



Poco dopo, sopra un tremolo degli archi e affidata al fagotto, emerge una idea musicale dal sapore popolare che sembra richiamare le cantilene dei venditori di strada partenopei (questo tema verrà utilizzato proprio a questo scopo nel coro che apre il secondo atto dell'opera).

Figura 2:



Questo tema ritornerà molte volte nel corso dell'opera, e ogni volta servirà per esprimere musicalmente, seppure con sfumature diverse, Napoli e i suoi abitanti<sup>1</sup>.

Una prima, brevissima, interiezione di colore locale partenopeo è data dall'inciso musicale dal carattere di saltarello in cui fa la sua prima comparsa il colore del mandolino:

Figura 3:



<sup>1</sup> In alcune annotazioni a margine di una pagina di libretto dattiloscritta conservata presso l'archivio Rota in Fondazione Cini a Venezia, il compositore attribuisce a questa idea musicale il nome: 'temino Napoli'. Nei primi abbozzi del preludeo dell'opera, inoltre, si vede chiaramente che in origine Rota aveva previsto di utilizzare, in questo esatto punto, il tema musicale che apriva il film *Napoli Milionaria* del 1950, anch'esso dal carattere marcatamente partenopeo. Nelle intenzioni di Rota il tema sarebbe stato affidato a una *voce in orchestra*. Sebbene questa idea non sia stata però realizzata, il caratteristico tema del film riacquisterà comunque un ruolo importante nell'opera lirica diventando il tema principale dell'aria di Amalia nel terzo atto. Cfr. anche il mio saggio *A last version of 'Napoli Milionaria': Nino Rota's revision process after the Spolet world première*, in *Archival Notes*, Fondazione Cini, Venezia, 2020, consultabile su <http://onlinepublishing.cini.it/index.php/arno/article/view/179>

Anche questo tema - definito da Rota 'temino lidio' poiché basato appunto su una scala lidia con il caratteristico tritono fra tonica e quarto grado - nel corso dell'opera verrà associato più volte alla città partenopea.

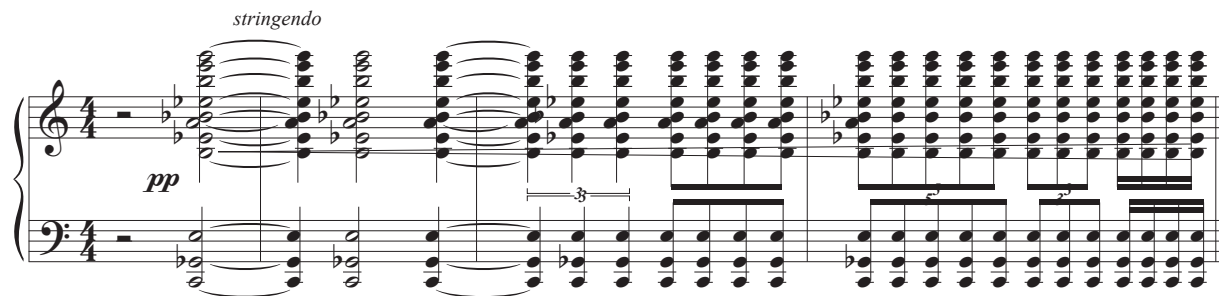
Segue un momento dalla cantabilità sofferta e malinconica affidata, con un tocco di grande raffinatezza coloristica, alla regione più alta del clarinetto basso:

Figura 4:



Il breve preludio si avvia poi alla conclusione con un accelerando ritmico a tutta orchestra su un'armonia dal carattere apertamente dissonante e lancinante:

Figura 5:



La vicenda si apre con una scena caratterizzata da un continuo musicale dal carattere teso e irrequieto, punteggiato da brevi incisi melodici che richiamano formule idiomatiche della tarantella:

Figura 6:



Si tratta di scena costruita con maestria mirabile: sullo scorrere agitato del moto perpetuo in orchestra si innestano con naturalezza interventi dai caratteri più disparati fra loro: fuori scena le grida scomposte del battibecco fra Amalia e Dona Vincenza, punteggiate da interventi degli abitanti del quartiere affidate ad alcune voci soliste e al coro; sulla scena la conversazione assennata e priva di energia tra Maria Rosaria, Amedeo e Gennaro.

Il seguente confronto fra Amedeo e Gennaro è impostato musicalmente su un'idea musicale che nel corso dell'opera verrà più volte associata ad Amedeo:

Figura 7:



A un tema dai contorni minacciosi e dal colore tenebroso è affidata la caratterizzazione della borsa nera che si svolge sotto il controllo scaltro e spregiudicato di Amalia:

Figura 8:



A seguire vi è il confronto fra Amalia e Maria Rosaria, che ben presto sfocia in un accorato sfogo di quest'ultima affidato a un tema dai toni appassionati, con ripetuti slanci melodici che si ripiegano verso il basso attraverso un contorno superiore di cromatismi discendenti.

Figura 9:

**Moderato**

Fac-cio la ser-va\_a tut - ti la - vo\_i piat - ti ci\_ho le ma-ni ros - se coi ge - lo - ni

*poco f*

Poco dopo l'ingresso dei frequentatori abituali di casa Jovine giunge finalmente il tanto atteso momento del rito del caffè mattutino; annunciato in orchestra da un tema dal grande slancio, la musica trasforma il semplice gesto quotidiano della *tazzulella e' caffè* in un momento di entusiasmo collettivo che per un momento fa quasi dimenticare gli orrori e le paure della guerra.

Figura 10:

*cantabile, con slancio*

*f*

*p*

Questo tema dai tratti inconfondibili proviene dalla colonna sonora del film di Fellini *Le notti di Cabiria* (1953), nel quale viene utilizzato per accompagnare lo slancio ottimistico e l'anelito alla gioia della sfortunata protagonista.

Segue poi un tema caratteristico e dai toni di danza popolare che accompagna l'ingresso in scena di Assunta e che comparirà ancora molte volte nel corso dell'opera:

Figura 11:

Allegretto vivace



Vi è poi un tema più tenero, dai toni di vivacità infantile, che nell'opera è associato alla piccola Rituccia:

Figura 12:

Andante scorrevole



Il tema della borsa nera (Figura 8) introduce l'episodio del Ragionere Spasiano, al quale fa seguito la scena e arioso di Gennaro *Tutti i tranvieri a spasso*. In questa scena Rota inizia ad introdurre in orchestra alcuni frammenti tematici che hanno l'aspetto di appoggiature dissonanti:

Figura 13:

pe - ri - co - li

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in bass clef, 2/2 time, and features the lyrics "pe - ri - co - li". The piano accompaniment is in treble and bass clefs, 2/2 time, and includes a forte (*sf*) dynamic marking and accents (>) over the notes.

Questi frammenti si espanderanno fino ad una fisionomia completa solo alcune pagine più tardi:

Figura 14:

Un poco sost.

The image shows a musical score for piano accompaniment. It is in treble and bass clefs, 2/2 time, and includes a tempo marking "Un poco sost." (Un poco sostenuto). The score consists of two measures of music.

Questo tema, destinato a rivestire una notevole importanza nel corso di tutta l'opera, non è altro che la citazione del ritornello (*lammo, lammo, 'ncoppa jammo 'ja*) della celeberrima canzone *Funiculi Funiculà*; il suo originario carattere leggero e danzante viene però abilmente trasfigurato da Rota in una sorta di lamento doloroso.

Poco dopo, come del resto già aveva fatto nella pellicola del 1950, Rota fa intonare al timbro eroico dei corni una citazione - che ha però i toni di parodia - dell'incipit melodico dell'inno nazionale tedesco *Deutschland, Deutschland über alles* allorché Amalia invoca come giustificazione della propria condotta il motto di Hitler *'vivere pericolosamente'*.

Figura 15:

*marcato*

*mf*

The image shows a musical score for piano accompaniment. It is in treble and bass clefs, 2/2 time, and includes a tempo marking "marcato" and a dynamic marking "mf". The score consists of two measures of music.

A seguito dell'uscita di Gennaro, Errico rimane da solo con Amalia e dopo un po' si abbandona ad un appassionato sfogo lirico (*Ce sta tanta tristezza*) che musicalmente prende le forme di un'aria di stampo tradizionale. Pur essendo creazione originale di Rota, la musica che sostiene questo momento ha un sapore innegabilmente partenopeo: il profilo melodico, le scelte armoniche, nonché l'utilizzo della tipica sonorità del mandolino richiamano alla mente gli stilemi tipici di una malinconica canzone napoletana. All'interno di questa aria, inoltre, Rota inserisce una breve citazione (solo due battute) di una celeberrima canzone napoletana dell'Ottocento: *Te voglio bene assaje*. La citazione, però, è innestata in modo così naturale nel suo contesto da formare un tutto omogeneo con la musica che la circonda. Il materiale tematico di quest'aria suona talmente naturale per questa scena che può stupire constatare che in realtà fosse stato già utilizzato nel 1960 per accompagnare diverse scene del film thriller *En Plein Soleil* del regista René Clément; ma anche in quel contesto, questa musica venne utilizzata con toni sentimentali e associata a scene girate in contesti idilliaci e pittoreschi nei dintorni di Ischia.

Il tema di Figura 6, che all'inizio dell'atto aveva caratterizzato lo scontro fra Amalia e Donna Vincenza, ricompare naturalmente nel momento in cui Adelaide racconta della decisione di Donna Vincenza di recarsi a denunciare la concorrente Amalia. Seguono momenti di grande concitazione, in cui la musica efficacemente descrive i preparativi frenetici che condurranno lì a poco alla celeberrima sceneggiata del finto morto<sup>2</sup>:

Figura 16:



<sup>2</sup> Ci teniamo a segnalare all'interno di questa scena una raffinatezza compositiva che mostra la profonda abilità di Rota nell'affidare alla musica significati e connotazioni che vanno al di là delle possibilità espressive della parola recitata. Al suo rientro in casa dopo essere uscita per comprare uno spicchio d'aglio, Maria Rosaria è ignara dei frenetici preparativi che si stanno svolgendo nel basso. Con un gesto musicale tanto immediato nella sua efficacia comunicativa quanto sottile, Rota ci fa capire che la giovane, nel momento in cui entra, è totalmente immersa nei suoi pensieri ed è ancora ignara della situazione di frenesia che nel frattempo si è scatenata in casa sua: le sue due frasi *Cinque spicoli d'aglio: due lire e Ch'è stato?* si inseriscono senza preparazione nel continuo musicale della scena e sono intonate sul tema e sulla tonalità della sua aria (mi minore - vedi Figura 9), mentre tutti i personaggi intenti ai preparativi intonano frammenti del tema principale e soprattutto si muovono in aree tonali distanti (do# minore e sol minore). L'incontro/scontro di Maria Rosaria con una situazione inaspettata è dunque espresso con arguzia tramite la giustapposizione di mondi tonali e tematici molto contrastanti fra loro e abilmente realizzata con i mezzi del sofisticato linguaggio musicale.



Al suo ingresso, il Brigadiere Ciappa viene accolto musicalmente dall'inedito e ben scandito di una marcia funebre; la spiccata raffinatezza orchestrale di Rota emerge anche qui tramite la scelta di affidare la melodia ai toni cupi e cavernosi del basso tuba e del clarinetto basso, sostenuti da punteggiature ritmiche sulle corde più profonde dei violoncelli e dei contrabbassi, raddoppiati da fagotti e controfagotto. Su questo tema principale si vanno via via inserendo le comiche interiezioni in latino maccheronico dei vari presenti alla sceneggiata: alla storpiatura testuale del *Dies Irae, Dies Illa* Rota fa corrispondere musicalmente una storpiatura musicale dell'incipit melodico della omonima sequenza attribuita a Tommaso da Celano:

Figura 17:



In questa comica veglia funebre, preghiere e invocazioni mormorate dai presenti si alternano alle suppliche dal carattere melodrammatico e volutamente esagerato dei parenti del (finto) morto.

Questa esilarante scena viene bruscamente interrotta dai primi segnali dell'imminente attacco aereo, annunciati da passaggi musicali concitati in cui si odono le voci fuori scena delle persone che si avviano a ripararsi nel rifugio antiaereo del quartiere. Rota non si lascia sfuggire l'occasione per dare un tocco di colore locale a quella agitata umanità partenopea tramite brevi e rapidissime citazioni della nota melodia *O sole mio*:

Figura 18:



Il breve intermezzo sinfonico che segue ci porta nel pieno della violenza della guerra: i colori più estremi e violenti dell'orchestra tracciano per i nostri orecchi un affresco sonoro spaventoso, in cui il bombardamento aereo si incrocia alle mitragliatrici della contraerea di terra, e il ronzio degli aerei si alterna al tonfo sordo degli edifici che si vanno sgretolando sotto la furia della battaglia.

Finito il bombardamento, i superstiti escono dal rifugio antiaereo e sono nuovamente accompagnati da apparizioni fugaci del tema di Figura 18.

Conclusasi la visita del Brigadiere Ciappa su toni spiritosi e di sollievo generale<sup>3</sup>, il tema di Figura 1 ci riporta però immediatamente alla fosca e cupa ambientazione sonora di inizio atto: il

<sup>3</sup> Per una analisi dettagliata della scena del brigadiere Ciappa e delle sue differenti versioni si veda il mio saggio *A last version of 'Napoli Millionaria': Nino Rota's revision process after the Spolet world première*, in *Archival Notes*, Fondazione Cini, Venezia, 2020, consultabile su <http://onlinepublishing.cini.it/index.php/arno/article/view/179>

tema gonfia progressivamente, creando un potente climax sul quale si stagliano le grida disperate di Mezzo Prieveite. Sua moglie è morta sotto le macerie, e il tema di Figura 5 chiude il primo atto in un insostenibile crescendo di dissonanza dal carattere definitivo e annientante.

## ATTO SECONDO

Il sipario si apre e ci si rende immediatamente conto che lo sbarco alleato è avvenuto: lo stile musicale è drasticamente cambiato rispetto al primo atto, e un *fortissimo* a tutta orchestra dalla inarrestabile carica ritmica ci rimanda immediatamente ai toni spavaldi di una *Big Band* americana. La musica ci travolge con la sua energia e ci comunica una prorompente *'sensazione di libertà e di abbondanza'*, per usare le parole stesse del libretto.

Figura 19:



Allegro

*ff*

The musical score for Figure 19 is written for piano in 4/4 time, marked *Allegro* and *ff*. The right hand features a complex, rhythmic pattern of chords and eighth notes, while the left hand provides a steady bass line with chords and eighth notes.

In questa grande tela di inizio atto il colore locale napoletano si mescola e si fonde con quello americano: la folla fuori scena canta in una lingua a metà fra il napoletano e l'inglese, mentre melodie dal sapore blues e jazz (vedi Figura 20) si intrecciano con le cantilene dei venditori di strada napoletani (basate sulla melodia di Figura 2).

Figura 20:



The musical score for Figure 20 is a single melodic line in 4/4 time, marked *ff*. The melody is written in a key with three sharps (F#, C#, G#) and features a mix of eighth and quarter notes. The lyrics are written below the notes, with triplets indicated by a '3' over a bracket.

Li - be - ra - tion 'e bi llo c'e bi llo - c'A - me - ri can!

Mezzo Prieveite appare essersi ripreso dalla tragedia del primo atto, e portando rifornimenti ad Amalia intona un tema che nel corso dell'opera sarà sempre associato al lusso e al benessere in cui adesso la protagonista e la sua famiglia si possono permettere di vivere grazie ai guadagni realizzati tramite la borsa nera.

Figura 21:



The musical score for Figure 21 is written for piano in 2/2 time, marked *ff*. The right hand features a melody with a mix of quarter and eighth notes, while the left hand provides a steady bass line with chords and quarter notes.



Figura 24:



Anche questa idea musicale era stata utilizzata precedentemente da Rota: la troviamo infatti associata a personaggi o ambienti dalle tinte fosche in ben due pellicole: *Rocco e i suoi fratelli* di Visconti (1960) e *Toby Dammit* di Fellini (1968)<sup>4</sup>.

Dopo l'uscita di scena di Peppe o'cricco, Federico e Amedeo ha inizio il vero e proprio duetto di Amalia e Errico. Come ogni grande scena che si rispetti, anche questo duetto è suddiviso in molteplici sezioni dai caratteri musicali diversi. In questa sezione cruciale del secondo atto la ricchezza inventiva di Rota è sempre al servizio di una caratterizzazione psicologica molto raffinata dei personaggi; il tutto è inserito in un ben ponderato disegno di alternanza fra momenti di slancio passionale e momenti di introspezione lirica inquadrati in un continuo crescendo di energia musicale nel quale i due amanti si infiammano a vicenda.

Proprio nel momento in cui il climax della scena sembrerebbe raggiunto, la musica improvvisamente assume un carattere decisamente popolare allorché Amalia inizia ad intonare *Villanova*: la canzone ci racconta dell'omonimo borgo pittoresco sopra Mergellina, rifugio amoroso perfetto, lontano da occhi indiscreti e ben conosciuto dai due amanti. La musica di *Villanova*, che è una composizione originale di Rota, rappresenta la quintessenza della canzone napoletana; non sorprende constatare che il nucleo principale delle idee musicali di *Villanova* fosse già stato utilizzato da Rota nella canzone *Lla Rì Lli Rà*, che costituisce uno dei brani più significativi della colonna sonora del film di Fellini *Le Notti di Cabiria* (1957).

Figura 25:



E come nella scena finale del film di Fellini, anche nell'opera *Napoli Milionaria* al tema di *Lla Rì Lli Rà* viene fatto seguire il tema di Figura 10, già incontrato più sopra.

Dopo una breve interruzione da parte di Maria Rosaria (che per la seconda volta nell'opera coglie la madre impegnata in effusioni amorose con Errico), i due amanti, noncuranti e spavaldi,

<sup>4</sup> Per una analisi dettagliata delle versioni di questa scena si veda il saggio *A last version of 'Napoli Milionaria': Nino Rota's revision process after the Spoleto world première*, in *Archival Notes*, Fondazione Cini, Venezia, 2020, consultabile su <http://onlinepublishing.cini.it/index.php/arno/article/view/179>

manifestano musicalmente la loro intesa passionale librando le voci in ottava verso l'estremo più alto della loro tessitura in un crescendo di tensione passionale al quale subito risponde l'orchestra suggellando con grandiosità questa lunga scena.

Ecco che a questo punto l'ordito sonoro cambia di nuovo per proiettarci di colpo in tutt'altro contesto: quanto *Villanova* rappresentava l'espressione musicale più genuina di Napoli, così i ballabili che aprono questa seconda parte del secondo atto sono l'espressione più autentica dell'universo sonoro degli Stati Uniti d'America. Melodie blues, ritmi di ragtime e armonie jazz sono gli ingredienti principali di queste scene in cui i soldati americani ballano e si divertono con le ragazze locali.

Anche qui Rota decide di riutilizzare alcune idee musicali che avevo già sfruttato in precedenza; I seguenti due temi, ad esempio, erano già stati ampiamente utilizzati in *Toby Dammit* (1968);

Figura 26:

Con vivacità

mf

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Figura 27:

mf

3

p

Le tre seguenti idee musicali provengono invece da *La Dolce Vita* (1960), e costituiscono il materiale tematico di base delle scene di ballo che seguono - incluso il frenetico e travolgente *Boogie-Woogie* (Figura 30)

Figura 28:

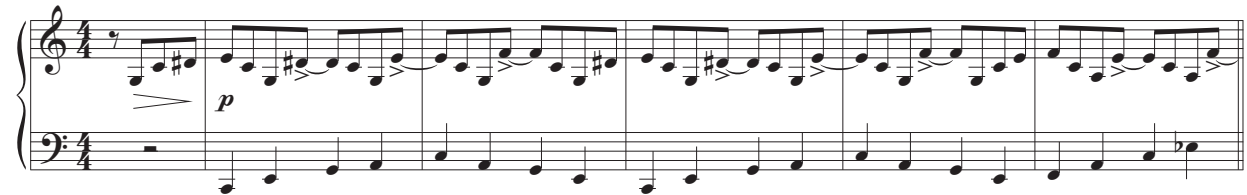
Ma-ri, Ma ri Ma-ri, Ma-ri man-gia - mo fuo - ri man-gia - mo fuo - ri

pp

Figura 29:



Figura 30:



Ogni tanto, nel bel mezzo di questo mondo sonoro d'oltreoceano, fa capolino anche l'incipit di *O Sole mio*, intonato a cappella da qualche soldato che verosimilmente quella sera aveva bevuto qualche bicchiere di troppo.

I toni della festa lentamente si allontanano e lasciano posto all'ultima scena dell'atto, il duetto fra il soldato Johnny e Maria Rosaria.

La lontananza fra i due mondi opposti del soldato americano e della ragazza napoletana, e le risultanti difficoltà di comunicazione fra i due vengono espresse in maniera chiara dal libretto: Johnny si rivolge a Maria Rosaria in inglese, mentre la ragazza risponde in italiano. Rota, con formidabile intuito drammaturgico, decide di trasporre questa incomunicabilità anche sul piano strettamente musicale: Johnny si esprime in stile Blues, accompagnato dalla batteria che punteggia con le spazzole l'incedere regolare del walking-bass pizzicato affidato ai contrabbassi, con tocchi coloristici raffinati dei tromboni, delle trombe con sordina e del Sax contralto; dall'altra parte, la musica affidata a Maria Rosaria ha un sapore più ingenuo (ma non per questo meno sofisticato) ed è l'espressione più autentica della pura cantabilità italiana, con vibranti linee vocali sostenute da un caldo accompagnamento degli archi, rinforzato occasionalmente da piccoli raddoppi nei fiati. Insomma, anche dal punto di vista strettamente musicale, i due giovani parlano lingue completamente diverse.

In un paio di occasioni durante il duetto, con un efficacissimo gioco di riferimenti espliciti all'omonima opera di Puccini, Johnny si rivolge a Maria Rosaria chiamandola *'My little Butterfly'* (sul tema di Figura 27), le dice di non essere Pinkerton ma le rivela di avere una moglie e tre figli negli Stati Uniti. Durate tutte queste sezioni del duetto, la musica di Johnny

rimane in una ambientazione sonora dalle forti connotazioni Jazz, sia nella scelta delle armonie, sia nei raffinati colori orchestrali.

Pur non capendo l'inglese, Maria Rosaria intuisce troppo bene che Johnny se ne sta andando, e con una di quelle magie espressive che soltanto la musica può realizzare, Maria Rosaria supera le barriere linguistiche che separano i due e inizia a rivolgersi a Johnny esprimendosi in quello stesso stile Blues così naturale per lui (*'Si' se volevi un bacio*). Poco dopo, però, l'anima appassionata e mediterranea di Maria Rosaria riemerge con slancio sulle parole *Ma io te voglio bbene!*, riproponendo con accenti accorati il tema di Figura 9 già usato nel primo atto.

Nel momento in cui Johnny lascia a Maria Rosaria un po' di denaro per il loro bambino l'orchestra ripropone in tema innocente e infantile (vedi Figura 12) già associato a Rituccia. L'atto si chiude con una appassionata e vigorosa ripresa a piena orchestra della musica di Maria Rosaria (tema di Figura 9), mentre vocalmente Johnny si abbandona su questo tema e si lancia un'ultima volta fra le braccia della ragazza.

### ATTO TERZO

Il sipario si apre con un roboante attacco a piena orchestra caratterizzato da due gesti musicali principali, A e B:

Figura 31:

The image displays two musical excerpts, labeled A and B, in a piano arrangement. Excerpt A is marked 'Mosso' and 'ff' (fortissimo). It begins in 3/4 time and changes to 4/4 time. The right hand features a complex, rhythmic melody with many beamed notes and slurs, while the left hand provides a steady accompaniment of chords. Excerpt B is marked 'sf' (sforzando) and starts with a triplet of eighth notes in the right hand, followed by a similar rhythmic pattern. The left hand continues with a consistent chordal accompaniment. Both excerpts are in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor).

Il gesto A viene ripetuto molte volte all'inizio del terzo atto: questa idea musicale, che colpisce per il suo slancio ed energia, ad uno sguardo più attento mostra la sua derivazione dall'incipit melodico delle strofa della famosa canzone napoletana *Funiculi Funiculà*:

Figura 32:



In questo modo Rota permea tutto l'inizio di questo atto con un riferimento sottile e raffinato al mondo sonoro partenopeo.

Il gesto B costituisce invece l'idea musicale principale su cui il compositore imposta il coro degli abitanti del quartiere che accolgono Gennaro con stupore e gioia (*Che r'è, che r'è*)

L'energia dell'introduzione scema poco a poco per fare spazio all'aria di Amalia; i temi principali di questo brano sono derivati direttamente dalla colonna sonora che Rota aveva scritto per la versione cinematografica di *Napoli Millionaria* nel 1950, tra l'altro poi riutilizzati in un altro film di pochi anni dopo, *Marito e Moglie* (1952), sempre diretto da De Filippo.

Dopo una transizione di poche battute che combina il tema di Figura 9 con il tema di Figura 32, ha inizio il confronto fra Amalia e Maria Rosaria, interamente basato sullo sviluppo ed elaborazione della seguente cellula tematica:

Figura 33:



Co-sì pre-sto? e lo spo-so? E' par-ti-to? e quan-do tor-na?

Segue il coro, basato sugli elementi tematici di inizio atto, in cui gli abitanti del quartiere riconoscono Gennaro e lo accolgono con un misto di stupore e gioia. Il toccante incontro fra Gennaro e Amalia è imperniato su una variante dai toni dolcissimi e commossi del tema di dell'arioso del primo atto (*Tutti i tranvieri a spasso*).

Gennaro, provato da tante emozioni, inizia a chiedere informazioni circa la propria famiglia sullo sfondo di un tema struggente, già comparso brevemente nell'aria di Amalia a inizio atto, e che verrà poi ripreso e sviluppato nella grande scena finale di Amalia alla fine dell'opera.



Figura 34:



Dopo l'incontro commovente con i propri figli, Gennaro inizia la narrazione degli orrori vissuti durante la deportazione. Si tratta di una delle pagine più potenti ed eccezionali di quest'opera, di una profondità espressiva mozzafiato. Questa sezione, che dal punto di vista formale si dovrebbe chiamare Aria, non può però avere i connotati di cantabilità e lirismo che ci si aspetterebbe da tale momento in un'opera: le sofferenze di cui si deve parlare sono tali che risulta impossibile cantare in senso tradizionale: Gennaro si esprime con parole rotte, difficili da pronunciare, a metà fra la declamazione intonata e il parlato; le frasi sono cortissime e alcune espressioni si ripetono come una idea fissa dalla quale non si riesca a scappare. L'orchestra, con il suo ritmo ostinato affidato ai timpani e ai contrabbassi (vedi Figura 35), fornisce alla scena una pulsazione angosciosa e minacciosa sulla quale si vanno progressivamente costruendo ondate di accordi tetri dall'altissima carica dissonante.

Figura 35:

Mosso non troppo



Gennaro con le proprie parole traccia un affresco di Napoli sofferente e l'orchestra, tramite il sapiente uso coloristico di temi già presentati in precedenza, ci fa sentire tutti i dettagli con una immediatezza sconvolgente: il bombardamento e le mitragliatrici, il fuggi-fuggi disperato dei Napoletani che corrono come formiche (sul tema di Figura 2), le grida lancinanti delle donne napoletane (rappresentate tramite l'utilizzo del tema di Figura 3, ma suonato da trombe a

distanza di semitono<sup>5</sup>), l'incipit dell'inno nazionale tedesco affidato ai colori sinistri e tetri degli ottoni gravi con sordina.

Si tratta di una scena di grandissima carica drammatica, sostenuta da un tessuto musicale articolato e complesso, che sfocia infine in un crescendo trascinante costruito sulla modificazione con toni dolorosi del ritornello di *Funiculì Funiculà* (Figura 14) e si tronca in modo brusco proprio nel momento in cui la linea vocale di Gennaro raggiunge la zona più estrema e drammatica della sua tessitura.

L'intervento di Amedeo che cerca di calmare e distrarre il padre viene naturalmente accompagnato in orchestra dal tema di Figura 7, mentre lo stupore di Gennaro nel vedere la ricchezza del nuovo stile di vita della propria famiglia offre all'orchestra l'occasione di riproporre il tema di Figura 21.

Errico entra nel basso e con disappunto constata che Gennaro è sopravvissuto alla deportazione e ritornato a casa; ma la cena per il compleanno di Settebellizze sta per iniziare, e l'orchestra sottolinea l'euforia dei festeggiamenti proponendo per la prima volta un tema, dai toni di valzer brillante, destinato a ricomparire innumerevoli volte sino alla fine dell'atto:

Figura 36:

Tempo di valzer brillante

<sup>5</sup> Nei materiali autografi conservati presso l'archivio Rota è conservata una pagina eccezionale: si tratta del testo dattiloscritto di questa scena con correzioni e annotazioni manoscritte di Rota: in essa si trovano espressioni che ci fanno comprendere come già in fase iniziale di lavoro il compositore avesse maturato una visione molto precisa di questa scena. Vi si ritrovano annotazioni come: *'temino Napoli svelto [cfr. Figura 2], bombardamento, temono lidio stonato [cfr. figura 3] con temino Napoli'*. Interessantissime inoltre le osservazioni: *'da qui [dopo le linee di libretto 'Basta', strillava Napoli, e sparava...] trombe stonate come grida di donne / si deve sentire la confusione e il gridio lo stridio il vocio di Napoli'*.

Il clima di festa viene interrotto dai ripetuti tentativi di Gennaro (basati sul tema di figura 35) di proseguire il racconto della atrocità vissute - tentativi subito però prontamente interrotti a turno dai vari personaggi, i quali dimostrano totale indifferenza verso il dramma del padrone di casa e non vogliono che quei racconti angosciosi rattristino la serata di festa.

I festeggiamenti procedono in un irrefrenabile crescendo di entusiasmo che poco poco trascina tutti in uno stato di euforia esagerata e scomposta, dai toni quasi grotteschi (naturalmente sottolineata dal riapparire del tema di Figura 22), mentre al di fuori del basso si odono voci di venditori ambulanti e di allegri passanti (sui temi di Figura 2 e 20).

Pur nel frastuono della festa, da fuori scena si ode avvicinarsi a poco a poco il tema di Figura 11 affidato a un concertino di violino, clarinetto, mandolino e chitarra: si tratta di Pascalino o' pittore e del suo seguito di suonatori che stanno per giungere a casa di Amalia per rendere omaggio con una canzone al festeggiato Errico e a tutti gli invitati. Con una brillante arguzia compositiva di grande efficacia Rota riesce qui a comunicare la coesistenza e separazione dei diversi mondi sonori dell'interno e dell'esterno; tramite l'utilizzo contemporaneo di tonalità distanti fra loro, il compositore crea l'impressione vivida di più eventi che avvengono nello stesso momento ma che non hanno relazione fra loro: gli echi della festa in casa Jovine (ancorati all'area tonale di Mi bemolle), il gruppo dei suonatori che si avvicina (saldamente impostato in Sol maggiore) e le voci di alcuni venditori ambulanti di passaggio (La bemolle maggiore prima, poi Si bemolle maggiore). Solo nel momento dell'ingresso di Pascalino all'interno del basso i diversi mondi sonori si armonizzano finalmente nell'unica tonalità di Mi bemolle maggiore.

La prima strofa della canzone *Villanova* (Figura 25) viene intonata da Pascalino: dalla seconda strofa si uniscono Amalia, Errico e infine tutto il coro degli invitati. L'atmosfera della cena si scalda ulteriormente tra balli, brindisi e risate; ma Don Gennaro, comprensibilmente, appare frastornato e non riesce a partecipare all'entusiasmo generale. Mentre fa per allontanarsi dalla festa, il padrone di casa ci ricorda ancora una volta la sua idea fissa, che è anche il tema chiave dell'opera: *'La guerra non è finita... Non è una guerra che finisce, questa'*.

Con l'arrivo di altro vino e ulteriori cibarie portati da Miezio Prievete i brindisi si moltiplicano e l'orchestra mette in primo piano i toni parossistici della scena tramite un crescendo fragoroso e ritmi sempre più concitati. Ma proprio al culmine della frenesia e del baccano, l'ingresso inaspettato del maresciallo giunto per arrestare Errico, Peppe e Amedeo congela tutti e fa cambiare drasticamente i toni della scena: il tema cupo e sinistro con cui si era aperta l'opera (Figura 1) viene ripresentato e alternato a un altro tema, associato al blitz della polizia:

Figura 37:

**Ben moderato**



I tre ricercati provano a scappare, ma nella concitazione del conflitto a fuoco che segue Amedeo viene ucciso. Ha così inizio una delle pagine più profonde e drammatiche di tutta l'opera: è la commovente scena in cui Amalia piange sopra il cadavere del figlio appena morto. Per Amalia si tratta allo stesso tempo di un lamento disperato e di un risveglio: solo adesso riesce

bruscamente a prendere coscienza dell'abisso morale in cui è sprofondata trascinando nella disgregazione tutta la propria famiglia.

La musica di Rota conferisce a questo episodio i caratteri di una trenodia di profondissima umanità e allo stesso tempo, tramite il commento del coro, di monumentalità classica, degna di una tragedia dell'antichità.

In orchestra, punteggiato minacciosamente dal tema di Figura 37, Amedeo morente viene sottolineato dal suo tema (Figura 7) che si spegne progressivamente di intensità fino ad estinguersi su una nota che diverrà l'incipit del tema del lamento di Amalia:

Figura 38:

The image shows a musical score for a vocal line, likely from an opera. It consists of two staves of music. The first staff begins with the tempo marking 'Lento' and features a key signature of three flats and a 3/4 time signature. The melody is characterized by triplet rhythms and descending intervals. The lyrics under the first staff are: 'Mam - ma mam - ma mam - ma mi - a, Mam - ma mam - ma mam - ma mi - a Ch'è suc - cie -'. The second staff starts with a measure rest (marked '7') and includes dynamic markings: *pp*, *poco f*, *pp*, and *liberamente*. The lyrics under the second staff are: 'so, ch'è suc - cie - so, ch'è suc - cie - so... mam - ma mam - ma mam - ma mi - a!'. The score concludes with a triplet of notes.

Le dolorose appoggiature e gli aspri intervalli di questo tema vengono progressivamente sviluppati in un canto interrotto che cresce di disperazione e che ci presenta Amalia quasi in uno stato di *trance*. Dopo una ricomparsa del tema di figura 34, il coro fuori scena riprende, moltiplica e amplifica il lamento di Amalia, unendosi a lei in un crescendo drammatico fatto di ripetizioni angosciate che gonfiano in due ondate successive di grandioso impatto sonoro. Improvvisamente le grida di disperazione si arrestano e Gennaro, immerso nei suoi torvi pensieri e non scosso del dramma generale, sopra un pianissimo dai colori spettrali ci ripete che *'la guerra non è finita, e non è finito niente'*.

Un ultimo, angoscioso climax porta Amalia all'estremo della propria tessitura vocale con una esclamazione lancinante che svetta sopra un potentissimo cluster dissonante del coro e dell'orchestra. A questo punto, non restando più niente da piangere, gli interventi del coro sbigottito e attonito vanno perdendosi nel nulla. Come già alla fine del primo atto, al tema di Figura 37, con la propria brutalità e finalit , viene affidato il compito di chiudere l'atto in un accelerando angoscioso che sfocia in un accordo finale che non lascia dubbi sul proprio carattere di tragica irreversibilit .

JONATHAN BRANDANI