizia a collaborare con De Filippo è il 1950, si tratta, quindi, di una collaborazione cinematografica che risponde al titolo di *Napoli milionaria*. Da quell’anno c’è una proliferazione che insiste sull’asse cinematografico e man mano, col passare degli anni, si sposta verso il teatro di prosa e l’opera lirica (Appendice VI).

Musiche di scena

Tra gli obiettivi che intendevo chiarire riguardo la natura delle musiche composte da Rota per *Napoli milionaria!*, quello delle musiche di scena o incidentali è stato certamente quello su cui la natura della conclusioni è ancora molto vaga. Sono diverse le ragioni per cui ad oggi non è possibile affermare con certezza che la prima della commedia teatrale nel 1945 prevedesse l’utilizzo di musiche di scena. In primo luogo, la tesi ha evidenziato la mancanza di materiale d’archivio sia afferente Nino Rota sia riguardo i testimoni attribuiti ad Eduardo De Filippo riconducibile alla rappresentazione del Teatro San Carlo di Napoli. L’unica presenza di musiche di scena per *Napoli milionaria!* è l’autografo RC 142 in cui è riportata una stesura della melodia del *Tema della nottata*. Sia l’Archivio Nino Rota di Venezia sia il Fondo Eduardo De Filippo di Firenze non presentano alcuna testimonianza riconducibile alla presenza delle musiche di scena e tantomeno alla presenza di Nino Rota in qualità di autore delle suddette musiche.

I contributi musicali presenti nell’adattamento televisivo della commedia (1962) non rimandano in alcun modo ad un lavoro svolto da Nino Rota sia per quanto riguarda lo stile che si percepisce, seppur in maniera latente, sia perché nei crediti del contributo audiovisivo non vi è alcun rimando alla voce “musica” o “suono”.

L’impossibilità di dimostrare la vera esistenza di musiche di scena relative alla rappresentazione del 1945 conferma la tesi dichiarata da Caputo nell’articolo *Le musiche per le commedie di Eduardo De Filippo: “Gennarenello”, “Il Contratto”, “Quei figurì di tanti anni fa”*.³ L’autore, in diversi punti del contributo, richiama l’attenzione sulla produzione delle

² MICELI Sergio, *Musica per film. Storia, Estetica-Analisi, Tipologie*, Ricordi-LIM, Milano-Lucca, 2009, p. 343.

³ CAPUTO, *Le musiche per le commedie di Eduardo* cit., pp. 113-142.

musiche di scena di Nino Rota rimasta, come dimostra anche il caso di *Napoli milionaria!*, ai margini degli studi musicologici.⁴ Questo aspetto trova conferma in un'altra analisi di Sergio Miceli:

Un discorso sulla musica di scena del decennio 1950-1960 implica una premessa – le cui argomentazioni possono valere almeno per tutto il secondo Novecento [...]. In breve, dopo alcuni casi la cui risonanza va al di là del genere fino a trovare talvolta collocazione concertistica – *Turandot* di Ferruccio Busoni per Carlo Gozzi (1906), *La Nave* di Pizzetti per D'Annunzio (1908); *La Pisanelle, ou La mort parfumée* degli stessi (1913) –, l'esercizio critico e l'attenzione storiografica si riducono in modo drammatico, giungendo a grado zero di testimonianza e di documentazione pressappoco dagli anni Quaranta in poi. [...] mentre il critico musicale ha il suo daffare a seguire la produzione concertistica e il teatro d'opera e mai si sognerebbe di scendere sul terreno plebeo delle musiche applicate, la critica teatrale non fa menzione, generalmente, della musica di scena, considerata forse alla stregua di un attrezzo o di un macchinismo di quinta.⁵

È stato descritto nel Capitolo I della tesi come il giudizio negativo riportato da molti critici musicali riguardo *Napoli milionaria* del 1977 abbia determinato la (s)fortuna dell'opera lirica che, sul piano degli allestimenti, ha atteso più di trent'anni prima di essere nuovamente messa in scena. Critica musicale e critica teatrale sono poste sullo stesso piano da Miceli che evidenzia le mancanze della prima nei confronti della musica per film (musica applicata) e della seconda nei confronti delle musiche di scena, quasi a voler confermare un destino comune che entrambe le tipologie di scrittura musicale, cinematografica e di scena, hanno condiviso e per cui si fatica oggi a trovare una ricca letteratura scientifica in merito.

Musica per film

Nel secondo capitolo della tesi ho focalizzato l'attenzione sui materiali d'archivio veneziani (ANR, RC 139) illustrando le diverse tipologie di trattamento del suono all'interno della pellicola cinematografica. Nella rendicontazione materiale, oggetto del paragrafo II.1 *I testimoni della musica per film*, ho analizzato lo stato degli autografi musicali ed osservato una regolarità nel *modus operandi* di Nino Rota in ambito cinematografico: ad una fase preliminare di scrittura che corrisponde alla composizione al pianoforte degli abbozzi continuativi dei

⁴ «Di fronte a un quadro siffatto, il caso De Filippo-Rota si presenta come uno dei più rappresentativi del genere e al contempo più fortunati da un punto di vista documentario, inducendo così a uno studio che può avere un duplice scopo: indagare una parte della produzione di Rota rimasta nell'ombra, chiarendo ulteriori aspetti di una collaborazione già in parte studiata e analizzata; utilizzare per un caso 'rappresentativo' le diverse possibilità d'indagine favorite dalla presenza di testimonianze audiovisive», *Ivi*, p.117.

⁵ MICELI Sergio, *La musica nel film e nel teatro di prosa. L'avvento dello specialismo*, in ANTOLINI Bianca Maria – SALVETTI Guido (a cura di), *Italia millenovecentocinquanta*, Ed. Guerini & Associati, Milano, 1999, pp. 283-300: 294. Il passo è riportato anche da Simone Caputo in apertura del suo articolo citato in queste conclusioni.

numeri musicali segue una seconda fase che si traduce nell'orchestrazione del materiale preparatorio. Questa apparente regolarità del processo compositivo è stata però messa in discussione sin dalle prime fasi di spoglio del materiale archivistico poiché non c'è, come in altre produzioni cinematografiche rotiane, la corrispondenza diretta tra abbozzo continuativo ed orchestrazione. Questa problematica è stata ampiamente discussa nel paragrafo II.2 *Tematismo ed intertestualità* in cui ho provveduto ad individuare nella musica per film le strutture che rispondono alle caratteristiche formali dei temi o, in minima parte, motivi musicali. Nel computo di queste due tipologie strutturali la tesi ha evidenziato l'esistenza di due modalità compositive adoperate da Rota: la prima risponde alla composizione di materiale musicale *ex novo*, mentre la seconda vede l'utilizzo di materiale preesistente plasmato e adattato da Rota secondo le esigenze narrative richieste dal montaggio cinematografico. All'interno del paragrafo ho inoltre analizzato gli autografi musicali dal punto di vista filologico cercando, per quanto possibile, di evidenziare l'importanza della fenomenologia intertestuale esistente tra abbozzo continuativo ed orchestrazione da cui si comprende tutt'ora l'importanza di un approccio filologico nei confronti della musica per film.

Nel computo delle tipologie di scrittura musicale adoperate da Nino Rota non si poteva prescindere dall'analizzare anche nella musica di *Napoli milionaria!* l'esistenza dell'elemento leitmotivico per cui alcuni temi musicali sono stati composti ed impiegati esclusivamente per l'identificazione di alcuni personaggi della vicenda: emblematici sono risultati, ad esempio, il *Tema di Gennaro* e il *Tema di Pasquale Miele*. Nell'ultimo paragrafo sul capitolo dedicato alla musica per film mi sono concentrato, invece, sull'ultimo elemento che compone la colonna sonora del film: l'effetto sonoro. In *Napoli milionaria!* commedia vi sono molti rimandi ai suoni d'ambiente presenti nei vicoli piuttosto che nei bassi di Napoli. Tutte queste informazioni vengono non solo riprodotte in chiave cinematografica ma la mdp e le possibilità offerte dal montaggio permettono un'amplificazione di tali elementi così da non passare in secondo piano rispetto agli altri elementi narrativi.

Nel paragrafo sono stati alcuni momenti di interazione tra partitura musicale ed effetti sonori. Pur non essendoci un regolare rimando agli effetti sonori, è stato possibile osservare come la partitura cerchi di venire incontro alle esigenze cinematografiche. Rota non sacrifica la composizione musicale ma la rende idonea affinché tutte gli elementi sonori della sequenza assolvano la propria funzione. L'interazione tra partitura musicale ed effetti sonori è chiaramente visibile nella sequenza del rastrellamento tedesco dove il *Numero 11* dialoga con i suoni che raccontano il dramma della guerra che passa attraverso le immagini di repertorio. La partitura musicale e gli effetti sono non sono, dunque, entità distinte, ma vivono un processo

sincretico per mezzo del quale l'apparente distinzione in due piani sonori differenti viene a fondersi in un unico elemento che contribuisce a sottolineare il dramma della guerra vissuto dall'umanità.

L'opera lirica

Nell'ultimo capitolo della tesi dedicato all'analisi dei materiali d'archivio dell'opera lirica ho ritenuto opportuno perseguire l'obiettivo di fare chiarezza in merito sia allo stato dell'arte sia riguardo la considerazione dell'opera in ambito scientifico e divulgativo.

Per quanto riguarda il primo punto ho fornito una rendicontazione di tutto il materiale, autografo e non, custodito nell'Archivio Nino Rota (ANR, RC 88) sottolineando, però, la necessità di affiancare alla collazione dei documenti veneziani, l'analisi filologica dell'autografo libretto operistico presente nel Fondo Eduardo De Filippo custodito presso l'Archivio Contemporaneo Gabinetto Vieusseux (ACGV, EDF.21.18); documento a cui, purtroppo, non viene attribuita la giusta importanza ma che è risultato estremamente importante nel processo di analisi comparata dei testimoni.

Relativamente al secondo punto, il lungo periodo trascorso tra la prima dell'opera lirica avvenuta nel 1977 e 2010, anno in cui si attesta il secondo allestimento nella storia del teatro musicale (Festival di Martina Franca), obbliga ad un'importante riflessione: per anni si è parlato di *Napoli milionaria* come un mero adattamento in musica della commedia omonima dove gli unici elementi di innovazione rispetto al testo teatrale sono il cambio del finale che si concretizza con la morte del figlio Amedeo e l'eliminazione della celebre battuta «Ha da passà 'a nuttata». Tra gli obiettivi della tesi vi è appunto quello di scardinare queste ed altre convinzioni oggetto delle recensioni proposte da alcuni critici musicali come Luigi Pestalozza, Paolo Isotta, Ruben Tedeschi, tendenzialmente contrari soprattutto alla tecnica dell'autocitazione o prestito interno adoperato da Nino Rota nella composizione della partitura operistica. Il punto di vista dei critici, però, è discutibile poiché affonda le radici in un pregiudizio secondo il quale la facilità di ascolto della musica e l'immediata riconoscibilità di temi o motivi musicali sia un aspetto negativo sul piano qualitativo. La tesi ha invece mostrato come i fattori considerati denigranti dai critici musicali rappresentino il valore aggiunto di una partitura dove Rota ha sicuramente attinto dalla sua musica cinematografica preesistente ma in uguale se non maggiore percentuale, ha prodotto una partitura complessa e che ha offerto gli

elementi per poter analizzare la figura di Nino Rota non solo come compositore di musiche per film ma come uno degli ultimi eredi della scuola operistica italiana.

Un ultimo obiettivo della tesi è stato raggiunto sul piano dell'analisi filologica dei testimoni che ha mostrato come il processo compositivo della partitura abbia risentito in modo rilevante delle varianti d'autore, oggetto specifico dell'ultimo paragrafo del capitolo incentrato sul personaggio del Ragioniere. Inoltre, lo studio del caso specifico ha permesso di osservare come dall'analisi filologica dei testimoni risulti modificato il carattere drammatico del personaggio che, dal testo teatrale a quello operistico, ha subito una vera e propria decostruzione, inizialmente non voluta come dimostrato grazie al confronto sia dei testimoni del libretto sia dalle trascrizioni degli a.c. proposti.

In alcuni punti della tesi è stata sottolineata l'importanza della componente performativa per una comprensione del testo musicale quanto più esaustiva possibile. In quest'ottica ho ritenuto opportuno evidenziare come l'incontro con Jonathan Brandani, direttore d'orchestra degli allestimenti di *Napoli milionaria* promossi dalla Fondazione Teatri della Toscana, ha conferito un valore aggiunto alla tesi in cui vi sono le basi per poter pensare in maniera più concreta ad un lavoro di edizione critica dell'opera lirica grazie al quale sarebbe possibile confermare l'esistenza di una partitura definitiva dell'opera lirica.

Come ultimo aspetto per quanto riguarda l'avanzamento degli studi sul caso *Napoli milionaria*, la tesi vuole essere uno strumento di consultazione sia per studiosi e ricercatori ma anche per esecutori andando incontro alle esigenze attuali della ricerca musicologica che sta aprendo i propri orizzonti scientifici verso una prospettiva di congiunzione della matrice teorica con l'esperienza diretta in campo performativo. Ritengo che ciò permetta, dopo quarantacinque anni dal debutto, di vedere ed apprezzare un'opera come *Napoli milionaria* come una produzione da inserire in maniera sempre più stabile nelle stagioni operistiche dei teatri lirici.

Appendice I

Tavola sinottica con la struttura narrativa dei tre testi a confronto

<i>Napoli milionaria! (1945)</i>	<i>Napoli milionaria! (1950)</i>	<i>Napoli milionaria (1977)</i>
	<p>[titoli di testa]</p> <p>Sequenza di montaggio su cui scorrono i titoli di testa in una carrellata di immagini che immortalano luoghi caratteristici della città di Napoli: il Golfo, Via Caracciolo a Chiaia e Piazza del Plebiscito. Intervento del narratore speaker che descrive la città e introduce la narrazione.</p>	
	<p>[Il Vicolo]</p> <p>Lo speaker presenta i personaggi del vicolo nel seguente ordine: Don Gennaro, Donna Amalia, Maria Rosaria, Amedeo, Federico, Rituccia, ragioniere Spasiani, Donna Adelaide, Assunta, Peppe 'o Trucco, Errico Settebellizze.</p>	
<p>[Scena I]</p> <p>Dall'esterno si sentono le voci di Amalia e Vincenza che litigano mentre in scena Maria Rosaria sta pulendo le tazze da caffè.</p>	<p>[Litigio]</p> <p>Amalia e Adelaide litigano per questioni futili e vengono interrotte dall'arrivo della pattuglia fascista che sgombera il vicolo.</p>	<p>[Scena I]</p> <p>= 1945</p>
	<p>[I arresto di Gennaro e rilascio]</p> <p>Gennaro protesta sommesso contro il capopattuglia e viene caricato sulla volante assieme alla merce requisita.</p>	
	<p>[Gennaro e Pasqualino: primo dialogo]</p> <p>Terminato il turno di servizio, Gennaro e Pasqualino Miele, suo collega, passeggiano parlando del possibile scoppio della guerra. Vengono interrotti dal bambino che annuncia lo scoppio del secondo conflitto mondiale</p>	

<i>Napoli milionaria! (1945)</i>	<i>Napoli milionaria! (1950)</i>	<i>Napoli milionaria (1977)</i>
	[Scena berretti I]	
	[Borsa Nera] Errico Settebellizze nel pieno della notte smista un carico di merce da rivendere a prezzo rialzato. Tra i beni alimentari vi è il caffè da recare in casa di Donna Amalia, con la quale Errico è in società segreta.	
[Scena II] Entra in scena Amedeo e scopre che il piatto di maccheroni tenuto da parte la sera prima è vuoto. Litiga col padre Gennaro.	[Scena in casa Jovine] = 1945	[Scena II] = 1945
[Scena III] Amalia entra in scena seguita da Donna Peppenella, una sua cliente, alla quale fornisce la farina richiesta. Successivamente rimprovera la figlia in modo violento e le ordina di preparare il caffè per i clienti che arrivano.		[Scena III] = 1945
[Scena IV] Entra in scena Donna Adelaide, che riferisce di aver accompagnato la piccola Rituccia a scuola.		[Scena IV] Entrano Federico, amico e collega di Amedeo, Errico Settebellizze, Peppe 'o Cricco, Donna Adelaide e il ragioniere Riccardo Spasiani per consumare la tazza di caffè mattutina.
[Scena V] Entrano Federico, amico e collega di Amedeo, Errico Settebellizze, Peppe 'o Cricco e il ragioniere Riccardo Spasiani per consumare la tazza di caffè mattutina.		[Scena V] Assunta entra per prelevare la piccola Rituccia ed accompagnarla a scuola.
[Scena VI] Rimasto solo nel basso, il ragioniere chiede ad Amalia di fornirgli il cibo richiesto. Il saldo del debito del ragioniere avviene tramite consegna di un orecchino della moglie.	[In casa del ragioniere] Mentre si reca a casa del ragioniere, Amalia incontra Don Errico a cui comunica di avere un piano per ottenere l'altro orecchino della moglie dell'impiegato. I due si salutano	[Scena VI] = 1945 (parte del ragioniere più breve)

<i>Napoli milionaria! (1945)</i>	<i>Napoli milionaria! (1950)</i>	<i>Napoli milionaria (1977)</i>
	e Amalia entra a casa del ragioniere per portare a termine il piano.	
[Scena VII] Gennaro esprime un suo giudizio sulle condizioni di povertà che conducono le persone a non rispettare le leggi imposte dal regime, giustificando chi, come Amalia, ricorre alla borsa nera.		[Scena VII] = 1945
	[Pasqualino Miele] Amedeo è alla ricerca di Pasqualino che sta pranzando in un bar. Rimasto disoccupato, Pasqualino lavora come “morto” per inscenare nelle case finte veglie funebri, utili ad evitare interventi di perquisizione da parte delle forze dell’ordine.	
[Scena VIII] Errico Settebellizze ferma Gennaro sull’uscio d’ingresso e lo informa di aver portato nel basso due quintali di caffè. Gennaro è spaventato per un possibile intervento delle forze dell’ordine ma chiude per l’ennesima volta un occhio sulla questione ed esce di casa.		[Scena VIII] = 1945
[Scena IX] Amalia rimane sola in casa con Errico che cerca di sedurla, dichiarando apertamente il suo interesse nei confronti della donna.		[Scena IX] = 1945
[Scena X] Dall’esterno si avvertono le grida furiose di Amedeo, seguito da Adelaide che cerca di calmarlo. Il giovane ha appreso che Donna Vincenza si sta recando presso il commissariato per denunciare la detenzione illegale dei beni alimentari in casa di Amalia. Gennaro viene richiamato ad entrare, e con lui,		[Scena X] = 1945

<i>Napoli milionaria! (1945)</i>	<i>Napoli milionaria! (1950)</i>	<i>Napoli milionaria (1977)</i>
altri abitanti del vicolo. Si allestisce la finta camera ardente per inscenare la veglia funebre.		
[Scena XI] Gennaro si traveste da finto morto. Giunge il brigadiere con la pattuglia di perquisizione. Segue il bombardamento, poi la resa del brigadiere che non arresta Gennaro.	[Veglia funebre e bombardamento] Il finto morto è interpretato da Pasquale Miele e non da Gennaro. Per il resto, la scena si svolge come nel copione teatrale.	[Scena XI] = 1945
FINE I ATTO		FINE I ATTO
	[Esodo] Il narratore commenta la scena degli sfollati sotto lo sguardo delle truppe naziste. La sequenza prosegue con immagini di repertorio che mostrano le rappresaglie militari tedesche nella città di Napoli.	
	[II arresto di Gennaro] Gennaro cerca di tornare a casa e lungo la strada incontra due uomini. Uno di questi gli consiglia di percorrere una strada diversa per raggiungere la sua casa. Seguendo il consiglio, Gennaro si imbatte in una pattuglia tedesca che controlla la zona e viene caricato su un veicolo militare assieme ad altri prigionieri.	
Atto II		Atto II
[Scena I] Lo sbarco alleato è avvenuto. Il basso è rinnovato così come lo stato dei personaggi principali che vive nel lusso e nell'opulenza.	[Scena Berretti II e Americani] La seconda scena dei berretti che vengono cambiati sull'appendino è seguita da quella che mostra gli abitanti del vicolo che festeggiano con i militari delle truppe alleate.	[Scena I] Intervento del coro che celebra la liberazione della città di Napoli avvenuta dopo lo sbarco alleato del 9 luglio 1943.
	[Pasqualino Miele II] Pasqualino Miele, anziché finto morto, dopo la guerra si guadagna da vivere come prestanome, presentandosi colpevole di reati di	

<i>Napoli milionaria! (1945)</i>	<i>Napoli milionaria! (1950)</i>	<i>Napoli milionaria (1977)</i>
	contrabbando commessi da altri, in questo caso da Settebellizze.	
	[Al posto di blocco] Pasqualino è condotto al posto di blocco alleato da Ernesto, dove trova Settebellizze e un ufficiale americano che lo interroga sulla detenzione illegale di stecche di sigarette.	
[Scena II] Entra Assunta, nipote di Adelaide, che offre ad Amalia un pezzo di carne da brodo. Subito dopo, arrivano due amiche di Maria Rosaria che aspettano che la ragazza sia pronta per andare a fare una passeggiata. Fuori dal basso, le ragazze hanno una breve conversazione da cui si intuisce la tristezza di Maria Rosaria per una delusione d'amore.		
[Scena III] Dalla camera di Rituccia esce Donna Adelaide che aggiorna Donna Amalia sullo stato di salute della bambina.		[Scena II] = 1945
[Scena IV] Entra Miezio Prevete che porta con sé della merce per Amalia, tra cui delle forme di pane e stecche di sigarette.		[Scena III] = 1945
[Scena V] Rientra Assunta che resta da sola con Amalia dopo che Adelaide è uscita di scena. La ragazza chiede informazioni ad Amalia sul suo attuale stato civile dato che, sposata per procura, non ha mai "consumato" il matrimonio con il marito partito in guerra e mai tornato.	[In casa di Amalia] La sequenza mostra il basso rinnovato. Amalia è in compagnia di Donna Adelaide che chiede informazioni riguardo al proprio stato civile e la possibilità di poter indossare o meno il cappello.	[Scena IV] = 1945 Con la differenza che Assunta entra in scena per la prima volta.
[Scena VI] Entra Errico. L'uomo, rimasto solo più volte con Amalia, cerca		[Scena V] = 1945

<i>Napoli milionaria! (1945)</i>	<i>Napoli milionaria! (1950)</i>	<i>Napoli milionaria (1977)</i>
di parlarle di alcuni affari conclusi ma viene interrotto una volta da Amedeo e una seconda volta dal ragioniere.		
		[Scena VI] Entrano Amedeo, Peppe e Federico. I tre uomini parlano di affari riguardo all'acquisto di automobili. Peppe e Amedeo concordano di compiere il furto di un'auto quella stessa notte. Escono di scena.
[Scena VII] Nel basso di Amalia, entra il ragioniere per chiedere di ritardare i termini dell'impegno di pagamento dovuto all'acquisto della casa dove abita l'impiegato con la famiglia da parte di Amalia stessa. La donna non sente ragioni e caccia via il ragioniere dalla sua abitazione, pretendendo o il pagamento mensile di quattromila lire o l'abbandono dell'abitazione da parte dell'impiegato con la famiglia.		
[Scena VIII] Settebellizze dichiara una seconda volta ad Amalia il proprio amore, e di essere pronto a starle vicino non solo come socio in affari, ma come compagno di vita. Amalia è combattuta perché crede che Gennaro, da un giorno all'altro, potrebbe tornare a casa e iniziare ad opporsi alle attività di contrabbando messe su da Amalia ed Errico. Il momento romantico viene interrotto dall'ingresso di Miezio Prevede che, assistendo alla scena, resta fermo sull'uscio della porta e cerca di non farsi notare.	[Don Errico] = 1945	[Scena VII] = 1945
	[Il ragioniere] = 1945 [Atto II, Scena VII]	

<i>Napoli milionaria! (1945)</i>	<i>Napoli milionaria! (1950)</i>	<i>Napoli milionaria (1977)</i>
	<p>[Al ristorante]</p> <p>La sequenza riprende Amalia ed Errico seduti al tavolo di un ristorante che affaccia sul golfo. La cena viene allietata da un complesso musicale che intona <i>T'ho incontrata a Napoli</i>.</p>	
	<p>[Festa in casa Jovine]</p> <p>Maria Rosaria invita ad una festa alcune sue amiche con soldati alleati. Tra uno di questi vi è Johnny, a cui la ragazza si concede.</p>	<p>[Scena VIII]</p> <p>= 1950</p>
		FINE II ATTO
	<p>[Posto di blocco]</p> <p>La sequenza mostra Pasqualino al posto di blocco, lasciato libero.</p>	
	<p>[Ritorno di Gennaro]</p> <p>Gennaro percorre la stessa strada come nella sequenza in cui è stato arrestato. Incontra la stessa persona che gli aveva consigliato di fare "il giro un po' più lungo". Sull'immagine di Gennaro che scende le scale per tornare a casa si chiude il primo tempo del film.</p>	
	FINE PRIMO TEMPO	ATTO III
		<p>[Scena I]</p> <p>Amalia, sola in scena, intona l'aria in cui dichiara i propri sentimenti nei confronti di Errico e la ferma convinzione di voler confessare tutto al marito Gennaro, qualora dovesse tornare.</p>
<p>[Scena IX]</p> <p>Maria Rosaria torna dalla passeggiata con le amiche e litiga con la madre, alla quale confessa di essere incinta. Maria Rosaria esce di scena, inseguita da Amalia in preda all'ira.</p>	<p>[La confessione di Maria Rosaria]</p> <p>È mattina, e Amalia è in casa a cucinare. Maria Rosaria rientra dopo aver trascorso la notte fuori. Il diverbio sfocia</p>	<p>[Scena II]</p> <p>= 1945</p>

<i>Napoli milionaria! (1945)</i>	<i>Napoli milionaria! (1950)</i>	<i>Napoli milionaria (1977)</i>
Iniziano a sentirsi alcune voci fuori dal basso.	nell'aggressione di Amalia verso Maria Rosaria.	
[Scena X] La calca formatasi fuori al basso è seguita dall'ingresso in scena di Donna Adelaide che spalanca le porte della casa e avvisa Amalia, ancora fuori scena, del ritorno del marito.	[II ritorno di Gennaro] Don Gennaro, giunto nel vicolo, è accolto dallo stupore degli abitanti. La scena prosegue così come avviene nel copione teatrale.	[Scena III] = 1945
[Scena XI] Gennaro viene accolto dalla moglie, che lo informa sullo stato di salute della piccola Rituccia. Rientrano in scena Amedeo e Maria Rosaria che abbracciano il padre. Tutta la famiglia è raccolta attorno al tavolo dove Gennaro inizia il suo racconto.	= 1945	[Scena IV] = 1945
	[Gennaro a passeggio] La sequenza mostra Gennaro a passeggio in giro per i vicoli. Il protagonista si rende conto del cambiamento della situazione sociale, migliore da un punto di vista economico, ma allo stesso tempo dell'indifferenza nei riguardi della sua esperienza di prigionia.	
[Scena XII] Errico, inconsapevole del ritorno di Gennaro, entra nel basso chiamando "Amà". Gennaro lo saluta e inizia a raccontare la sua esperienza di prigionia fino a quando non viene interrotto per l'arrivo degli invitati al pranzo di compleanno di Settebellizze.		[Scena V] = 1945
[Scena XIII] Gli invitati entrano nel basso e si siedono a tavola. Gennaro, in maniera insistente, cerca di iniziare il suo racconto ma viene sempre interrotto. Non potendo sopportare tanta indifferenza, Gennaro lascia i commensali	[La cena in casa Jovine] La sequenza si svolge come nella commedia teatrale, eccezion fatta per il personaggio di Maria Rosaria che non segue immediatamente il padre nella camera della piccola Rituccia.	[Scena VI] Gli invitati prendono posto a tavola e banchettano spensieratamente in attesa che arrivi il complesso musicale per rendere omaggio a Don Errico, festeggiato di turno.

<i>Napoli milionaria! (1945)</i>	<i>Napoli milionaria! (1950)</i>	<i>Napoli milionaria (1977)</i>
dirigendosi in camera della piccola Rituccia, seguito dalla figlia più grande Maria Rosaria. FINE ATTO II		
ATTO III		
	[Serenata] Giunge presso casa Jovine un complesso di musicisti con il cantante Giacomo Rondinella e Federico, amico di Amedeo, dedicatario della serenata a Maria Rosaria. La ragazza abbandona la tavolata e raggiunge il padre in camera di Rituccia.	[Scena VII] Arrivo del concertino che dedica il brano <i>Villanova</i> ad Amalia ed Errico. Tutti gli invitati partecipano al coro che si leva, tranne Gennaro e Maria Rosaria. I due abbandonano la tavolata per andare in camera dalla piccola Rituccia.
		[Scena VIII] Il brigadiere Ciappa irrompe con una pattuglia durante la cena e dichiara in arresto Errico, Peppe e Amedeo. Il tentativo di fuga dei condannati provoca una sparatoria in cui Amedeo rimane ucciso.
		[Scena IX] Richiamati dagli spari, Gennaro e Maria Rosaria si dirigono in sala e assistono alla scena. Amalia, come in <i>trance</i> , contempla il figlio morto. FINE
	[Gennaro e Maria Rosaria] La ragazza scoppia in un pianto liberatorio e viene consolata dal padre.	
[Scena I] Gennaro è a colloquio col brigadiere Ciappa che lo informa di essere a conoscenza del furto che Amedeo e Peppe 'o Cricco stanno progettando.	[Rituccia Malata] = 1945	
[Scena II] Dalla camera di Rituccia escono in ordine, Assunta, Donna Adelaide e il dottore, il quale	[La ricerca della medicina] Donna Amalia gira per tutta Napoli alla ricerca della medicina, incontrando gli	

<i>Napoli milionaria! (1945)</i>	<i>Napoli milionaria! (1950)</i>	<i>Napoli milionaria (1977)</i>
<p>conferma la diagnosi: se non si trova la medicina indicata Rituccia muore.</p>	<p>abitanti del vicolo che affermano di fare il possibile per trovare l'antibiotico. L'ultima persona che la donna incontra, senza farci caso, è il ragioniere.</p>	
<p>[Scena III]</p> <p>Tutto il vicinato si muove per trovare l'antibiotico prescritto dal medico ma ogni tentativo risulta vano.</p>		
<p>[Scena IV]</p> <p>Amedeo esce per andare all'appuntamento con Peppe 'o Cricco. Quest'ultimo si presenta in casa Jovine e, non trovando il ragazzo, comunica a Don Gennaro che l'"impegno di lavoro" che aveva con Amedeo quella sera stessa non verrà portato a termine. Esce di scena.</p> <p>Entra Errico che, seppur non in modo esplicito, confessa l'interesse per Amalia a Gennaro, ma conferma, giurando, che la donna non si è mai concessa.</p>		
<p>[Scena V]</p> <p>Entra in scena Amalia. La donna è tornata da una forsennata ricerca della medicina senza trovarla. Rivolge a Gennaro il suo sfogo. Solo ora si rende conto di subire gli effetti della borsa nera da lei stessa praticata.</p>	<p>[La speculazione sulla medicina]</p> <p>= 1945</p>	
<p>[Scena VI]</p> <p>Entra in scena il Ragioniere che, trovando solo Gennaro, gli domanda se la medicina che ha con sé è quella prescritta dal dottore. Gennaro chiama il medico che appura la conformità dell'antibiotico da lui prescritto. Il ragioniere, trattenendo il pacchetto, dichiara di voler consegnare personalmente la medicina ad Amalia. Segue il lungo monologo del ragioniere, e gli auguri finali di una pronta</p>	<p>[Il ragioniere dona la medicina]</p> <p>= 1945</p>	

<i>Napoli milionaria! (1945)</i>	<i>Napoli milionaria! (1950)</i>	<i>Napoli milionaria (1977)</i>
guarigione per la bambina. Il dottore e Amalia corrono in camera di Rituccia.		
	[L'arresto di Amedeo] Amedeo si reca all'appuntamento con Peppe e entrambi vengono colti in flagrante. Il ragazzo viene immediatamente arrestato; Peppe cerca di fuggire e muore nel tentativo di rispondere agli spari delle forze dell'ordine.	
[Scena VII] Il medico, uscendo dalla camera di Rituccia, rassicura Amalia sostenuta da Adelaide ed Assunta, sull'effetto della medicina e della sicura guarigione della piccola. Tutti escono di scena, meno Gennaro ed Amalia. Inizia il monologo di Gennaro. Amedeo rientra in scena, non essendo andato all'appuntamento, e corre in camera di Rituccia per farle compagnia. Gennaro riprende il suo monologo per consolare Amalia, che termina con la battuta <i>Ha da passà 'a nuttata</i> . FINE	[Il responso del medico] = 1945 La differenza rispetto al testo teatrale risiede nell'assenza di Amedeo, che è stato arrestato e quindi non rientra a casa.	
	[Berretti III]	
	[Il Vicolo II] Riprende a parlare lo speaker che descrive di nuovo i personaggi del vicolo e le loro abitudini quotidiane, evidenziando alcune novità come il ritorno di Maria Rosaria, l'assenza di Amedeo, in carcere, e la partenza clandestina di Settebellizze alla volta dell'America.	
	[Cortei e manifestazioni] Scorrono immagini di repertorio che riprendono diverse manifestazioni socio-politiche e religiose.	

<i>Napoli milionaria! (1945)</i>	<i>Napoli milionaria! (1950)</i>	<i>Napoli milionaria (1977)</i>
	<p>[Pasqualino Miele III]</p> <p>Un gruppo di esponenti di partito chiede a Pasquale di parlare al posto del loro candidato, minacciato dalla fazione opposta.</p>	
	<p>[Pasqualino al comizio]</p> <p>Pasquale segue le indicazioni degli esponenti del partito ripetendo <i>Amici! Fratelli!</i>. Un esponente della fazione opposta lo invita a parlare. Pasquale confessa di non essere un politico e di lavorare per il bene della famiglia arrangiando come può. La confessione di Pasquale scalda gli animi e il comizio si trasforma in una rissa che viene sedata dalle forze dell'ordine. Gennaro, che si trova tra il pubblico, viene arrestato e condotto al commissariato.</p>	
	<p>[Il rilascio di Gennaro]</p> <p>Amedeo, uscito di prigione, attende Gennaro fuori dal commissariato. Ci sono anche gli altri famigliari. L'incontro sfocia in un diverbio tra padre e figlio su questioni politiche. La polizia interviene arrestando tutta la famiglia.</p>	
	<p>[Gennaro e Pasquale II]</p> <p>La scena riprende i due tranvieri a colloquio come nel primo tempo del film. Gennaro espone la sua teoria sulle cause delle guerre dovute dai conflitti di interessi tra i <i>buoni</i> delle Nazioni.</p>	
	<p>[Titoli di Coda]</p> <p>Le parole dello speaker annunciano che <i>la nottata è passata</i>. Nella scena conclusiva l'inquadratura riprende il golfo di Napoli con il Vesuvio sullo sfondo.</p> <p>FINE</p>	

Appendice II

Rendicontazione materiale di *Napoli milionaria* (ANR)

Napoli milionaria! (1950) (ANR, RC 39)

Abbozzi Continuativi

N. 1 – Inizio e Napoli

Tre pagine su cui è composta la seconda parte dei titoli di testa. La scrittura musicale è composta per pianoforte e si rilevano alcune indicazioni per quanto riguarda gli strumenti orchestrali che espongono la linea melodica. Il documento mostra le indicazioni di tempo della sequenza in cui viene impiegato, così come alcuni rimandi agli effetti sonori utilizzati nella sequenza del film.

N. 2 – Vico

L'abbozzo continuativo del numero non presenta correzioni o cancellature. È formato da due pagine composte su tre righe musicali di cui la prima riporta la linea melodica del *Tema del vicolo* e dei *motivi popolari* con le indicazioni che rimandano agli strumenti orchestrali, mentre le altre due sono dedicate all'accompagnamento armonico strutturato su accordi tenuti dagli archi eseguiti in tremolo. Non ci sono segni o indicazioni di tempo.

N. 3 – Allegretto sfottente

La composizione del documento avviene sul rigo musicale per pianoforte. Alcune battute sono cancellate e riscritte successivamente. Nel rigo della linea melodica si rimanda agli strumenti musicali da impiegare parimenti alle indicazioni precise dei secondi in cui viene inserito un nuovo strumento.

N. 5 – Vattene, va'

Unica pagina dove Rota inserisce l'abbozzo continuativo della musica che accompagna il rilascio di Gennaro da parte dei fascisti e l'inizio della scena in cui dialoga con Pasquale Miele. La scrittura musicale è accompagnata dalle indicazioni di tempo così come da informazioni utili per comprendere il punto preciso della scena dove la musica viene utilizzata (es. *19" Tram - 23" circa Don Gennaro si incammina - 34" inizio dialogo*). Gli ultimi due righe presentano la

linea melodica utilizzata da Rota per la composizione del *II Tema di Totò* opportunamente indicato dal compositore come *Motivo di Totò*.

N. 6 – Cappelli e borsa nera

Prevalentemente composto su rigo per pianoforte, l'abbozzo contiene alcune sezioni composte da più righe musicali che indicano l'interazione dei diversi temi che si susseguono all'interno del numero. Sono presenti indicazioni per quanto riguarda gli strumenti da impiegare nella fase di orchestrazione.

N. 10 – Esodo

L'abbozzo presenta una didascalia iniziale che indica il punto in cui la musica inizia. Nelle pagine seguenti vengono inserite precise indicazioni sulla durata della sequenza.

N. 11 – Rastrellamento tedesco

L'abbozzo continuativo non presenta indicazioni di innesto degli effetti sonori che invece sono presenti nella sequenza dove la musica viene impiegata. Rota inserisce le indicazioni di durata della sequenza, i rimandi agli strumenti musicali da utilizzare in fase di orchestrazione, e un riferimento finale a ciò che avviene nella scena: *soldato mangia la mela*. Erroneamente Rota indica alla fine dell'a.c. *Fine I tempo*.

N. 12 – Berretti II e Vico II

L'abbozzo presenta una scrittura che rimanda allo stile fugato, elemento che non viene poi utilizzato per l'orchestrazione finale. Non ci sono molte indicazioni relative alla durata della sequenza, così come sono pochi i riferimenti agli strumenti utilizzati in orchestrazione.

N. 14 – Posto di guardia

Una sola pagina in cui sono presenti pochi riferimenti alla sequenza e agli strumenti utilizzati in fase di orchestrazione.

N. 20 – Ritorno di don Gennaro

L'abbozzo continuativo è composto su tre righe musicali. Non ci sono evidenti correzioni. Si apprende che il numero accompagna la sequenza con cui termina il primo tempo del film come dimostra l'indicazione finale *Concludere più nutrito – Fine I tempo*.

N. 28 – Berretti e cortei

Per il numero musicale sono stati composti due abbozzi continuativi. Il primo riporta all'inizio l'indicazione *Boogie-woogie* a cui si aggiungono altri riferimenti relativamente alla durata e quanto accade nella sequenza. Il secondo, utilizzato per l'orchestrazione, non riporta

indicazioni sulla sequenza ma alcuni rimandi agli strumenti orchestrali e un'iniziale indicazione di impianto tonale in corrispondenza della linea melodica *in re*.

N. 31 – Finale

L'abbozzo è stato trascritto da un copista. Ciò si comprende dall'indicazione posta all'inizio della trascrizione *Questa è da copiare. Avvertire il Maestro Rota, prima della prova che ho aggiunto una battuta al segno “.” Veda egli stesso se va bene. Unisco le altre carte che ho io.*

Orchestrazioni: Partiture autografe e manoscritte

N. 0, 31A – Titoli

N. 0a – Seguito titoli

N. 1

N. 2 – Vico

N. 3 – Litigio

N. 3a – Fascisti

N. 4

N. 5 – Vattene vè

N. 6 – Cappelli e borsa nera

N. 7-8 – Totò

N. 10 – Esodo

N. 11 – Rastrellamento

N. 12 – Berretti II e Vico II

N. 13 – Vico americanizzato

N. 14 – Posto di guardia

N. 16 – Il profumo di Amalia

N. 17 – Il ritratto

N. 20 – Ritorno di don Gennaro

N. 26 – Rituccia malata

N. 27 – Mani in alto!

N. 28 – Berretti III

N. 29

N. 31 – Finale

Tutte le orchestrazioni si presentano in stato di autografo orchestrale e di copia manoscritta in cui ci sono evidenti segni di riscrittura o cancellature. Si ritiene opportuno segnalare in appendice che nel manoscritto orchestrale del *N. 26 – Rituccia malata* si riconosce una mano diversa da quella di Rota. All'interno della pellicola questo numero non viene utilizzato.

Napoli milionaria (1977) (ANR, RC 88)

FALDONE 88A

Fascicolo I – *Napoli milionaria I Atto*

Contiene l'abbozzo continuativo elaborato al pianoforte da Rota, numerato da pagina 1 a 110. La data riportata sul primo foglio è «5 agosto 1973». L'intero abbozzo contiene pagine completamente cancellate e riproposte in fogli staccati dall'abbozzo. Nello specifico si tratta delle pp. 45, 45-48, 104-106, 109 e una pagina non numerata di 4 battute.

Fascicolo II – *Napoli milionaria II Atto*

Contiene l'abbozzo continuativo del secondo atto per un totale di 90 pagine. La data di composizione non è riportata sul primo foglio, come nel caso del I atto, bensì all'altezza di pagina 13: «25 novembre 1975». Aggiunta di pagine numerate 57-60.

Fascicolo III – *Napoli milionaria III Atto*

Contiene l'abbozzo continuativo del III atto datato «15 aprile 1976» per un totale di 105 pagine. All'altezza di pagina 2 si innesta una risma di fogli numerati da A a F, contenente la composizione dell'aria di Amalia del terzo atto, *Dint'a sta casa c'è trasut' 'o munno*, datata «29/05/1977». Ci sono più versioni delle pagine 35-36, 63-67, così come di 55-57 e 55-56, e una versione delle pagine del primo atto riferite al finale della scena in cui Gennaro si finge morto. Infine c'è una presenza di pagine del primo atto composte e non impiegate, stando a quanto riportato dall'abbozzo continuativo del I atto.

Fascicolo IV – *Fotocopie manoscritto Atti I e II*

Fotocopie dell'abbozzo continuativo del I atto, numerate da pagina 1 a 103. Rispetto al **Fascicolo I** risultano mancanti 7 pagine, che contengono una parte per il personaggio del ragioniere Spasiano; si riscontrano inoltre alcune varianti che fanno pensare più a delle fotocopie di una versione diversa del I Atto (il cui autografo non si conserva) che a delle

fotocopie del ms presente nel **Fascicolo I**. L'abbozzo continuativo del II atto è numerato da pagina 1 a 85 e risulta uguale al ms del **Fascicolo I**.

Fascicolo V – *Fotocopie Atto III*

Due gruppi di fotocopie del ms del **Fascicolo III**: uno delle pagine 1-17, l'altro delle pagine 1-105.

Fascicolo VI – *Nessun titolo*

Fotocopie dal III atto di **Fascicolo III**, pagine 40, 55, 53. Di quest'ultima 5 copie.

Fotocopie p. 2a-2c del III atto (2 copie) "Aria Amalia".

Pp. A-F fotocopia dell'abbozzo continuativo di "Aria Amalia", III Atto, datata «29/05/1977» (ultima aggiunta?).

Il fascicolo contiene una selezione di parti staccate in lucido.

Fascicolo VII – *Fotocopie Atto III*

Fotocopie del ms del **Fascicolo III**, senza data.

Fascicolo VIII – *Napoli miglionaria* [sic]

Atto I: fotocopie di pp. 1, 27-28, 86-92, 23-41, 40bis, 51-107.

Atto II: fotocopie di pp. 9-22, 7-10, 13-56, 21-35.

Atto III: fotocopie di pp. 21-38, 40, 39-40, 41-42.

FALDONE 88B

Fascicolo I – 88B 1

Il fascicolo contiene la riduzione per canto e pianoforte a stampa degli atti I, II e III. Sulla prima pagina è siglato un numero in inchiostro rosso «1413» e un'indicazione a matita «Via Margutta 17 (6° piano)». Probabilmente si tratta della copia destinata all'interprete di Maria Rosaria perché vi sono le sottolineature in matita rossa in corrispondenza della sua parte vocale.

Fascicolo II – 88B 2

Questo fascicolo contiene due mini-fascicoli. Nel primo si trova il dattiloscritto del II atto, con correzioni poste a matita in prossimità di alcune parti o didascalie. Di rilevante importanza è il duetto finale tra Maria Rosaria e il soldato americano, che in questa e nelle prime versioni del libretto è chiamato Peter. Nel primo dei due mini-fascicoli la parte di Peter è battuta in

italiano ma contiene la traduzione di alcuni vocaboli, che fanno pensare a quella che sarà la stesura definitiva in inglese. Il secondo mini-fascicolo contiene infatti la versione in inglese, che presumibilmente doveva essere consegnata al tipografo per la stampa del libretto, come suggerisce l'indicazione sul primo foglio «N° 5000 Copie». Nel duetto tra Peter e Maria Rosaria, pp. 36-39, la parte del soldato è scritta in inglese ma vi è un'indicazione a p. 36 «mettere anche la traduzione in italiano».

Fascicolo III – 88B 3

Il fascicolo 88B 3 contiene una stampa rilegata con copertina semirigida dell'abozzo continuativo dell'intera opera lirica. All'interno ci sono degli appunti di correzione di alcune parti dell'opera. In ordine, il fascicolo contiene:

1. Atto II, pp. 36-39, duetto Peppe e Amedeo sul furto dell'auto.
2. Atto I, pp. 97-100, aggiunta al brigadiere Ciappa dopo il bombardamento delle truppe alleate.
3. Atto III, aria di Amalia *Dint'a sta casa c'è trasuto 'o munno*, con la riscrittura a matita della seconda parte dell'aria da «E se torna Gennaro...». La correzione prevede solo l'annullamento dei bemolli presenti nella prima parte. Infatti, la tonalità dell'aria è indicata nell'armatura di chiave di Lab minore e diviene, successivamente, La minore.
4. Atto II, Abozzo continuativo di una scena tagliata in cui il ragioniere Riccardo Spasiano si reca in casa Jovine per chiedere clemenza a Donna Amalia a proposito dell'ingiunzione ricevuta dall'avvocato di lei per l'esproprio della casa. Gli appunti musicali sono accompagnati dal dattiloscritto del libretto.

Fascicolo IV – 88B 4

Contiene una stampa provvisoria dello spartito per canto e pianoforte del III atto. Sul fronte del faldone è riportato a matita «M° Delle Cese». La didascalia iniziale contiene un commento autografo di Eduardo De Filippo: «Consiglierei al musicista di riprendere il commento musicale di quando Maria Rosaria, rimasta sola, al finale del secondo atto, prepara l'ambiente per ricevere nel modo più conveniente possibile il suo ragazzo».

Fascicolo V – 88B 5

Prove dattiloscritte del libretto con indicazione delle voci a cui assegnare i rispettivi personaggi. I tre atti sono raccolti in plichi separati.

Fascicolo VI – 88B 6

Prove dattiloscritte del libretto con indicazione delle voci a cui assegnare i rispettivi personaggi. I tre atti sono raccolti in plichi separati. Lo stato dei materiali di questo fascicolo

sembra essere precedente ai materiali contenuti in 88B 5 per la consistenza della carta e le annotazioni poste a penna, che in 88B 5 si trovano stampate.

Fascicolo VII – 88B 7

Fotocopie del libretto dattiloscritto.

Fascicolo VIII – 88B 8

Dattiloscritto del libretto e appunti sparsi manoscritti verbali e musicali.

Fascicolo IX – 88B 9

Fotocopie del libretto dattiloscritto senza ordine preciso.

FALDONE 88C

Fascicolo I – 88C 1

Pacco postale indirizzato a Mario Delle Cese, via Quinto Ennio 27, Taranto. Contiene:

1. Dattiloscritto del libretto, atti I, II, III con duplicati di pp. 18-24 del III Atto
2. Musica Atto I:
 - Fotocopie a.c. ms, pp. 35-109, formato tagliato, immagine scura.
 - Fotocopie a.c. ms, pp. 1-22, formato regolare, immagine chiara.
 - Fotocopie a.c. ms, pp. 19-39, formato ingrandito, immagine regolare.
 - Fotocopie a.c. a stampa, pp. 53-59, formato A3.
 - Fotocopie a.c. a stampa, pp. 95-100, formato A3.
 - Fotocopie a.c. ms, pp. 58-64.
 - Fotocopie a.c. ms, pp. 104-110.
3. Musica Atto II:
 - Fotocopie a.c. ms, pp. 1-13, formato tagliato, immagine scura.
 - Fotocopie a.c. ms, pp. 41-60, formato tagliato, immagine scura.
 - Fotocopie a.c. ms, pp. 12-26, formato ingrandito, immagine regolare.
 - Fotocopie a.c. ms, pp. 61-90, formato ingrandito, immagine regolare.
 - Fotocopie a.c. ms, pp. 21(24)-41(44), formato tagliato, immagine b/n.
4. Musica Atto III:
 - Fotocopie a.c. ms, pp. 41-67, formato tagliato, immagine scura.
 - Fotocopie a.c. ms, pp. 1-45, formato ingrandito, immagine regolare.
 - Fotocopie a.c. ms, pp. 62-105, formato ingrandito, immagine regolare.
 - Fotocopie a.c. ms, pp. 76-97, formato regolare, immagine chiara.

Fascicolo II – 88C 2

Stampa delle parti del coro raccolte in due fascicoli separati

Fascicolo III – 88C 3

Spartito canto e pf a stampa, atto I, rilegato con spirale.

Fascicolo IV – 88C 4

Spartito canto e pf a stampa, atto II, rilegato con spirale.

Fascicolo V – 88C 5

Spartito canto e pf a stampa, atto III, rilegato con spirale.

Fascicolo VI – 88C 6

Spartito canto e pf a stampa dell'opera completa, rilegato con copertina semi-rigida. Vi sono delle correzioni aggiunte su fogli pentagrammati sciolti nei seguenti punti: atto I, p. 66; atto III, p. 24.

FALDONE 88PROVV.

Il faldone contiene:

- 6 libretti dell'opera stampati presso la tipografia Luigi De Pascale – Bari (pp. 102);
- Stampa della riduzione canto e pf con rilegatura rigida, copertina verde. Sul frontespizio è riportata l'indicazione «Revisionata 1980». La partitura sembra essere stata sottoposta ad un tentativo di traduzione in lingua straniera (greco?). Questo procedimento si osserva anche nella descrizione dei personaggi e nelle pagine del I Atto.
- Testo del libretto dattiloscritto rilegato con spirale;
- Cartella di colore rosa intitolata «Napoli milionaria – (I e II Atto). Gennaro (importante per coloriti personaggio». Le parti contenute sono solo quelle del primo atto. La parte di Gennaro è sottolineata con pennarello rosso.
- Cartella di colore rosa contenente pagine dalla riduzione per canto e pf, da tutti e tre gli atti, I (pp. 1-102), II (pp. 41-87), III (pp. 1-40).
- Cartella di colore rosa intitolata «Assunta» contenente l'abbozzo continuativo stampato dell'intera opera divisa in risme di fogli.
- Cartella bianca con ritagli di parti staccate in lucido.

FALDONE 88 A3-1

Fascicolo I – Ritagli Partitura Inserti Fotocopie

Il fascicolo contiene vari fogli non rilegati in formato A3:

- Fotocopie dell'atto I: pp. 238, 65-68, 73-74 (2), 143-144, 177-181 (2), 241-242, 113-114 (2), 181-182, 241-242.
- Fotocopie dell'atto II: pp. 78-81, 113-114, 99-100, 153-156, 205-206, 217-218 (2), 100, 114, 99-100, 119-120, 123-128, 133, 205-206, 217-218, 83, 85, 86, 88, 89.

- Fotocopie dell'atto III: pp. 141-142, 9-10, 17-18, 27-28, 67-68, 71-72, 81-82 (2), 82, 93-96, 109-110, 167-168, 187-188, 13, 83-84.
- Ms Atto I: p. 178 (?).
- Ms Atto II: pp. 73-90.
- Ms Atto III: pp. 49-60.
- Scarti Atto III: pp. 9, 10, 17, 18, 27, 28, 67, 68, 71,72, 81, 82, 93-96, 109, 110, 167-172, 187.
- Scarti Atto II: pp. 113, 114, 119, 120, 123-128, 133-134, 153-156, 105-106, 217-218, 77-90, 73-90.
- Scarti Atto I: pp. 73-74, 113-114, 141-144, 169-170, 177-182, 201-204, 229-236.

Fascicolo II – Nino Rota Napoli Milionaria, Ritagli

Il fascicolo contiene vari fogli non rilegati in formato A3:

- Ms Atto I: pp. 104-105 (a.c.), 1, 2, 8, 7-11, 34-36, 59-64, 105-110, 151-152, 211-212, 229-236, 241-245.
- Ms Atto II: pp. 1-6, 35-36, 68, 100-101, 134-135, 71-72, 117-125.
- Ms Atto III: pp. 7, 110-113, 155-162.
- Fotocopie Atto I: pp. 235-238, 12-58, 65-228 (manca 225-226), 183-246 (separati), 195-239 (separati), 187-204.
- Fotocopie Atto II: pp. 73-90 (Bartoletti – Sostituzione II Atto).
- Fotocopie Atto III: pp. 187-204.

FALDONE 88 A3-2

Il faldone contiene la partitura completa dell'opera, in fogli non rilegati in formato A3, raccolti per atto in fascicoli.

FALDONE 88 A3-3

Il faldone contiene le fotocopie della partitura completa dell'opera, in fogli non rilegati in formato A3, raccolti in fascicoli per atto.

Appendice III

Temi e citazioni cinematografiche nell'opera *Napoli milionaria*

[scene] ¹	nn. di sezione ²	Musica composta <i>ex novo</i> ³	Musica dal film <i>Napoli milionaria!</i>	Musiche da altri film
Atto I				
Ouverture	1-2	<i>Tema tragico</i>		
litigio tra Amalia e Vincenza	3-5	motivo popolare	<i>Tema del vicolo</i> ; motivo nuovo del Cl. basso derivato dal <i>II motivo popolare</i>	
	6		Tre battute prima di 7 viene ripresa la chiusa del N. 1 <i>Titoli di testa</i> .	
[Scena I]	7-12			
[Scena II] litigio Gennaro e Amedeo	13-22	<i>Tema di Amedeo</i> (dal n. 18)		
[Scena III] lamentele di Rosaria	23-33	<i>Tema di Rosaria</i> (n. 32)		
[Scena IV] scena del caffè	34-43			<i>Tema del caffè</i> da <i>Le notti di Cabiria</i> di F. Fellini (nn. 37-39)
[Scena V]	44-46	<i>Tema di Rituccia</i> (n. 45)	<i>Tema popolare</i> (n. 44)	
[Scena VI] aria del ragioniere	47-50			Tema dal film di Mario Soldati <i>Le miserie del Signor Travet</i> (nn. 48-50)
[Scena VII] aria di Gennaro	51-57	<i>Tema di Gennaro</i> (nn. 54-55)	<i>Funiculi funiculà</i> e <i>Inno tedesco</i> (n. 56); <i>Tema popolare</i> (n. 57)	
[Scena VIII] ingresso Errico	58-62		<i>Tema popolare</i> e variazioni; <i>Funiculi</i> (n. 60)	
[Scena IX] aria di Errico	63-72			Musica di <i>Plein soleil</i> di Clément (nn. 66-68)

¹ Suddivisione sommaria corrispondente a quella utilizzata nell'Appendice I.

² I numeri di sezione si riferiscono alla partitura edita Schott 2010.

³ Riporto in questa colonna temi e motivi musicali ricorrenti, individuati nel Capitolo III.

[scene] ¹	nn. di sezione ²	Musica composta ex novo ³	Musica dal film <i>Napoli milionaria!</i>	Musiche da altri film
[Scena X] preparazione camera ardente	73-85			
[Scena XI] scena del finto morto	86-115	<i>Tema della morte</i> (nn. 86-96); <i>Tema tragico</i> (nn. 114-115)		Musica del bombardamento da <i>Waterloo</i> di Bondarčuk (nn. 97-104)
Atto II				
[Scena I] ouverture	1-10	coro <i>Liberation</i> ; <i>Tema di Rituccia</i> (n. 10)	melodia del coro sul <i>Tema del vicolo</i> (nn. 4, 6-9) <i>Tema di Rituccia</i> (n. 10)	
[Scena II]	11			
[Scena III]	12-13	<i>Tema del lusso</i>		
[Scena IV] scena Assunta	14-26	<i>Tema del lusso</i> (n. 17)		La risata delirante di Assunta utilizza la musica da <i>Le tentazioni del Dottor Antonio</i> di Fellini, episodio del film <i>Boccaccio '70</i> (nn. 20-21)
[Scena V] ingresso Settebellizze	27-33	<i>Tema di Errico I e II</i> (nn. 27-30)		risata di Assunta, come sopra (nn. 32-33)
[Scena VI] ingresso Amedeo, Federico e Peppe	34-41			Musica di <i>Rocco e i suoi fratelli</i> di Visconti e <i>Toby Dammit</i> di Fellini
[Scena VII] duetto Amalia-Errico	42-63	<i>Tema di Errico I</i> (n. 42); <i>Tema del lusso</i> (n. 43); <i>Tema duetto</i> (n. 52-54);	<i>Funiculi</i> (n. 48); <i>Inno tedesco</i> (n. 48)	<i>Villanova</i> (nn. 54-59, 61-62) è tratto dallo stornello <i>Lla rì lli rà</i> da <i>Le notti di Cabiria</i> ; <i>Tema del caffè</i> da <i>Le notti di Cabiria</i> (nn. 60, 63)
[Scena VIII] Boogie woogie	64-71	coro <i>Liberation</i> (nn. 71, 79-80); coro <i>Mari Mari</i> (nn. 65-70, 77-78)		Musica da <i>Toby Dammit</i> di Fellini (nn. 64-70, dal 65 accompagnamento al coro); musica del boogie woogie dal numero <i>Cadillac</i> de <i>La dolce vita</i> (nn. 72-76)
Duetto Maria Rosaria e Johnny	81-96	<i>Tema di Rosaria</i> (nn. 92, 94-96); <i>Tema di Rituccia</i> (n. 93)		

[scene] ¹	nn. di sezione ²	Musica composta <i>ex novo</i> ³	Musica dal film <i>Napoli milionaria!</i>	Musiche da altri film
Atto III				
Ouverture	1-2, 2A	motivi I-III dell'ouverture		
[Scena I] aria di Amalia	2B-3	Tema duetto atto II (2D, 2G); variazione <i>Tema della nottata</i> (2E)	<i>Tema della nottata</i> (2B-2C, 2F)	
[Scena II] scontro Amalia e Rosaria	4-7			
[Scena III] ritorno di Gennaro	8-19	motivi ouverture atto III (nn. 8-15); <i>Tema di Gennaro</i> (nn. 16-17); variazione <i>Tema della nottata</i> (n. 18); <i>Tema di Rituccia</i> (n. 19); <i>Tema della morte</i> (n. 19)		
[Scena IV] racconto di Gennaro	20-42	<i>Tema di Rosaria</i> (nn. 20-21); variazione <i>Tema della nottata</i> (n. 21); <i>Tema di Amedeo</i> (nn. 35-36); <i>Tema del lusso</i> (n. 38); <i>Tema di Rosaria</i> (n. 41)	Musica della scena del manifesto Kesselring, motivo oscuro (nn. 22, 29); <i>Inno tedesco</i> (nn. 22, 33); <i>Tema del vicolo</i> (nn. 23, 24, 25); <i>I motivo popolare</i> (n. 24); <i>II motivo popolare</i> (n. 26); chiusa dei titoli di testa (n. 26); <i>Funiculì funiculà</i> (nn. 31-34); <i>Tema popolare</i> (n. 37)	
[Scena V] ingresso Errico	43-58	<i>Tema di Errico I</i> (n. 43); <i>Tema di Errico II</i> (n. 44); valzer brillante (nn. 47, 49, 52-53, 58); III motivo ouverture (n. 48); <i>Tema del lusso</i> (n. 55)	motivo oscuro (nn. 45, 50, 54); <i>Funiculì</i> (n. 51); <i>Inno tedesco</i> (n. 54)	<i>Villanova (Lla rì lli rà)</i> da <i>Le notti di Cabiria</i> (n. 56)
[Scena VI] ingresso invitati alla festa	59-78	valzer brillante (nn. 59-62, 64, 76-78); coro <i>Liberation</i> (n. 75)	motivo oscuro (n. 63); coro sul <i>Tema del vicolo</i> (n. 74)	risata Assunta da <i>Le tentazioni del dottor Antonio</i> (nn. 71-74)
[Scena VII] concertino e festa	79-94	II e III motivo ouverture (n. 91); valzer brillante (nn. 93-94)	coro sul <i>Tema del vicolo</i> (n. 79); <i>Tema popolare</i> su cui canta Pascalino (nn. 79-81);	<i>Villanova (Lla rì lli rà)</i> da <i>Le notti di Cabiria</i> (nn. 82-87)

[scene] ¹	nn. di sezione ²	Musica composta <i>ex novo</i> ³	Musica dal film <i>Napoli milionaria!</i>	Musiche da altri film
[Scena VIII] ingresso brigadiere e morte di Amedeo	95-97	motivo minaccioso (nn. 95-96); <i>Tema tragico</i> (nn. 96-97);		
[Scena IX] lamento di Amalia e finale	98-108	<i>Tema di Amedeo</i> (n. 98); <i>Tema della morte</i> (nn. 99, 101, 103-107); variazione <i>Tema della nottata</i> (nn. 100, 102); motivo minaccioso (n. 108)		

Appendice IV
Interviste durante la 'prima' di Spoleto (1977)

INTERVALLO I ATTO

I: - Allora Eduardo, un commento sul primo atto.

Eduardo: - Io penso che sia andato molto bene, ho sentito molti applausi, e poi sono stato al video perché c'è il posto della regia. Ma oramai la regia è fatta, sono stato al monitor a guardare e ho visto che i movimenti erano esatti, precisi.

I: - Ma i cantanti sono bravissimi, sono degli attori si può dire?

Eduardo: - Beh, mi hanno dato molta soddisfazione, sono contento, ecco!

I: - Ma la famosa battuta "Ha da passà 'a nuttata" non c'è. C'è un motivo perché l'avete tolta?

Eduardo: - Perché sarebbe stato anacronistico ripetere oggi, a distanza di trent'anni, quando questa nottata, veramente, non è passata.

I: - Ci sono stati anche altri cambiamenti. La moglie, ad esempio, lo tradisce con Settebellizze?

Eduardo: - A distanza di trent'anni questa *Napoli Milionaria* deve dare il quadro effettivo [della realtà]

I: - Insomma la Nottata non è passata?

Eduardo: - No assolutamente, non solo per Napoli...per l'Italia, e forse per il Mondo.

I: - Addirittura?

Eduardo: - Eh si.

I: - Maestro Rota...

Rota: - ehm.... Non ha parole. È musica. E quindi ha detto tutto Eduardo. Io potrei commentare con musica quello che dice Eduardo, non con parole.

I: - Ma la decisione di fare l'opera lirica c'è già da molto tempo?

Rota: - L'avevamo presa da molto tempo e poi è maturata al momento giusto e spero che sia maturata bene. La mia maggior soddisfazione è che un capolavoro com'era *Napoli milionaria* come commedia, Eduardo senta che sia espressa in musica nel modo più adeguato. Questa è la mia maggiore soddisfazione.

Eduardo: - Io ti ringrazio Nino, ma abbiamo lavorato bene, con coscienza e soprattutto in buona fede.

I: - e mi pare che il pubblico ha apprezzato...

Eduardo (rivolto a Franco Rosi): - tu che conosci questo primo atto dall'andata in scena della commedia, puoi dire Nino Rota come lo ha condotto e come lo ha portato in musica.

Rosi: - il primo atto della commedia è quello che ha più aspetti tipici, anche l'aspetto comico, che la musica ha rilevato in maniera più complessa. Certamente io mi ricordo sempre le parole che dice Eduardo...

Eduardo: - ma non siamo eterni, ad un certo punto Eduardo se ne deve andare...e il testo deve rimanere.

Rosi: - Eduardo ha fatto la sua aggiunta al mondo, come dice Borges, che resta lì ed è veramente una cosa incredibile. Questa commedia ogni volta che io la risento, la vedo, mi dà un'emozione veramente enorme. Io non c'ero quando tu l'hai data al San Carlo perché ero al nord, a Firenze. Però l'ho vista tante di quelle volte, ma mi ricordo, ho avuto il racconto della prima da *Settebillezze*.¹ che ha fatto con me il film *I Magliari*, e mi ha raccontato che, siccome c'era la commedia con quel personaggio...e lui andò a prendere il palco dicendo "Se Eduardo, con questa commedia, ha potuto fare qualche cosa che mi offendesse gli faccio una camicia di sangue..."

Eduardo: - sì perché al teatro San Carlo lui prese il palco e venne con sua moglie, quando al terzo atto si accorse che il tradimento non era stato consumato, allora prese respiro perché la moglie già si era ingelosita di questa Donna Amalia, che veramente stava al vicolo Belledonne a Napoli. Adesso non so che partito prendere con questa camicia di sangue, perché il tradimento si consuma...

Rosi: I tradimenti si consumano sempre

I: - ha consumato anche Pasquale Settebillezze...

Rosi: - No, ma lui si gettò ai piedi di Eduardo...

I: - Allora! Ma ora ci sta il tradimento....

Rosi: Comunque, io sono ansioso di vedere i due altri atti

Eduardo: - ...beh prima di dare un giudizio sull'opera aspettiamo dopo il terzo atto. Diceva Renato Simone "Le commedie finiscono al terzo atto", così sarà pure per le opere.

INTERVALLO II ATTO

Franco Zeffirelli (in collegamento da Londra): Sono qui per lavoro e mi dispiace proprio di non essere a Spoleto stasera con questi due grandi artisti italiani che sono una nostra gloria in tutto il mondo: Eduardo e Nino Rota. Si sono trovati finalmente per creare una cosa che, mi auguro, apra una nuova strada nel teatro musicale italiano. L'incontro fra un grande autore drammatico e una grande compositore. Vorrei assistere a questa serata che è una bella indicazione di incoraggiamento per tanti che amano il teatro d'opera e il teatro italiano e che vorrebbero che questi due generi si riunissero finalmente come avveniva nei momenti gloriosi del nostro melodramma per fornire al pubblico un teatro d'opera contemporaneo. Col cuore sono con loro. Purtroppo, questi impegni che ho assunto e che mi trattengono a Londra mi impediranno di essere a Spoleto

I: Ma ti consideri assente ingiustificato o giustificato?

Zeffirelli: Non lo so. Probabilmente nessuno sentirà la mia mancanza. Per me sarebbe stato importante assistere stasera a Spoleto al frutto di questo lavoro che, come ripeto, apre una bella finestra sul nostro patrimonio musicale e drammatico.

[Dal teatro di Spoleto]

I: Eccoci qua al secondo intervallo col Maestro Menotti che è venuto presenziare al suo trionfo...

¹ Carmine Ippolito

Menotti: Al mio trionfo? Piuttosto al trionfo di Nino Rota, di De Filippo e del nostro carissimo Bartoletti

I: Come diceva [Romolo] Valli, un trionfo nato da un grande sogno che si è realizzato vent'anni fa e che continua a realizzarsi

Menotti: Per una volta tanto posso sedermi nel mio palco e godermi lo spettacolo

I: Bartoletti, è la prima volta che vieni a Spoleto?

Bartoletti: Sì, è la prima volta. Giancarlo mi invitò al primo festival e io non potetti venire.

I: Vedo che qui a Spoleto ci sono quasi sempre dei giovani esecutori americani. Noi non abbiamo queste leve di rincalzo? Manca un ricambio [generazionale]?

Bartoletti: Manca un ricambio, sì. Le scuole, evidentemente, non insegnano sufficientemente bene oppure i giovani non studiano sufficientemente bene. La realtà è che non c'è un largo numero di esecutori come in America che ha una riserva straordinaria di elementi bravissimi che sono molto bravi tecnicamente, suonano con grande entusiasmo e hanno una grande disciplina. Sommando queste tre cose viene fuori un'orchestra di primissimo ordine come si è potuto sentire stasera.

Rota: Non ho niente da aggiungere. Il lavoro con Eduardo, naturalmente, è stato di grande collaborazione come sempre dev'essere un'opera lirica che vuole avere una vitalità scenica e che non vuole essere soltanto opera da tavolino. Io quello che voglio dire è che l'esecuzione di quest'opera è veramente quanto di meglio un autore possa augurarsi. Sia per la direzione d'orchestra, sia per la scelta dei cantanti, che sono perfetti. I personaggi vivono l'opera come attori e come cantanti in un modo straordinario. E poi devo dire che credo di ritrovarmi con Giancarlo Menotti, con cui si può dire, mi conosco dall'età di 11 anni. Abbiamo manifestato questa nostra tendenza musicale da piccoli ed è per me una grande gioia ritrovarci dopo anni qui a Spoleto a manifestare quella stessa tendenza di molto anni fa. È il motivo più caro a me. Perché l'amicizia è sempre più durevole.

I: Non è che con questo lavoro Lei trascura il cinema e le sue partiture per il cinema, ammesso che esista ancora un cinema italiano?

Rota: È così pessimista da dire che non esiste più un cinema italiano? Allora si può dire che scompare il cinema come scompaiono tante altre cose contemporaneamente in Italia. Purtroppo per le difficoltà di vita e la crisi molte cose non possono essere realizzate come prima. Ma speriamo sia una cosa temporanea perché è evidente che il talento cinematografico mostrato dagli italiani in tutto il mondo, non si capisce perché non debba ritrovare la sua vitalità.

I: Ci sono state delle richieste dell'opera all'estero e gran parte dell'orchestra è fatta da americani. Maestro Rota come mai?

Rota: - Anche l'anno scorso venne quest'orchestra americana e il coro americano qui a Spoleto. Quest'anno sono stati riconfermati.

Eduardo: - la musica si è prestata a sottolineare ogni... (viene interrotto dall'arrivo di altre personalità tra cui il sindaco di Napoli)

Maurizio Valensi (Sindaco di Napoli): - Quando la facciamo a Napoli al San Carlo?

Eduardo: - io sono già d'accordo, credo, in linea di massima, con Fallo...

Valenzi: - io da presidente del CDA te lo chiedo ora ufficialmente.

Eduardo: - sì sì certo

Raffaele La Capria: è una commedia di attualità ancora credo, perché in fondo a Napoli ancora c'è una gran parte di persone che sono costrette a vivere di contrabbando e altre anche di lavoro nero...

Eduardo: - Ma perciò ho detto che la nottata non è passata

La Capria: - Infatti ho molto apprezzato quella correzione, perché è una correzione giusta...

I: - sindaco lei può dire se è passata o no la nottata?

Valenzi: no io dico che, una volta a Picasso hanno chiesto cosa significasse il suo quadro e ha risposto dicendo "io faccio il quadro poi dopo tu cerca di interpretarlo". Ecco io mi permetto di interpretare quello che ha fatto Eduardo. Secondo me la frase che Eduardo ha modificato, cioè La guerra non è finita, non è vero che è una dichiarazione di pessimismo ma di ottimismo. Perché se si lotta vuol dire che c'è speranza perché non si può lottare senza speranza. Quindi è un richiamo alla lotta.

Eduardo: - Beh ci vuole la volontà degli uomini, ci vuole qualche cosa che cambi, ci vuole una volontà precisa, adda passà a nuttata e c'è anche il rabbrivimento nel finale in cui tutto il popolo naturalmente interviene...che è una speranza non un oscurantismo.

Valenzi: Qui c'è la volontà di lottare.

Eduardo: - si ho voluto sollecitare...

Appendice V

Personaggi e interpreti negli allestimenti di *Napoli milionaria*

Personaggi	Interpreti			
	1977 Direzione: Bruno Bartoletti Regia: Eduardo De Filippo	2010 Direzione: Giuseppe Grazioli Regia: Arturo Cirillo	2013 Direzione: Matteo Beltrami Regia: Fabio Sparvoli	2020 Direzione: Jonathan Brandani Regia: Fabio Sparvoli
Gennaro Jovine	Silvano Pagliuca	Alfonso Antoniozzi	Giampiero Cicino Giuseppe Pellingra	Alfonso Michele Ciulla Salvatore Grigoli
Amalia	Giovanna Casolla	Tiziana Fabbricini	Gaia Matteini Marina Shevchenko Valeria Sepe	Valentina Iannone Elena Memoli
Maria Rosaria	Mariella Devia	Valentina Corradetti	Francesca Paola Geretto Manuela Ranno Paola Santucci	Viola Sofia Nisio Gesua Gallifoco
Amedeo	Renato Grimaldi	Dario Di Vietri	Saverio Pugliese Fabio Valenti	Daniele Adriani Andrea Galli
Errico "Settebellizze"	Piero Visconti	Leonardo Caimi	Dario Di Vietri	Alessandro Fantoni Francesco Fortes
Peppe 'o Cricco	Carlo Desideri	Carmine Monaco	Veio Torcigliani	Yuri Miscante Guerra
Riccardo Spasiano, ragioniere	Graziano Dal Vivo	Luigi De Donato	Juan José Navarro	Lorenzo Liberali
'O Miezò Prèvete	Gennarino Palumbo	Mattia Olivieri	Gianluca Tumino	Alessandro Ceccarini
Federico	Angelo Nardinocchi		Antonio Sapio	Niccolò Casi
Pascalino 'O Pittore	Gianfranco Mari	Domenico Colaianni	Andrei Bogatš Andrea Antonino Schifauto	Mauro Secci
Il Brigadiere Ciappa	Luigi De Corato	Marcello Rosiello	Giampiero Cicino Giuseppe Pellingra	Gianluca Tumino
Johnny	William Stone	Borja Quiza	Francisco Javeri Landete Stefano Trizzino	Aran Matsuda

Personaggi	Interpreti			
	1977	2010	2013	2020
	Direzione: Bruno Bartoletti Regia: Eduardo De Filippo	Direzione: Giuseppe Grazioli Regia: Arturo Cirillo	Direzione: Matteo Beltrami Regia: Fabio Sparvoli	Direzione: Jonathan Brandani Regia: Fabio Sparvoli
Adelaide Schiano	Corinna Vozza	Anna Malavasi	Sofio Janelidze Marta Lotti	Antonia Fino
Assunta, sua nipote	Adele Sposito	Chiara Amarù	Emanuela Grassi Alessandra Masini	Lucia Conte Rebecca Pieri
Donna Peppenella	Scilly Fortunato	Romina Boscolo	Raluca Pescaru	Adina Vilichi
Donna Vincenza	N.D.	N.D.	Teresa Gargano	Maria Chiara Vigoriti
Rituccia	Sabrina Latini	Eleonora Raguso	Eleonora Mascia	Emma Carlotti

Appendice VI

Collaborazioni di Nino Rota con Eduardo De Filippo

Anno	Cinema	Prosa teatrale	Teatro musicale
1950	<i>Napoli milionaria!</i>		
1951	<i>Filumena Marturano!</i>		
1952	<i>Marito e moglie</i> <i>Ragazze da marito</i>		
1956	<i>Quei figuri di tanti anni fa</i>		
1958	<i>Fortunella</i>		
1959			<i>Lo scoiattolo in gamba</i>
1965	<i>L'ora di punta</i> (Episodio 2 di <i>Oggi, domani e dopodomani</i>)		
1967	<i>Spara forte, più forte, non capisco...</i>	<i>Il contratto</i>	
1970		<i>Il Monumento</i>	
1971		<i>Napoli milionaria!</i> <i>Ogni anno punto e a capo</i>	
1975		<i>Lu curaggio de nu pompiere napulitano</i> (TV) <i>Li nepute de lu sinneco</i> (TV) <i>'O tuono 'e marzo</i> (TV) <i>Na Santarella</i> (TV)	
1977			<i>Napoli milionaria</i>
1978		<i>Gennareniello</i> (TV) <i>Quei figuri di tanti anni fa</i> (TV)	
1981		<i>Il contratto</i> (TV)	

Bibliografia

Fonti e materiali d'archivio

- DE FILIPPO Eduardo, *Napoli milionaria* (1945) - IT ACGV EDF. 2.1.11, Fondo Eduardo De Filippo, Archivio Contemporaneo Gabinetto Vieusseux, Firenze
- ___, *Napoli milionaria* (1977) - IT ACGV EDF. 2.1.18, Fondo Eduardo De Filippo, Archivio Contemporaneo Gabinetto Vieusseux, Firenze.
- DE FILIPPO Eduardo – ROTA Nino, *Napoli milionaria. Dramma lirico in tre atti*, tipografia Luigi De Pascale, Bari, 1977.
- ROTA Nino, *Napoli milionaria!* (1950) – RC 39, Archivio Nino Rota, Fondazione Giorgio Cini, Venezia.
- ___, *Napoli milionaria* (1977) – RC 88, Archivio Nino Rota, Fondazione Giorgio Cini, Venezia.
- ___, *Sinfonia sopra una canzone d'amore*, Partitura d'orchestra, Ricordi, Milano, 23/6/1998.
- ___, *Napoli milionaria. Dramma lirico in tre atti su libretto di Eduardo De Filippo*, Partitura d'orchestra, Schott Music, Magonza, 2010.

Testi di e su Eduardo De Filippo

- BARSOTTI Anna, *Eduardo drammaturgo, fra mondo del teatro e teatro del mondo*, Bulzoni, Roma, 1988.
- ___, *Nota storico-critica a Napoli milionaria! (1945)*, in DE FILIPPO Eduardo, *Cantata dei giorni dispari*, vol. I, a cura di Anna Barsotti, Einaudi, Torino, 2014³, pp. 5-13.
- ___, *Eduardo De Filippo o della comunicazione difficile*, Cue Press, Bologna, 2018.
- BISICCHIA Andrea, *Invito alla lettura di Eduardo De Filippo*, Mursia, Milano, 1982.
- CAVALLO Pietro, *Guerra e dopoguerra. Il racconto di Eduardo tra storia, teatro e cinema*, in INNAMORATI Isabella – LEZZA Antonia – SAPIENZA Annamaria (a cura di), *L'arte di Eduardo. Forme della messinscena*, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza, 2017, pp. 129-153.
- CERAOLO Francesco, *La ricostruzione del melodramma. "Napoli milionaria" di Nino Rota*, in INNAMORATI Isabella – LEZZA Antonia – SAPIENZA Annamaria (a cura di), *L'arte di Eduardo. Forme della messinscena*, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza, 2017, pp. 185-194.
- DE BLASI Nicola – SABBATINO Pasquale (a cura di), *Eduardo De Filippo tra testo e scena*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli-Roma, 2018.
- DE GAETANO Roberto – ROBERTI Bruno (a cura di), *L'arte di Eduardo. Le forme e i linguaggi*, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza, 2014.
- DE FILIPPO Eduardo, *Cantata dei giorni pari*, a cura di Nicola De BLASIO e Paola QUARENGHI, Arnoldo Mondadori, Milano, 2000.

- , *Cantata dei giorni dispari*, vol. I, a cura di Anna Barsotti, Einaudi, Torino, 2014³.
- , *Napoli milionaria!*, a cura di Elena De Angeli, Giulio Einaudi Editore, Milano, 1977³.
- , *Napoli milionaria! (1945)*, in *Cantata dei giorni dispari*, vol. I, a cura di Anna Barsotti, Einaudi, Torino, 2014³, pp. 15-98.
- DE FILIPPO Peppino, *Una famiglia difficile*, Marotta, Napoli, 1976.
- IACCIO Pasquale, *Eduardo e il mondo del cinema*, in DE BLASI Nicola – SABBATINO Pasquale (a cura di), *Eduardo De Filippo tra testo e scena*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli-Roma, 2018, pp. 185-232.
- INNAMORATI Isabella – LEZZA Antonia – SAPIENZA Annamaria (a cura di), *L'arte di Eduardo. Forme della messinscena*, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza, 2017.
- MONTARIELLO Carlo, *La "Napoli milionaria!" di Eduardo De Filippo. Dalla realtà all'arte senza soluzione di continuità*, Liguori Editore, Napoli, 2006.
- PARIGI Stefania, *Realismo*, in DE GAETANO Roberto – ROBERTI Bruno (a cura di), *L'arte di Eduardo. Le forme e i linguaggi*, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza, 2014, pp. 81-96.
- QUARENghi Paola (a cura di), *Cronologia*, in DE FILIPPO Eduardo, *Cantata dei giorni pari*, a cura di Nicola De Blasio e Paola Quarenghi, Arnoldo Mondadori, Milano, 2000, pp. XCV-CLXXXVII.
- SABBATINO Pasquale, *La notte del mondo nel teatro di Napoli*, in DE BLASI Nicola – SABBATINO Pasquale (a cura di), *Eduardo De Filippo tra testo e scena*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli-Roma, 2018, pp. 147-163.

Studi su Nino Rota

- BORIN Fabrizio (a cura di), *La filmografia di Nino Rota*, Leo S. Olschki, Firenze, 1999.
- BRANDANI Jonathan, *A Last Version of "Napoli Milionaria": Nino Rota's Revision Process after the Spoleto World Premiere*, in «Archival Notes. Sources and Research from the Institute of Music», n. 5, 2020, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, pp. 115-132; consultabile al link <http://onlinepublishing.cini.it/index.php/arno/article/view/179>
- , *Nino Rota – Napoli milionaria. Guida all'ascolto*, dal programma di sala del Teatro del Giglio, Lucca, 25-26 settembre 2021, consultabile al seguente link https://www.teatrodelgiglio.it/fileadmin/user_upload/cartellone2020-2021/lirica/Guida_all_ascolto_Napoli_Milionaria_con_esmpi_2.0.pdf
- CALABRETTO Roberto, *Considerazioni su un musicista inattuale: Nino Rota*, in «Diastema», n. 5, 1995, pp. 61-70.
- , *Luchino Visconti: "Senso", musica di Nino Rota* in RIZZARDI Veniero (a cura di), *L'undicesima musa. Nino Rota e i suoi media*, Rai-ERI, [Roma], 2001, pp. 75-135.
- , *La Sinfonia sopra una canzone d'amore. Per il Gattopardo*, in «AAA TAC, Acoustical Arts and Artifacts. Technology, Aesthetics, Communication», n. 5, 2008, pp. 21-125.
- , *Molto più di un semplice "ronron". La musica nel cinema di Soldati*, in TORTORA Daniela (a cura di), *L'altro Novecento di Nino Rota. Atti dei convegni nel centenario della nascita (Roma, 2 dicembre 2011; Napoli, 15-16 dicembre 2011)*, Edizioni del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella, Napoli, 2014, pp. 303-318.

- CAPUTO Simone, *Le musiche per le commedie di Eduardo De Filippo: Gennareniello, Il contratto, Quei figure di tanti anni fa* in Tortora Daniela (a cura di), *L'altro Novecento di Nino Rota. Atti dei convegni nel centenario della nascita (Roma, 2 dicembre 2011; Napoli, 15-16 dicembre 2011)*, Edizioni del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella, Napoli, 2014, pp. 113-143.
- CAVALLETTI Carlo, *Oltre il "cappello di paglia di Firenze". Considerazioni sul teatro musicale di Rota*, in LOMBARDI Francesco (a cura di), *Nino Rota. Un timido protagonista del Novecento musicale*, EDT, Torino, 2012, pp. 149-177.
- De SANTI Pier Marco, *La musica di Nino Rota*, Laterza, Roma-Bari, 1983.
- _____, *Nino Rota: le immagini & la musica*, Giunti, Firenze, 1992.
- DYER Richard, *Nino Rota: Music, Film and Feeling*, Palgrave Macmillan, Londra, 2010.
- FABRIS Dinko, *Nino Rota compositore del nostro tempo*, Orchestra Sinfonica di Bari, Bari, 1987.
- FABRIS Dinko – MORETTI Bruno, "Napoli milionaria", *una lettura a quattro mani*, in TORTORA Daniela (a cura di), *L'altro Novecento di Nino Rota. Atti dei convegni nel centenario della nascita (Roma, 2 dicembre 2011; Napoli, 15-16 dicembre 2011)*, Edizioni del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella, Napoli, 2014, pp. 143-193.
- FERRARA Antonio, *Rota e i suoi primi film: canzoni, 'pastiche' e 'leitmotiv'*, in TORTORA Daniela (a cura di), *L'altro Novecento di Nino Rota. Atti dei convegni nel centenario della nascita (Roma, 2 dicembre 2011; Napoli, 15-16 dicembre 2011)*, Edizioni del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella, Napoli, 2014, pp. 271-301.
- IANNIELLO Armando, *Umiliani, Trovajoli and Rota: the Jazz film score of "Boccaccio '70"*, in WENNEKES Emile – AUDISSINO Emilio (a cura di), *Cinema changes: incorporation of Jazz in the Film Soundtrack*, Brepols, Turnhout, 2019, pp. 253-272.
- _____, *Nino Rota e la critica musicale*, in CALABRETTO Roberto (a cura di), *Critica della musica per film. Un film, un regista, un compositore*, Edizioni Fondazione Levi, Venezia, 2021 («Quaderni di musica per film», 2), pp. 311-429.
- LOMBARDI Francesco (a cura di), *Nino Rota. Catalogo critico delle composizioni da concerto, da camera e delle musiche per il teatro*, Leo S. Olschki, Firenze, 2009.
- _____, (a cura di), *Fra cinema e musica nel Novecento. Il caso di Nino Rota dai documenti*, Leo S. Olschki, Firenze, 2000.
- MICELI Sergio, *Le musiche del film. Una breve analisi*, in MICCICHÉ Lino (a cura di), *Il Gattopardo*, Electa, Napoli, 1996, pp. 28-39.
- PINZAUTI Leonardo, *Colloquio con Nino Rota* in *Musicisti d'oggi*, Rai-ERI, Roma, 1978, pp. 156-161.
- RIZZARDI Veniero (a cura di), *L'undicesima musa. Nino Rota e i suoi media*, Rai-ERI, [Roma], 2001.
- ROSTAGNO Antonio, *Un seminario a Roma. Nino Rota. Le musiche non filmiche: contenuti, discussioni, conclusioni*, in TORTORA Daniela (a cura di), *L'altro Novecento di Nino Rota. Atti dei convegni nel centenario della nascita (Roma, 2 dicembre 2011; Napoli, 15-16 dicembre 2011)*, Edizioni del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella, Napoli, 2014, pp. 195-201.
- SCARDICCHIO Nicola, *Nino Rota e la Napoli di Eduardo*, Programma di sala del 36° Festival della Valle D'Itria, Martina Franca (Luglio 2010), Schena, Fasano, 2010.

SCIANNAMEO Franco, *Nino Rota, Federico Fellini, and the making of an Italian Cinematic folk Opera Amarcord*, The Edwin Mellen Press, Lewiston, 2005.

_____, *Nino Rota's The Godfather Trilogy. A film score guide*, USA, The Scarecrow Press, Breinigsville, 2010.

TORTORA Daniela (a cura di), *L'altro Novecento di Nino Rota. Atti dei convegni nel centenario della nascita (Roma, 2 dicembre 2011; Napoli, 15-16 dicembre 2011)*, Edizioni del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella, Napoli, 2014.

VIVIANI Giada, *Nino Rota: "La dolce vita". Sources of the Creative Process*, Brepols, Turnhout, 2018.

_____, *Nino Rota*, in CALABRETTO Roberto – COSCI Marco – MOSCONI Elena (a cura di), *All'ascolto del cinema italiano: musiche, voci, rumori*, «Quaderni del CSCI – Rivista annuale di cinema italiano», Daniela Aronica, Barcellona, 2019, pp. 286-287.

Letteratura secondaria di Musicologia, Storia del Cinema, Musica per film e drammaturgia musicale

ADORNO Theodor Wiesengrund – EISLER Hans, *La musica per film*, trad. it. di Oddo Piero Bertini, Newton Compton, Roma, 1975.

BORIO Gianmario, *Riflessioni sul rapporto tra struttura e significato nei testi audiovisivi*, in «Philomusica on-line», vol. 6, n. 3, 2007, al link <http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/06-03-INT01>.

_____, (a cura di), *Storia dei concetti musicali. Melodia, Stile, Suono*, Carocci, Roma, 2009.

_____, *Funzioni del "suono organizzato in due testi audiovisivi: Barry Lyndon e Koyaanisqatsi"*, in «La Valle dell'Eden - Semestrale di cinema e audiovisivi», vol. 25-26, Dams di Torino, 2010-2011, pp. 73-90.

BORIO Gianmario – GENTILI Carlo (a cura di), *Storia dei concetti musicali. Espressione, Forma, Opera*, Carocci, Roma, 2008.

BROWN Royal S., *Overtones and Undertones. Reading Film Music*, University of California Press, Berkeley, 1994.

CALABRETTO Roberto, *Lo schermo sonoro. La musica per film*, Marsilio, Venezia, 2010.

_____, *Jazz Music in Michelangelo Antonioni's Film*, in WENNEKES Emile – AUDISSINO Emilio (a cura di), *Cinema changes: incorporation of Jazz in the Film Soundtrack*, Brepols, Turnhout, 2019, pp. 153-168.

_____, (a cura di), *Critica della musica per film. Un film, un regista, un compositore*, Edizioni Fondazione Levi, Venezia, 2021 («Quaderni di musica per film», 2).

CALABRETTO Roberto – COSCI Marco – MOSCONI Elena (a cura di), *All'ascolto del cinema italiano: musiche, voci, rumori*, «Quaderni del CSCI – Rivista annuale di cinema italiano», Daniela Aronica, Barcellona, n. 15, 2019.

CECCHI Alessandro, *Diegetico vs. extradiegetico: revisione critica di un'opposizione concettuale in vista di una teoria dell'audiovisione*, in «Worlds Of AudioVision», 2010, al link http://www-5.unipv.it/wav/index.php?option=com_content&view=article&id=71&lang=it.

_____, (a cura di), *La musica fra testo, performance e media. Forme e concetti dell'esperienza musicale*, NeoClassica SRL, Roma, 2019.

- CHION Michel, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Lindau, Torino, 2017.
- CARACI VELA Maria, *La filologia musicale: istituzioni, storia, strumenti critici*, Volume I, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2005.
- ___, *La filologia musicale: istituzioni, storia, strumenti critici*, Volume II, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2009.
- ___ (a cura di), *La filologia musicale: istituzioni, storia, strumenti critici*, Volume III, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2013.
- GAUDIOSI Massimiliano, *Voce di una città: i suoni di "Napoli milionaria!"*, in «Contemporanea - Rivista di studi sulla letteratura e sulla comunicazione», n. 6, 2008, pp. 67-74.
- GIORI Mauro, *Rocco e i suoi fratelli. La vita amara di Luchino Visconti*, UTET Università, Novara, 2021.
- GIRARDI Michele, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Marsilio Venezia, 2000.
- ___, «*Madama Butterfly*», da *Milano a Parigi*, in *Madama Butterfly* di Giacomo Puccini, Catania, Teatro Massimo "V. Bellini", 2005, pp. 29-35.
- ___, *Giacomo Puccini, «Madama Butterfly» e l'intertestualità: un prologo, tre casi e un epilogo*, in ZOPPELLI Luca (a cura di), *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft, Annuario svizzero di musicologia*, Nuova Serie, Peter Lang, Berna, 2015, pp. 153-170.
- IZZO Leo, *Incorporazioni. Il jazz nel cinema italiano*, in CALABRETTO Roberto – COSCI Marco – MOSCONI Elena (a cura di), *All'ascolto del cinema italiano: musiche, voci, rumori*, «Quaderni del CSCI – Rivista annuale di cinema italiano», Daniela Aronica, Barcellona, n. 15, 2019, pp. 177-183.
- LISSA Zofia, *Ästhetik der Filmmusik*, Henschelverlag, Berlino, 1965.
- MICCICHÉ Lino (a cura di), *Il Gattopardo*, Electa, Napoli, 1996.
- MICELI Sergio, *La musica nel film: arte e artigianato*, Discanto, Fiesole, 1982.
- ___, *Analizzare la musica per film: una riproposta della teoria dei livelli*, in «Rivista italiana di musicologia», vol. 29, n. 2, 1994, pp. 517-544.
- ___, *La musica nel film e nel teatro di prosa. L'avvento dello specialismo*, in ANTOLINI Bianca Maria – SALVETTI Guido (a cura di), *Italia millenovecentocinquanta*, Ed. Guerini & Associati, Milano, 1999, pp. 283-300.
- ___, *Musica e cinema nella cultura del Novecento*, Sansoni, Firenze, 2000.
- ___, *Musica per film. Storia, Estetica-Analisi, Tipologie*, Ricordi-LIM, Milano-Lucca, 2009.
- ___, *Musica e cinema nella cultura del Novecento*, Bulzoni, Roma, 2010.
- MORELLI Giovanni (a cura di), *Storia del candore. Studi in memoria di Nino Rota nel ventesimo della scomparsa*, Leo S. Olschki, Firenze, 2001.
- ___, *Mackie? Messer? Nino Rota e la quarta persona singolare del soggetto lirico*, in ID. (a cura di), *Storia del Candore. Studi in memoria di Nino Rota nel ventesimo della scomparsa*, Leo S. Olschki, Firenze, 2001, pp. 355-429.
- PLENZIO Gianfranco, *Musica per film. Profilo di un mestiere*, Alfredo Guida Editore, Napoli, 2006.
- SAINATI Augusto – GAUDIOSI Massimiliano, *Analizzare i film*, Marsilio, Venezia, 2007.

- SIMEON Ennio, *Per un pugno di note. Storia, estetica della musica per il cinema, la televisione e il video*, Rugginenti, Milano, 1995.
- SPINOSA Antonio, *Mussolini. Il fascino di un dittatore*, Mondadori, Milano, 1989.
- VALENTINI Valentina, *Evoluzione storica del teleteatro*, in BETTETINI Gianfranco (a cura di), *Sipario! Storia e modelli del teatro televisivo in Italia*, Torino, Rai VQPT/ERI, 1989.
- VIVIANI Giada (a cura di), *Variazioni in sviluppo. I pensieri di Giovanni Morelli verso il futuro*, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, 2017.
- WENNEKES Emile – AUDISSINO Emilio (a cura di), *Cinema changes: incorporation of Jazz in the Film Soundtrack*, Brepols, Turnhout, 2019.

Articoli e recensioni

- In prima mondiale al Teatro Nuovo il 22 giugno. Il XX Festival di Spoleto si aprirà con una nuova opera di Nino Rota. È "Napoli milionaria", tratta dall'omonima commedia di Eduardo*, «Il Messaggero», Roma, 1° febbraio 1977, p. 9; al link, <https://archivi.cini.it/istitutomusica/detail/IT-MUS-ST0009-000836/in-prima-mondiale-al-teatro-nuovo-22-giugno-xx-festival-spoleto-si-aprira-nuova-opera-nino-rota.html>
- Le novità al XX festival di Spoleto. In 'prima' mondiale 'Napoli milionaria' musicata da Nino Rota*, «Corriere della Sera», 1° febbraio 1977; al link <https://archivi.cini.it/istitutomusica/detail/IT-MUS-ST0009-000834/le-novita-al-xx-festival-spoleto-prima-mondiale-napoli-milionario-musicata-nino-rota.html>
- Per il XX del Festival dei Due Mondi. L'opera lirica "Napoli milionaria" inaugurerà Spoleto*, «Il Tempo», Milano, 1° febbraio 1977, p. 7; al link <https://archivi.cini.it/istitutomusica/detail/IT-MUS-ST0009-000833/per-xx-del-festival-due-mondi-l-opera-lirica-napoli-milionario-inaugurera-spoleto.html>
- I primi spettacoli del XX Festival dei Due Mondi. Eduardo in musica a Spoleto*, «Paese Sera», 1° febbraio 1977, al link <https://archivi.cini.it/istitutomusica/detail/IT-MUS-ST0009-000835/i-primi-spettacoli-del-xx-festival-due-mondi-eduardo-musica-spoleto.html>
- ALIFUOCO Gennaro, *L'Archivio De Filippo e la Biblioteca Nazionale*, «La Repubblica», Roma, 01/07/2018, consultabile al link <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2018/07/01/larchivio-de-filippo-e-la-biblioteca-nazionaleNapoli08.html>
- BIAGI Enzo, «*La dinastia*» dei fratelli De Filippo. *Mezzo secolo di teatro in tutto il mondo*, «La Stampa», Torino, 05/04/1959, p. 5.
- BLANDI Alberto, *Eduardo senza ottimismo e senza speranze in una nuova "Napoli milionaria" a Spoleto*, «La Stampa», Torino, 23 giugno 1977, al link http://www.archiviola stampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,7/articleid,1094_01_1977_0138_0008_16003536/
- BRUSATI Carlo, *Il Festival di Spoleto in diretta alla TV. Tutt'Italia vedrà la Napoli di Eduardo*, «Corriere d'Informazione», Milano, 17 giugno 1977, presente anche in <https://archivi.cini.it/istitutomusica/detail/IT-MUS-ST0009-000842/il-festival-spoleto-diretta-alla-tv-tutt-italia-vedra-napoli-eduardo.html>
- CANESSA Francesco, *Nino Rota racconta la sua esperienza di compositore di 'Napoli milionaria'. Fare musica per Eduardo*, in «Il Mattino», Napoli, 9 febbraio 1977, <https://archivi.cini.it/istitutomusica/detail/IT-MUS-ST0009-000837/nino-rota-racconta-sua-esperienza-compositore-napoli-milionario-fare-musica-eduardo.html>

- COSULICH Callisto, *Gli anni difficili del cinema italiano*, «Cinema», IV, 1951, 67, p. 34.
- D'AMICO Fedele, *L'attaccapanni stile Eduardo I*, «L'Espresso», Roma, 6 luglio 1977; al link <https://archivi.cini.it/istitutomusica/detail/IT-MUS-ST0009-000928/l-attaccapanni-stile-eduardo-i.html>
- , *La notte non finisce mai*, «L'Espresso», Roma, 3 luglio 1977, al link <https://archivi.cini.it/istitutomusica/detail/IT-MUS-ST0009-000925/la-notte-non-finisce-mai.html>
- DE FAZIO Bianca, *L'Archivio De Filippo va a Roma. Alla Biblioteca Nazionale era negli scatoli*, «La Repubblica», Roma, 23/06/2018, al link <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2018/06/23/larchivio-de-filippo-va-a-roma--alla-biblioteca-scatoliNapoli05.html>
- DE FILIPPO Eduardo, *Eduardo: ... anche la prosa è orchestrazione e canto*, «Corriere della Sera», Milano, 8 giugno 1977; al link <https://archivi.cini.it/istitutomusica/detail/IT-MUS-ST0009-000840/eduardo-anche-prosa-e-orchestrazione-e-canto.html>
- MILA Massimo, *Breve incontro con il musicista. Napoli milionaria: musiche di Nino Rota con i "ritocchi" chiesti da Eduardo*, in «La Stampa», Torino, 18 giugno, p. 7, consultabile al link, http://www.archiviola stampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,7/articleid,1094_01_1977_0134_0008_15995997/
- MUSIANI Ivana, *Due mondi separati a Spoleto*, «Paese Sera», Roma, 8 giugno 1977.
- RAGNI Stefano, *Nelle musiche di Rota un accordo tra sole di Napoli e ambiente umbro*, «La Nazione», Firenze, 18 giugno 1977.
- ROTA Nino, *Nino Rota: ... c'è il clima di un grande momento storico*, «Corriere della Sera», Milano, 8 giugno 1977; al link, <https://archivi.cini.it/istitutomusica/detail/IT-MUS-ST0009-000839/nino-rota-c-e-clima-grande-momento-storico.html>
- S.F., *Spoleto non si tocca*, «La Nazione», Firenze, 8 giugno 1977.
- VALENTE Erasmo, *Fatto cadere dall'alto il programma di Spoleto*, «L'Unità», Roma, 8 giugno 1977; al link https://archivio.unita.news/assets/main/1977/06/08/page_009.pdf.
- ZAMPA Fabrizio, *I vent'anni di Spoleto: ricco con pochi soldi*, «Il Messaggero», Roma, 8 giugno 1977.

Documenti multimediali

- BENSI Valentina-LOMBARDI Francesco, *Buon compleanno Nino. Cinque approfondimenti sull'universo sonoro di Nino Rota in occasione del 110° anniversario della nascita*, al link <https://www.rsi.ch/rete-due/programmi/cultura/musicalbox/Buon-compleanno-Nino-14902425.html>, 2021, 29 novembre-3 dicembre.
- CIRILLO Arturo, *Napoli milionaria, dramma lirico in tre atti su libretto di Eduardo De Filippo con musica di Nino Rota*, Edizione DVD Festival della Valle d'Itria, Martina Franca, 2013.
- DE FILIPPO Eduardo, *Napoli milionaria!*, Trasposizione televisiva della commedia omonima, Rai, 1962.
- , *Napoli milionaria!*, Filmauro, 04/11/2008.

___, *Napoli milionaria*, dramma lirico in tre atti su libretto di Eduardo De Filippo con musica di Nino Rota, Spoleto, 22 giugno 1977, al link <https://www.youtube.com/watch?v=Ka5VQSRv0bM>.

GIOIA Mario – BLANCHEART Jean (a cura di), *La visita meravigliosa: viaggio in Italia sulle tracce di Nino Rota*, Omaggio di *Speciale TGI* a Nino Rota per il centenario della sua nascita, Rai, 17 luglio 2011.

MONICELLI Mario, *Un amico magico: il Maestro Nino Rota*, Istituto Luce, Roma, 14/04/2010.

ODETTO Marco, *Una vita a teatro. Eduardo e il '900*, Programma realizzato dalla Direzione Produzione TV della Rai-CPTV di Roma, 2015.

SILOVIC Vasilli, *Zwischen Kino und Konzert - Der Komponist Nino Rota*, Bayerischer Rundfunk-Westdeutscher Rundfunk, 1993.

Gala Midem. Intervista a Nino Rota. Nino Rota dirige le sue colonne sonore, Rai Storia, 1975.

Voi ed io, trasmissione radiofonica, Rai-Radiouno, 1978

Filmografia

- 8 ½* (1963), regia di Federico Fellini
- Accadde al penitenziario* (1955), regia di Giorgio Bianchi
- Il birichino di papà* (1942), regia di Raffaello Matarazzo
- Il Casanova* (1976), regia di Federico Fellini
- Come scopersi l'America* (1949), regia di Carlo Borghesio
- La dolce vita* (1960), regia di Federico Fellini
- La donna della montagna* (1943), regia di Renato Castellani
- Il Gattopardo* (1963), regia di Luchino Visconti
- Giorno di nozze* (1942), regia di Raffaello Matarazzo
- In campagna è caduta una stella* (1939), regia Eduardo De Filippo
- Le miserie del signor Travet* (1945), regia di Mario Soldati
- Napoli milionaria!* (1950), regia Eduardo De Filippo
- Le notti di Cabiria* (1957), regia di Federico Fellini
- Il padrino* (1972), regia di Francis Ford Coppola
- Il padrino – Parte II* (1974), regia di Francis Ford Coppola
- Plein soleil* (1960), regia di René Clément
- Rocco e i suoi fratelli* (1960), regia di Luchino Visconti
- La strada* (1954), regia di Federico Fellini
- Le tentazioni del Dottor Antonio* (1962), regia di Federico Fellini, episodio nel film *Boccaccio '70*
- Ti conosco mascherina* (1943), regia di Eduardo De Filippo
- Toby Dammit* (1968) regia di Federico Fellini, episodio nel film *Tre passi nel delirio*
- Treno popolare* (1933), regia di Raffaello Matarazzo
- Tre uomini in frack* (1932), regia di Eduardo De Filippo
- Vita da cani* (1950), regia di Mario Monicelli e Steno [Stefano Vanzina]
- Zazà* (1943), regia di Renato Castellani
- Waterloo* (1970), regia di Sergej Fëdorovič Bondarčuk