

Teatro nazionale e teatro dialettale

Il caso di *On milanes in mar* di Cletto Arrighi

Davide Ciprandi

Independent Researcher

<https://orcid.org/0009-0001-6886-111X>

Abstract: In 1870, Cletto Arrighi founded the Teatro Milanese, where comedies and operettas were performed in the city's dialect. Arrighi's intention was clear: he did not aim to oppose theatre – or literature more broadly – in the Italian language, but rather to stand alongside it, with the goal of bringing to the stage the authentic reality of its speakers. A telling example of this aim is the operetta-vaudeville *On milanes in mar*, written not in Milanese dialect alone, but in a blend of dialects (Milanese, Genoese, Venetian, Neapolitan) designed to represent the reality of an Italy that was politically unified, yet still linguistically divided. This contribution intends to begin from the earliest version of *On milanes in mar* for which we have reliable witnesses – namely the one staged in 1874 – and then offer a comparison with several later versions, which underwent stronger nationalisation due to the great success the operetta enjoyed, not only in Milan but also in other theatres across the Peninsula.

Keywords: Cletto Arrighi; Milanese Theatre; Scapigliatura; Localism; Nationalism

* **Contact:** dciprandi@gmail.com

L'operetta-*vaudeville* dal titolo *On milanes in mar*, scritta in dialetto milanese da Cletto Arrighi, va in scena per la prima volta al Teatro Milanese, fondato dall'autore stesso, il 21 settembre 1871.¹ Come avviene anche per altre opere del repertorio del Teatro Milanese, l'idea di *On milanes in mar* non è, in origine, frutto della mente del Righetti. Dell'origine del *vaudeville* in questione ci informa Elena Oliva: 'Il soggetto è un riadattamento della pochade francese *Le mal de mer* di L[e]vassor (1855), dove i personaggi sono [...] un distinto signore inglese (Sir James) che, per dissimulare la sua insofferenza verso il mare, si finge esperto nell'arte della navigazione e un marinaio francese che lo asseconda'.²

Del riadattamento operato da Righetti ci informano, a seguito della prima rappresentazione, due articoli piuttosto polemici, comparsi sul *Corriere di Milano* e sulla *Perseveranza*, a firma rispettivamente di Eugenio Torelli Viollier e di Filippo Filippi. Torelli Viollier, non a caso e non a torto, critica Arrighi per quella che ritiene un'eccessiva importazione delle sue commedie dalla Francia, rimproverando al commediografo la tendenza ad allontanarsi dall'autenticità della commedia milanese, a causa del più facile ritorno economico dovuto all'apprezzamento che le commedie d'Oltralpe suscitano nel pubblico meneghino. Filippi, invece, pur difendendo Arrighi, non smentisce tuttavia il fatto che *On milanes in mar* sia il riadattamento di una precedente produzione francese. Scrive Torelli Viollier (commettendo, tra l'altro, un'imprecisione nel titolo della *pochade*): 'Anche la nuova farsetta, *On milanes in mar*, diverte moltissimo. Non è che uno scherzo e non è nuovissimo; Levassor lo importò in Italia, col titolo: *De Douvres à Calais*'.³ Gli fa quindi eco Filippi: 'L'idea, madre della commediola, è in quella *pochade* francese, *Le mal de mer*, che udimmo dal celebre Levassor, il quale fingeva un *touriste* inglese, che a nessun patto voleva che il mare gli facesse male, diceva ad ogni istante *Il fait beau temps*, e finiva poi rotoloni'.⁴

Viene naturale chiedersi quando Arrighi sia entrato in contatto con la commedia di Levassor. A tal proposito, apprendiamo dalla stampa nostrana che Levassor giunge a Milano nei primi giorni del 1864, e offre al pubblico una serie di rappresentazioni straordinarie al Teatro Santa Radegonda, a partire dal 7 gennaio. La *Perseveranza* di quel giorno riporta un annuncio, piuttosto singolare poiché scritto in francese: '*Teatro Santa Radegonda*. Rappresentazione straordinaria offerta da Levassor, capocomico dei

¹ G. Acerboni, *Cletto Arrighi e il Teatro Milanese (1869-1876)*, Roma, Bulzoni, 1998, p. 274; anon., 'Notizie varie. Teatro Milanese', in: *La Perseveranza*, 20 settembre 1871, p. 3/II; anon., 'Spettacoli annunciati pel giorno 21', in: *La Perseveranza*, 21 settembre 1871, p. 3/III; anon., 'Spettacoli d'oggi', in: *Il Secolo*, 21 settembre 1871, p. 3/I; anon., 'Spettacoli d'oggi', in: *Corriere di Milano*, 21 settembre 1871, p. 3/I.

² E. Oliva, 'Regioni e ragioni dell'operetta italiana postunitaria', *Drammaturgia*, <https://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=8592> (30 novembre 2025).

³ E. Torelli Viollier, 'Rivista Teatrale', in: *Corriere di Milano*, 26 settembre 1871, p. 1/I-v: v.

⁴ F. Filippi, 'Rassegna drammatico-musicale', in: *La Perseveranza*, 2 ottobre 1871, pp. 1/I-2/VI: 2/II.

teatri di Parigi'.⁵ Questo stesso tamburino si ripeterà per molti giorni successivi sulla *Perseveranza* con minime variazioni, pubblicato in francese quando l'unico artista a esibirsi è Levassor,⁶ in italiano invece quando alle sue commedie si accompagnano anche produzioni italiane.⁷ Purtroppo, nessun tamburino riporta il programma previsto, ma un aiuto in questo senso giunge dallo spoglio del *Pungolo*. L'8 gennaio 1864 compare un articolo di critica sulle colonne di quel giornale, che recita:

Egli [Levassor] è soprattutto eccellente nelle caricature: ma non un lazzo soverchio, non una smorfia, non una buffonata: è, in una parola, la verità colta sul fatto. Bisogna vederlo nelle *Tribulations d'un C[h]oriste*, nell'[E]nrumé de cerveau, e nel [M]al-de-mer per accertarsi di quanto possa l'arte anche dove sembra finito il suo regno.⁸

Incrociando le informazioni fornite dai tamburini della *Perseveranza* e dai brevi annunci del *Pungolo*, possiamo riassumere ciò che sappiamo su questa *tourné* milanese: Levassor va in scena al Teatro Santa Radegonda nei giorni 7, 8, 9, 11, 13, 16 e 18 gennaio 1864; sicuramente, il 7 gennaio si esibisce in *Le mal de mer*, mentre per quanto riguarda le altre serate non possiamo averne la matematica certezza (ma è ipotizzabile che il programma fosse sempre il medesimo).

L'uso al Teatro Milanese di opere straniere non è certo una novità: come afferma Giovanni Acerboni,⁹ è lo stesso Statuto a prevedere tale possibilità. Quello del riutilizzo di prodotti esteri, e in particolare francesi, è un tema sovente affrontato dai giornalisti contemporanei (fin dalla prima metà dell'Ottocento).¹⁰ Un esempio di questo interesse del giornalismo, pubblicato a proposito dell'operetta di Arrighi, è quello di un articolo di Coccoluto Ferrigni sulla *Nazione*, il quale scrive, dopo aver assistito a una delle moltissime repliche del *Milanes in mar*:

⁵ 'Théâtre Sainte Radegonde. Représentation extraordinaire donnée par M. Levassor, premier comique des théâtres de Paris', anon., 'Spettacoli d'oggi', in: *La Perseveranza*, 7 gennaio 1864, p. 3/vi (trad. mia).

⁶ Anon., 'Spettacoli d'oggi', in: *La Perseveranza*, 9 gennaio 1864, p. 3/vi; anon., 'Spettacoli d'oggi', in: *La Perseveranza*, 11 gennaio 1864, p. 3/vi; anon., 'Spettacoli d'oggi', in: *La Perseveranza*, 13 gennaio 1864, p. 3/vi; anon., 'Spettacoli d'oggi', in: *La Perseveranza*, 16 gennaio 1864, p. 3/vi; anon., 'Spettacoli d'oggi', in: *La Perseveranza*, 18 gennaio 1864, p. 3/vi.

⁷ Anon., 'Spettacoli d'oggi', in: *La Perseveranza*, 8 gennaio 1864, p. 3/vi.

⁸ Anon., 'Cronaca Cittadina e Notizie Varie. Teatri', in: *Il Pungolo*, 8 gennaio 1864, p. 3/i.

⁹ 'La contraddizione non stava già nell'inserire pezzi stranieri o non originali nel cartellone (lo Statuto prevedeva questa possibilità) ma nell'abuso di essi', Acerboni, *Cletto Arrighi e il Teatro Milanese*, cit., p. 100.

¹⁰ 'Argomento ricorrente [nei periodici milanesi della prima metà dell'Ottocento] è la difesa delle "patrie cose" nei libretti, in opposizione alla provenienza straniera di soggetti e fonti: la tendenza spiccata ad attingere a testi stranieri, che sarà in Verdi una scelta tanto decisa e consapevole, viene spesso sottolineata e criticata in nome della dignità della cultura italiana'. I. Bonomi, 'Note sul lessico musicale nei periodici milanesi della prima metà dell'Ottocento', in: M. Prada & G. Sergio (a cura di), *Italiani di Milano. Studi in onore di Silvia Morgana*, Milano, LED, 2017, pp. 327-340: 330.

A questa stregua avrei da piangere una disillusione, avrei da lamentare un disinganno[,] oggi che mi fu dato assistere in Milano alle rappresentazioni del [T]eatro [M]ilanese. [...] Ohimè!... Il teatro vernacolo milanese ha questo carattere speciale e riconoscibile alla prima, ch'ei non è milanese niente affatto. Il repertorio del teatrino d'estate si compone pressoché completamente di imitazioni, di riduzioni, di traduzioni, di parodie, di caricature, di copie... Nulla o poco d'originale, poco o niente di paesano, pochissimo o punto che sia veramente casalingo e che sorbi la fisionomia ed il carattere nostrale. Per lo più si va spigolando nel teatro francese e si raccolgono le spighe vane dei *vaudevilles* e delle *pochades* per trovare l'argomento della commedia e della farsa; l'*opérette bouffe* è il modello preferito e più spesso imitato; si riproducono le situazioni, si rimettono in scena gl'intrecci, si travestono i personaggi, si ribattezzano i tipi, si rovesciano i titoli, si scimmieggiano gli effetti scenici, e i dialoghi dell'*argot* e della *langue verte* si mutano in dialoghi del vernacolo milanese... e tutto è fatto. Le opere originali si contano sulle dita. [...] Coteste imitazioni si fanno a casaccio, senza criterio di scelta, senza scopo, e senza perché, ond'è che il [T]eatro [M]ilanese va pieno di caricature, e di mostriciattoli, campa di esagerazioni e di finzioni, si attacca sempre al peggio, riproduce i tipi più sconci, gli avvenimenti più stolidi, e mentre, per dirne una, il repertorio vernacolo del Piemonte ha quel soave profumo di moralità, d'onestà, di affetto, e di tenerezza, quello milanese piglia quasi un'aria immodesta, scurrile, crudele ai difetti fisici, inesorabile alle debolezze morali.¹¹

La critica non lascia spazio a interpretazioni diverse dalla totale stroncatura non tanto del progetto di Arrighi, ossia la costruzione di uno spazio di rappresentazione di commedie in milanese, quanto della realizzazione fattuale di tale spazio: sintetizzando, per Yorick non c'è nulla di milanese, la quasi totalità del repertorio è una copia di dubbio gusto di opere francesi. A Righetti non sfugge questo infuocato articolo, e ne fornisce una replica per i soci del Teatro, nel proprio *Rendiconto*:

Cosa vuol dire non intendersene e voler cinguettare in casa altrui! Il Fiorentino che scrisse quelle baggianate credeva forse, venendo a Milano, di trovarvi gli usi e i costumi dei Patagoni o degli Irochesi, per accusare il *Teatro Milanese* di non essere originale? C'è forse a Milano una vita così stranamente diversa da quella di tutte le grandi città d'Europa da far sì che i tipi siano assolutamente contrari ai tipi francesi? [...] Non pensa dunque che a Milano, come a Firenze, si scimiottano molto i Francesi. È forse nostra la colpa? Se i tipi originalissimi ci fossero davvero – come li vorrebbe il giornale fiorentino – creda pure che gli autori non sarebbero tanto imbecilli da non copiarli dal vero. [...] Il ceto colto certamente non ha gran differenza col ceto colto francese, ma e che perciò? Si sa bene che tutto il mondo è paese! [...] Perché si vorrebbe

¹¹ Yorick [P. Coccoluto Ferrigni], 'Rassegna drammatica. Milano, 7 luglio', in: *La Nazione*, 8 luglio 1872, p. 1/I-VI: IV-V.

limitarci ad un genere solo, se il bello è anzi di mostrare che noi siamo capaci di metter in scena e di gustare tutti i generi, compreso il francese!¹²

Per quanto si possa tentare di difendere il Teatro Milanese e le sue rappresentazioni, bisogna ammettere che i dubbi di Yorick sono fondati, e la difesa di Arrighi sembra quanto meno pretestuosa. Secondo l'apologia di Arrighi, la commedia francese deve essere accolta anche a Milano, poiché le due non sono poi così lontane, e in fondo "tutto il mondo è paese!". Certo, però, che lo scopo iniziale del Teatro Milanese era quello di rappresentare la peculiarità della commedia, appunto, milanese, e la presunta *verità* dei caratteri e delle trame, per la cui messinscena l'unico mezzo efficace sarebbe stato il dialetto. Il tentativo di difendersi crolla inevitabilmente se torniamo alla risposta che Righetti aveva dato a Torelli Viollier, quando il giornalista aveva mosso, in maniera certamente meno cruda, delle critiche simili:

Ho accusato Cletto Arrighi d'aver quasi affatto bandito dal suo repertorio la vera commedia milanese, la commedia paesana, senza ariette, senza cori, senza caricature, nata a Milano, non importata dalla Francia; ed egli mi risponde: 'Questa commedia sarebbe il mio sogno. Ma la maggior parte di quelle che ho nel mio repertorio non fanno le spese. Questione economica orrenda! Oggi, hai ragione, sfrutto *El Barchett*, *El Granduca* e *I Pers[ò]nn [La gent] de servizi*; ma se il pubblico domanda queste e non altre? Talvolta io dico: Non voglio *Barchett*. L'economista mi vien incontro dicendo: Sono già vendute sei sedie e tre palchi per la prima sera che si replica. Che fare?'¹³

Arrighi tenta di coprirsi dietro questioni estetiche e ideologiche, difendendo il suo 'fare ricorso a testi d'altri autori, italiani e stranieri, di teatro (in particolare i *vaude-villes*) e di prosa, da cui desumere liberamente'¹⁴ con l'idea che non si possa trattare di plagio, in quanto 'nel momento in cui i testi si rivestono del dialetto, sostiene, si calano in una realtà diversa, la loro stessa identità muta radicalmente, e rinascono a vita nuova',¹⁵ ovvero producendo un'opera che, come suggerito da Valeria De Lucca, 'combinasse elementi del modello francese – trame frivole e a volte assurde, allusioni licenziose, integrazione di ritmi e numeri di danza – con elementi locali, e in particolare l'uso del dialetto, una buona dose di *couleur locale*, fonti riprese dalla letteratura italiana ed elementi di canzone popolare'.¹⁶ È però ovvio quale sia lo scopo della

¹² C. Arrighi [C. Righetti], *Il Teatro Milanese. Rendiconto morale, letterario e amministrativo*, Milano, Tipografia E. Civelli e C., 1873, pp. 16–17.

¹³ Torelli Viollier, 'Rivista Teatrale', cit., p. 1/IV–V.

¹⁴ D. Martinelli, 'Cletto Arrighi', in: L. Danzi & F. Milani (a cura di), *'Rezipte i rimm del Porta'. La letteratura in dialetto milanese dal Rajberti al Tessa e oltre*, Milano, Metamorfosi Editore, 2010, pp. 69–80: 72.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ 'combined elements of the French model – frivolous and at times absurd plots, licentious inuendos, the integration of dance rhythms and numbers – with local elements, and particularly the use of dialects, a fair amount of *couleur locale*, sources inspired by Italian literature and ele-

rappresentazione delle commedie importate dalla Francia: riempire il teatro. Non che ci sia nulla di male, ma una personalità che si professa tanto scapigliata non potrebbe mai ammettere candidamente di preferire la commedia francese per il semplice e materiale fatto che porta a un più facile e più sostanzioso ritorno economico. Ricordiamo che Filippo Filippi, quando era stata pubblicata la critica di Torelli Viollier, aveva difeso il direttore del Teatro, scrivendo anche parole poco generose nei confronti del collega del *Corriere di Milano*. Nella stessa *Appendice*, Filippi critica positivamente l'operazione di importazione del *Milanes in mar*, sostenendo che, rispetto ai due personaggi di *Le mal de mer*,

Righetti ne fece invece un francese spaccone, come dicono loro *blagueur*, e per contrasto, un buon Meneghino puro sangue, che non ha mai veduto il mare, ha una paura da morire di sentirsi male, ma finisce col divorare cotolette ed ingojare a fiotti il Grignolino.¹⁷

Arrighi sarebbe dunque stato in grado di trasporre una vicenda adatta a un pubblico francese in una commedia perfetta per far ridere un pubblico milanese. Se però, come sostiene Arrighi nel *Rendiconto*, non c'è poi tanta differenza tra il ceto colto ambrosiano e quello d'Oltralpe, possiamo dire che tutta questa grande operazione di traduzione perde la propria forza, si riduce a un semplice adattamento di situazioni improbabili, di facile risibilità.

Prima di proporre un confronto tra il testo francese e quello italiano, è utile considerare brevemente alcune questioni di carattere filologico. Per prima cosa, va tenuto presente il fatto che i testi dei *vaudeville* (ma non solo) sono abitualmente soggetti a numerose modificazioni, anche di sera in sera, nel tentativo di andare incontro all'apprezzamento del pubblico (perciò, non a causa di corruzioni del testo dovute a errori, ma per volontà dell'autore, che nel nostro caso è anche impresario teatrale). Nel citato articolo apparso sulla *Perseveranza* del 2 ottobre 1871, Filippi ci informa del fatto che '*On Milanes in mar* è una piacevole farsa con musica abbastanza spigliata e caratteristica, scritta, se non isbaglio, dal Grondona e dal maestro Panizza, ch'è il Bülow, il Mariani del luogo'.¹⁸ Possiamo perciò affermare che le musiche di scena di *On milanes in mar*, nel 1871, sono state composte da Achille Panizza insieme a un secondo compositore, che senza alcuna certezza potremmo ipotizzare essere Grondona. A un certo punto, le musiche del *Milanes* subiscono un cambiamento. Il 17 ottobre 1874 leggiamo sulla *Perseveranza*, in un articolo che ha come autore 'F.' (è presumibile si tratti sempre di Filippi): '*Il Milanes in mar* riapparve con nuova veste musicale: il bravo maestro Pettenghi vi aggiunse alcuni suoi pezzi, veramente belli e ben

ments of *canzone popolare*'. V. De Lucca, 'Operetta in Italy', in: A. Belina & D. B. Scott (a cura di), *The Cambridge Companion to Operetta*, Cambridge, Cambridge University Press, 2020, pp. 220–231: 228 (trad. mia).

¹⁷ Filippi, 'Appendice. Rassegna drammatico-musicale', cit., p. 2/II.

¹⁸ Ibidem.

fatti'.¹⁹ Le fonti che attestano il *vaudeville*, verbali o musicali, sono moltissime, quasi tutte prive di una datazione certa, ma certamente tutte divergenti tra loro in numerosi punti del testo. Tra tutte queste fonti, nessuna cita come compositore Achille Panizza, e due attestano Pettenghi come compositore (in seguito nominate **A** e **D**), ma una è priva di data e l'altra è piuttosto tarda (del 1902), e perciò non ci sono utili a confermare o meno la collaborazione di Pettenghi alla composizione delle musiche nel 1871. Pur in questa grande quantità di fonti, non abbiamo certezze, e possiamo solo procedere cautamente per ipotesi, riformulando ciò che sappiamo sulle musiche in questo modo: dalla prima rappresentazione all'ottobre 1874, gli spettatori del Teatro Milanese partecipano alle rappresentazioni di *On milanese in mar* messo in musica da Achille Panizza e un secondo compositore, forse Grondona, mentre dal 1874 possono udire della musica nuova, scritta da Angelo Pettenghi.

Per brevità e chiarezza, si propone di seguito un elenco dei testimoni di *On milanese in mar*, completo di titolazione, breve descrizione, luogo di edizione ed editore (nei casi di testo o musica stampata), oppure collocazione attraverso le sigle RISM (nei casi di testimoni manoscritti):

A: <i>On milanese in mar</i> <i>Vaudeville in un atto</i> di C[letto] Arrighi <i>Musica del Maestro</i> A[ngelo] Pettenghi, part. ms. aut.
B: <i>Milanes in Mar</i> , part. ms. per 1° vl., I-Mrst, fondo Ferravilla, serie VI, sottoserie 6, fasc. 2/6.
C: <i>Vaudeville</i> <i>Un milanese in mar</i> , part. guida ms., I-Tcsp, fald. 25, fasc. 491.
D: <i>On milanese in mar</i> <i>Vaudeville</i> <i>Parole di Cletto Arrighi</i> <i>Musica di A[ngelo] Pettenghi</i> , rid. per pf. a stampa, Milano, Ricordi, s.d. [1902], lastra n. 108529.
E: <i>On milanese in mar. Vaudeville in un atto</i> di Cletto Arrighi, lib. a stampa, Milano, Carlo Barbini, 1887.
F: <i>Un Milanese in Mar</i> <i>Operetta in 1 atto</i> di Arrighi, lib. ms., I-Tbgg, AT219b.
G: <i>Un Milanese an mar</i> <i>Vaudeville in 1 atto</i> di E[doardo] Ferravilla, I-Tbgg, AT219a.

Tabella 1. Testimoni, manoscritti o a stampa, di *On milanese in mar*.

Per prima cosa, nel tentativo di ricostruire un testo verbale e musicale del *vaudeville*, è utile escludere alcuni testimoni: il testimone **B** è una partitura per primo violino, probabilmente incaricato della direzione d'orchestra, parte del fondo Ferravilla di Palazzo Morando a Milano, perciò posseduta e conservata da Edoardo Ferravilla presumibilmente in un momento successivo all'assunzione della direzione del Teatro Milanese nel 1876, e dunque piuttosto tarda. Per quanto riguarda **C**, la faccenda è simile, siamo davanti a una partitura guida su tre righe pentagrammati, di data e mano ignote, conservata presso il Centro Studi Piemontesi: è lecito pensare che si tratti di una riduzione d'uso, che certamente segue cronologicamente il grande successo dell'operetta.

¹⁹ F. [F. Filippi], 'Teatro e notizie artistiche', in: *La Perseveranza*, 27 ottobre 1874, p. 3/I-II: I.

Concentrandoci su fonti solamente verbali (ossia librettistiche), bisogna sottolineare il fatto che non è giunto fino a noi alcun manoscritto autografo del libretto. Abbiamo a disposizione il testimone **E**, un libretto a stampa edito da Barbini, che rappresenta la versione licenziata dall'autore, ma si tratta di un'edizione piuttosto tarda, datata 1887, testimone perciò di uno dei rifacimenti. Rimanendo su testimoni librettistici, la fonte **F** è un libretto manoscritto privo di datazione e di mano ignota, conservato a Torino, dalla Biblioteca *Giuseppe Grosso*, dove è conservata anche la fonte **G**, anch'essa priva di data, un manoscritto molto corrotto del libretto, ricco di cancellature, che si discosta notevolmente dal resto dei testimoni (tanto da attribuire l'operetta a Edoardo Ferravilla). La minore corruzione del testo di **F** e la sua maggiore vicinanza alla lezione fornita dalla partitura autografa **A** (ma anche dalla riduzione a stampa **D**) lasciano pensare a una stesura certamente successiva al 1874, ma non tanto distante cronologicamente quanto quella tradata da **G**. Passando a testimoni di testo musicale, la fonte **A**, da me acquistata presso una libreria antiquaria torinese, è un manoscritto autografo della partitura di Angelo Pettenghi, il cui testo è perfettamente corrispondente a una preziosa descrizione del rifacimento del 1874 fornita dalla stampa periodica.²⁰ Altra fonte musicale è **D**, riduzione a stampa per canto e pianoforte edita da Ricordi. Questa edizione a stampa riprende, per i primi tre brani (quattro, se contiamo il *Preludio*) e per il *Finale*, il testo verbale e musicale della partitura autografa, mentre se ne discosta per i restanti: si tratta dunque della canonizzazione a opera di Ricordi di una versione successiva a quella del 1874. In sintesi, le citazioni di seguito proposte sono ricostruite partendo dal testimone **F**, il più vicino alla partitura autografa **A** (che, in quanto partitura, attesta solamente il testo dei pezzi chiusi e non quello delle sezioni recitate). Si riporta di seguito un prospetto, in forma di tabella, degli *incipit* dei vari pezzi chiusi, per un più comodo confronto tra le varie fonti utilizzate nell'edizione.

²⁰ 'C'è un ingegnoso preludio di genere marinaresco, imitativo; un'aria molto elaborata per soprano, che la signora Fumagalli canta egregiamente; una *barcarola* con coro, molto elegante; una canzoncina del mozzo, detta col suo solito brio dalla Giovanelli e *bissata* tutte le sere; le *strofe* caratteristiche del napoletano, eseguite dallo Sbodio; la parodia dell'*Adamastorre* nell'*Africana*, vivace molto e d'effetto; ed un finale brioso. Questa musica allunga la produzione senza guastarla: la commedia resta la stessa: il Gandini nella parte del protagonista ha sempre delle nuove *trovate*, e quando c'è in scena lui, gli spettatori a forza di ridere piangono un fiume di lagrime. Lo Sbodio nella parte del lazzarone napoletano e il Giraud in quella del francese spacccone contribuiscono al successo di completa ilarità di questa farsa musicale', *ivi*, p. 3/1–II.

Pezzi chiusi	A	D	E	F
Romanza di Balilla	L'onda è tranquilla, sereno il cielo	L'onda è tranquilla, sereno il cielo	Voga, voga, la sponda felice	L'onda è tranquilla, sereno il cielo
Barcarola con coro (Balilla e Coro)	<i>Di Balilla sulle sponde</i>	<i>Di Balilla sulle sponde</i>	<i>Noi siamo i marinari (Coro)</i>	<i>Di Balilla sulle sponde</i>
Canzone del Mozzo	<i>Mì, quand s'era piscinin</i>	<i>Mì, quand s'era piscinin</i>	Omesso	<i>Mì, quand s'era piscinin (Balilla)</i>
Mandolinata del Napoletano	<i>Bella, se vuoi venire</i>	<i>Del villaggio l'amorino</i>	A scelta	A scelta
Ballata di Adamastor (Choufané)	<i>Adamastor, re dell'onde profonde</i>	<i>Adamastor, il Sindaco del mar</i>	<i>Io songo moniga de chisso convento</i>	A scelta, invertito col successivo (Napoletano)
Aria del Napoletano	<i>Senti, Nina, senti, senti (Temporale in cantina)</i>	<i>Songo nato poveretto</i>	<i>Songo nato poveretto</i>	<i>Songo nato poveretto</i>
Canzonetta del Milanese	<i>Ona volta giugava al lot-tò</i>	<i>Barborin, speranza dora</i>	<i>Or che l'astro della sera (Balilla)</i>	<i>Barborin, speranza dora</i>
Finale	<i>Viva la patria di Meneghino (Balilla e Coro)</i>	<i>Viva la patria di Meneghino (Balilla e Coro)</i>	<i>Beviam, dunque, su, beviamo (Coro)</i>	<i>Beviam, dunque, su, beviamo o Viva la patria di Meneghino (Coro)</i>

Tabella 2. *Incipit dei pezzi chiusi di On milanes in mar, per ciascun testimone.*

Se volessimo proporre un confronto tra la *pochade* e il successivo *vaudeville* arrighiano, per prima cosa dovremmo notare la grande differenza nel numero dei personaggi. In Levassor, infatti, ne abbiamo solamente due, ossia il britannico Sir James e il marinaio francese Bul-Bul, che assiste il primo nella traversata della Manica, da Dover a Calais. Nella commedia di Arrighi i personaggi aumentano notevolmente di numero: i due protagonisti sono un impiegato milanese, Domenich, e il francese Choufané, entrambi passeggeri a bordo di un bastimento che li deve portare da Genova a Sassari. A essi si accompagnano i marinai a bordo: il Capitano, il Secondo, un Mozzo senza nome, Balilla, un Napoletano e Zanin. Il punto fondamentale di *Le mal de mer* è quello di ironizzare su Sir James, il quale si finge esperto di navigazione in modo tale da poter dissimulare il proprio mal di mare. L'intreccio non è poi così di-

verso nel *Milanes*: il ruolo dell'inglese Sir James viene qui assunto da Choufané, il quale, in maniera pomposa e spaccona, afferma di conoscere perfettamente le vie del mare:

CAPITANO: Scià l'è pratico, vouscià, du mar?

CHOUFANÉ: E me lo domandate? Io ho fatto dieci volte il giro del globo terracqueo, sono stato tre volte in Africa, cinque volte in l'*Amerique* e due volte in l'Asia.

DOMENICH: Oh, bella ròbba! Quand s'eri a Milan, andavi tutt i dì in la zia.

CHOUFANÉ: Volete un zigaro, *Capitanò*? L'ho portato io stesso dall'Avana, dove ero scritturato per seimila franchi al mese.

DOMENICH: E anca meno.

CAPITANO: Vouscià l'è un cantante?

CHOUFANÉ: Io sono tutto quel che volete: sono cantante, comico, poeta, spadaccino, cavallerizzo, marinaio.

DOMENICH: El me par on bell sgonfia impoll!

CHOUFANÉ: Certamente, famoso marinaro. Quando io sono sopra un bastimento, sono come in casa mia. È un gran vantaggio, quello di non soffrire il mal di mare, perché io vado, per esempio, da Marsiglia a Buenos Aires come voi andate da Genova a *Pegli*. Vedete voi questo giarretto? Egli non ha mai piegato nelle più fiere burrasche, è un piede marino.²¹

Domenich, invece, è il personaggio in cui il pubblico può identificarsi maggiormente, ossia quello che dovrebbe ricalcare il Bul-Bul di Levassor. Milanese e fiero di esserlo, è un impiegato regio, che non ha mai lasciato la propria città, e naturalmente non è mai salito su un'imbarcazione, se non per muoversi sui Navigli:

DOMENICH: Mì son semper staa a Milan, e a Milan de mar ghe n'è minga. Al pù gh'è el Navili, ma a quell comandemm nun: quand l'acqua la cress, se derven i cònc e la va via, e quand la cala, se seren i cònc e l'acqua la sta lì stagna. Ma al mar de Milan comandemm nun. Cosa gh'è mai vegnuu in ment al mè capp d'uffizi de traslocamm! Stavi insci ben, in del mè Milan!²²

²¹ 'CAPITANO: Lei è pratico, lei, del mare? CHOUFANÉ: E me lo domandate? Io ho fatto dieci volte il giro del globo terracqueo, sono stato tre volte in Africa, cinque volte in America e due volte in Asia. DOMENICH: Oh, bella roba! Quand'ero a Milano, andavo tutti i giorni dalla zia. CHOUFANÉ: Volete un sigaro, *Capitanò*? L'ho portato io stesso dall'Avana, dove ero scritturato per seimila franchi al mese. DOMENICH: Anche meno. CAPITANO: Lei è un cantante? CHOUFANÉ: Io sono tutto quel che volete: sono cantante, comico, poeta, spadaccino, cavallerizzo, marinaio. DOMENICH: Mi sembra un bel contaballe! CHOUFANÉ: Certamente, famoso marinaro. Quando io sono sopra un bastimento, sono come in casa mia. È un gran vantaggio, quello di non soffrire il mal di mare, perché io vado, per esempio, da Marsiglia a Buenos Aires come voi andate da Genova a *Pegli*. Vedete voi questo giarretto? Egli non ha mai piegato nelle più fiere burrasche, è un piede marino', scena VII (trad. mia).

²² 'DOMENICH: Io sono sempre stato a Milano, e a Milano non ce n'è di mare. Al massimo c'è il Naviglio, ma quello lo comandiamo noi: quando l'acqua cresce, si aprono le conche e va via, e quando cala, si chiudono le conche e l'acqua sta lì stagnante. Ma comandiamo noi il mare di Mila-

Inoltre, Domenich è assolutamente terrorizzato dall'idea di poter soffrire il mal di mare, tanto da chiedere al Capitano del bastimento se vi sia la possibilità di arrivare a Sassari in carrozza, in uno scambio in cui sostiene di aver visto molte isole a Milano, ma alle quali si può tranquillamente arrivare con qualunque mezzo, senza muoversi sull'acqua (naturalmente, Arrighi gioca sul riferimento al fatto che alcuni quartieri milanesi venivano denominati, appunto, isole):

DOMENICH: A se poeu andà in vittura? Allora la toeughi de chì, guardi minga la spesa.

[...]

DOMENICH: E inscì! Nun a Milan ghe n'emm inscì de isole: gh'è l'Isola Magna, l'Isola Magnetta, ma se va con el brumm, con el triciclo, col biciclo, se borlerà giò, se romperà el coo, ma se va.

[...] DOMENICH: Ma poeu cosa l'è che van a inventà, i isol con attòrno l'acqua. Quand gh'eran i Todesch a Milan, capitavan minga sti ròbb.²³

Da buon ambrosiano spaventato dal mare, Domenich porta al proprio seguito una quantità esagerata di cibo e alcolici, per scongiurare innanzitutto la naupatia con l'ubriachezza, e in secondo luogo l'eventuale languore dovesse sopraggiungere. Non a caso, alla fine dell'operetta, tutti i personaggi in coro loderanno le leccornie portate a bordo dal generoso impiegato, il quale nel descriverle non può esimersi dall'esaltare le eccellenze meneghine:

DOMENICH: Hoo portaa on poo de ròbba per vedè de scongiurà... el mal de *steumego*. Gh'hoo chì ona donzenna de limon de quei veri de Palermo, ne voeur vun? Ch'el toeuga, tant ghe n'hoo ona donzenna, per trai via... Poeu gh'hoo chì ona bottiglia de Fernet Branca, pròpi quell ch'el se fabbrica a Milano, in S[an]ta Maria.

CAPITANO: Novella!

DOMENICH: Ma che novella, l'è veggia come el cucù, gh'el spieghi subit. Quand lù l'è in piazza del Dòmm, el vòlta giò in Cordus, e el troeuva subit la fabbrica del Frenetico Finbranca. Poeu gh'hoo el Melange Biffi, el vero antidoto contra el mal de mar. Se poeu me sentiss mal, hoo portaa chì on tocchett de cassia in canna, ch'el sciscia come l'è bòn. Se poeu mì me sentiss famm, hoo portaa adree on chilòmetro de luganega.²⁴

no. Cos'è mai venuto in mente al mio capufficio di traslocarmi! Stavo così bene, là nella mia Milano!', scena IV (trad. mia).

²³ 'DOMENICH: Si può andare in carrozza? Allora la prendo da qui, non bado alla spesa. [...] DOMENICH: Eccome! Noi a Milano ne abbiamo tante di isole: c'è l'Isola Magna, l'Isola Magnetta, ma ci si va in omnibus, con il triciclo, col biciclo, si cadrà, ci si romperà la testa, ma ci si va. [...] DOMENICH: Ma poi cosa vanno a inventarsi, le isole con attorno l'acqua. Quando c'erano i Tedeschi a Milano, non succedevano queste cose', scena IV (trad. mia).

²⁴ 'DOMENICH: Ho portato un po' di roba per vedere di scongiurare... il mal di *steumego*. Ho qui una dozzina di limoni di quelli veri di Palermo, ne vuole uno? Lo prenda, tanto ne ho una dozzina, per buttarli via... Poi ho qui una bottiglia di Fernet Branca, proprio quello che si produce a Milano, in Santa Maria. CAPITANO: *Novella!* DOMENICH: Ma che novella, è vecchia come il cucco, le spiego subito. Quando è in piazza del Duomo, gira in Cordusio, e trova subito la fabbrica del Frenetico Fin-

Dato il ribaltamento dei ruoli che Arrighi riprende dalla *pochade* di Levassor, naturalmente lo spacccone Choufané si sentirà male e sarà costretto a uscire di scena, mentre Domenich non avrà il minimo accenno di mal di mare, e tutti allegramente si riuniranno a celebrare il milanese e la sua città.

Ciò che caratterizza maggiormente *On milanes in mar* è la presenza dei personaggi secondari. Non si tratta, in questo caso, di una semplice necessità materiale, che comunque esiste (cioè il fatto che la compagnia del Teatro Milanese si compone di più attori, mentre la *pochade* di Levassor è probabilmente pensata piuttosto per delle *tournées* con compagnie molto ristrette), ma di una scelta estetica non priva di implicazioni sociopolitiche. Nell'edizione di Barbini (testimone **E**) possiamo infatti leggere, in una nota alla prima didascalia: 'Ciascun marinajo parla un proprio dialetto non solo, ma la corruzione di certi dialetti, come *pur troppo* accade nell'esercito e nella marina. *Balilla*, *Antonio* e *Carlo* sono genovesi; *Zanin* è veneziano; *Mozzo* è milanese'.²⁵ Ricordiamo, come già anticipato, che a questi personaggi secondari elencati nella nota vanno aggiunti il Capitano e il Secondo, entrambi genovesi, nonché il Napoletano. La presenza di tanti diversi dialetti, e, per stessa ammissione dell'autore, di tante storpiature di dialetti, può essere messa in relazione a ciò che Arrighi sostiene sia lo scopo del Teatro Milanese. Scrive infatti nel proprio *Rendiconto*, nel difendere la scelta di rappresentare commedie in dialetto:

Per far guerra al *Teatro Milanese* viene soprattutto ripetuto e creduto un volgarissimo luogo comune, che cioè: esso *faccia offesa all'unità della lingua italiana*. Coloro che ripetevano e ripetono, pur troppo, ancora, questa *frase fatta*, mostrano di non capire una cosa semplicissima; ed è che la necessità di avere una *lingua unica* in Italia riguarda precisamente la *lingua scritta* e non già la *lingua parlata*. Infatti, mentre la è cosa desiderabilissima e bellissima che tutti gli autori italiani scrivano le loro opere in modo da essere capite e gustate da Susa a Marsala, sarebbe segno di puerilità e di grettezza grande il credere, che possa venir un giorno in cui tutti, proprio tutti, gli Italiani, poveri e ricchi – dai monti dove nascono la Dora ed il Po, fin giù giù alle spiagge che prospettano il deserto di Sahara – dovessero parlare una lingua unica e stereotipa. [...] Sia *unica* sì, la *lingua dei libri*; ma si permetta alle popolazioni varie di *esprimersi, parlando*, in quel modo naturale e spontaneo che è differente da paese a paese, precisamente come ne sono differenti le fisionomie, i caratteri, le foggie degli abiti, l'aria dei luoghi, ecc., ecc.²⁶

In un certo senso, pur credendo fermamente in una unità linguistica, che è poi espressione di quell'Unità politica per la quale si era battuto e continua a battersi, Arrighi afferma al contempo la necessità di preservare e far vivere la pluralità di lin-

branca. Poi ho il Melange Biffi, vero antidoto contro il mal di mare. Se poi mi sentissi male, ho portato un pezzetto di cassia in canna, provi a succhiare com'è buono. Se poi mi venisse fame, ho portato un chilometro di luganega', scena iv (trad. mia).

²⁵ **E**, p. 9.

²⁶ Arrighi, *Il Teatro Milanese*, cit., pp. 9–10.

gue e dialetti propri di una tradizione "naturale". Ciò vale naturalmente per il milanese, ma a ben vedere sembra quasi che questa ideologia sia alla base stessa di *On milanes in mar*. Oltre, infatti, alla contrapposizione tra Choufané e Domenich, ripresa da Levassor, ciò che gli articoli di critica contemporanea non sembrano cogliere appieno è proprio la pluralità linguistica dei personaggi, invenzione del solo Arrighi. Poco dopo la prima rappresentazione, Filippi si era limitato a notare questa pluralità, criticandone la resa approssimativa da parte degli attori:

[L]a ciurma si compone di marinai e mozzi genovesi, veneziani, milanesi: le ragazze della Compagnia, che gentilmente si prestano, indossano la camicia e le brache a righe tradizionali, biascicano il genovese, balbettano il veneziano, cantano cori, duetti e canzoni, con discreta infamia: ma da orecchianti, o quasi, di più non potrebbe essere. Tutto il diletto del pubblico si concentra nei due viaggiatori, il Francese ed il Meneghino.²⁷

Ciò su cui la stampa non pare concentrarsi è in realtà ciò che è frutto della mente di Arrighi, cioè appunto il crogiolo linguistico in cui i personaggi si muovono, elemento che, sostiene Donatella Martinelli, è la vera firma dell'autore:

Le risorse migliori della produzione dell'Arrighi risiedono non tanto nell'invenzione di situazioni inedite (che anzi sono spesso desunte da fonti più o meno esplicitamente citate), e neppure di personaggi particolari (come accadrà per Ferravilla), ma nella viva attenzione alla realtà sociale e nelle risorse linguistiche in grado di rappresentarla.²⁸

Non è tanto la ripresa da Levassor del confronto tra i due protagonisti, ma è la presenza, l'incontro e lo scontro di molti dialetti diversi a dare al *Milanes in mar* quell'originalità di cui Arrighi viene accusato di essere carente, ma che in verità pone l'autore in quella tendenza del teatro d'operetta italiano identificato da Carlotta Sorba, la quale sostiene che

[l]e versioni italiane delle operette francesi svilupparono immediatamente tanto una propria vena più comica, quanto una maggiore enfasi sul testo verbale e sulla mimica rispetto alla musica, distanziandosi perciò dalla tradizione operistica italiana, con la quale era particolarmente difficile competere.²⁹

²⁷ Filippi, 'Appendice. Rassegna drammatico-musicale', cit., p. 2/II.

²⁸ D. Martinelli, 'Cletto Arrighi', in: S. Morgana (a cura di), *La letteratura dialettale milanese. Autori e testi*, 2, Roma, Salerno, 2022, pp. 1143–1156: 1145.

²⁹ 'Italian versions of French operettas developed immediately both their own, more comic side as well as a greater emphasis on word and mime compared to music, thus distancing themselves from the Italian operatic tradition, with which it was particularly difficult to compete', C. Sorba, 'The Origins of the Entertainment Industry: the Operetta in Late Nineteenth-Century Italy', in: *Journal of Modern Italian Studies* XI, 3 (2006), pp. 282–302: 295 (trad. mia).

Quella che Arrighi porta avanti, dunque, non è una semplice operazione di trasposizione dei personaggi in un contesto culturale familiare al pubblico, ma è al contempo l'invenzione di caratteri nuovi, che portano con sé una comicità assente nell'originale di Levassor. Adattando al contesto produttivo del *Milanes in mar* le parole di Arrighi nel suo *Rendiconto*, è perciò vero che 'ci vuole assai maggiore talento e criterio e colpo d'occhio per trasmutare i caratteri e lumeggiar di *color locale* le scene altrui, che non a crearne di nuove'.³⁰ Nel tentativo di rimarcare la propria distanza dal teatro nazionalista in italiano, qui Arrighi compie allo stesso tempo un'operazione di unità, andando a rappresentare i vari dialetti di cui il Paese si compone, e affidando proprio alla lingua una nuova *vis comica* che nell'originale era assente, dato anche solo il minor numero di attori in scena. La vera novità, che né la stampa né lo stesso Arrighi sembrano sottolineare sufficientemente, è, per usare le parole di Oliva, '[l]'intreccio linguistico che si viene a creare tra i vari personaggi'. Nell'articolo precedentemente citato, la studiosa sostiene che Arrighi mette da parte la messa in ridicolo del personaggio straniero, per favorire la rappresentazione campanilistica delle varie zone d'Italia, in una *pièce* in cui 'ognuno [...] si esprime nel proprio dialetto-lingua, ma tutti si comprendono facilmente tra loro'.³¹ Questo, io credo, è vero solo in parte. La ridicolizzazione dello straniero, Choufané, nel *Milanes in mar* c'è ed è piuttosto marcata, e da Levassor è ripresa anche la totale opposizione tra lo straniero e il non-straniero, che porta poi proprio alla derisione del primo da parte del secondo. Per quanto riguarda la presenza dei vari dialetti, non credo possa essere interpretata come rappresentazione di un campanilismo, pure ancora assai presente nell'Italia dell'epoca (non dimentichiamo, tra l'altro, che gli attori in scena sono tutti milanesi, quindi più che una rappresentazione di vari dialetti siamo davanti a una storpiatura degli stessi): si tratta, semmai, di un ulteriore pretesto comico, non sempre particolarmente efficace. La comicità, in questo frangente, sta proprio nel fatto che in verità i personaggi tra loro fanno ben fatica a comprendersi. Domenich, ad esempio, riconosce subito il Mozzo come un conterraneo. È assai significativa in questo senso una battuta che il Mozzo rivolge a Domenich, dopo avergli spiegato che il Capitano gli sta chiedendo se sia lui l'impiegato (il Capitano, genovese, usa il termine *impiegoo*, che Domenich intende come una richiesta di pagamento, e che il Mozzo deve tradurre come *impiegaa*):

MOZZO: Ben, mì adess voo perché pòdi minga fermamm, ma se ghe dise quaicòss ch'el capiss minga, ch'el me ciama mì, che gh'el spiegaroo.³²

³⁰ Arrighi, *Il Teatro Milanese*, cit., p. 18.

³¹ Oliva, 'Regioni e ragioni dell'operetta italiana postunitaria', cit.

³² 'Mozzo: Bene, adesso io vado perché non posso fermarmi, ma se le dicono qualcosa che non capisce, mi chiami, che glielo spiegherò', scena IV (trad. mia).

In un sodalizio tra meneghini, il Mozzo si offre di spiegare a Domenich che cosa gli altri marinai stanno dicendo, quando questi non dovesse riuscire a capirli. Ed è proprio l'incomprensione a fare da collante e da espediente comico nella varietà di dialetti. Ciò avviene fin dall'ingresso in scena di Domenich:

DOMENICH (*a Balilla*): L'è lù el sur Capitano?

BALILLA: Vouscià cerca u Bacan?

DOMENICH: Nò, nò, mì sont minga 'gnuù chì per fà baccan.³³

Il gioco linguistico si basa in questo caso sul fatto che Domenich non sappia che, in genovese, il Capitano a bordo si chiama *Bacan*, e lo interpreta come *baccano*. Andando a prendere in esame il libretto, ci si accorge di come quasi a ogni battuta ci sia un'incomprensione di Domenich. In effetti, i marinai tra loro si capiscono, poiché inseriti in questa specie di creolo tra genovese, milanese, veneziano e napoletano, ed è l'arrivo di Domenich a dare il via a questa comicità linguistica, in cui il pubblico ambrosiano si può facilmente rispecchiare. Tale pretesto comico basato sull'incomprensione, bisogna dirlo, è spesso piuttosto banale e stereotipato, in particolare quando entra in scena il Napoletano, personaggio praticamente di nulla utilità per lo sviluppo della trama, la cui *vis comica* risiede nella rappresentazione del lazzarone del sud, con chitarra appresso e abile nel canto. Non è un caso, perciò, che all'aggiunta dei personaggi secondari e delle loro diversità linguistiche sia data così scarsa rilevanza dalla critica: certo, in questo sta la vera invenzione di Arrighi, ma la cosa non pare avere grande presa sul pubblico, che è maggiormente divertito dallo scontro tra Choufané e Domenich. Nello stesso articolo citato sopra, scrive infatti Filippi:

Tutto il diletto del pubblico si concentra nei due viaggiatori, il Francese ed il Meneghino, che se ne dicono di cotte e di crude: il Francese, per esempio, che vuol star ritto sulle gambe, ma non può, va a pestare i piedi del povero Milanese, che sta raggomitolato sopra un baule, e per l'atroce dolore esclama: *Cribbi! E poeu disen che i Frances hin[n] liger!* Il signor Giraud ed il Gandini rappresentano egregiamente le due parti, e nel Giraud, di cui parlo per la prima volta, mi piace riconoscere un raro talento comico accompagnato anche da un sufficiente talento musicale.³⁴

Inoltre, come si evince dal gran numero di testimoni, anche piuttosto tardi, in seguito alle prime rappresentazioni *On milanes in mar* conosce una certa fortuna. Ciò comporta, come è prevedibile, una maggiore italianizzazione del testo, col fine di poter ottenere successo anche su palcoscenici diversi da quello del Teatro Milanese. In

³³ 'DOMENICH (*a Balilla*): È lei il signor Capitano? BALILLA: Lei cerca il *Bacan*? DOMENICH: No, no, non sono venuto per fare baccano', scena III (trad. mia).

³⁴ Filippi, 'Appendice. Rassegna drammatico-musicale', cit., p. 2/III.

particolare, mi concentrerò su tre brani: la *Ballata di Adamastor*, l'*Aria del Napoletano* e la *Canzonetta del Milanese*.

Rispetto al primo dei tre, la fonte **D** (quella edita da Ricordi) presenta un brano, piuttosto lungo, in cui il personaggio cantante, ossia Choufané, alterna la lingua italiana a quella francese. Al di là del richiamo alla figura mitologica di Adamastor, esso non ha molto da spartire con la fonte cui dovrebbe rifarsi, ossia l'*Africaine* di Meyerbeer. Non perché qualunque riferimento ad Adamastor debba per forza rifarsi all'*Africaine*, ma perché è quello che testimonia Filippi, quando ci dice che è presente 'la parodia dell'*Adamastor* nell'*Africana*'.³⁵ Notiamo invece, per questo brano, come la partitura autografa **A** riproponga il testo, tanto verbale quanto musicale, del passo dell'*Africaine* in cui il personaggio di Nélusko narra della figura di Adamastor (atto terzo, scena II), proponendo effettivamente un riferimento parodistico a Meyerbeer.³⁶ La partitura di Pettenghi non si limita a questo: in questo punto di *On milanese in mar* vediamo Choufané tentare, goffamente, di far sapere a tutti i marinai quanto egli conosca bene, e abbia contribuito a creare, la tradizione musicale italiana. Dopo alcune battute dell'*Africaine*, infatti, il personaggio di Choufané non cita più Nélusko, ma offre una parodia delle parole di Violetta nell'*Amami Alfredo* dalla *Traviata*, seguita da una celebre romanza di Luigi Arditi, *Il bacio* (su testo del baritono Gottardo Aldighieri), e da due arie dal *Barbiere di Siviglia* rossiniano, *La calunnia* di Don Basilio seguita senza soluzione di continuità dalla cavatina del factotum, per chiudere con le ultime battute dell'aria *Le veau d'or est toujours debout* dal *Faust* di Gounod. Questo divertente *pot-pourri*, oltre a legarsi molto bene alla trama del *vaudeville*, con lo spaccone Choufané che propone una serie di arie che hanno poco a che fare l'una con l'altra ma sono accomunate dal solo fatto di essere celebri, sembra anche meglio adattarsi alla descrizione fornita da Filippi rispetto al testo trådito da **D**, il quale propone una versione molto più semplice, priva di richiami divertenti, ma forse non immediatamente identificabili per un pubblico ampio.

Un po' più complesso è il discorso legato alla *Tarantella* del Napoletano. Di questo brano si occupa Oliva nell'articolo più volte citato, in cui scrive:

La *Tarantella napoletana*, l'unico brano non composto da Pettenghi, ma preesistente e ben conosciuto al Sud Italia con il titolo di *Tarantella di Pompei*, proprio per il suo essere la più 'autentica', assume un rilievo paradigmatico, in quanto perno di tutte le

³⁵ Ibidem.

³⁶ Si noti, a margine, come la personificazione dell'*Africana* sia un personaggio della notissima rivista del 1866 *Se sa minga* di Gomes, su libretto di Scalvini. Ne ha scritto Emilio Sala: 'Alludo a *Se sa minga*, "rivista del 1866" che andò in scena con grandissimo successo al Teatro Fossati di Milano il 9 dicembre 1866. Tra i personaggi, oltre alla Moda, all'Aggiotaggio e all'Africana (l'opera di Meyerbeer era appena stata rappresentata alla Scala), è presente l'Opinione pubblica – una figura che non può non rinviare all'*Orphée aux Enfers* di Offenbach'. E. Sala, 'L'umorismo scapigliato e Rossini: *Il barbiere di Siviglia* di Costantino Dall'Argine (1868)', in: I. Narici, E. Sala, E. Senici & B. Walton (a cura di), *Gioachino Rossini. 1868-2018. La musica e il mondo*, Pesaro, Fondazione Rossini, 2018, pp. 186–187.

singularità. Ciò si evince anche dal fatto che la canzone, nonostante rappresenti il classico *cliché* del povero straccione affamato, viene intonata dal marinaio napoletano in risposta alla spavalderia del francese. Quest'ultimo, infatti, dopo aver cantato un'aria in pseudonapoletano ('Io son[g]o mica [moniga] di [de] chisso convento'), si era autoproclamato inventore della canzone partenopea.³⁷

L'aria di Choufané che cita Oliva non compare in **A** né in **D**, nelle quali invece, come abbiamo visto, al francese è affidata la parodica *Ballata di Adamastor*. Nelle due fonti librettistiche manoscritte, **F** e **G**, il canto di Choufané non compare affatto, e pertanto non resta che immaginare che Oliva si sia rifatta all'edizione **E** di Barbini, in cui effettivamente a Choufané è affidata l'aria *Io songo moniga de chisso convento*,³⁸ che sostituisce il brano dedicato ad Adamastor. La risposta del Napoletano alla spaconeria di Choufané, in **E**, è effettivamente la tarantella cui fa riferimento Oliva, ossia quella che il personaggio chiama *Aria dei Maccheroni*. Essa, che non compare nel libretto **G**, è attestata anche nella fonte **F**,³⁹ e la parte musicale è quella che emerge dall'edizione Ricordi (**D**). La partitura autografa di Pettenghi **A**, invece, attesta un'aria piuttosto lunga, un *Temporale in cantina* (*Senti, Nina, senti, senti*) che nulla ha a che vedere con la *Tarantella di Pompei*. Bisogna, pertanto, esercitare una certa cautela nell'analisi contenutistica del *vaudeville* in questione: certamente, l'inserimento dell'*Aria dei Maccheroni* ha un grande valore non solo e non tanto musicale, ma sociale, in quanto rappresentante molto conosciuto al pubblico del *cliché* del napoletano lazzarone e sciatto, ma al contempo va tenuto presente che, nella partitura di Pettenghi, quest'aria non è affatto attestata, così come non lo è *Io songo moniga de chisso convento*.

Tornando all'articolo di Filippi, il critico avrebbe certamente fatto presente, o quantomeno evidenziato maggiormente, l'utilizzo di musica preesistente come la *Tarantella di Pompei*, ma cita solamente delle 'strofe caratteristiche del napoletano',⁴⁰ facendo riferimento, più probabilmente, al *Temporale in cantina*. Rimanendo sull'articolo di Oliva, la studiosa cita 'l'inserzione nel 1875 del duetto *E benedetta màmмата!* composto dall'editore napoletano Teodoro Cottrau e conosciuto anche con il titolo di *Na cammisella*'.⁴¹ Tra quelle a nostra disposizione, è solamente una la fonte che attesta tale duetto, intonato da Balilla e dal Napoletano, cioè il libretto **G**.⁴² Tutto ciò evidenzia quanto, in seguito al successo del *vaudeville*, Arrighi tenti in un certo senso di aprire il proprio testo a parlanti di dialetti diversi da quello milanese: nell'autografo **A** di Pettenghi, infatti, i brani non scritti in dialetto milanese sono tutti in italiano, mentre nelle versioni successive si presentano, come in questo caso, brani in napoletano, utili sia a rappresentare il citato *cliché* del personaggio partenopeo.

³⁷ Oliva, 'Regioni e ragioni dell'operetta italiana postunitaria', cit.

³⁸ **E**, pp. 24–25.

³⁹ **F**, cc. 6r–6v.

⁴⁰ Filippi, 'Teatro e notizie artistiche', cit., p. 3/II.

⁴¹ Oliva, 'Regioni e ragioni dell'operetta italiana postunitaria', cit.

⁴² **G**, c. 8r.

peo, sia anche a far apprezzare l'operetta a un pubblico più ampio di quello solamente meneghino.

Il terzo brano è quello affidato a Domenich, il personaggio milanese. In questo caso, **D**,⁴³ **F**,⁴⁴ e **G**,⁴⁵ in maniera identica, attestano la *Canzone della Barborin*. Si tratta di un brano, in milanese, che riprende le prime due strofe della *Lettera a la Barborin* di Carlo Porta.⁴⁶ Anche **A**, in questo caso, attesta musica preesistente, ma non si tratta di Porta: il brano *Ona vòlta giugava al lottò* sembra infatti essere una rielaborazione di una notissima canzone del Barbapedanna, la *Canzone del Piscinin*. Il Barbapedanna, al secolo Emilio Mulaschi, è una figura 'spiccatissima e conosciutissima dai Milanesi di tutte le classi',⁴⁷ un cantastorie, un cantante ambulante, noto soprattutto, come testimonia lo stesso Arrighi,⁴⁸ per la *Canzone del Piscinin*. È qui chiara la necessità, per Pettenghi, di aggiungere questo brano, che è poi la stessa necessità che spingerà Arrighi a introdurre, nelle versioni successive, i due brani in napoletano, ossia la *Tarantella di Pompei* ed *E benedetta màmmata!*: il pubblico conosce bene queste musiche, ed è caratteristica tipica del *vaudeville* quella di introdurre pezzi musicali già noti, per giocare con la memoria degli spettatori. E, come prima, la sostituzione di un brano certamente molto noto, ma solo al pubblico ambrosiano, con la messa in musica di un testo di Carlo Porta, autore certamente più celebre su altre piazze nazionali rispetto al Barbapedanna, risponde alla necessità di far apprezzare il *vaudeville* anche al di fuori di Milano.

⁴³ **D**, pp. 21–22.

⁴⁴ **F**, cc. 7v–8r.

⁴⁵ **G**, c. 7v.

⁴⁶ C. Porta, *Poesie*, a cura di D. Isella, Milano, Mondadori, 2000, p. 13.

⁴⁷ C. Arrighi [C. Righetti], 'El Barbapedanna', in: AA. VV., *Il ventre di Milano. Fisiologia della capitale morale*, Milano, LED, 2016, pp. 369–372: 369.

⁴⁸ *Ivi*, pp. 370–371.