

Armando Ianniello

NAPOLI MILIONARIA DALLA PROSA ALL'OPERA LIRICA. DIFFERENZE E ANALOGIE

Cronologia delle scritture

La caratteristica peculiare di *Napoli milionaria* risiede nella trasversalità in quanto si tratta di un testo che ha stabilito, e continua a stabilire, una corrispondenza diretta tra i mezzi di trasmissione audiovisiva. Teatro di prosa, cinema e teatro d'opera sono le arti performative per eccellenza del ventunesimo secolo e lo spettacolo eduardiano, in momenti storici differenti, le ha congiunte.

Il 25 marzo 1945 *Napoli milionaria!* è rappresentata 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 "Compagnia Umoristica I De Filippo" a "Il Teatro di Eduardo". Per l'occasione fu predisposta una raccolta fondi in favore dei bambini orfani a causa dei bombardamenti del secondo conflitto mondiale. Nella compagnia figuravano, 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. Si tratta di nomi appartenenti alla tradizione teatrale partenopea.

Dopo cinque anni, nel 1950, Eduardo De Filippo firma la regia della versione cinematografica. È un passo importante per il vissuto artistico del drammaturgo napoletano in quanto, fino a quel momento, aveva realizzato due sole regie cinematografiche e tante collaborazioni come sceneggiatore, autore, e ovviamente attore. *Napoli milionaria* film consentirà ad Eduardo di inscrivere il proprio nome anche nell'albo dei registi cinematografici, contribuendo, quindi alla sua consacrazione nel mondo del neorealismo italiano. Tra il film e l'opera lirica trascorrono più di venticinque anni. 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 in cui è prevista la rappresentazione di alcuni suoi lavori teatrali adattati per lo studio televisivo. Il 22 gennaio 1962 viene trasmessa su Raiuno *Napoli milionaria*. La versione televisiva è il secondo caso di riscrittura di un medesimo testo, dopo quello cinematografico avvenuto nel 1950. Il mezzo televisivo avrà una sua importanza artistica e mediatica anche per la trasmissione dell'opera lirica *Napoli milionaria – Dramma lirico in tre atti* su libretto dello stesso De Filippo e musiche di Nino Rota, autore delle musiche per il film e, probabilmente, stando alle ricerche scientifiche condotte nell'ultimo periodo in ambito musicologico, delle musiche di scena utilizzate nelle rappresentazioni teatrali. L'opera aprì la XX edizione del *Festival dei Due Mondi* di Spoleto (22 giugno 1977). L'attesa per la prima trasmissione in mondovisione di un'opera lirica fu celebrata dai media e dalla critica, ma il parere della critica musicale non fu affatto benevolo nei confronti del lavoro compiuto da Rota sulla partitura operistica.

Il testo teatrale: nucleo generatore

Napoli milionaria! apre la raccolta intitolata *Cantata dei giorni dispari*, suddivisa in tre volumi e all'interno della quale è possibile leggere le commedie scritte tra il 1945 e il 1973. Prescindendo da tutte le fasi editoriali che hanno portato alla tripartizione della raccolta, il testo si identifica quale opera simbolo del cambiamento nella poetica eduardiana.

Suggestive risultano essere 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 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.»

Eduardo riesce a mettere in scena il dolore mediante la creazione di diversi conflitti, uno di questi è quello che in *Napoli milionaria!* si palesa tramite l'opposizione tra individuo e società.

Nel primo atto della versione teatrale, infatti, il protagonista Gennaro Jovine, di professione tranviere, rimasto disoccupato, cerca di rimanere legato a valori nobili e morali, mentre la collettività, personificata dagli altri personaggi dell'opera, la moglie Amalia in primis, intende ignorare ragionando in modo egoistico. *Napoli milionaria!*, testo di denuncia sociale, segna lo spartiacque tra un *prima* e *dopo* la guerra, ricercando le conseguenze che la causa bellica ha prodotto nella città partenopea; tra queste la gestione della vita economica secondo le regole del mercato nero, portato avanti dai cittadini stessi.

Il secondo atto apre lo scenario su un altro conflitto, che determina un capovolgimento di prospettiva. La famiglia Jovine, priva del capofamiglia Gennaro, fatto prigioniero durante un rastrellamento delle truppe naziste, si è arricchita attraverso la speculazione sulla fame operata da Amalia Jovine, entrata in società con Enrico Settebillezze. Il figlio più grande di Amalia e Gennaro, Amedeo, gestisce un mercato illegale di automobili e rispettive componenti, stringendo amicizie poco raccomandabili come quella con Peppe o' crick, mentre Rosaria, innamoratasi di un sergente dell'esercito statunitense, vi si concede rimanendo incinta e subendo l'abbandono da parte del padre del bambino. Il decorso narrativo ruota attorno ai benefici che la famiglia Jovine ha tratto dalla speculazione a discapito delle famiglie che, nonostante le difficoltà, cercano ancora di mantenere un tono dignitoso come prima dello scoppio della guerra.

Se *Napoli milionaria* è la commedia eduardiana del cambiamento, in riferimento al vissuto artistico e privato, ciò è mostrato nella scrittura del testo attraverso ciò che gli occhi di Gennaro, tornato dalla prigionia, possono osservare. Più precisamente si assiste al fenomeno conosciuto come *il teatro nel teatro*. La famiglia Jovine inscena una situazione benestante, mascherando il tutto attraverso un'apparente onestà delle pratiche lavorative: la società con Settebillezze per Amalia, così come la compravendita delle automobili per Amedeo, sono trucchi la cui vittima è Gennaro, ma nell'ultimo atto verrà ad essere l'ultima figlia degli Jovine, Rita (Rituccia nel copione), in preda ad un'influenza che, non considerata col giusto peso da Amalia, sta conducendo la piccola alla morte qualora non si riuscisse a trovare la medicina indicata.

Il terzo atto, infatti è una preparazione al senso che la battuta *Ha da passà a nuttata* vuole celebrare. Si vivono tutti i casi limite a cui la famiglia Jovine potrebbe andare incontro: la possibile morte della figlia più piccola per le mancate cure così come l'arresto del figlio maggiore per la premeditazione di un furto di cui le forze dell'ordine sono a conoscenza. Nel quadro tragico in cui queste due eventualità si stagliano come avvenimenti concreti, si assiste alla risoluzione narrativa per cui la pietà muove il personaggio del ragioniere Spasiani, vittima della borsa nera e spogliato dei suoi averi da Amalia Jovine, a mettere una pietra su tutto e dare la medicina indicata così che Rituccia possa salvarsi. Al contempo *il colpo* previsto da Amedeo viene annullato e in questo si inizia ad intravedere anche quel fatalismo di cui Eduardo si è sempre servito nella scrittura dei suoi testi, così come nella caratterizzazione dei personaggi da lui interpretati. Ma la risoluzione vera avviene nel monologo finale, quando Gennaro, preso atto delle modalità con le quali sono avvenuti tutti i cambiamenti nella sua casa, così come nelle persone della sua famiglia, si lascia finalmente andare ad uno sfogo che, comunque, non assume i toni di repulsione nei confronti di Amalia "per non aver saputo fare la madre", bensì di speranza, una speranza auspicata nella pronuncia della battuta finale *Ha da passà a nuttata*.

La pellicola cinematografica: prima riscrittura

L'interesse di Eduardo per il cinema era nato molto tempo prima del 1950, anno d'uscita del film. Nel 1939 diresse *In campagna è caduta una stella* e nel 1944 *Ti conosco mascherina*.

Consapevole che *Napoli milionaria* film sia un'occasione per compiere il salto di qualità nel mondo del cinema, Eduardo, anche rischiando di togliere il carattere della napoletanità al testo di partenza, lavora molto attentamente sulla scelta del cast. Per la realizzazione del film, Eduardo sceglie di

lavorare anche con attori non di provenienza napoletana. Si assiste ad un processo di *italianizzazione* del cast. Di attori napoletani, infatti, vi sono Titina De Filippo, sorella di Eduardo, ma non nel ruolo di Amalia, Dante Maggio e Totò, nei panni di Pasquale Miele, personaggio inventato e collocato nella vicenda come un *alter ego* voluto da Eduardo. Di memorabile nota è, infatti, la famosa scena del morto che nel copione teatrale è inscenato da Gennaro Jovine mentre nella sceneggiatura cinematografica Pasquale Miele lavora come prestanome per la salvaguardia delle attività di contrabbando che avvengono in casa di Gennaro e Amalia Jovine.

Quello che è il fulcro sul quale si connota la drammaturgia della musica nel film *Napoli milionaria* è il recupero di una memoria storica tradotta in termini musicali canzone napoletana utilizzata come traccia musicale diegetica oppure come idea compositiva inserita in un numero musicale composto “ex – novo”. L’inno nazionale tedesco e la canzone napoletana rimangono entità musicali autonome con una propria identità, ma, nel momento in cui sono “montate” insieme con-partecipano alla costruzione di questo *Amarcord Napoletano* sul quale De Filippo incentra, possiamo dire, un innovativo modello drammaturgico che, dagli anni cinquanta in poi, caratterizzerà non soltanto la sua produzione teatrale ma anche quella cinematografica.

Fu questo che colpì la stampa contemporanea, cioè far rivivere sullo schermo il ricordo non solo proprio ma che l’intera città di Napoli aveva della guerra. Di qui la scelta di ricorrere alla voce di Sandro Ruffini nelle vesti di narratore così come a molte immagini di repertorio estrapolate dai cine-documentari di guerra dell’Istituto Luce.

Un posto di rilievo è riservato alla questione politica a discapito della sfaccettatura dei personaggi. La conclusione del film, infatti, è un perfetto quadro dell’idea che Eduardo ha della politica italiana contemporanea ma, ad ogni modo, la trama non manca anche qui di sottolineare il carattere risolutivo portato dal sentimento di amore verso l’altro. Un dono, grazie al quale può avvenire quella purificazione morale, quindi di liberazione per la città di Napoli, emblema di tutta l’umanità.

L’opera lirica e le controversie della critica musicale

Massimo Mila scrive «[...] non è un lavoro d’occasione, ma un impegno artistico lungamente vagheggiato e maturato con coscienziosa responsabilità.»¹ (Massimo Mila, *Note sulla preparazione di Napoli milionaria*, La Stampa, 18 giugno 1977), concludendo il suo contributo sul debutto prossimo dell’opera lirica *Festival dei Due Mondi* di Spoleto. La notizia della messa in onda di un’opera lirica che sarebbe stata trasmessa in mondovisione fu al centro delle cronache portate avanti dalla stampa italiana già dal 1976. Il 19 giugno 1977 Ettore Mo scrive per il Corriere della Sera un’anteprima sull’opera, esplicitando il finale diverso che ha investito la stesura librettistica rispetto alla versione in prosa. Nel finale dell’articolo, inoltre, la stesura della partitura musicale compiuta da Rota è definita casuale, a differenza di quanto esposto il giorno prima da Mila per “La Stampa”. Inoltre, Ettore Mo stabilisce un’immaginaria linea di successione tra l’edizione imminente del festival con quella precedente, richiamando *La gatta Cenerentola* di Roberto De Simone, edizione 1976.

Nell’allestimento dell’opera eduardiana vengono riposte le medesime speranze d’innovazione e di freschezza performativa soddisfatte l’anno precedente da De Simone.

Il quotidiano milanese affida al suo critico musicale titolare, Duilio Courir, il compito di recensire il debutto di *Napoli milionaria*. Il titolo sembra tradurre brevemente il messaggio che, non per intenzione di De Filippo, si celi dietro l’eliminazione della faticosa battuta finale “Ha da passà ‘a nuttata” un profondo sconforto e la perdita di ogni speranza.²

Durante l’intervista concessa alla fine del primo atto dell’opera, Eduardo De Filippo spiega il motivo per il quale ha ritenuto opportuno eliminare la battuta chiave della sua *Napoli milionaria*. La ragione principale di questa scelta sembra avere a che fare con il preciso momento storico in cui l’opera viene rappresentata. Secondo De Filippo, a distanza di trent’anni, sarebbe stato

anacronistico riscrivere allo stesso modo la battuta chiave del testo eduardiano. In realtà, la battuta non viene cancellata, ma viene scritta con parole differenti, viene sostituita con *La guerra non è finita* e su questa linea insiste la dichiarazione di Eduardo.

«Beh ci vuole la volontà degli uomini, ci vuole qualche cosa che cambi, ci vuole una volontà precisa, [...] c'è anche il rabbrivimento nel finale in cui tutto il popolo naturalmente interviene [...] è una speranza non un oscurantismo.»

Sul fronte musicale, sempre Courir intitola il secondo paragrafo del suo scritto, concentrato sulla figura di Rota e la composizione della partitura, con il termine *Pessimismo*. Non è chiaro se il pessimismo di cui intende parlare il critico musicale riguardi la visione generale del messaggio che De Filippo intende inviare, oppure se Courir vuole manifestare la propria visione del destino musicale contemporaneo.

In generale, per la stragrande maggioranza dei critici musicali Rota ha fallito una missione. L'idea di musicare un libretto di una simile valenza drammaturgica, come effettivamente è il copione di *Napoli milionaria*, non era compito semplice. Non ha mai negato di ricorrere, spesso e volentieri, a materiale preesistente o a modelli musicali del passato.

Il senso del motto di *Napoli milionaria* – *Ha da passà 'a nuttata*, pur essendo stato eliminato nel libretto operistico, si ripresenta sotto un'altra forma di esposizione: quella musicale che alimenta il senso del ricordo.

L'operazione si materializza nell'opera a metà del III atto quando Gennaro ritorna dalla prigionia. Di fatto il *Rastrellamento Tedesco*, di cui si è parlato nel paragrafo del film, è il numero musicale da cui Rota estrapola la struttura del momento operistico più legato alla tragicità del ricordo della guerra: il racconto di Gennaro alla presenza di Amalia, Maria Rosaria e Amedeo. Gennaro, quasi in uno stato di trance, si lascia andare ad uno sfogo, più che un racconto, e il contrasto dei caratteri dei personaggi viene maggiormente sottolineato dalle note ribattute che sono il momento in cui Gennaro dilania nel dolore accompagnato dall'orchestra che propone l'iterazione del ritornello di *Funiculì funiculà*. L'impiego della cellula motivica del ritornello in entrambi gli esempi è sintomatico di una scelta precisa di Rota, che vuole sfruttare pienamente le potenzialità della canzone, elemento caratteristico della città di Napoli e della vicenda. In *Napoli milionaria*, infatti, si assiste al recupero della componente popolare tradotta in musica attraverso l'impiego di stereotipi. In proposito Bellingardi ha definito l'opera *Napoli milionaria*, un esempio di vitalità musicale e di omogeneità tra la musica e il libretto curato da De Filippo. In conclusione, è necessario precisare che *Napoli milionaria* – *opera lirica*, seppur in minima parte, attinge anche da ulteriori lavori di Rota. In questi esempi le tecniche impiegate da Rota sono quella di citazione e quella di imitazione, tecniche spesso definite dalla critica un vero e proprio plagio. Soprattutto in *Napoli Milionaria* ci troviamo, spesso, di fronte a citazioni di interi numeri musicali, già impiegati nel film del 1950. La tecnica di citazione, però, è impiegata anche nel film *Napoli milionaria*, dove la partitura è arrangiata su classici della canzone napoletana. Un valore eccezionale è da attribuire alla musica che, in un crescendo di emozioni e suggestioni, sottolinea la grande energia e il senso di complice cooperazione esistente tra gli abitanti del quartiere. Il tutto è condito dal sicuro divertimento. Con la complice cooperazione si fa emergere un'illegalità, addolcita e quasi giustificata, frutto dell'ingegno dettato dal bisogno e dalla miseria dei personaggi del film.

L'incontro tra De Filippo e Rota si coniuga con l'autentica cultura locale napoletana e la forma imitativa praticata dal compositore. La musica, pur essendo strutturata in forma di citazione, risponde ai canoni di una tradizione continuamente confermata nel rapporto personaggi/musica e sintetizzata nel senso di teatralità radicata nella tradizione culturale e nella visione eduardiana dei napoletani.

La prima assoluta dell'opera, il 22 giugno 1977, alla ventesima edizione del *Festival dei Due Mondi* di Spoleto, fu un evento straordinario che la televisione trasmise in mondovisione. La critica però non fu benevola con l'opera, addossando a Rota la colpa di aver utilizzato più stili musicali: dalla canzone napoletana al melodramma verista alla musica jazz. Il lavoro sulla partitura compiuto da Rota si basò sull'impiego di modelli musicali estrapolati da partiture cinematografiche attraverso

una contaminazione di stili che, sempre dalla critica, fu ritenuto come una mancanza di considerazione delle gerarchie musicali. A distanza di quarant'anni dal debutto dell'opera lo stato degli studi sulla figura di Rota conferma che il compositore abbia sempre fatto ricorso alla combinazione di stili diversi nelle sue partiture e con la rassegna di esempi che abbiamo visto e commentato in questo intervento si può affermare che l'efficacia dipenda dal processo di adattamento che Rota fa del materiale impiegato. La musica è continuamente soggetta a metamorfosi così come richiesto ad uno specialista, sebbene egli non accettò mai questa definizione. Il mezzo cinematografico, comunque, lo aveva affascinato e la collaborazione con grandi registi lo innalzò al di sopra di una parte della cultura musicale del Novecento collocandolo, certamente, nell'area dei compositori colti. Non smise mai di sottolineare la possibilità di essere stato partecipe della grande produzione cinematografica italiana da cui, come egli stesso affermerà, «ne ha tratto vantaggio il mio stesso sviluppo psicologico e musicale».