

LA DANIA DI ELENA BONZANIGO

Felicity Brunner

**TEATRO SOCIALE - BELLINZONA**

QUESTA SERA 2 GIUGNO

ULTIMA RECITA DELLA COMMEDIA MUSICALE

**DANIA**

Adattamento scenico e versi di Elena Bonzanigo

**MUSICA DI LUIGI TOSI**

**PERSONAGGI**

DANIA	Schiava greca	Soprano	Anna Borellini
FLORIANO	Cavaliere veneziano	Tenore	GIUSEPPE LAVEZZO
MUSTAFA'	Mercante di schiave	Baritono	Ettore Vidoli
ALI	Servo di Floriano	Tenore	Guido Rusconi
ZAIDA	Schiava greca	Soprano	Bice Antonini
IL PASCIA'		Basso	Luiqi Paris

Schiave, Servi, Musici, Moretti, Danzatrici :: La scena ha luogo in Oriente

Al 2° atto: Danza dei Moretti - Danza delle Schiave

**MAESTRO CONCERTATORE E DIRETTORE D'ORCHESTRA LUIGI TOSI**

**PREZZI POPOLARI**

Entrata in platea e palchi fr. **1,70** - Poltrone fr. **2,70** - Poltroncine fr. **2,20**  
(oltre l'ingresso) - Loggione: entrata fr. **0,80** - posti numerati fr. **1,70** (Ingresso compreso)

Palchi centrali N. 1, 2, 3, 4, fr. **4** - Lateralì N. 5, 6, 7, fr. **3**

Palchi, poltrone, poltroncine e posti numerati in loggione possono essere prenotati presso il Caffè del Teatro

## INDICE

---

<u>Introduzione</u>	3
<u><i>Dania</i> – Libretto</u>	8
Atto Primo	10
Atto Secondo	21
Atto Terzo	27
<u>Parte Prima – Un percorso filologico attraverso il testo librettistico</u>	42
1. Problemi generali riguardo alla trasmissione del testo librettistico	43
2. I testimoni di <i>Dania</i>	46
3. Un percorso a tappe attraverso i luoghi testuali di <i>Dania</i>	52
3.1. Il frontespizio	52
3.2. La suddivisione in atti e quadri	54
3.3. Le due scene d'apertura	57
3.4. Atto primo, scena VII	59
3.5. Il « <i>Finale Ultimo</i> »	60
4. Alcune conclusioni	63
<u>Intermezzo – Alcune questioni di genere</u>	64
1. Che cos'è questa composizione?	65
2. In conclusione	73
<u>Parte Seconda – Un percorso tematico attraverso il testo librettistico</u>	75
1. Prologo	76
2. La commedia	86
2.1. Atto Primo	88
2.2. Atto Secondo	99
2.3. Atto Terzo	101
3. Epilogo	104
<u>Conclusioni e spunti per il futuro</u>	110
Bibliografia	118
Ringraziamenti	125
Figure	126
Appendici	130



Claude Monet, *La gare de Saint-Lazare*, 1877

## INTRODUZIONE

“Come sempre suole accadere in un lungo viaggio, alle prime due o tre stazioni l’immaginazione resta ferma nel luogo di dove sei partito, e poi d’un tratto, col primo mattino incontrato per via, si volge verso la meta del viaggio e ormai costruisce là i castelli dell’avvenire”.

L. Tolstoj, *I cosacchi*

“È famosa la dichiarazione di Ludwig Wittgenstein che i luoghi migliori per risolvere le questioni filosofiche sono le stazioni ferroviarie”

Z. Bauman, *Intervista sull’identità*

*Che cos'è Dania?*

Cos'è questa composizione? È difficile classificarla. Non è un'opera, non foss'altro che per la larga parte recitata oltre che per tutta la costruzione. Non è un'operetta, neppure quando sembra ne abbia l'allure perché la linea classica si vede sempre e vi sono scene come quella tra Dania e Floriano nel terzo atto che hanno tutto il colore lirico. Non è una commedia buffa, anche se, volta a volta, si potrebbe crederlo, perché non manca qualche momento drammatico e perché nell'orchestra v'è più d'una volta, l'altezza della preghiera o l'ampiezza dell'inno.<sup>1</sup>

Che cos'è *Dania*? Nel corso di un anno di lavoro la seguente domanda ha orientato la ricerca svolta intorno alla «commedia musicale in tre atti» andata in scena nel 1930 al Teatro Sociale di Bellinzona e nata dalla collaborazione fra l'autrice Elena Bonzanigo<sup>2</sup> e il compositore Luigi Tosi<sup>3</sup>: ricerca che, infine, è stata raccolta e assestata nelle pagine qui proposte. La domanda esprime una difficoltà affine a quella formulata dallo sconosciuto giornalista nella recensione alla *Prima esecuzione di "Dania" al Sociale* apparsa sul numero di «Popolo e Libertà» del 30 maggio 1930, con cui si è deciso di aprire il capitolo d'introduzione: la difficoltà è riconducibile al tentativo di definire, classificare e contestualizzare *Dania*. Rispetto al giornalista di «Popolo e Libertà» le lettrici e i lettori contemporanei che pongono la domanda «che cos'è?» tuttavia devono tener conto di un fattore

---

<sup>1</sup> «Popolo e Libertà». 30 maggio 1930. P. 3.

<sup>2</sup> Elena Bonzanigo nacque a Bellinzona nel 1897 e visse fra Bellinzona, Londra, Zurigo e Locarno Monti, dove morì nel 1974. Collaborò con *Cenobio* e con il *Corriere del Ticino*, oltre che con la RSI, curando radiodrammi, radiocommedie e adattamenti dall'inglese. Si batté, inoltre, per l'ottenimento del suffragio femminile nel canton Ticino e per anni ricoprì la carica di presidente nel *Movimento Sociale Femminile* di Locarno. Curò il volume *Donne della Svizzera italiana. Dalla Saffa 1928 alla Saffa 1958*, per il quale scrisse un capitolo dedicato all'arte figurativa. Dal 1962 al 1967 fu presidentessa della sezione *Belle Lettere* del *Lyceum* della Svizzera italiana. In seguito fondò la sezione ticinese del *PEN Club* (Poets, Essayists, Novelists). La prima pubblicazione letteraria risale al 1928 con il racconto breve *Le memorie di un campanile*, edito dal periodico «Adula», a cui si accennerà nel capitolo 3 del presente lavoro. Nel 1944 vinse il premio Schiller per il romanzo storico *Serena Serodine*, mentre nel 1963 *La Conchiglia* le valse il premio del Giubileo del *Lyceum* svizzero. Per ulteriori informazioni riguardo a Elena Bonzanigo si legga: FAZIOLI FOLETTI Maria, *Elena Bonzanigo*, in *Tracce di donne, Biografie femminili ticinesi del XIX e del XX secolo*, 2015, a c. dell'AARDT (Archivi Riuniti delle Donne Ticino), link: <http://www.archividonneticino.ch/hoppeler-bonzanigo-elena-1897-1974/> (ultima visita: 10 dicembre 2016).

<sup>3</sup> Luigi Tosi nacque a Grosseto nel 1881. Studiò al liceo musicale di Roma con Giacomo Settaccioli e alla Scuola nazionale di Musica di Roma sotto la direzione di Pietro Mascagni, dove nel 1906 ottenne il diploma di composizione e di maestro concertatore e direttore d'orchestra. Si laureò al Conservatorio di Milano, diventando maestro di banda e insegnante di canto. Incominciò la sua carriera in qualità di direttore del corpo bandistico di Portogruaro; nel medesimo periodo sostituì Mascagni nella direzione di *Iris* e *Le Maschere* al Teatro Goldoni di Livorno. Diresse stagioni d'opera al Teatro Nuovo di Bergamo, al Teatro Sociale di Roma e al Politeama di Lecce. Nel 1919 venne nominato direttore della Civica Filarmonica di Bellinzona (che negli anni sotto la sua direzione si esibì a Zurigo, a Berna, a Basilea e a Losanna) e un anno più tardi fondò la corale femminile *Santa Cecilia*, sempre a Bellinzona. Nei 37 anni di attività (dal 1919 fino al 1956) va ricordata la direzione delle associazioni *Musica dei Ferrovieri di Bellinzona* e *Armonia Elvetica di Mesocco*. Fu anche direttore della corale maschile *Melodia* di Bellinzona. Per ulteriori informazioni riguardo a Luigi Tosi si legga la voce: <Luigi Tosi>, in *I principali attori del campo musicale della Svizzera italiana, La musica della Svizzera italiana*, a c. della Fonoteca Nazionale Svizzera, link: [http://www.fonoteca.ch/gallery/chiMusic/chiMusic\\_PA\\_TosiL\\_it.htm](http://www.fonoteca.ch/gallery/chiMusic/chiMusic_PA_TosiL_it.htm) (ultima visita 16 dicembre 2016).

importante: sulla recita, a partire dal 1930, unico anno in cui è stata rappresentata, è calato inesorabilmente il velo polveroso dell'oblio. L'unico testimone, reperibile nelle biblioteche pubbliche del canton Ticino, a disposizione di chi ha desiderato conoscere *Dania* negli scorsi otto decenni, è un fascicolo, pubblicato da Salvioni in occasione della messinscena del 1930, che riassume la trama della commedia e che contiene solamente alcuni frammenti di dialogo.<sup>4</sup> Tuttavia non esistono edizioni di alcun tipo del libretto integrale e della partitura, come non esiste una registrazione sonora dello spettacolo. A questa mancanza desideriamo ora porre rimedio (almeno parzialmente) tramite l'edizione critica del libretto della commedia: in questo modo vogliamo offrire alle lettrici e ai lettori odierni la possibilità di conoscere un esempio operistico più unico che raro proveniente dalla Svizzera italiana.

Rispondere all'interrogativo «cos'è?» ha innanzitutto comportato un lavoro di indagine pari a quello del detective dilettante: assumendo una veste equivalente a quella di Miss Marple sulle tracce dell'assassino, la ricercatrice ha dovuto rintracciare il maggior numero di informazioni riguardo all'oggetto di indagine. Tramite svariate ricerche via internet e con il telefono alla mano si sono individuati i luoghi in cui sono conservati i documenti che testimoniano le fasi del lavoro creativo della librettista e del compositore: l'Archivio di Stato di Bellinzona conserva nella collana «Collezione Tosi» tre unità archivistiche nelle quali si trovano i materiali utilizzati nel 1930 per portare in scena il lavoro.<sup>5</sup> Grazie agli eredi di Tosi, i quali alla morte del maestro hanno ordinato e catalogato i suoi documenti per farne un fondo pubblico consultabile presso l'archivio bellinzonese, ci sono pervenute la partitura per l'orchestra, la riduzione per pianoforte e gli spartiti per gli strumenti, per i cori e per le parti cantate dai protagonisti. Inoltre tra i materiali del compositore sono state rinvenute una versione manoscritta del libretto e due versioni dattiloscritte, fondamentali per l'analisi letteraria della *pièce*. Infine, una serie di carte sciolte, tra cui appunti, riscritture di singole scene, frammenti di spartiti e altro, sono altresì accuratamente raccolti e classificati nelle tre unità archivistiche, e formano un sottobosco di materiali fondamentali a orientare (e talvolta disorientare)

---

<sup>4</sup> BONZANIGO Elena, (adattamento scenico e versi); TOSI Luigi (musica), *Dania, commedia musicale in tre atti*, Arti Grafiche Salvioni, Bellinzona, 1930.

<sup>5</sup> Le tre unità archivistiche portano le seguenti segnature: *UNA 154* contiene la partitura per orchestra (PB), la riduzione per pianoforte (PA), il manoscritto del libretto (M), il dattiloscritto con alcuni frammenti di testo (DA), il dattiloscritto per la riduzione radiofonica della commedia, risalente agli anni '50 e svolta in sede alla RSI, il riassunto delle scene pubblicato da Salvioni (L), il dattiloscritto del libretto completo (DB), un fascicolo di carte sparse, tra le quali figurano alcuni appunti di Tosi e di Bonzanigo; *UNA 155* contiene gli spartiti musicali per gli strumenti, per i cantanti e per i cori; *UNA 156* contiene una partitura chiamata *Dania brutta copia*, un fascicolo di carte sparse, una rivista («La coiffure Parisienne illustree», del mese di maggio dell'anno 1930, in cui figurano le fotografie di una riduzione scenica dell'*Amour peintre* di Molière, fonte dichiarata di *Dania*), il manifesto per la rappresentazione di *Dania* del 2 giugno 1930, un quaderno dal titolo *Commenti della stampa ticinese ed estera*, nel quale Tosi ha trascritto alcune recensioni su *Dania*, una fotografia dell'orchestra di Bellinzona del 1923. I documenti denominati nel seguente lavoro con le abbreviazioni M, DA, DB, PA, PB e L rappresentano i testimoni utilizzati nella ricostruzione filologica del testo. Per maggiori approfondimenti rimandiamo alla parte prima del presente lavoro.

la ricercatrice-detective. Le biblioteche del canton Ticino, invece, offrono la possibilità di consultare l'archivio digitalizzato dei periodici e dei quotidiani pubblicati nella Svizzera italiana a partire dalla seconda metà dell'Ottocento. Tramite la lettura di svariate recensioni, trovate nei maggiori quotidiani del cantone, è stato, perciò, possibile ricostruire un'idea delle modalità di ricezione di *Dania*.<sup>6</sup>

La ricerca svolta intorno ai materiali d'archivio ha fin da subito assunto la dimensione di un viaggio: un viaggio fisico (e molto spesso non lineare) attraverso svariate stazioni, che ha condotto all'archivio di Bellinzona, al Teatro Sociale, alle biblioteche pubbliche del canton Ticino, ma anche alla Zentralbibliothek di Zurigo, al Romanisches Seminar e al Musikwissenschaftliches Seminar dell'Università di Zurigo, e, infine, direttamente nel salotto di un direttore d'orchestra in pensione;<sup>7</sup> e soprattutto un viaggio metafisico che ha assunto un carattere culturale e letterario attraverso i documenti ritrovati e letteralmente rispolverati. Un viaggio di scoperta, insomma, di cui si vogliono riassumere le stazioni principali in questo lavoro: un percorso che non ha nulla di conclusivo, in primo luogo perché negli archivi privati, nelle biblioteche più piccole e tra le carte lasciate in eredità da Bonzanigo e Tosi potrebbero essere rimasti conservati materiali pertinenti ancora inesplorati, e secondariamente perché il testo librettistico di *Dania*, riportato in luce dopo gli anni di sterile oblio, potrà ora continuare il suo cammino all'interno della letteratura, in relazione al contesto culturale e letterario coevo. Un viaggio che ha reso necessario formulare svariate domande. Domande di metodo, in particolare riguardo al lavoro filologico necessario per ricostruire una versione del testo il più vicina possibile al libretto composto dall'autrice bellinzonese, ripulito dagli errori di battitura e corretto nei luoghi in cui una svista da parte del trascrittore ha creato delle incongruenze.<sup>8</sup> Domande, poi, di carattere critico-letterario, pensate per approfondire le analisi della struttura del testo, del confronto con la fonte dichiarata (*L'amour peintre* di Molière) e dei temi principali riscontrati nella lettura.<sup>9</sup> La domanda, soltanto in apparenza semplice, «che cos'è *Dania*?» andava dunque affrontata con cura e decostruita in svariati frammenti: ogni pezzo ha rappresentato una problematica specifica

---

<sup>6</sup> La lista completa dei numeri di giornale che hanno dedicato uno spazio alla recita di Bonzanigo e Tosi è presente nella bibliografia annessa al presente lavoro.

<sup>7</sup> Il riferimento (accompagnato da un grande ringraziamento) è ad Armin Brunner, che per anni ha diretto con passione svariate orchestre in teatri, opere, sale da concerto di diverse città della Svizzera.

<sup>8</sup> Nella parte prima di questo lavoro si leggerà il resoconto del percorso filologico svolto attraverso l'intricata selva delle varianti individuate tramite l'attento confronto di cinque testimoni di *Dania* (M, DB, DA, L, PB): il lavoro è servito per ricostruire il testo atto alla lettura e all'analisi del contenuto. La filologia librettistica si inserisce in un ambito specifico, originato da un'attenzione nuova rivolta da parte delle studiose e degli studiosi della letteratura e della musica al genere dell'opera lirica: il nuovo interesse sviluppato nei confronti del testo librettistico sovverte il punto di vista della critica tradizionale, che, come vedremo, lo considerò un genere di secondo ordine.

<sup>9</sup> Nella parte seconda di questo lavoro verrà proposta una lettura del libretto svolta con lo scopo di inserire *Dania* nel contesto sociale e politico della Svizzera italiana degli anni immediatamente precedenti il 1930. Il periodo storico è estremamente interessante per comprendere alcuni importanti dibattiti culturali vivi nel cantone nei decenni a cavallo tra la prima e la seconda guerra mondiale: un dibattito in cui Elena Bonzanigo, vedremo, ha ricoperto un ruolo che dai critici non è mai stato preso in considerazione.

incontrata durante il periodo di ricerca, una stazione necessaria nel viaggio di scoperta di un testo curioso, perché caso unico nell'ambito inesplorato del teatro musicale operistico della Svizzera italiana.



Jean-Léon Gérôme, *Le bain maure*, 1880-1885

# LIBRETTO

## *DANIA*

Commedia musicale in tre atti

Testo di Elena Bonzanigo  
Musica di Luigi Tosi

- M:** si tratta di un manoscritto, redatto a penna, da Elena Bonzanigo. Esso è composto da 50 fogli, numerati e slegati. Rappresenta una fase di lavoro embrionale di *Dania*.
- DB:** si tratta di un dattiloscritto che contiene, con parecchie varianti, il testo di M. Esso è composto da 22 fogli, numerati, rilegati in un unico fascicolo, racchiuso da una copertina di cartone, decorata da un collage. È il testimone scelto come base per svolgere l'analisi critico-interpretativa del testo di *Dania*.
- DA:** si tratta di un dattiloscritto, di 13 fogli, non numerati e slegati. Si tratta di una versione composta dalla maggioranza delle parti musicate, da alcuni recitativi e da poche didascalie. Di questa versione sono conservate tre identiche copie.
- L:** si tratta dell'opuscolo pubblicato dagli autori Bonzanigo e Tosi, presso Salvioni nel 1930 (segnalato in bibliografia: BONZANIGO Elena, (adattamento scenico e versi); TOSI Luigi (musica), *Dania, commedia musicale in tre atti*, Arti Grafiche Salvioni, 1930).
- PB:** si tratta della partitura orchestrale di *Dania*. Il volume è composto da 522 pagine, rilegate e protette da una copertina in cartone.
- PA:** si tratta della riduzione per pianoforte delle musiche contenute in PB. La versione del testo trascritta tra lo spartito è identica a PB, perciò si è deciso di non contare PA tra il numero dei testimoni collazionati per editare il testo.

DANIA  
COMMEDIA IN TRE ATTI<sup>10</sup>

---

*Adattamento scenico:* ELENA BONZANIGO  
*Musiche:* LUIGI TOSI

La vicenda è tratta da un atto di Molière, “L’Amour Peintre”  
(L’atto originale fu rappresentato nel 1667 a Saint-Germain dalla compagnia di Molière. Luigi XIV, la Regina, Mlle de la Vallière ed altri personaggi della Corte presero parte ai balletti).

*Personaggi*

MUSTAFA <i>padrone di</i>	Baritono
DANIA <i>schiaiva greca</i>	Soprano
FLORIANO <i>gentiluomo veneziano</i>	Tenore
ALÌ <i>suo servo</i>	Tenore
ZAIDA <i>giovane schiava</i>	Soprano
IL PASCIÀ	Basso

MUSICI  
CANTORI  
SCHIAVE  
DANZATORI  
MORETTI  
CANTATORI  
SERVI

ATTO PRIMO

SCENA I<sup>11</sup>

*Luce rossa di tramonto. La scena rappresenta un cortile di una casa orientale. A destra un balcone a sinistra un pozzo circondato da un’aiuola di fiori. Al levarsi del sipario DANIA ed alcune altre SCHIAVE si avvicinano al pozzo per attingere.*<sup>12</sup>

CORO                      Passa la primavera sul<sup>13</sup> deserto  
                                 come colomba sull’immenso mare,  
                                 né sa dove posare<sup>14</sup>. Ah...

---

<sup>10</sup> L: *commedia musicale in tre atti*. M: *Commedia musicale in 2 atti e 3 quadri*. Per approfondimenti riguardo al problema della suddivisione in atti e quadri si veda «Parte Prima – Un percorso filologico attraverso il testo librettistico».

<sup>11</sup> Le *Scene I e II* sono assenti in M (per ulteriori approfondimenti si legga il capitolo 2. di questo lavoro). In M, oltre all’indicazione *Atto I*, è presente anche l’indicazione *Quadro I*. A questa segue la didascalia di scena (cfr. nota 12).

<sup>12</sup> In DA la didascalia è tagliata. In M sono presenti delle varianti: *La scena rappresenta il cortile di un palazzo orientale. A destra un balcone. In mezzo al cortile, un pozzo circondato da un’aiuola di fiori. È una bella notte di plenilunio, ma di quando in quando nubi vagabonde velano la luna.*

<sup>13</sup> DA: *nel*.

<sup>14</sup> DA: *passare*.

C'è una sorgente<sup>15</sup> sola nel deserto  
e primavera vi si posa accanto  
e scioglie il suo bel canto. Ah... 5

Ecco, ridono fiori nel deserto  
E primavera se ne fa corona  
all'ombra delle palme s'abbandona,  
all'ombra delle palme s'addormenta. Ah... 10

*Mentre cantano e attingono Zaida si è avvicinata dall'altra parte del  
muricciuolo e sta in ascolto.*

*Indicandola a un'altra.*

1. SCHIAVA

Chi è quella fanciulla di là dal muro?

2. SCHIAVA

Non l'ho mai vista.

3. SCHIAVA

Mi sembra la Greca che vende fiori presso la Grande Moschea.

DANIA

*Vivamente.*

Una Greca?

ZAIDA

*Avvicinandosi ancora.*

Posso chiedere una grazia?

DANIA

Di' pure.

ZAIDA

La fonte è lontana ancora e sono così stanca. Mi permettete di attingere al vostro pozzo?

DANIA

Sì davvero.

1. SCHIAVA

Certamente. Dammi la tua anfora.

ZAIDA

Oh, vi ringrazio. *Eseguisce.*

*Mentre la schiava attinge, Dania si avvicina al muricciuolo.*

DANIA

*A Zaida:*

Il tuo accento è stranamente familiare. Sei di questo paese?

ZAIDA

No, son nativa d'un villaggio presso Micene.

DANIA

*Con grazia:*

Allora sei greca come me.

*L'abbraccia.*

Dimmi il tuo nome e la tua storia.

ZAIDA

Il mio nome è Zaida. La mia storia è tristezza.

DANIA

Racconta!

ZAIDA

Nell'Eubea

presso al mare un villaggio

ridea piccolo e bianco.

Là vivevo, nel raggio  
dolce della famiglia  
la mia infanzia beata. 15

Ma un giorno di terrore,  
come lupi affamati,  
calarono i briganti,  
i Turchi! Il mio paesello  
fu un orrido macello  
tra rovine fumanti.

20

Uccisi i vecchi, i bimbi.

Ah! La mia mamma!

---

<sup>15</sup> L: *fontana*.

	<i>Si copre gli occhi.</i>	
LE SCHIAVE	<i>Sottovoce:</i>	
	Orrore! <sup>16</sup>	25
ZAIDA	Noi fanciulle, vendute sul mercato di Stamboul <sup>17</sup> come pecore, all'asta! Da allora sono schiava.	
DANIA	Oh come la tua storia alla mia s'assomiglia! Io pur crescevo lieta, idolatrata, inconscia, del destino crudele.	30
	Viveva la mia famiglia presso Atene. Il mio babbo era un ricco mercante: volle condurmi seco in un suo villaggio a Cipro, ma i pirati dell'Islam assalirono la nave... <sup>18</sup>	35     40
	Che terrore! Che sangue! E non lo vidi più, povero babbo e la mamma che forse <sup>19</sup> ci attende in Grecia, nella nostra dolce casa.	
ZAIDA	Oh! La Mamma, la patria, la famiglia a volte sembran sogni troppo belli per avere mai potuto essere veri!	45
DANIA	Bella Grecia, mia patria lontana, a te vola il pensier!	
ZAIDA	Bella Grecia distesa nel sole Come pigra sirena!	50
DANIA	Tutt'avvolta nel manto del mare, odorosa di timo e viole, orgogliosa di grazia sovrana o dolce patria ellena il nostro cuore rivederti vuole.	55
ZAIDA	Il nostro cuore rivederti vuole, o dolce patria ellena!	
DANIA e ZAIDA	Il più dolce ricordo è in te raccolto e la mamma ci guarda col tuo volto. Ma chiuse nella triste schiavitù non ti vedremo mai più, mai più. <sup>20</sup>	50

<sup>16</sup> DA: *che orrore.*

<sup>17</sup> DA: *Istanbul.*

<sup>18</sup> In DA sono assenti i versi [*ma i pirati dell'Islam / assalirono la nave*].

<sup>19</sup> DA: *che forse ancor.*

<sup>20</sup> In L i versi del duetto presentano delle varianti sostanziali: *Bella Grecia distesa nel sole / come pigra sirena, / odorosa di timo e viole, / orgogliosa di grazia sovrana! / Il nostro cuore rivederti vuole, / o dolce patria ellena, / dolce patria lontana!*

*Nel frattempo alcune schiave ascoltano, altre passeggiano scorrendo tra loro.*

2. SCHIAVA Com'è bello il tramonto!  
1. SCHIAVA Ma sta quasi spegnendosi. In questa stagione la luce cala rapidamente.  
ZAIDA Sì, è già tardi. Devo rientrare in fretta prima che scenda la sera, Addio.  
DANIA Addio. ma ritorna dobbiamo rivederci presto.  
ALCUNE SCHIAVE Sì<sup>21</sup>, ritorna. Puoi sempre attingere qui, purché Mustafà non ti veda!  
ZAIDA Oh, Mustafà  
*Comico gesto di orrore. Esce.*

## SCENA II

1. SCHIAVA Come si sta bene qui al fresco!  
DANIA Riprendiamo la nostra canzone?  
SCHIAVE Sì, cantiamo.<sup>22</sup>  
*Ripresa del coro.*  
MUSTAFÀ *Esce sbuffando, interrompendo il coro.*  
Come, come? È l'ora della preghiera e siete ancora qui a cantare e danzare, gazze d'inferno? Presto, portate l'acqua per le abluzioni e sbrigatevi. Volete che vi paghi a staffilate, per la barba di Maometto!  
*Le fanciulle raccolgono le anfore e rientrano in fretta. Scena vuota. La luce si fa violetta. Si sente dall'interno la preghiera della sera intonata da Mustafà e ripresa dal Coro: cantilena. Annotta.<sup>23</sup>*

## SCENA III<sup>24</sup>

*Entra ALÌ con alcuni MUSICI.*

ALÌ Pian pianino, cautamente,  
senza far rumore<sup>25</sup>  
qui venite, brava gente, 55  
qui attendete il mio signor.<sup>26</sup>  
*Accennando col dito sulla bocca:*  
Sst! Sst!

CORO Pian pianino, cautamente,  
senza far rumore  
tutti qui pazientemente  
attendiamo il tuo Signor.<sup>27</sup> 60  
Sst! Sst!

---

<sup>21</sup> DA: *sì sì.*

<sup>22</sup> DA: *cantiamo ancora.*

<sup>23</sup> DA: *annotta rapidamente.*

<sup>24</sup> L'indicazione di *Scena III* è preceduta in DB dall'indicazioni [Atto I] e le direttive di scena [è una bella notte di plenilunio, ma di quando in quando nuvole vagabonde velano la luna]. Per ragioni di coerenza strutturale le indicazioni di scena incoerenti sono state tagliate. Per approfondimenti riguardo alla strutturazione degli atti si legga «Parte Prima – Un percorso filologico attraverso il testo librettistico».

<sup>25</sup> DA e PB *rumore alcuno.*

<sup>26</sup> DA e PB: *qui venite brava gente, brava gente, qui attendete il mio signor.*

<sup>27</sup> DA e PB: *qui attendiam il tuo signor, qui aspettiamo, qui attendiamo il tuo signor.*

ALI Tu rimani qui<sup>28</sup> appiattato,  
 tu nasconditi laggiù,  
 voi qui dietro al<sup>29</sup> colonnato,  
 dietro alla fontana, tu.  
 Sst! Sst!

CORO 1. Guai se alcuno ci scoprisse! 65  
 CORO 2. Sarian busse<sup>30</sup> in quantità.  
 CORO 3. Oh. Se almeno presto venisse!  
 CORO 4. Chissà mai<sup>31</sup> quando verrà!  
 Sst! Sst!

*Si nascondono.*

ALÌ Silenzio! Non vi movete prima che io vi chiami.  
*Solo.*  
 Che amara parodia<sup>32</sup> è la sorte dello schiavo! Non mai vivere per sé ma essere  
 aggiogati alle passioni ed ai capricci<sup>33</sup> del padrone<sup>34</sup>. Così adesso, perché il mio  
 signore ha il ghiribizzo di innamorarsi, devo passare io la notte e il giorno senza  
 riposo.

#### SCENA IV<sup>35</sup>

*Entra FLORIANO*

FLORIANO Sei tu Alì?

ALÌ E chi mai se non io, padrone? A queste ore notturne chi, all'infuori di voi e me,  
 gira per i cortili degli altri invece di andarsene a letto?

FLORIANO Nessuno, dici bene. Perché nessuno soffre le pene che mi tormentano. Dover  
 combattere l'indifferenza della donna amata è ben lieve cosa<sup>36</sup>, per la speranza  
 di piegarla ai nostri voti, o il refrigerio, almeno, di lamentarci e di sospirare.  
 Ma non poter trovare mai occasione di parlarle, non poter sapere se l'amore  
 nato dai suoi begli occhi le sia caro o discaro è per me la peggiore delle  
 sofferenze! Ed ecco, appunto, che la feroce sorveglianza di quell'orco di  
 Mustafà mi vi condanna!

ALÌ Ma in amore, padrone mio, ci sono diversi linguaggi: e mi sembra che i vostri  
 occhi e quelli della bella Dania da oltre due mesi si dicano molte cose!

FLORIANO Giustissimo, Alì. Però come sapere se ciascuno di noi abbia interpretato bene  
 tale linguaggio? Se la mia diletta intende tutto ciò che i miei occhi vogliono  
 dirle? Se i suoi occhi dicono tutto ciò che io credo intendere?

ALÌ E allora, padrone mio, la cosa è semplice, bisognerà trovare il mezzo di parlarsi  
 altrimenti.

<sup>28</sup> DA: là

<sup>29</sup> M: il.

<sup>30</sup> DA e PB: botte.

<sup>31</sup> DA e PB: *chi sa mai, chi sa mai.*

<sup>32</sup> M: *che amara e scipita parodia.*

<sup>33</sup> M: *guai.*

<sup>34</sup> M continua con: *e dover scervellarsi per tutti i capricci che frullano per il capo!*

<sup>35</sup> In DB è indicata con [Scena 2]: dunque, da *Scena IV* fino a *Scena VI*, le indicazioni originali di DB seguono la numerazione a partire da 2. Per ragioni di coerenza, la numerazione qui riportata è stata modificata e corretta rispetto all'originale

<sup>36</sup> M: *è lieve cosa.*

FLORIANO Ah! Presto detto... Hai condotto i musici?  
 ALÌ Sì, padrone. Ma...  
*Accennando alla finestra del balcone.*  
 Nascondiamoci ed attendiamo.  
*Si ritirano nell'ombra.*

## SCENA V

*La luna è svelata completamente e i suoi raggi d'opale illuminano la facciata<sup>37</sup> della casa e il balcone, lasciando mezzo cortile nell'ombra. La finestra si apre, sulle parole<sup>38</sup> di Alì, e sul balcone appare una figura biancovestita: DANIA. Si appoggia al verone e resta un momento assorta e pensierosa.*

*Poi quasi a se stessa canta:*

DANIA Notte lunare, piena d'incanto<sup>39</sup>  
 versa il tuo balsamo sull'alma<sup>40</sup> mia. 70  
 Pietosa tergine l'amaro pianto,<sup>41</sup>  
 fa ch'io dimentichi la sorte ria.  
 I dì lontani di fanciullezza,  
 fa che risorgano nel mesto<sup>42</sup> cuore, 75  
 quando ancor libera godea l'ebrezza  
 dell'ineffabile materno<sup>43</sup> amore.  
 Fammi scordare che schiava sono,<sup>44</sup>  
 che a ignoto<sup>45</sup> harem mi si destina.  
 Dammi la pace! L'alma abbandona  
 nel tuo bel sogno, notte divina! 80  
*Rimane al verone pensosa.*  
*Sottovoce a Floriano.*

ALÌ Non potevamo capitar meglio.  
*Chiamando coi cenni i musici.*

FLORIANO Avanti. Voialtri! Tenetevi pronti e fatevi onore.  
*Ai musici:*

DANIA Io canterò, voi mi accompagnerete e sosterrate nel ritornello.  
*Escono dall'ombra e si dispongono sotto il balcone.*  
 FLORIANO *Fa un movimento di sorpresa e si ritira dal balcone.*  
 FLORIANO *Canta:*

<sup>37</sup> M: *la facciata visibile.*

<sup>38</sup> M: *sulla parola.*

<sup>39</sup> DA e PB: *incanti.*

<sup>40</sup> Si è scelto di inserire [alma], variante di M, DA, PB, poiché la variante [anima] di DB renderebbe il verso ipermetro.

<sup>41</sup> DA e PB: *gli amari pianti.*

<sup>42</sup> M: *muto.*

<sup>43</sup> DA: *tenero.*

<sup>44</sup> M: *schiava io sono.* DA e PB: *schiava or sono.*

<sup>45</sup> M: *ingiusto.*

Torna ancora al verone<sup>46</sup>, o mia diletta,  
e ascolta il canto della mia passione,  
Come il tuo cor, tutto il mio core<sup>47</sup> aspetta  
Il dolce dì della liberazione.

Spera, mio core!

85

L'alba è già vicina,  
alba di libertà, luce d'amore.<sup>48</sup>  
Asciuga il pianto dai begli occhi neri  
E il cor riapri a fulgida speranza.  
La regina tu sei<sup>49</sup> dei miei pensieri,  
prendi tutto me stesso in sudditanza.

90

Spera, mio core.

L'alba è<sup>50</sup> già vicina,  
alba di libertà, luce d'amore.

*Avvicinandosi al verone.*

Dania...

DANIA

*Si sporge un poco, poi subitamente si ritrae e si pone in ascolto. Fa quindi un cenno a Floriano e gli dice in fretta:*

Fuggite in fretta, sento rumore in casa!

*Si ritira e chiude la finestra, mentre Floriano col suo piccolo seguito si nasconde dietro le quinte, figuranti colonne.*

## SCENA VI

*La porta si apre. Esce MUSTAFA in vestaglia e berretto da notte con una scimitarra sotto il braccio.*

MUSTAFA

*Avanzando cauto:*

Chi va là? Chi va là?

*Silenzio.*

Ho inteso suonare e cantare davanti alla mia porta e sono cose che non si fanno senza ragione. Bisogna che io sappia...

*Avanza ancora cautamente.*

ALÌ

*Rientrando in scena con Floriano e parlandogli sottovoce:*

Vedete padrone, la porta è aperta e mi pare che qualcuno si muova la presso; Bisogna che io sappia...

FLORIANO

Certo, ma bada di far piano. Io resto qui per ogni buon conto. Piacesse al Cielo che fosse la mia bella Dania!

MUSTAFA

*Dando uno schiaffo ad Alì:*

Chi va là?

ALÌ

*Rendendo lo schiaffo:*

Amici.

MUSTAFA

*Rientrando:*

<sup>46</sup> Variante presente sia in M, che in DA e PB. Il testo originale di DB invece recita: *Torna al verone*. Ritengo che la mancanza dell'avverbio *ancora* in DB sia causa di una svista dell'autore del testo: infatti il verso, così come appare in DB, non corrisponde strutturalmente agli endecasillabi seguenti. È stata dunque integrata la variante di M, DA e PB.

<sup>47</sup> DA e PB: *il mio core*.

<sup>48</sup> DA e PB: *luce e amore*. In DA e in PB segue un'aggiunta: *In alto i cuori l'alba è già vicina, alba di libertà luce d'amore*.

<sup>49</sup> M, DA e PB: *sei tu*.

<sup>50</sup> DB presenta un errore (assente in DA e in M): *L'alba già vicina*.

	Servi, olà accorrete! Presto, per Allah! Ibrahim, Omar, Talete, Sham-el-Nassim, Abdullah! Accorrete presto, olà!	95
	L'alabarda ed il fucile, la pistola e lo staffile su portatemi, poltroni! Con le fruste, con bastoni, scimitarre e sciaboloni accorrete presto, olà per Allah!	100
	<i>Rientra.</i>	105
ALÌ	Signor mio, qui ci conviene lasciar presto queste scene, che far mostra di coraggio non darebbe alcun vantaggio.	
FLORIANO ALÌ	Ah! Mi bruciano le mani! Ed a me?! Ma se quei cani or ci rompono la testa, padron bello, che ci resta per finire la partita?	110
FLORIANO	Hai ragione. Troppo bella è la speme che mi invita, troppo fulgida è la stella che m'illumina la vita perch'io possa rinunciare a volerla conquistare. <sup>51</sup>	115
		120

#### SCENA VII<sup>52</sup>

*Esce MUSTAFÀ, seguito da un codazzo di SERVI a mezzo svestiti e armati nel modo più vario e bizzarro, chi con randelli, chi con scope, chi con vecchie sciabole e con grossi fucili.*

MUSTAFÀ	<i>Dando bruscamente gli ordini.</i> Tutti fuori uscite subito, se qualcuno vedete muovere! Come nell'estate grandine, come in uragano fulmini, frecce allora fate piovere, bastonate fate scendere! Botte! Giù senza pietà! Per Allah! Qual vittoria mai sarà!	125
	<i>La luna poco a poco si vela, e la scena è tutta al buio.</i> <sup>53</sup>	

<sup>51</sup> [A volerla conquistare] è un verso mancante in DB, ma presente sia in M, che in DA e PB. Per ragioni di completezza sintattica e semantica è stato aggiunto.

<sup>52</sup> L'indicazione di scena è assente sia in DB che in DA, ma è presente in M. Per ragioni di completezza è stata aggiunta.

<sup>53</sup> La didascalia scenica di apertura è assente in DB e in DA, compare solamente in M: la scelta di inserirla qui nel testo è dettata da un criterio di logica narrativa, poiché, dopo la precedente battuta, MUSTAFÀ è uscito di scena. La battuta di

CORO	Adagino sorprendiamoli, acciuffiamoli, scanniamoli, sul terren scaraventiamoli, tutti in briciole facciamoli! <sup>54</sup> Io di qua... e tu di là... Tu di là... e io di qua...	130
MUSTAFÀ	Ricordate, per Allah! Botte giù! Senza pietà! <i>Rientra stropicciandosi le mani.</i> Qual vittoria mai sarà! <i>Un momento di silenzio. Non vedendo più nulla, spinto dalla curiosità, Mustafà esce fuori a vedere che succede; camminando circospetto si dirige a sinistra della scena, dov'è il pozzo. I servi scorgendolo lo scambiano per un nemico.</i>	135
1. SERVO	<i>Sotto voce:</i> Guarda! Vedi presso il pozzo?	
2. SERVO	<i>Sotto voce:</i> Pare un'ombra...	
1. SERVO	<i>Sotto voce:</i> Con quel gozzo?	140
3. SERVO	Pare un otre grosso e tozzo. <i>Dalla parte opposta, sotto voce:</i> Chi sarà quello nascosto?	
4. SERVO	<i>C.s.:</i> Certo niun di noi fu posto dietro al pozzo...	
3. SERVO	<i>C.s.:</i> Ora l'appesto.	
1. SERVO	<i>Più forte:</i> Pagherà quello per tutti!	145
3. SERVO	<i>C.s.:</i> Passerà momenti brutti! <i>Lo circondano, pian piano, poi d'un tratto, minacciosi,<sup>55</sup> l'assalgono.</i>	
SERVI	T'abbiam colto, ora birbone! A te! Prendi!	
MUSTAFÀ	Ahimè! Furfanti!	
SERVI	Ah! Lasciatemi. Il bastone non ti piace mascalzone? Botte giù senza pietà! <i>Baccano indiavolato.</i>	150
MUSTAFÀ	Ahi! La pagherete cara! Ahi le spalle! Ahi la mia testa!	
SERVI	Botte giù senza pietà! Qual vittoria per Allah!	155
	Ma il padrone ove sarà?	

MUSTAFÀ è assente in DB, ma è presente in M, e con qualche variazione in DA e in L. Per ragioni di coerenza narrativa si è preferito inserire la versione di M, la quale, al termine della battuta, reca anche la didascalia.

<sup>54</sup> [tutti in briciole facciamoli] è un verso mancante in DB, ma presente sia in M, che in DA e PB.

<sup>55</sup> Variante scelta da M, poiché in DB la didascalia presenta delle ridondanze: *Lo circondano pian piano poi d'un tratto, minacciosi lo circondano, l'assalgono.*

MUSTAFÀ	<i>Profittando della piccola pausa per liberarsi un poco:</i> Ah! Che storia è mai questa? Imbecilli, scimuniti, <i>Urlando:</i> Il padrone eccolo qua!	160
SERVI	<i>Sentendosi spaventati</i> Il padrone? È qua il padrone? Ah noi miseri pietà! Cosa mai succederà?	
MUSTAFÀ	<i>Palpandosi:</i> Ohi! Ohi! Ohi! La vedrete, in verità. Per Allah!	165
	<i>Servi fuggono impauriti.</i> <i>Mustafà li segue, un po' minacciando col pugno, un po' palpandosi, e gemendo:</i> Qual vittoria! Qual vittoria! Disgraziato Mustafà! <sup>56</sup>	

*Sipario.*

#### INTERMEZZO

CORO INTERNO	Con l'ala sua bruna la notte discende: la pallida luna sul Bosforo splende.	170
	Un solco si stende di vivida luce, un ponte di stelle che ai sogni conduce.	175
	Divini, ineffabili istanti ci attendono. Deh! Vieni fanciulla! Nel sogno fuggiam!	180
	Il mare ci culla; la notte ci vela; il vento diffonde profumi di fior.	

<sup>56</sup> DA, in relazione a questo luogo del testo, mostra un'incongruenza importante, che interessa le ultime sette battute della scena e che è stata discussa approfonditamente nel capitolo 2. Di seguito i versi: *M Ahimé furfanti! Ahi lasciatemi! – S Il bastone non ti piace? Ho un pugnoletto che lardella a perfezione. – M Ahi! La pagherete cara! Basta, basta, per Maometto. Basta, basta per Allah. (Urlando:) son Mahomed, il padrone! – (I servi arrestandosi un poco:) La sua voce in verità... – M (Riprendendo fiato:) Imbecilli, scimuniti. Mascalzoni, sciagurati! Ah sarete ben premiati, ah sarete ben serviti! (Palpandosi:) Ahi, ohi, ohi. Povero me! – S È il padrone. Gran mercè. Cosa mai succederà? (Fuggono spaventati.) – M La vedrete, in verità. (Palpandosi:) Ohi ohi, sono conciato per le feste, son conciato! (Rientrando mormora fra sé malinconicamente:) Che vittoria! Che vittoria! Che vittoria mai sarà... (Esce zoppicando).* Per un quadro completo delle diverse varianti presenti in DB, in M e in DA si confronti la tavola sinottica raccolta nell'Appendice (appendice 1.)

Le stelle han fulgor,  
profumo hanno i fior;  
e il core ha l'amor.<sup>57</sup>

185

---

<sup>57</sup> L'Intermezzo in M presenta una strofa cassata [*>Lontan dalle sponde / ci adducono l'onde / nel regno d'amor<*]. In PB le strofe 4 e 5 presentano delle modifiche sostanziali di forma, lunghezza e contenuto: *Il mare ci culla, / la notte ci vela, / Lontan dalle sponde / ci adducono l'onde. // Il vento diffonde / il canto del mar / le stelle han fulgor, / profumo hanno i fior, / il core ha l'amor*. In PB si osservano, quindi, la presenza di un verso assente sia da DB che da M e la ricomposizione di sei versi di DB con due dei tre versi cassati da M.

ATTO SECONDO<sup>58</sup>

SCENA I

*Entra MUSTAFÀ tutto bendato e zoppicante appoggiandosi a un bastone.*

MUSTAFÀ Oh! Che povera vittoria!  
 Eh!<sup>59</sup> Che dolorosa storia!  
 Uh! Il mio fianco! Ah! Le mie gambe!<sup>60</sup> 190  
 M'han conciato per la festa!  
 M'hanno rotto ben la testa!<sup>61</sup>  
 Ah! Che banda di briganti  
 che furfanti tutti quanti!  
 Ma la pagheranno cara.<sup>62</sup> 195  
 Chi è padrone si vedrà!  
 O non son più Mustafà.

Che disgrazia! Ahimè che guaio!  
 M'han picchiato,  
 m'han pestato 200  
 come chicco nel mortaio!  
 M'han battuto come il grano  
 sopra l'aia a mezz'agosto.  
 M'han schiacciato,  
 calpestato, 205  
 come l'uva per il mosto!

Ah! Che banda di briganti!  
 Che furfanti.  
*Seguita a girellare zoppicando e a gemere. A un certo punto si ferma e  
 si mette a chiamare irosamente:*

Dania! Dania!  
 DANIA *Dentro la scena:*  
 Vengo!  
*Appare.*  
 Eccomi. Bel gusto obbligarmi a questa levataccia proprio oggi che volete ch'io  
 posi per il ritratto da mandare all'eccellentissimo Pascià.  
*Fa una riverenza ironica.*  
 Se gli occhi mi si chiuderanno e il mio viso sembrerà di cera molle, affar vostro,  
 e non venite<sup>63</sup> poi a rimbrottarmi quando quelle tali famose combinazioni  
 andranno in fumo...

MUSTAFÀ Non mi far la pettegola adesso, greca del malaugurio! Già per causa tua  
 stanotte...

<sup>58</sup> M: *Quadro II (La stessa scena, al mattino)*. Per approfondimenti riguardo al problema della suddivisione in atti e quadri si veda il capitolo 2. di questo lavoro.

<sup>59</sup> M: *Oh!*

<sup>60</sup> M: *Ih! La mia testa!*

<sup>61</sup> [*M'han rotto ben la testa*] è un verso mancante in M.

<sup>62</sup> DA e PB: *Canaglie, furfanti tutti quanti! Ma la pagherete cara.*

<sup>63</sup> M: *non mi state.*

DANIA *Maliziosamente:*  
Stanotte, già me lo diceste, avete combattuto come un leone.<sup>64</sup>

MUSTAFÀ Sicuro, e guai, guai chi si attentasse di affermare il contrario.  
*Si eccita e strepita con la voce grossa.*  
Gli....  
*Fa un movimento brusco che gli inacerbisce le ammaccature.*  
Ohi! Ohi! Ohi, povero me!

DANIA *Ridendo:*  
Come siete ridotto, povero leone!

MUSTAFÀ *Nuovamente furibondo:*  
E a te più che a tutti gli altri proibisco di riderne, vermicciattola! Anzi mi dirai subito chi è che si permette di penetrare in casa mia, in casa mia? Dico, per farti la serenata!

DANIA Sarà certamente una persona di buon gusto, e dovrete esserne fiero e profittare dell'avventura<sup>65</sup> presso il vostro Gran Pascià<sup>66</sup>: la sposa che vi offro è così bella che...

MUSTAFÀ Non è il momento né il caso di scherzare, e non tollero che una schiava si faccia innanzi a darmi consigli. Ma se credi che t'abbia comperata, allevata, curata per restarmene con un pugno di mosche e vederti fuggire con un giaurro qualunque, ti sbagli di grosso! Dopo tutto le mie attenzioni un po' di riconoscenza...

DANIA Sì, sì, sì, non v'arrabbiate!

MUSTAFÀ *Maliziosamente sorridendo:*  
Vi potreste ancora far dolere tutte quelle ammaccature...  
Ah le donne, le donne!  
*Rientra zoppicando, sulla soglia si volge e, alzando comicamente al cielo le braccia e il bastone esclama:*  
Allah misericordioso! Soltanto alla vostra onnipotenza era dato far capire in così piccolo cervello così tanta malignità.  
*Esce.*

## SCENA II

DANIA *Sola.*  
Oh! Ineffabile Mustafà!  
*Si dirige verso il pozzo.*  
Bontà sua che non m'abbia addirittura rimproverata l'ingratitudine! Come pretende<sup>67</sup> la riconoscenza della gazzella catturata per il miglior offerente!  
*Attinge l'acqua al pozzo.*<sup>68</sup>

<sup>64</sup> Nel luogo del testo delimitato da [*Eccomi. Bel gusto ... avete combattuto come un leone*] DA presenta una versione incongruente rispetto a DB: in essa compaiono le indicazioni [*Quadro II / La stessa scena che al mattino. / Mohamed tutto bendato e zoppicante e Dania*], incoerenti in relazione al testo che le precede, inoltre, al posto del nome di Mustafà, si legge Mohamed. La parte di testo coinvolta è scritta su un unico foglio, probabilmente inserito in un secondo momento nel fascicolo. Infine in esso si contano due ulteriori battute (una di MUSTAFÀ e una di DANIA), mentre le restanti battute presentano delle varianti sostanziali di forma e contenuto rispetto a DB. Per un confronto delle diverse versioni si veda la tavola sinottica allegata in appendice al lavoro (appendice 1).

<sup>65</sup> M: *sfruttare l'avventura.*

<sup>66</sup> [*Gran Pascià*] è variante scelta da M, poiché DB presenta la variante incompleta [*Pascià*].

<sup>67</sup> M: *pretendere.*

<sup>68</sup> M: *Attinge l'acqua al pozzo e la versa nell'anfora [...] Si accinge ad innaffiare i fiori che formano l'aiuola intorno al pozzo stesso.*

Povera Dania! E poveri fiori! Hanno sofferto anch'essi stanotte... Ah! Se davvero potessi fuggire! Ah! Signore se fosse possibile!<sup>69</sup> Purché non accadesse anche a me come nella vecchia canzone, la leggenda di Leila-Dakar.

Sulla montagna che tocca il cielo,  
e a cui le nubi sempre fan velo 210  
c'è un gran palazzo tutto di gelo,  
di marmo e di cristallo. Aha...

Ivi il crudele Sher-el-Nakir  
Leila la bella fece rapir,  
Leila flessuosa come una palma, 215  
Leila viso di perla. Aha...

Dakar l'amante, Dakar lo sposo,  
sul suo destriero<sup>70</sup> balza impetuoso,<sup>71</sup>  
a sé diniega cibo e riposo  
finché l'abbia raggiunta. Aha... 220

Ahimè! Il crudele Shar-el-Nakir  
dai<sup>72</sup> suoi sicari li fa inseguir,<sup>73</sup>  
nel gran Deserto voglion fuggir,  
son, nel Deserto, uccisi! Aha...

Ma dove scorre lor sangue ardente, 225  
prodigio! Sgorga fresca sorgente.  
L'oasi più bella<sup>74</sup> sorge repente,  
l'Oasi Leila-Dakar. Aha...

MUSTAFÀ

*Uscito alle ultime parole della canzone.*

Non hai di meglio che queste sciocche leggende da cantare? Però la tua voce non è brutta e sarà bene coltivarla. Il Gran Pascià è molto amante della musica.

DANIA

*Interrompendolo.*

Per quel che mi importa del vostro Gran Pascià...

### SCENA III

*ALÌ travestito da mercante cinese, entra con molti inchini.*

MUSTAFÀ

*Dopo aver guardato un po' tutti quei salamelecchi, e vedendo che non smette:*

ALÌ

Uffa! Basta con quelle cerimonie! Cosa volete?  
Onoratissimo signore: (col permesso della dama) vi dirò (col permesso della dama) che vengo da voi (col permesso della dama) per pregarvi (col permesso della dama) di volere (col permesso della dama)...

<sup>69</sup> [Se davvero potessi fuggire! Ah! Signore se fosse possibile] è variante scelta da M, poiché DB è incompleta.

<sup>70</sup> L: cavallo.

<sup>71</sup> DA e PB: furioso.

<sup>72</sup> DB presenta la variante *dei*, che viene qui sostituita dalla variante *dai*, presente in M e in DA.

<sup>73</sup> DA: seguir.

<sup>74</sup> DA: verde.

MUSTAFÀ Col permesso della dama passate un po' da questa parte.  
*Si mette fra Dania e Alì.*

ALÌ Magnifico signore, sono un virtuoso.  
MUSATFÀ Me ne rallegro. Ma non ho nulla da dirvi.  
ALÌ Non è questo che chiedo alla grazia vostra. Signore magnifico. Siccome mi intendo un pochino di musica, ho istruito nel canto e nella danza alcuni bambini e alcune schiave che vorrebbero trovare un padrone, cui queste cose interessino. Siccome so che siete una persona ornata di tanti meriti...

*Inchino.*  
Vorrei pregarvi di vederli ed udirli per comperarli, se vi piacessero, o per indicarmi qualche amico vostro che li volesse acquistare.

DANIA *Battendo le mani:*<sup>75</sup>  
Benissimo, benissimo! Vediamoli presto! Se non altro ci divertiranno un poco!

ALÌ *Senza attendere altro si ritira a chiamare le schiave.*<sup>76</sup>  
MUSTAFÀ *A Dania:*  
Vorrei sapere chi ti insegna a dar ordini in mia voce!  
*Entra danzando un gruppo di moretti.*

DANIA Come sono carini!  
*Danza dei moretti.*  
Come ballano bene!

MUSTAFÀ Non c'è male... Ma i bambini<sup>77</sup> mi interessano poco.  
*Ad Ali:*

ALÌ Non parlavate<sup>78</sup> di schiave?  
Eccole, onoratissimo signore.  
*Entrano le schiave.*  
*Danza delle schiave.*

MUSTAFÀ *Lisciandosi la barba:*  
Sì belloccie, belloccie!

DANIA Che bellezza! Che bravura.  
*Le schiave la circondano e parlano fra loro.*

ALÌ L'onoratissimo signore è contento? Il Cinese ha buon naso?  
MUSTAFÀ Sì non c'è male. Ne vedo qualcuna che non mi spiacerebbe<sup>79</sup>, ma non è proprio il momento di caricarmi di altre donne.... Ne ho fin d'avanzo! Più tardi vedremo. Quanto al tuo naso non so se sia buono, ma è lungo certamente!  
*Ride a crepapelle soddisfatto del suo spirito.*

ALÌ *Con un inchino:*  
Allora... Non per ficcare il mio povero e lungo naso nei vostri eccelsi affari, onoratissimo signore, ma dovrete<sup>80</sup> far subito la vostra scelta, per non farmi poi la concorrenza, rimanendo pur voi... Con un palmo di naso.

MUSTAFÀ Che intendi dire?  
ALÌ Potrei vendere altrove quella che vi piace e...  
*con un'occhiata a Dania*  
Se la vostra Dama vi piantasse come a lume di naso mi pare...

<sup>75</sup> M: *battendo le mani infantilmente.*

<sup>76</sup> M: *Senz'attendere altro s'inchina ed esce a chiamare le schiave.*

<sup>77</sup> M: *bimbi.*

<sup>78</sup> M: *Parlavate.*

<sup>79</sup> M: *dispiacerebbe.*

<sup>80</sup> M: *dovete.*

MUSTAFÀ Cinese maledetto! Sai cosa pare a me? Che coi tuoi nasi tu mi voglia prendere in giro. Ma bada che non mi salti la mosca...<sup>81</sup>

ALÌ *Umilmente:*

La mosca al naso?

MUSTAFÀ *Sbuffa con gesto furibondo.*<sup>82</sup>

ALÌ Non sia mai detto, onoratissimo signore; io sono il più umile dei vostri servi e mai non mi attenderai di menarvi per il naso...

*Profondo inchino.*

DANIA *Ridendo:*

Bravo cinese! Non ti manca lo spirito! Che altro sai fare?

ALÌ So cantare.

MUSTAFÀ Canta allora, e non dire altre sciocchezze.

ALÌ Agli ordini vostri; Chiribiri Mustafà.

MUSTAFÀ *Scattando:*

Che dici?!

ALÌ Il titolo di una canzone bellissima, all'ultima moda cinese. Magnifica signore e voi leggiadrissima dama, udite:

Chiribiri Mustafà

*Fa cenno alle schiave di accompagnarlo coi tamburelli.*

*Rivolto a Dania:*

Ogni dove ardente core

la sua bella vuol seguir,

230

vuol parlarle del suo amore

mane e sera.

Ma la bella è prigioniera.

Egli geme a tutte l'ore

né può dirle il suo martir.

235

*Volgendosi con uno sberluffo a Mustafà:*

Chiribiri Mustafà,

cin-cinese è qua.<sup>83</sup>

Non aver danara,

ti voler comprara?

Ti pagar per mi

240

mi servir a ti.<sup>84</sup>

Chiribiri Mustafà ecc.

CORO

ALÌ *Rivolgendosi nuovamente a Dania:*<sup>85</sup>

È un tormento senza pace

che consuma l'agro cor.

Se sapesse almen che piace

245

all'amata

la sua pena appassionata,

ei sarebbe allor capace

<sup>81</sup> M: bada che non mi salti...

<sup>82</sup> M: furioso.

<sup>83</sup> DA: stare stare bon turcà.

<sup>84</sup> M presenta alcuni versi ulteriori, che completano la strofa, assenti da DB: Fa bona cucina, / mi levar mattina, / far bollir caldara. / Parlara, parlara, / ti voler comprara?

<sup>85</sup> M: Fa alcuni buffi passi di danza, poi si rivolge nuovamente a Dania.

	di sfidar ogni dolor!	
	<i>A Mustafà con un inchino burlesco</i>	
	Chiribiri Mustafà,	250
	cin-cinese è qua.	
	Non aver denara,	
	ti voler comprara? <sup>86</sup>	
CORO	<i>Idem.</i>	
ALÌ	<i>A Dania:</i>	
	È un tormento senza pace...	
MUSTAFÀ	<i>Caricando:</i>	
	Senza pace....	255
	Sai tu, caro mio, <sup>87</sup>	
	che questa canzone	
	sente, affeddiddio, <sup>88</sup>	
	di colpi di bastone?	
	Chiribiri Mustafà,	260
	mi non ti comprerà	
	ma ti bastonerà!	
	<i>Ingrossando la voce:</i>	
	Cin-cinese via di qua,	
	via di qua, via di qua,	
	altrimenti si vedrà	265
	chi le piglia e chi le da'!	
	<i>I ballerini fuggono danzando.</i>	

*Sipario.*

<sup>86</sup> [Chiribiri Mustafà, / cin-cinese è qua. / Non aver danara, / ti voler comprara?] è variante scelta da M, poiché DB presenta l'indicazione [ecc.].

<sup>87</sup> M: bellimbusto.

<sup>88</sup> M: parmi abbia gran gusto.



2. SCHIAVA Oh! Io non ho malinconie né sogni né segreti!<sup>94</sup> Desideri sì! Vorrei uno sposo ricco, che mi desse tanti gioielli, tanti profumi, tanti dolci, e mi lasciasse tutto il giorno a fumare senza far nulla!

DANIA Uh! Pigrona!

2. SCHIAVA Chi lo dice! Non stai forse in ozio tutto il giorno? Mustafà teme che il lavoro ti sciupi le mani, e per la Favorita di un Pascià...

DANIA Finitela anche voi, con quel Pascià! Tutto il giorno mi si canta la stessa solfa! Come se quel nome non mi fosse odioso abbastanza!

3. SCHIAVA Eh! Come ti riscaldi!

1. SCHIAVA Che dovremmo dir noi allora? La nostra sorte non è peggiore della tua?

4. SCHIAVA Tu, nella casa sei libera di andare e venire; hai le più belli vesti, i più gustosi manicaretti,<sup>95</sup> gli unguenti più odorosi. Sai che più tardi sarai onorata...

DANIA Io non so nulla. Potrebbe darsi anche<sup>96</sup> che il Pascià non mi comperi, e allora? Sarebbe forse il vostro turno!

2. SCHIAVA Allah lo volesse! Non faremmo certo le schizzinose come Dania, è vero?

LE ALTRE *Ridendo:*  
No certo!<sup>97</sup>

MUSTAFÀ *Entrando:*  
Che fate qui, cicale che non siete altro? È così che accudite alle vostre mansioni? Per la barba di Maometto, pettegole, vi farò cantar io! E tu, Dania, che fai ancora con codesti abiti?  
*Mentre le schiave salutano e se ne vanno:*  
Quante volte devo ripeterti che a momenti sarà qui il pittore? E che non si può far aspettare una celebrità di quella sorta?

DANIA *Alzandosi di malavoglia:*  
Vado signore.

MUSTAFÀ *Richiamandola:*  
Metterai le perle che ti ho comperato ieri, mi raccomando! Sono finte ma in pittura tanto fa...

DANIA Va bene, signore.  
*Si avvia di nuovo.*

MUSTAFÀ *Richiamandola ancora:*  
E... che vestito?

DANIA Ci penserò, signore.

MUSTAFÀ Signore, signore, signore. E non lo sai ancora! L'ho sempre detto io che questa donna mi farà impazzire, e non vedo l'ora di liberarmene! Basta, verrò io a vedere! Hai capito che devi figurare bene, sì o no?  
*Escono insieme.*

## SCENA II

*Entrano FLORIANO ed ALÌ con due servi recanti l'occorrente per dipingere. Sono preceduti da un SERVO di Mustafà.*<sup>98</sup>

<sup>94</sup> M: *io non ho malinconie né segreti.*

<sup>95</sup> [*i più gustosi manicaretti*] è una variante presente soltanto in M, inserita qui poiché, in questo modo, l'affermazione della 4. SCHIAVA riprende gli stessi elementi citati dalla 2. SCHIAVA [*Vorrei uno sposo ricco ... a fumare senza far nulla.*]

<sup>96</sup> M: *essere.*

<sup>97</sup> M: *Mah! Certo no!*

<sup>98</sup> Didascalia assente in DB, ma presente in M. Per ragioni di completezza e coerenza si è scelto di aggiungerla al testo.

IL SERVO

*Annunziando:*

L'illustre pittore...

*Si accorge che non c'è nessuno.*

Ah! L'eccellentissimo Mustafà era qui... Non c'è più... Vado a cercarlo...

*Esce.*

FLORIANO

Non potevo davvero trovare un'occasione più bella! Con la lettera di Damone e con quel<sup>99</sup> po' di conoscenza della pittura che ho acquistato<sup>100</sup> a Venezia, tutto andrà bene... Almeno per la prima volta!

ALÌ

Speriamo che basti e si riesca!

FLORIANO

Quello che mi preoccupa è l'implacabile sorveglianza di Mustafà.

ALÌ

Quel cocomero!

FLORIANO

Come parlare alla bella Dania e spiegarle il nostro stratagemma?

ALÌ

Lasciate fare a me e saprò trovare il modo di intrattenere il vecchio. Non sarà mai detto che in questa faccenda il fedele Alì non sia riuscito a nulla. Vado a prepararmi.

*Esce.*

### SCENA III

MUSTAFÀ

Che cercate cavaliere, in questa casa?

FLORIANO

Cerco l'illustre Mustafà.

MUSTAFÀ

Inutile allora cercare. Eccolo qui davanti a voi.

FLORIANO

*Con un profondo inchino.*

Vogliano allora i suoi occhi degnar il percorrere questa lettera.

MUSTAFÀ

*Leggendo:*

Vi mando in vece mia per il noto ritratto, questo gentiluomo veneziano che, dietro mia preghiera ha accettato di incaricarsene, essendo io infermo. Egli è incontestabilmente il più felice ritrattista del mondo, e certo non potrei meglio servirvi che affidandogli questo importante lavoro. Egli saprà far rifulgere sulla tela tutta la bellezza dell'affascinante modello, e il grande Pascià vi sarà grato di una tale opera d'arte. Ma guardatevi bene dal parlare di alcuna ricompensa al nostro artista, perché certamente se ne offenderebbe: è uomo che lavora solamente per la gloria e per l'amore dell'arte.

*A Floriano:*

Come dice il vostro proverbio? "Veneziani, gran Signori". Mi fate davvero una grazia insigne e ve ne sono molto obbligato.

*Inchino.*

FLORIANO

È mia ambizione servire persone<sup>101</sup> di illustre merito, qual è il mio amico Damone e quale siete voi.

*Inchino.*

MUSTAFÀ

Farò immediatamente venire la giovane che ci interessa.

*Fa un cenno al servo.*

### SCENA IV

*Entra DANIA riccamente abbigliata. Floriano la contempla estatico.*

---

<sup>99</sup> M: e quel.

<sup>100</sup> M: acquistata.

<sup>101</sup> M: le persone.

MUSTAFÀ	<i>A Dania:</i> Ecco il gentiluomo inviato da Damone perché eseguisca in sua vece il ritratto. <i>A Floriano, che fa un lungo baciamento a Dania:</i> Olà, signor veneziano, che modo di salutare è questo?	
FLORIANO	Signor mio, è il modo che si usa a Venezia.	
MUSTAFÀ	Il modo di Venezia tenetelo per le vostre donne, ma per le nostre è troppo confidenziale e non mi garba.	
DANIA	<i>A Floriano, sorridendogli:</i> Ma garba a me, signore, e vi assicuro che sono molto onorata. Non sapevo che avrei avuto un pittore così illustre!	
FLORIANO	Chi non ambirebbe poter fare un simile ritratto? La mia abilità non è grande, ma il soggetto è così ricco di bellezza, che dovrà uscirne un lavoro degno dell'originale.	
DANIA	L'originale è poca cosa; ma l'abilità dell'artista saprà valerne i difetti.	
FLORIANO	<i>Canta:</i> L'artista in voi difetto alcun non vede, e dell'opera sua degna mercede sarà di poter pingere, perfetto quale il cielo lo fece, il vostro aspetto.	285
DANIA	<i>Con civetteria.</i> Signore, se sarà questo <sup>102</sup> pennello al pari del <sup>103</sup> linguaggio <sup>104</sup> adulatore mi farete un ritratto tanto bello <sup>105</sup> che più nessuno mi conoscerà!	290
FLORIANO	Dania, soave e bella senza uguale opra perfetta in voi compì natura e impossibile rese a me mortale il potervi adulare. <sup>106</sup>	
DANIA	Signor se quanto dite fosse vero, degn dell'arte vostra inver sarei. Ma il vostro dire è tanto lusinghiero, che darvi troppo trotto non vorrei. <sup>107</sup>	295
MUSTAFÀ	<i>Che da un pezzo sbuffa.</i> Adesso poi, basta coi complimenti, per Allah! Mettiamoci al lavoro, ser pittore, o questo quadro mai si finirà. <sup>108</sup>	
FLORIANO	<i>Ai servi:</i> Disponete ogni cosa.	

<sup>102</sup> L: *se sarete col.*

<sup>103</sup> L: *come con il.*

<sup>104</sup> M: *ritratto.*

<sup>105</sup> In DB manca il vocabolo [*bello*] al termine del verso, esso è tuttavia presente in M e in DA.

<sup>106</sup> DA: *La natura compiendo, Dania, in voi / opra di bellezza senza eguale, / impossibile rende a me mortale / il potervi adulare.* Variante che corrisponde a una variante cassata in M.

<sup>107</sup> [*Signor ... non vorrei*] è una battuta assente in M e in DA. In PB è presente una versione con qualche variante di forma: *Signor se quanto dite fosse vero / dell'arte vostra inver degna sarei. / Parlate in modo tanto lusinghiero, / che darvi troppo torto non saprei.*

<sup>108</sup> In PB compare una variante della battuta: *Adesso basta coi complimenti / mettiamoci al lavoro signor pittore / o questo quadro mai si finirà.*

*Mentre i servi eseguono, Floriano si avvicina ancora a Dania.*

MUSTAFÀ sbuffa.

DANIA Dove devo mettermi?

FLORIANO *La conduce verso il divano.*  
Ecco, qui. È il punto dove la luce è migliore per l'effetto che vorrei raggiungere.

DANIA *Sedendo:*  
Va bene così?

FLORIANO Va bene.<sup>109</sup>  
*Si allontana per osservare l'effetto, poi si riavvicina.*  
Il corpo un po' piegato  
A destra, leggermente. 300  
Il braccio abbandonato.  
Sul grembo, mollemente.

MUSTAFÀ *A Dania:*  
Per Maometto, non sapreste fare da sola i cambiamenti della posa?  
Lo fate inutilmente faticare, 305  
e vi mostrate sciocca e neghittosa.

DANIA *A Mustafà:*  
Che volete è per me una cosa<sup>110</sup>  
d'una tale novità...

FLORIANO *A Floriano:*  
Il signor di me disponga  
come meglio crederà.<sup>111</sup> 310  
*Dopo un tenero sguardo abbassa gli occhi arrossendo.*  
*Giubilante si appressa al cavalletto.*  
Sì, va tutto a meraviglia.  
*Con dolcezza:*  
Sol dovrete<sup>112</sup> un po'<sup>113</sup> rialzare  
verso me le belle ciglia....

DANIA *Sorridendo eseguisce.*

FLORIANO *Approva con un cenno del capo.*  
Or possiamo incominciare.<sup>114</sup>  
*Sospiro di sollievo di Mustafà.*  
Il posare non è cosa facile come comunemente si crede, e la scelta dell'atteggiamento e delle luci ha un'importanza enorme per la riuscita del quadro.  
Certo, certo.  
Chi posa deve interpretare con finezza le intenzioni del artista, perché un cattivo modello è assai più dannoso che un cattivo pennello.<sup>115</sup>

<sup>109</sup> PB: *va bene, sì.*

<sup>110</sup> M: *è per me cosa.*

<sup>111</sup> DA, PB e M: *gli parrà.*

<sup>112</sup> M: *dovete.*

<sup>113</sup> [*un po'*] è variante assente in DB, ma presente in DA e in M. Per ragioni di correttezza metrica è stata accolta la variante di M e di DA.

<sup>114</sup> M: *cominciare.*

<sup>115</sup> DA: *perché un cattivo modello è assai di maggior danno che un pessimo pennello.* PB: *perché un cattivo modello guasta più che un cattivo pennello.*

MUSTAFÀ DANIA	Certo, certo. <sup>116</sup> <i>Cantando:</i> <sup>117</sup> Io non sono una di quelle vanitose scioccherelle, che vorrebbero vedersi più del sole chiare e belle.	315
	E se il povero pittore non le finge uno <sup>118</sup> splendore, di bellezza senz'eguale, entran subito in furore.	320
FLORIANO	<i>Ridendo:</i> Voglion tutte istesse cose, carnagion di latte e rose, una bocca piccolina, due pupille luminose come stelle in notte oscura. <sup>119</sup>	325
MUSTAFÀ	<i>Ridendo:</i> Quando l'occhio è da babbeo! <sup>120</sup>	
FLORIANO	<i>Assentendo col capo.</i> Un visino da cameo, anche se l'originale...	330
MUSTAFÀ	... Assomiglia ad un cinghiale!	
DANIA	<i>Ride.</i> Un ritratto sol par tutte Ben sarebbe gran ventura!	
FLORIANO	Tal ritratto in fede mia di voi degno non saria! È la bellezza vostra senza pari, come fiore bizzarro e prodigioso; ha un fascino sottil, misterioso, che nessun'altra in terra può vantare.	335
	<i>Vedendo che Mustafà ricomincia a sbuffare, si riprende e dice rivolto a lui, con aria più professionale:</i>	
MUSTAFÀ	Non è bellezza fatta ad esemplari...	340
	<i>Beffardo:</i> Il naso infatti è grosso non c'è male, mi par!	
FLORIANO	<i>Scuote il capo.</i>	
DANIA	<i>Ride.</i>	
FLORIANO	Lessi non so più dove in pergamena antica, ch'ebbe Alessandro il Grande una splendida amica,	

<sup>116</sup> In PB le precedenti quattro battute [*Or possiamo cominciare ... Certo, certo.*] presentano delle abbreviazioni, funzionali all'andamento ritmico della musica: *F Il posare non è cosa facile – M Certo certo – F Un cattivo modello guasta più che un cattivo pennello – M Certo certo.*

<sup>117</sup> Didascalia assente da DB e in M, presente tuttavia in DA. Per ragioni di completezza è stata aggiunta al testo.

<sup>118</sup> DA e PB: *pinge con.*

<sup>119</sup> Il verso finale della battuta di FLORIANO è incompleto in DB [*come in notte oscura*]. Si riporta qui la variante di M, che corrisponde a DA e PB.

<sup>120</sup> DA: *quando l'occhio è di babbeo.*

una giovine schiava di Tessaglia.  
“Pingi, -egli disse- Apollo,<sup>121</sup> pittore unico al mondo, 345  
questa beltà divina che nulla al mondo<sup>122</sup> eguaglia!”

Obbedì Apollo<sup>123</sup>, e presto in quell’occhio profondo  
smarrì l’anima e il cuore e si perdutoamente  
s’innamorò, che pallido e languente  
ne fu presso a morir. Gemea la bella... 350  
Ed il Grande Alessandro, punto il cuore  
di pietà per quel disperato amore,  
l’oggetto dei suoi voti gli concesse.<sup>124</sup>

*A Mustafà*

E se tale mercé vi si chiedesse?<sup>125</sup>

MUSTAFÀ

*Con buffa cadenza:*

Vi direi che Alessandro, ahimè non sono! 355

*Guarda il ritratto.*

Ne voi, da quanto vedo,<sup>126</sup> siete Apollo!<sup>127</sup>

Forse potreste fare opre più belle

Se chiacchieraste meno.

FLORIANO

Ah! No, signore!

S’io parlo è per tener di buon umore,

vivace d’espressione, il mio modello. 360

E quanto a giudicar di brutto e bello<sup>128</sup>

aspettiamo che l’opra sia finita!

È ver!

DANIA

MUSTAFÀ

Se continuiam di questo passo  
ci sarà da aspettar tutta la vita.

## SCENA V

*Entra ALÌ, travestito da ufficiale turco.*

MUSTAFÀ

*Seccato.*

Ma cosa vuole adesso costui?

*Ad Alì:*

ALÌ

Chi vi insegna ad entrare senz’esservi invitato?

Se entro qui liberamente, tra noi questa libertà è pur lecita, poiché certo mi conoscete.

MUSTAFÀ

Vi ingannate, signor mio, non vi conosco affatto.

ALÌ

Possibile? Allora sappiate che io sono...

<sup>121</sup> L: *Apelle.*

<sup>122</sup> PB: *al mondo nulla.*

<sup>123</sup> L: *Apelle.*

<sup>124</sup> M, DA e PB: *concede.*

<sup>125</sup> M, DA e PB: *e s’io chiedessi a voi tal mercede?*

<sup>126</sup> DA: *pare.* PB: *parmi.*

<sup>127</sup> L: *Apelle.*

<sup>128</sup> DA: *del brutto e del bello.*

*Con grande prosopopea:*<sup>129</sup>

MARUK-MAHOMED-IBRAHIM-SERWAR PASCIÀ! La storia ha già esaltato le mie gesta e quelle dei miei grandi antenati!

MUSTAFÀ *Si stringe nelle spalle, poi, brusco:*  
E cosa desiderate?

ALÌ Un consiglio. So che nessuno è meglio qualificato di voi, per la luminosa saggezza che vi distingue. Ma si tratta di cosa delicata. Se non vi spiace, eccellentissimo signore, tiriamoci un poco in disparte.  
*Eseguisce.*

MUSTAFÀ Eccoci abbastanza lontani, spero.  
*Si volge a guardare.*

FLORIANO *Sorpreso a parlar piano a Dania:*  
Osservavo da vicino la tinta degli occhi...

ALÌ *Tirando Mustafà per allontanarlo maggiormente:*  
Figuratevi che ho ricevuto uno schiaffo! Voi dovete sapere cosa significa uno schiaffo quando è dato a mano aperta proprio in mezzo alle guance,<sup>130</sup> così!  
*Eseguisce.*

MUSTAFÀ Ohi! Badate a quel che fate, mascalzone!

ALÌ Oh, non volevo offendervi! Era per spiegarvi...

MUSTAFÀ Spiegatevi a parole che sarà meglio.

ALÌ Dunque capirete come uno schiaffo simile mi sia sceso dalle guance al cuore,<sup>131</sup> accendendolo di implacabile ira. Ma sono incerto se, per vendicare l'offesa, mi convenga meglio affrontare il nemico in duello oppure farlo assassinare.

MUSTAFÀ In generale assassinare mi par più sicuro e più spiccio. Chi è il vostro nemico?

ALÌ Sst! Per carità! Parlate piano!  
*Lo trascina, parlando, fuori dalle quinte.*

FLORIANO *Posa i pennelli e si inginocchia ai piedi di Dania.*  
Bella Dania, finalmente 365  
un istante soli siamo!  
Posso dirvi alfin che v'amo<sup>132</sup>  
Pazzamente!

DANIA *Commossa:*  
Dite il vero?

FLORIANO Nol sentite?  
*Accendendosi:*  
L'ideal per me sei tu!<sup>133</sup> 370  
Per un bacio tuo darei  
mille vite!

DANIA *Teneramente:*  
Troppo, troppo!<sup>134</sup> A me basta solo<sup>135</sup> una,  
ma per me! Sol per me!

FLORIANO *Appassionatamente:*

<sup>129</sup> M: importanza.

<sup>130</sup> M: alla guancia.

<sup>131</sup> M: Dunque, capirete come un simile schiaffo mi abbia bruciato le guance, e come il bruciore mi sia sceso dalle guance al cuore.

<sup>132</sup> L: t'amo.

<sup>133</sup> M: tu sei! DA e PB: tu sei, tu sola.

<sup>134</sup> M: Mille?! DA e PB: troppe.

<sup>135</sup> M: pur.



DANIA ti condurrò, mia sposa!<sup>143</sup>  
 FLORIANO Ma come, ahimè, potremo sfuggire a Mustafà?  
 Ascolta, amore.  
           *Parlano piano.*  
 MUSTAFÀ *Ancora tra le quinte:*  
 Ecco il parer mio; adesso vi saluto.  
 ALÌ *Cercando tuttavia di trattenerlo e ponendosi in modo di nascondergli*  
           *Floriano e Dania*  
 Il vostro consiglio è davvero prezioso!<sup>144</sup> Quando riceverete degli schiaffi, servitor vostro! Vi renderò la pari col mio consiglio.  
 MUSTAFÀ Vi lascio andare senza accompagnarvi: tra noi questa libertà è permessa.  
           *Alì esce.*<sup>145</sup>  
 FLORIANO *A Dania:*  
 Nulla potrà più separarci.  
           *Vedendo che Mustafà l'osserva:*  
 Guardavo questa fossetta che ha sul mento e che dapprima mi era parsa una macchiolina. Ma per oggi basta. Finiremo un'altra volta.  
           *A Mustafà, che vuol vedere il ritratto:*  
 No, non guardate ancora!  
           *Ai servi:*  
 Portate via tutto!  
           *A Dania:*  
 Vi prego, graziosissima, state serena, non perdetevi<sup>146</sup> coraggio, e così condurremo a buon fine quello che abbiamo cominciato.  
 DANIA Non temete, sto di buon animo.  
 MUSTAFÀ E quando finirete il ritratto?  
 FLORIANO Avrete prima d'allora mie notizie.  
           *S'inchina profondamente ed esce.*

#### SCENA VI

DANIA Che ne dite? Questo pittore è davvero una persona straordinaria. Bisogna riconoscere che i veneziani hanno una gentilezza, una genialità superiore a quella degli altri popoli.  
 MUSTAFÀ Mi sembra che abbiano specialmente una sfacciataggine superiore.  
           *Sbuffa.*  
 DANIA Che dite? Sanno così bene rendersi accetti!  
 MUSTAFÀ Alle donne, concedo! Ma quanto agli uomini, ti assicuro che accade l'opposto e per conto mio, li manderei tutti a mille diavoli, cominciando dal tuo famoso pittore!

#### SCENA VII

<sup>143</sup> In PB, in luogo delle ultime due battute di DANIA e FLORIANO, vi è uno scambio più denso di battute, più brevi e più concise: D *Con te solo visse il core, per te solo ogni gioia, ogni dolore ha il tuo nome, amore. Ogni respiro ogni palpito del cor vien da te soltanto. Per sempre tua.* – F *Per sempre tuo.* – D *Dimmi per sempre.* – F *Per sempre* – D e F *Per sempre.*

<sup>144</sup> M: *Il vostro consiglio è davvero più prezioso che il fuoco d'inverno, che la pioggia d'estate! (Inchino.)*

<sup>145</sup> M: *Exit Alì.*

<sup>146</sup> M: *perdetevi di.*

*Entra affannosamente ZAIDA.*

ZAIDA *Si getta ai piedi di Mustafà e gli si attacca alle vesti.*

Signore, signore buono, salvatemi, per l'amore di Allah!

MUSTAFÀ Ma chi è costei? Oggi mi succedono tutte! Cosa c'è ancora?

ZAIDA *Con voce e gesti di terrore.<sup>147</sup>*

Salvatemi signore, da un marito geloso che mi perseguita e mi vuole uccidere! La sua gelosia è frenetica e sorpassa ogni immaginazione. Egli esige che mi copra perfino gli occhi, e per avermi scorta col viso leggermente scoperto, ha sguainata la spada, mi ha inseguita e ridotta a rifugiarmi qua<sup>148</sup> e ad invocare la vostra protezione. Ahimè, che lo sento venire! Ah! Per carità, per pietà, signore, salvatemi!

MUSTAFÀ *A Dania:*

Conducila nelle tue stanze.

*A Zaida:*

Non temere<sup>149</sup> nulla.

### SCENA VIII

*Entra, con la spada sguainata, FLORIANO.*

MUSTAFÀ Come, siete voi, il marito geloso?

FLORIANO Dov'è, quella sciagurata?

MUSTAFÀ Un veneziano geloso come un turco?!

FLORIANO I veneziani sanno fare di tutto, e quando vogliono esser gelosi, lo sono venti volte meglio di un turco.

MUSTAFÀ Caspita! Dite davvero?

FLORIANO Non cercate di tergiversare: l'infame crede di aver trovato qui un rifugio sicuro, ma voi siete troppo ragionevole per opporvi al mio risentimento. Lasciate dunque che la tratti come si merita.

MUSTAFÀ Che diavolo! Fermatevi! L'offesa è troppo piccola per un'ira così grande!

FLORIANO L'importanza dell'offesa non sta nell'entità della cosa in sé stessa,<sup>150</sup> ma nell'ordine trasgredito. La disobbedienza che irride ai miei divieti aggrava qualsiasi piccolezza.

MUSTAFÀ Dal modo in cui la donna parlava, posso accertarvi che sbagliò senza malizia e per pura dimenticanza.

FLORIANO Come? Pigliate<sup>151</sup> la sua parte contro di me?

MUSTAFÀ Senz'altro. E se desiderate essermi grato, dimenticate la vostra collera e riconciliatevi con lei. È una grazia che vi domando.

FLORIANO In questo caso...

*Gesto significativo.*

Non posso rifiutare. La vostra saggezza, poi è lodata da tutti: farò come mi consigliate.

MUSTAFÀ *Avvicinandosi a Zaida nascosta:*

<sup>147</sup> [voce] è variante assente in DB: è scelta da M, a completare la frase.

<sup>148</sup> M: *qui*.

<sup>149</sup> M: *temete*.

<sup>150</sup> M: *L'entità dell'offesa non sta nell'importanza della cosa in sé stessa*.

<sup>151</sup> [Pigliate] è variante scelta da M, poiché DB presenta un'incongruenza lessicale: *parlate*.

Venite, venite pure senza timore. Ho fatto la pace per voi. Le belle che si rivolgono a me ottengono sempre tutto quanto desiderano.

ZAIDA La riconoscenza che vi debbo è infinita, signore. Ma lasciate che io vada a riprendere il mio velo, perché non oserei ricomparirgli dinanzi così. Succederebbe un vero pandemonio.

MUSTAFÀ *Riavvicinandosi a Floriano:*

Eccola che sta per venire. Se aveste visto come appariva felice quando le dissi che tutto era accomodato!

#### SCENA IX

*Entra DANIA avvolta tutta nel velo di Zaida.*

MUSTAFÀ Poiché avete dimenticato il vostro risentimento, ser Pittore, fate la pace qui davanti a me. Datevi la mano e promettete di vivere d'ora innanzi nella più perfetta unione!

FLORIANO Per la grande amicizia che ci lega...

*Con enfasi:*

Vi prometto, eccellentissimo Mustafà, che vivrò con lei d'amore e d'accordo!

MUSTAFÀ Trattatela bene, caro pittore.

FLORIANO La tratterò il meglio che mi sarà possibile, ve l'assicuro!

*Escono.*

MUSTAFÀ Ah! Ah! Ah!

*Ride di gusto.*

Guardate un po' quel pittore! Cosa ne dirà Dania? Temevo quasi che se ne innamorasse, ma così tutto è accomodato. Dania! Dania! Dania!

*Cercando Dania trova Zaida.*

#### SCENA X

MUSTAFÀ *A Zaida:*

Come?! Siete ancora qui? Cosa vuol dire?

ZAIDA *Senza velo:*

Vuol dire che un venditore di schiave è odiato da tutti, e che tutti sono contenti di nuocerli. Vuol dire che Dania è fuggita col cavaliere che l'ama, per essere sua sposa. Vuol dire che siete gabbato, e gabbato coi fiocchi!

*Fugge via ridendo.*

MUSTAFÀ *Con furia sempre crescente:*

A me un tale affronto? A me, Mustafà? Ma chiederò giustizia e la vedremo! Cane miscredente! Ti farò impalare, per la barba di Maometto! Ti farò impalare!

*Chiamando a gran voce:*

Omar! Taletè! Ibrahim! Servi! Schiavi! Qui subito!

*I servi accorrono urtandosi.*

Se volete che rimetta i castighi promossi alla vostra scempiaggine di stanotte, dovete, ora, fulmineamente, raggiungere Dania e il pittore fuggitivi, e portarmeli qui, vivi o morti. Via!

SERVI *Dopo essersi inchinati all'ordine, secondo l'usanza orientale, fuggono poi come frecce per adempierlo.*

MUSTAFÀ *Si butta a sedere sul divano, e tira boccate furiose dalla sua lunga pipa. Poi, sempre irosamente sbuffando, fumando e ruggendo, fa alcuni giri per la stanza ed esce.*

#### SCENA XI

*Per un istante la scena resta vuota. Poi, preceduto da MUSTAFÀ, che ha messo una maschera d'esequie sulla sua rabbia, senza tuttavia completamente celarla, entra il gran PASCIA.*

MUSTAFÀ *Con profondi inchini.*  
Eccellenza, degnatevi di entrare nella mia modesta abitazione.

PASCIA *Ridendo e battendogli sulle spalle:*  
Modesta, mi pare che diventi davvero: non ho incontrato manco l'ombra di un servo. Che ne avete fatto! Li avete mangiati tutti?

MUSTAFÀ Ah! Se l'eccellenza vostra sapesse! Ho una grande grazia da chiederle...  
PASCIA Anch'io per l'appunto vi cercavo.

MUSTAFÀ Aiuto e giustizia, eccellenza, per un affronto mortale!  
PASCIA *Senza badare affatto alle querimonie di Mustafà:*  
Dunque vi cercavo per annunziarvi che ho combinato una mascherata, una festa magnifica. Ci verrete con qualche bella schiava. Ne avete sempre qualcuna in serbo, eh, briccone?!

MUSTAFÀ Appunto, vi volevo dire...  
PASCIA Me lo direte poi, amico mio. Sarà uno spettacolo magnifico, eclisserà tutti gli altri!

MUSTAFÀ Eccellenza, quel traditore mi ha giocato la<sup>152</sup> commedia.  
PASCIA *Sempre più distratto, pensando solo ai casi suoi.*  
Ma che commedia! Una mascherata, vi dico! Ne faremo una prova prima di presentarla al Sultano!

MUSTAFÀ Ma, Eccellenza, io chiedevo il vostro appoggio...

#### SCENA XII<sup>153</sup>

*Entrano i servi con FLORIANO, DANIA, ALÌ, e ZAIDA, prigionieri.*

MUSTAFÀ Eccoli! Eccoli! Ah! Briganti! Ora ci siete! Eccellenza...  
PASCIA Toh! Toh! Ma questo è il cavalier Floriano! Amico mio, che piacere di incontrarvi qui!

FLORIANO Ma sono davvero felicissimo, Eccellenza! Permettete che io vi presenti la mia sposa.

MUSTAFÀ Macché sposa d'Egitto!  
PASCIA *Senza badargli.*  
Oh! Complimenti benissimo! Vi invito ambedue alla mia festa. Vedrete! Una festa magnifica!

MUSTAFÀ *Completamente fuori dai gangheri.*

---

<sup>152</sup> M: *una*.

<sup>153</sup> In DB la scena è indicata con [Scena XIa] e in M con [scena 11a]. Per ragioni di coerenza, la numerazione viene qui sostituita con [Scena XII].

Per la barba di Maometto, non ve la passerete liscia così,<sup>154</sup> furfanti! Eccellenza, ma questa è la schiava che vi avevo promesso, e quel traditore l'ha rapita e ha tentato di fuggire<sup>155</sup> con lei!

FLORIANO Un Missionario ci ha sposati or ora secondo il rito cristiano. È mia moglie e la difenderò a spada tratta.

*Sguaina la spada e i servi lo trattengono.*

DANIA *Piangendo si getta ai piedi del Pascià:*  
Eccellenza, pietà, pietà! Ci amiamo tanto!

*Singhiozza.*

PASCIÀ Lasciateli liberi. Ah! Che bella commedia!  
MUSTAFÀ *Alza le braccia al cielo disperato.*  
PASCIÀ In verità comprendo che Mustafà si disperi! Che tiro birbone! Ah! Ah! Che tiro birbone! Cavaliere Floriano, l'avete rischiate bella!

FLORIANO Tutto si arrischia, Eccellenza, quando si ama.  
*Prende per mano Dania e l'attira a sé.*

PASCIÀ E l'oggetto di tanto fuoco ne è ben degno! Pensare che era destinata a me! Vecchio Mustafà, ti ringrazio egualmente per il buon gusto che mi attribuite. In altra circostanza vi avrei appoggiato, ma oggi... Mi spiegherò: ho fatto la pace con la mia moglie favorita: un fiore di bellezza, ma un carattere... Insomma, quando si dice le donne... Deliziosa però e sono al colmo della gioia. Le ho offerto una perla<sup>156</sup> ed è precisamente in suo onore che voglio dare questa festa. Ma se portassi un'altra donna nell'Harem, e una donna di così grande bellezza, mi capirete...

FLORIANO Troppo giusto!  
MUSTAFÀ Però chi ci va di mezzo sono io!  
PASCIÀ Eh! Vecchia volpe! Oggi a me, domani a te! Prendi intanto questa borsa, se ti può consolare!

MUSTAFÀ *Inclinandosi:*  
Grazie, grazie, Eccellenza! Sono vostro servo umilissimo, sempre agli ordini vostri!

PASCIÀ Allora, bando alle malinconie e pensiamo alla nostra festa! Avanti, danzatrici e danzatori!

*Entrano danzando.*  
Su venite, gaio<sup>157</sup> stuolo,  
danzatrici e danzatori!  
Fuggan lungi noia e duolo  
E la gioia regni ognor. 415

No, pensieri non vogli'io  
Che non siano di piacer,  
poiché breve è il giorno<sup>158</sup> mio  
vo' trascorrerlo a giocar.<sup>159</sup> 420

CORO Ove giunge il Gran Pascià

<sup>154</sup> M: *così liscia.*

<sup>155</sup> M: *fuggirsene.*

<sup>156</sup> M: *una perla meravigliosa.*

<sup>157</sup> L: *in gaio.*

<sup>158</sup> PB: *viver.*

<sup>159</sup> M, DA, PB e L: *goder.*

regna<sup>160</sup> la felicità;  
in dolce sogno vivete ognor  
voi che congiunse nodo d'amor.<sup>161</sup>

PASCIÀ Sapete, giovani amici, cosa vagheggio? Che le vostre mogli<sup>162</sup> siano  
regalmente festeggiate in casa mia. E per questo vi invito tutti.

FLORIANO Eccellenza, la mia amicizia per voi cresce a mille doppi e non so dirvi la mia  
riconoscenza.

DANIA Grazie, magnifico signore, grazie!  
*Si inchina a baciargli la veste.*

PASCIÀ *La rialza sorridendo e la conduce a Floriano:*  
Non siate geloso della<sup>163</sup> mia veste, giovane amico. Lascio a voi la restituzione  
del bacio.  
*Dania e Floriano si abbracciano.*

DANIA e FLORIANO Cadono alfin le lugubri catene 425  
E ne ricinge in dolci nodi amor!  
La vita schiude a noi le sue serene  
Visioni di dolcezza e di splendor.  
In alto i cuori! L'alba è giunta alfine,  
alba di libertà, luce d'amore!<sup>164</sup> 430

PASCIÀ Evviva gli sposi!  
MUSTAFÀ *Agitando la borsa.*

CORO Evviva noi!  
Viva! Viva!<sup>165</sup> Viva gli sposi!  
*Tutti sono trascinati nella vorticoso ronda finale.*

DANIA e FLORIANO *Abbracciati e dimentichi di tutto:*  
Luce d'amor!

*Sipario.*

<sup>160</sup> L: *giunge.*

<sup>161</sup> In PB il CORO riprende la strofa finale del PASCIÀ, con una variante nel verso finale [*No pensieri non vogli'io ... vo trascorrerlo a goder*], segue poi la strofa presente in DB.

<sup>162</sup> PB in luogo di [*mogli*] reca un vuoto. La variante è presa da M.

<sup>163</sup> M: *anche della.*

<sup>164</sup> PB, in luogo di [*In alto i cuori! L'alba è giunta alfine, / alba di libertà, luce d'amore!*], presenta un duetto più sostenuto, completato dal canto del CORO: D e F *cadono alfin le lugubri catene / e ne ricinge in dolci nodi amor. / La vita schiude a noi le sue serene / visioni di dolcezza e di splendor. / Risuona ancora nell'anima / il tuo canto che aprì il core alla speranza. – D Spera mio core, l'alba è già vicina / alba di libertà, luce d'amor. – CORO Ove giunge il Gran Pascià / regna la felicità. / Liete danze intrecciati a lieti canti (il testo è indecifrabile). / In dolce sogno vivete ognor / voi che congiunse nodo d'amor. / Viva gli sposi!* Per maggiori approfondimenti riguardo al "Finale Ultimo" di PB si veda il capitolo 2.

<sup>165</sup> M e DA: *Urrah! Urrah!*



George Braque, *The Violin*, 1912

## PARTE PRIMA

“Importante è la deontologia professionale del filologo, che deve sempre esibire tutti i materiali e tutte le induzioni su cui fonda le sue ipotesi”.

C. Segre, *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario*

“Per una tale arte [la filologia] non è tanto facile sbrigare una qualsiasi cosa, essa insegna a leggere *bene*, cioè a leggere lentamente, in profondità, guardandosi avanti e indietro, non senza secondi fini lasciando porte aperte, con dita ed occhi delicati”.

F. Nietzsche. *Aurora*.

1. PROBLEMI GENERALI RIGUARDO ALLA TRASMISSIONE DEL TESTO LIBRETTISTICO

La ricercatrice o il ricercatore che voglia proporre un'analisi culturale, storica e sociale della forma e del contenuto di un testo letterario dovrà innanzitutto accertarsi di essere in possesso di un'edizione autorevole: filologicamente accurata, anche qualora l'opera fosse inedita. Trovandosi di fronte al libretto di un'opera lirica, dovrebbe dunque sorgere una fondamentale domanda: a quali requisiti deve rispondere il testo librettistico per essere atto a un'analisi letteraria? In tal senso le condizioni di trasmissione del testo di *Dania* sono certamente peculiari e perciò degne di essere menzionate: di *Dania*, infatti, non solo non esiste un'edizione critica, ma neppure esiste una stampa del libretto, sia essa pubblicata dall'autrice Elena Bonzanigo, dal compositore delle musiche Luigi Tosi oppure, infine, da una persona esterna, quale potrebbe essere un editore. Tuttavia il testo è pervenuto a noi integralmente e in diverse versioni. Le condizioni in cui il testo si presenta non sono tanto diverse da quelle di altri libretti appartenenti al genere del teatro operistico: come nota Giovanna Gronda, curatrice del volume *I libretti d'opera italiani: dal Seicento al Novecento*, riferendosi precisamente al proprio lavoro filologico, operato su una trentina di libretti di carattere ed epoche diversi:

Il pregiudizio comune che i libretti d'opera appartengano a un genere letterario minore, di natura popolare e per ciò stesso privo di norme se non di valore, che essi siano composti da improvvisatori – poeti di poco conto, i librettisti appunto –, non è stato privo di conseguenze sulle edizioni di questi testi.<sup>166</sup>

I testi a disposizione sono spesso edizioni singole o miscellanee, che raccolgono i libretti delle opere in maniera disordinata ed errata e dove le versioni dei libretti originali vanno a mischiarsi a versi estrapolati dagli spariti o alle versioni stampate di seconda e terza mano. Gronda cita un caso esemplare, a dimostrazione delle condizioni editoriali di questo genere: l'accademico Andrea Della Corte, sicuro di pubblicare nella raccolta *Drammi per musica da Rinuccini allo Zeno*, del 1958, il libretto di Zeno-Pariati *Don Chisciotte in Sierra Morena*, stampa invece *Don Chisciotte in corte della Duchessa*, di Pasquini.

---

<sup>166</sup> GRONDA Giovanna, *Nota filologica*, in AA.VV., *Libretti d'opera italiani, dal Seicento al Novecento*, a c. di Giovanna Gronda e Paolo Fabbri, Mondadori, Milano, 1997, pp. 1807-12, p. 1807.

Trovandosi confrontata con le problematiche peculiari al lavoro di ricostruzione del testo librettistico, la ricercatrice, indossate le vesti di filologa, dovrà ideare dei percorsi coerenti per muoversi tra le innumerevoli varianti testuali che ogni testimone si porta appresso: il prodotto finale dell'analisi critica, infatti, dovrà rispondere ai criteri specifici che contraddistinguono il genere del libretto d'opera. Paolo Fabbri, nel capitolo introduttivo all'edizione de *I libretti d'opera italiani*, caratterizza il principale problema filologico in ambito librettistico come segue:

Varianti introdotte di sua iniziativa dal compositore, o concordate col poeta in corso d'opera, oppure migliorie apportate dopo il debutto, concorrono a spiegare questo o quel caso di difformità tra il testo letterario sottoposto al musicista (e poi al lettore), e quello offerto a sua volta dal musicista all'ascoltatore/spettatore. Anche se molto simili, quando talora non identici, quei testi obbediscono in realtà a due statuti profondamente diversi e che è opportuno tener distinti: l'uno di natura prevalentemente letteraria e tutto sommato relativamente autonomo; l'altro subordinato e duttile nei confronti delle esigenze musicali. Insomma: un conto è il testo verbale come lo presenta il libretto, il quale vive anche di vita propria (risponde a un sistema letterario compiuto, che attende di perfezionarsi nel canto ma che esibisce coerenza e presentabilità pure in sua assenza, e lo divulga tramite un manufatto che può circolare per proprio conto); un altro quello inserito dal compositore tra i pentagrammi della partitura (e poi restituito dagli esecutori), impastato più che altro di note e ad esse soggetto.<sup>167</sup>

Scopo del volume di Gronda e Fabbri è, quindi, di restituire ai libretti il loro statuto esecutivo: il prodotto finale del lavoro filologico è una versione del testo che si avvicini il più possibile alla forma e al contenuto del componimento che il librettista affidò al musicista, il quale ne fece un utilizzo tale da privarlo della sua «natura letteraria», legandolo indissolubilmente alla musica. Per editare il testo i curatori hanno fatto uso degli esemplari stampati dei libretti risalenti alla prima rappresentazione dell'opera, o a rappresentazioni seguenti nel caso in cui queste rivelino modifiche sostanziali all'aspetto dell'opera. L'esemplare utilizzato come base per l'edizione è poi stato confrontato con eventuali versioni manoscritte. Il testo unito alle note musicali, privato dalla propria autonomia e trascritto dal musicista sotto i pentagrammi della partitura non è invece direttamente funzionale alla costruzione dell'edizione critica, tranne in caso di lacune o corruzione del libretto.

Nonostante la convinzione secondo cui l'opera lirica sia un genere che, nel suo insieme, non possa essere analizzato scindendolo nelle sue singole parti – poiché le dimensioni del testo letterario, della musica e del teatro si fondano in una forma ibrida – si vuole qui dimostrare che il testo librettistico possiede in sé un valore drammaturgico importante, analizzabile criticamente e contestualizzabile nella storia della letteratura. Per questa ragione il lavoro di ricostruzione filologica

---

<sup>167</sup> FABBRI Paolo, *La musica è sorella di quella poesia che vuole assolversi seco*, in AA.VV., *Libretti d'opera italiani, dal Seicento al Novecento*, cit., pp. LVII-LXXX, p. LXXVI.

qui operato sul testo di *Dania* ricalca le scelte operate dai curatori de *I libretti d'opera italiani*: con l'assemblaggio di un'edizione critica-interpretativa si vuol restituire al testo librettistico una forma quanto più possibile fedele alla sua versione letteraria, quella che precede, dunque, il momento in cui esso viene iscritto, nota dopo nota, nello spartito del musicista, andando ad adempiere alla sua funzione operistica. Si intende dunque fornire «un testo che si avvicini il più possibile all'originale»<sup>168</sup>, pur tenendo sempre presente la domanda posta da Segre: «E poi, che cos'è l'originale? [...] L'originale resta, più che un obiettivo irraggiungibile, un'astrazione.»<sup>169</sup>

---

<sup>168</sup> MAAS Paul, *Critica del testo*, Trad. it. Nello Martinelli, Le Monnier, Firenze, 1972, p. 1. Cit. da: SEGRE Cesare, *Riflessioni sulla critica testuale*, in AA.VV., *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario, Atti del convegno internazionale (Cremona 4-8 ottobre 1992)*, a c. di Renato Borghi, Pietro Zappalà, Libreria musicale italiana, 1995, pp. 3-8, pp. 4-5.

<sup>169</sup> SEGRE Cesare, *Riflessioni sulla critica testuale*, in AA.VV., *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario, Atti del convegno internazionale (Cremona 4-8 ottobre 1992)*, cit., p. 5.

## 2. I TESTIMONI DI *DANIA*

I testimoni reperiti nel corso del lavoro investigativo su *Dania* sono cinque, uno solo dei quali è quasi certamente di mano della librettista. Si tratta di un manoscritto, qui chiamato M, redatto a penna con una calligrafia nettamente distinguibile da quella del musicista Tosi, raccolto in 50 fogli, numerati. Il manoscritto indubbiamente risale a uno stadio di lavoro iniziale, poiché presenta delle particolarità di carattere strutturale che nelle altre versioni sono state progressivamente elaborate: innanzitutto è privo delle due scene che aprono il primo atto, inoltre in esso l'azione non si articola su tre atti, bensì soltanto su due. Il testo, che presenta alcuni luoghi marcati da cancellazioni e correzioni (in parte operate dalla stessa mano e in parte dalla mano del musicista), potrebbe essere stato scritto da Bonzanigo stessa con lo scopo di consegnare a Tosi una prima versione del libretto: in questo caso le correzioni potrebbero risalire a una fase del lavoro comune, in cui musicista e librettista hanno rielaborato insieme l'opera. Riguardo a ciò si ritornerà più avanti nel capitolo.

Il secondo testimone è un dattiloscritto, che denomineremo DB, il quale contiene, con parecchie varianti, il testo del manoscritto, con l'aggiunta delle due scene iniziali del primo atto là assenti. Resta incerta l'identità di chi abbia battuto il testo a macchina: è plausibile credere che sia stata la stessa Bonzanigo, con l'intento di redigere una versione definitiva del libretto, formalmente più ufficiale, da consegnare, eventualmente, agli esecutori del pezzo. I 22 fogli, numerati, non si presentano slegati, come invece accade per quanto concerne il manoscritto, ma sono bensì rilegati in un unico fascicolo, protetto da un rivestimento in cartone rigido e ornato da un *collage* decorativo, che gli fa da copertina.<sup>170</sup> Tuttavia, a causa di un numero corposo di incongruenze formali con il testo del manoscritto, non si esclude l'ipotesi secondo cui l'artefice del testo possa essere stato Tosi, il quale, spinto dal desiderio di avere a sua disposizione un testo dattiloscritto, potrebbe aver copiato a macchina il lavoro di Bonzanigo. Determinare chi abbia scritto DB è funzionale alla possibilità di stabilire il carattere delle varianti collazionate: tali varianti possono essere o una conseguenza di accidenti casuali oppure interventi frutto di scelte autonome dell'autrice, o, ancora, dipendere da suggerimenti e imposizioni. Nel caso in cui fosse stata Bonzanigo a trascrivere il testo, ci troveremo di fronte a una serie di varianti d'autore.

Insieme ai primi due testimoni, sono state rinvenute tre identiche copie (di 13 fogli, non numerati, ma sempre in forma dattiloscritta), di una versione, DA, la quale è composta dalla maggior parte delle parti musicate, da alcuni recitativi e da alcune didascalie: in DA sono trascritte per intero le prime due scene del primo atto, per i restanti atti, invece, si osserva come di norma siano assenti i

---

<sup>170</sup> Le fotografie delle copertine dei diversi esemplari sono riprodotte nell'appendice delle figure.

dialoghi in prosa, tranne in casi eccezionali, dove due o tre battute sono segnate quando fanno da cornice alle parti destinate al canto. DA, tuttavia, è un testimone pieno di contraddizioni e, nonostante di regola raccolga il testo delle parti cantate, in due luoghi queste sono mancanti: nel primo atto, all'altezza del duetto «Bella Grecia mia lontana», al testo in versi è sostituita l'annotazione *Duetto*, allo stesso modo nel terzo atto il duetto «Bella Dania, finalmente» è indicato con l'annotazione *Duetto* ed i versi che ne compongono il pezzo sono trascritti solamente in parte. È probabile che questa versione servisse al musicista per lavorare sulle parti selezionate per essere destinate al canto, facendo uso di un testo non appesantito dalle lunghe parti recitate. Inoltre, l'esistenza di tre copie della stessa versione potrebbe significare che i fascicoli siano stati consegnati agli interpreti, una volta composte le musiche.

Tra questi tre testimoni, che si possono definire come tre momenti dell'elaborazione del testo librettistico – quel testo dunque che, come spiega Fabbri, si differenzia dal testo inserito dal compositore tra le note della musica<sup>171</sup> –, è stato necessario scegliere l'esemplare più atto a essere utilizzato come base per l'edizione critica-interpretativa. DA è escluso dal principio a causa della sua incompletezza contenutistica. Tra DB e M, infine, è stato scelto DB poiché, posizionandosi cronologicamente in una fase di lavoro successiva, mostra la strutturazione scenica definitiva del pezzo e contiene le due scene iniziali, che, nella fase di lavoro in cui è stato scritto M, non erano ancora state elaborate. Nonostante ciò DB non è privo di errori di vario genere: refusi, omissioni lessicali, errori di battitura e di punteggiatura e, soprattutto, incongruenze interne, sia formali che contenutistiche. Tali errori sono assenti nella versione del testo di M, che è stato utilizzato per venire in soccorso alle mancanze di DB quando queste riguardino il testo in prosa, destinato a essere recitato. Nei casi in cui è stata necessaria una correzione del testo, basata su ciò che è leggibile in M, se ne è fatta menzione in nota. Il lavoro di correzione è più complesso per quanto riguarda le parti del testo in versi, destinate a essere trasposte in canto: nel caso fosse risultata evidente la necessità di sostituire a DB una variante estranea, prima della sostituzione sono state confrontate puntualmente le varianti di M e di DA; la più idonea, infine, è stata accolta nel testo criticamente editato. Anche in questo caso la sostituzione di singole varianti è indicata in nota.

Oltre a queste tre versioni inedite del testo è pervenuta a noi l'edizione di un opuscolo, L, pubblicato dagli autori con la funzione di presentare allo spettatore un riassunto dello spettacolo inscenato. La forma del testo ricorda quella di un canovaccio: infatti le azioni svolte dai personaggi in ogni atto sono narrate, mentre i principali dialoghi tra i personaggi sono resi in forma di discorso

---

<sup>171</sup> Cfr.: FABBRI Paolo, *La musica è sorella di quella poesia che vuole assolversi seco*, cit., p. LXXVI.

indiretto. La differenza rispetto al canovaccio è che il testo è stato pubblicato e messo in circolazione tra gli spettatori della recita. Inoltre, intercalati nella narrazione riassuntiva della storia si trovano alcuni versi delle singole parti cantate: ogni brano cantato è indicato con tre o quattro versi iniziali o finali. In quanto testimone, L è utile per comprendere quale fosse la definitiva suddivisione in atti dello spettacolo e del libretto. La trascrizione dei pochi versi cantati, tuttavia, presenta delle varianti che nella maggioranza dei casi riprendono la versione della partitura.

La versione del testo trascritta negli spartiti va a formare l'ultimo testimone collazionato per portare a termine l'edizione critica di *Dania*: essa è presente nella Partitura, PB, e nella riduzione per pianoforte, PA. Poiché tra i due esemplari non intercorrono differenze di sorta in relazione al testo trascritto direttamente nello spartito, si è deciso di citare solamente PB, dando per scontato che il lettore sappia che PA non si discosta da esso. Come nel caso di DA è da puntualizzare che si tratta di un testo incompleto, poiché non contiene i dialoghi recitati e le didascalie. Un'ulteriore osservazione riguarda la suddivisione dei pezzi musicati: a ogni pezzo trasposto in musica viene dato un nome, che ne indica il carattere e il genere. Le parti dialogate vengono perciò denominate duetti o terzetti, mentre le arie portano il nome del genere di cui fanno parte: «Notte lunare piena d'incanto» ad esempio reca il titolo *Romanza di Dania*.

Nel corso del lavoro filologico operato sul libretto di *Dania*, il testo trascritto nello spartito ha la stessa funzione che hanno avuto le partiture per l'edizione critica dei libretti italiani a cura di Gronda e Fabbri: solamente nel caso in cui DB, l'esemplare scelto come base, presenti delle lacune, dei luoghi corrotti o delle incongruenze si è ricorso all'aiuto di PB, il quale, in molti casi, ha potuto confermare l'autorevolezza delle varianti presenti in M, oppure quelle presenti in DA. Accade con grande frequenza che nel testo di PB siano inserite delle ripetizioni di singole parole o di interi sintagmi: ovviamente ciò è determinato dalla sensibilità del musicista, che trasponendo i dialoghi in musica, risente la necessità di enfatizzare certi luoghi maggiormente di altri. Quando, nel lavoro di collazione, ci si è trovati di fronte a questo tipo di ripetizione, si è deciso di non segnalarlo nell'apparato critico posto in nota al testo edito, poiché ciò non è di interesse per la ricostruzione del testo librettistico.

Infine per il lettore potrebbe essere interessante sapere che, insieme ai cinque testimoni che riportano una fase dell'elaborazione testuale completa, si sono conservate delle singole carte sparse e raccolte in un unico fascicolo, conservato anch'esso all'Archivio di Stato di Bellinzona<sup>172</sup>: questi fogli sono dei preziosi testimoni che potranno aiutare i ricercatori e le ricercatrici che in futuro

---

<sup>172</sup> Il fascicolo è conservato nell'unità archivistica *UNA 156*, all'Archivio di Stato di Bellinzona.

desidereranno analizzare più a fondo le diverse fasi di lavoro dell'autrice sul testo e della sua collaborazione con il musicista. Tuttavia nessuno di questi frammenti reca una versione completa del libretto: piuttosto essi contengono singole scene e appunti. Essendo frammentari, e rappresentando uno stadio di elaborazione testuale primordiale, non sono stati presi in considerazione durante il lavoro di collazione. Inoltre, a rendere la loro contestualizzazione ancora più difficoltosa, si aggiunge il fatto che essi sono conservati in una mappa di cartone, che reca l'indicazione: *Elena Bonzanigo / DANIA / Commedia musicale / in 4 Atti e 3 Quadri / Musica / del / M. Luigi Tosi*. Essi appartengono dunque a uno stadio di elaborazione del testo in cui la strutturazione della commedia si presentava divisa in quattro atti e tre quadri: una scelta che non si è riscontrata in nessun altro testimone.

Si vuole ora offrire al lettore alcuni spunti di riflessione riguardo ai problemi che hanno interessato la ricostruzione del libretto a livello macrotestuale: dopo il primo approccio ai testimoni, infatti, è nata la necessità di compiere delle scelte che potessero aiutare a rendere il testo, nel suo complesso, più coerente a livello linguistico e formale. Tali problemi riguardano la grafia, le forme metriche e la numerazione.

### *Grafia*

La redazione dei libretti per musica avviene, come è noto, nel segno della fretta: i tempi stretti degli allestimenti teatrali ai quali questi sono destinati condizionano librettisti, copisti e stampatori, nella stesura come nella trascrizione e nella stampa.<sup>173</sup>

I problemi grafico-formali, riscontrati in ognuno dei cinque testimoni, sono stati un ostacolo importante nel percorso filologico che ha portato alla cura di un'edizione critica del libretto di *Dania*. Similmente ai casi su cui ha lavorato Gronda, infatti, anche DB, l'esemplare selezionato per fare da base al lavoro critico, mostra di aver risentito le conseguenze, non trascurabili, dei tempi stretti degli allestimenti teatrali, che hanno influito sulla correttezza della grafia del testo a tutti i livelli.

Refusi e omissioni, innanzitutto, sono riscontrabili in ogni pagina: essi sono stati corretti con un puntuale confronto con M e, quando necessario e possibile, con DA e PB. Oltre alla caduta di singole parole si osservano in alcuni luoghi cadute di versi, di didascalie e, in un unico caso che verrà approfondito in seguito, l'omissione di tre battute: anche in questo caso agli errori è stato rimediato facendo un confronto con le varianti di M e, se possibile e necessario, con DA e PB.

La punteggiatura si è rivelata essere il livello testuale che presenta maggiori scorrettezze: infatti è stato necessario rivederla di battuta in battuta, poiché il testo presenta una frequente oscillazione fra

---

<sup>173</sup> GRONDA Giovanna, *Nota filologica*, cit., p. 1808.

segni interrogativi ed esclamativi, una collocazione imprecisa e sintatticamente insensata di punti e virgole e spesso ha richiesto un intervento per sfolire la quantità eccessiva di punti esclamativi (i quali certamente adempiono ad una funzione espressiva, ma rendono difficoltosa una lettura scorrevole).

In vari luoghi del testo è stato necessario un intervento di normalizzazione di accenti e apostrofi, soprattutto nei casi in cui la loro mancanza desse luogo a una parola semanticamente ambigua. Inoltre si è regolarizzato l'uso di maiuscole e minuscole, in accordo con la nuova punteggiatura introdotta nel testo critico.

Infine, è stato notato un ulteriore fenomeno ricorrente in DB e ascrivibile alla fretta del copista, a cui si è rimediato con un confronto fra varianti: si tratta della collocazione e della denominazione errata di certe indicazioni sceniche, specialmente per quanto riguarda la numerazione delle singole scene. L'assenza di indicazioni sceniche è stata integrata, quando possibile, facendo ricorso al testimone M; la numerazione, quando incoerente, è stata aggiustata in nome della coerenza strutturale del testo.

### *Forme metriche*

Il testo di *Dania*, come si è detto, si suddivide in parti recitate e in parti musicate e cantate. Il testo destinato al canto è versificato e raccolto in strofe, in cui si alternano sequenze di settenari ed endecasillabi, oppure di senari e ottonari. In DB la suddivisione in strofe è indicata con chiarezza: quando l'inizio di una strofa nuova è segnalato graficamente, esso è stato considerato nel lavoro di ricostruzione e segnalato con un a capo. Spesso tali suddivisioni coincidono con ciò che si osserva in M, più raramente invece tale coincidenza riguarda anche DA.

Sono inoltre state conservate le originali scansioni metriche di DB, in modo da mettere in risalto i versi spezzati a cavallo di due distinte battute. Tale realizzazione grafica dei versi corrisponde a M, mentre è mancante da DA, il quale, di norma, presenta una versione del testo in cui la scansione metrica è andata persa del tutto: intere strofe sono state raccolte in un'unica riga, come se si trattasse di uno scritto in prosa.

I dialoghi recitati, invece, sono sempre in prosa. Come è stato detto, essi sono presenti per intero in BD e in M, mentre sono soltanto in parte trascritti in DA. In PB, invece, il musicista di regola ha annotato, in testa alla pagina, le ultime battute in prosa che precedono le parti cantate, per

contestualizzare i pezzi musicati in modo da sapere quando, nel corso dello spettacolo, tenersi pronto per dirigere gli strumenti e il canto.

### *Numerazione*

«La numerazione dei versi teatrali è prassi utile» sostiene Gronda<sup>174</sup>, che ha applicato una numerazione continua dei versi dal primo all'ultimo atto di ogni libretto. *Dania*, come si è detto, non presenta un libretto costruito interamente in versi, tuttavia per essere in grado di facilmente situare ogni verso si è scelto di apporre una numerazione continua, omettendo dal computo le battute in prosa. Oltretutto, in questo modo le parti versificate vengono utilmente messe in evidenza, da un punto di vista grafico, rispetto alla prosa.

---

<sup>174</sup> GRONDA Giovanna, *Nota filologica*, cit., p. 1810.

### 3. UN PERCORSO A TAPPE ATTRAVERSO I LUOGHI TESTUALI DI *DANIA*

La tavola sinottica, allegata come Appendice al lavoro<sup>175</sup>, mostra, battuta per battuta, le coincidenze e le discordanze tra i tre testimoni DB, DA e M, ciascuno dei quali rappresenta una fase di elaborazione del libretto: essi sono stati trascritti diplomaticamente, in modo da conservare anche eventuali errori. La tavola aiuterà il lettore o la lettrice curiosi a comprendere come l'assenza o la presenza di una battuta determini lo statuto di ciascuna versione. L'apparato di note, che accompagna puntualmente il testo criticamente trascritto di DB, ha invece la funzione di mettere a confronto le varianti dei testimoni M, DA, L e PB: l'esito della collazione viene segnalato quando il luogo del testo critico concerne una differenza rispetto ad una delle versioni diverse da DB. Nonostante nell'apparato si sia dato conto di tutti i luoghi problematici, alcuni di essi necessitano un approfondimento, o perché coinvolgono l'intera strutturazione della commedia musicale, o perché relativi a parti di testo estese, che interessano più di una singola battuta. Essi verranno perciò analizzati separatamente qui di seguito. Inoltre tali luoghi spiegano esemplarmente la decisione di eleggere DB a testimone più fedele alla forma originale del libretto.

#### 3.1. IL FRONTESPIZIO

Nel riprodurre il frontespizio del libretto è stato adottato un criterio semidiplomatico: DB infatti non possiede un frontespizio, quanto piuttosto un cappello introduttivo in cui sono elencati il titolo della commedia, le indicazioni strutturali e i personaggi presenti in scena, compresa la lista delle comparse. Tale elenco è stato trascritto nell'edizione critica, ma integrato con le informazioni riguardanti i vari registri di voce necessari a interpretare le singole parti. Inoltre si è scelto di aggiungere le indicazioni relative alla fonte da cui *Dania* è stata tratta (la commedia di Molière *L'amour Peintre*). Il solo testimone che ci abbia trasmesso le informazioni riguardo ai timbri delle voci degli interpreti e il titolo della fonte molieriana è L.

DA non possiede un frontespizio, né un'introduzione nella quale siano indicati i nomi e le funzioni dei personaggi. Il faldone nel quale sono contenute le tre copie di DA, ognuna tenuta insieme da una graffetta, reca la sola indicazione del titolo: *DANIA*.

M, invece, possiede un frontespizio, in cui sono indicati i nomi dell'autrice e del compositore, il titolo e le indicazioni sceniche: *Elena Bonzanigo / DANIA / Commedia musicale / in 2 atti e 3 quadri / Musica del / M. Luigi Tosi*. Inoltre, in M l'inizio della commedia è preceduto da

---

<sup>175</sup> Cfr.: appendice 1.

un'introduzione, simile a quella presente in DB: vi sono infatti indicati il titolo, le indicazioni di genere e di struttura, l'elenco dei nomi dei personaggi e delle reciproche funzioni nel pezzo (segnati a matita e tra parentesi tonde si leggono, inoltre, i nomi degli interpreti dei sei personaggi principali) e la lista delle comparse: *DANIA / commedia musicale <in> 2 atti e 3 quadri / >operetta in 3 quadri e 2 atti< / Personaggi / Mustafà – padrone di (Vidoli) / Dania – schiava greca (Borellini) / Floriano – gentiluomo veneziano (Melesa) / Ali – suo servo (Rusconi) / Zaida – schiava greca (Taddei) / Il Pascià (Carugo) / musicisti, cantori, schiave, danzatrici, moretti, cantatrici, servi.*<sup>176</sup>

L, come si è scritto sopra, è il testimone più affidabile per quanto riguarda le informazioni relative alla strutturazione in atti, essendo l'unica versione del testo stampata. Esso possiede una copertina e un frontespizio. La copertina reca le informazioni relative al titolo, al genere del pezzo e alla strutturazione in atti, inoltre riporta i nomi dell'autrice e del compositore, e infine il prezzo del volume: *DANIA / Commedia musicale in tre atti / adattamento scenico / e versi / di Elena Bonzanigo / musica di / Luigi Tosi / prezzo cent. 50.* Il secondo, invece, oltre a titolo e autori, fornisce preziose informazioni riguardo agli esecutori, al luogo e all'anno di stampa: *DANIA / commedia musicale in tre atti / adattamento scenico e versi / di / Elena Bonzanigo / musica di / Luigi Tosi / La vicenda è tratta da un atto di Molière, "L'amour peintre". / (L'atto originale fu rappresentato nel 1667 a Saint-Germain dalla compagnia di Molière. Luigi XIV, la Regina, Mlle de la Vallière ed altri personaggi della Corte presero parte ai balletti. / Bellinzona – Arti Grafiche A. Salvioni & Co. – 1930.*

Segue infine una pagina dedicata agli esecutori del pezzo: *ESECUTORI / Dania (schiava greca) Soprano Sig.na Anna Borellini / Floriano (Cavaliere veneziano) Tenore Sig. GIUSEPPE LAVEZZO / Mustafà (Venditore di schiave) Baritono Sig. Ettore Vidoli / Ali (Servo di Floriano) Tenore Sig. Guido Rusconi / Zaida (Schiava) Soprano Sig.na Bice Antonini / Il Pascià Basso Sig. Luigi Paris / Schiave – Servi – Musicisti – Moretti – Danzatrici. / Direttore di scena: Dott. Rinaldo Pico / Scenografo: Sig. Enrico Mariani / Messa in scena: INNOVAZIONE / I costumi furono disegnati dal compianto Pittore Baldo Carugo / Orchestra: Società Orchestrale Bellinzonese (30 esecutori) / Cori: Corale "S. Cecilia" / Maestro Concertatore e Direttore d'Orchestra Luigi Tosi.*

I due spartiti PB e PA non possiedono un frontespizio, tuttavia recano alcune indicazioni relative all'opera sulla copertina rigida di cartone. La riduzione per pianoforte PA reca, oltre al titolo,

---

<sup>176</sup> Dei cantanti si hanno a disposizione le informazioni lette sulle recensioni allo spettacolo. Esemplare è l'articolo apparso sul numero di «Il Dover» del 2 giugno 1930: «La signorina Borellini, nella difficile parte di Dania, si rivelò vera e provetta artista. Ottima pure signorina Bice Antonini. Il tenore Giuseppe Lavezzo, artista ben noto, che tutti conosciamo, fu veramente insuperabile in Floriano. Sicuro della scena e felice interprete della sua parte fu il baritono Vidoli, artista dilettante che già più volte ebbero campo di udire, e l'unico Guido Rusconi, buffo impareggiabile nella parte di Ali; ottimo pure il basso signor L. Paris nel ruolo del Pascià».

l'indicazione del compositore e del genere dell'opera: *L. Tosi / DANIA / Commedia Musicale*. La partitura PB invece reca solamente il nome del musicista e il titolo: *L. Tosi / DANIA*.

### 3.2. LA SUDDIVISIONE IN ATTI E QUADRI

Nell'arco di tempo tra la scrittura manoscritta del libretto e la stampa dell'opuscolo che riassume l'azione scenica sono state operate delle modifiche importanti all'assetto strutturale della commedia, che hanno comportato un ridimensionamento della suddivisione in atti e quadri. Infatti, solamente L testimonia una divisione della commedia musicale in tre atti, priva di ambiguità e interventi correttivi da parte degli autori. Rilevare le modifiche operate in relazione alla suddivisione strutturale del pezzo ha reso possibile ricostruire l'ordine cronologico in cui si posizionano i cinque testimoni analizzati.

Sul frontespizio e in antiporta M reca l'indicazione *Dania / commedia musicale in 2 atti e 3 quadri* (in antiporta l'indicazione *operetta in 3 quadri e 2 atti* è stata cassata e sostituita da *commedia musicale in 2 atti e 3 quadri*). Proseguendo la lettura e inoltrandosi nel corpo del testo di M si incontrano titolazioni interne per gli atti primo e secondo e per i quadri primo e secondo. Manca, tuttavia, l'indicazione del punto di avvio del quadro terzo. Per svelare il mistero intorno a questa assenza è necessario partire da un'osservazione importante, inerente la prima scena del secondo atto. La scena, infatti, ha subito degli interventi di modifica e, soprattutto, ad essa sono state apportate delle aggiunte durante la stesura del manoscritto. Ciò è innanzitutto deducibile dalla numerazione delle pagine: l'atto precedente termina a pagina 19 e ci si aspetterebbe, dunque, che il nuovo atto avesse inizio a pagina 20, tuttavia la pagina seguente reca la numerazione 19 bis, a cui seguono 19 tris, 20A e 20B (la numero 20 non esiste). È solo quest'ultima pagina che mostra, ma tuttavia cassate, le (tanto attese) indicazioni relative al terzo quadro: *Atto II° / Quadro 3° / Scena I*, a cui segue la didascalia di scena: *Si alza: / Interno della casa di Mustafà. Una sala, Dania, sdraiata sul divano, si fa vento e guarda il soffitto. Entra Mustafà*. Il testo scritto in seguito alla didascalia cassata, riprende là dove si era interrotto al termine della pagina 20A. La mancanza dell'indicazione del quadro terzo a pagina 19 bis è da attribuire, quindi, a una svista dell'autrice.

Il dattiloscritto DB è diviso invece in 3 atti. Sulla prima pagina del fascicolo figura l'indicazione relativa a tale suddivisione, che risulta da una modifica apportata nel corso della stesura, per la quale la cifra 3 è stata sostituita a matita alla cifra 2: ciò significa che originariamente il testo deve considerarsi nato come una commedia in due atti (cosa che rispecchia la suddivisione presente nel manoscritto) e che solo in seguito sarebbe poi stato trasformato in una commedia in tre atti. Inoltre, nel dattiloscritto la stessa matita di colore blu che opera la prima correzione cassa anche l'indicazione

e 3 Quadri. A conferma dell'evoluzione strutturale ora individuata, che porta i due atti originali a diventare tre, la collazione di ulteriori varianti fornisce poi altri elementi. In DB il secondo atto inizia dopo l'intermezzo cantato dal coro, *Intermezzo – Coro interno*. Nel corpo del testo, invece, l'indicazione *Atto Secondo* è collocata più avanti, nella stessa posizione in cui si trova in M, ovvero in quel luogo che diventerà l'atto terzo della versione definitiva. Tutto ciò significa che DB è stato inizialmente concepito come fedele trascrizione del testo manoscritto, tuttavia su di esso si riscontrano interventi di revisione operati in momenti successivi, i quali hanno progressivamente determinato la forma finale della commedia. Ciò elegge pertanto DB a testimone fondamentale: esso non soltanto rende manifesta la volontà ultima degli autori ma, per mezzo dei luoghi cassati, rappresenta concretamente il processo creativo che ha portato dalla prima redazione alla versione definitiva di *Dania*.

Il dattiloscritto DA, non avendo né un frontespizio, né un'introduzione, non presenta nessuna indicazione esplicita inerente alla suddivisione strutturale della commedia. Tuttavia il corpo del testo risulta suddiviso in tre atti e le indicazioni relative ai luoghi di inizio di ciascun atto sono leggibili in testa alle pagine, collocate prima che lo svolgimento dell'azione incominci. Come si è scritto più sopra DA è un testimone interessante per interpretare le varianti riscontrate di DB e di M, ma si presenta, tuttavia, come una versione incompleta del pezzo, poiché contiene solamente la maggioranza delle parti messe in musica e qualche battuta in prosa. In questa redazione l'estensione del primo atto si accorda alla versione di DB. Necessita invece di una maggiore attenzione la strutturazione del secondo atto. Esso incomincia con il monologo cantato da Mustafà, presente anche in DB: «Oh che povera vittoria! Oh che dolorosa storia!» Terminati i versi di Mustafà, seguono, sulla stessa pagina (la numero 7) le parti cantate intitolate *Leggenda di Dania, La danza dei moretti e delle schiave* e le strofe di Alì *Ogni dove ardente core*. La pagina 8 contiene alcune incongruenze rispetto all'intreccio dell'azione: su questa pagina, infatti, è trascritto il dialogo tra Mustafà e Dania, che in DB e in M invece segue il monologo di Mustafà «Oh che povera vittoria! Che dolorosa storia!» e precede *La leggenda di Dania, la danza dei moretti e delle schiave* e le strofe di Alì. Un'ulteriore incongruenza coinvolge il nome del commerciante di schiavi che in questo luogo del testo è chiamato per quattro volte Mohamed al posto di Mustafà. Per di più, il breve estratto presenta cinque battute, due delle quali non sono presenti né nel manoscritto né in DB, mentre le restanti battute coincidono contenutisticamente, ma differiscono formalmente dalla redazione conservata da M e da DB. Infine, la pagina è introdotta, oltre che con la didascalia scenica «*la stessa scena che al mattino*», dall'indicazione *quadro secondo*. Terminata la pagina ne segue un'altra (pagina 9) che riprende il flusso della narrazione, dal punto in cui è stato interrotto a pagina 7. In relazione a questa incongruenza strutturale si possono fare alcune osservazioni. Innanzitutto la didascalia di scena e

l'indicazione *quadro secondo* coincidono con un luogo del manoscritto che è stato cassato (in M, infatti, il quadro II incomincia in testa alla pagina 11a, segue poi una pagina, 11b, che reca le indicazioni cassate «*Quadro II° (La stessa scena, al mattino.) (Esce Mustafà, tutto bendato e zoppicante, appoggiandosi a un bastone:)*»). Dopo la cancellazione nel manoscritto si riprende l'azione scenica rimasta interrotta in 11a, con le battute, insomma, che coincidono con quelle presenti nel luogo problematico di DA. L'ipotesi più plausibile parte dal presupposto che la pagina 8 di DA sia stata aggiunta arbitrariamente e in un secondo momento al fascicolo, e che si tratti di un frammento di testo risalente a una fase di composizione del testo anteriore sia a DB che ad M, poiché il nome Mohamed non compare in nessuno di questi testimoni, neppure in forma cassata.

Problematica è, infine, anche l'indicazione relativa al terzo atto: infatti essa è segnalata esplicitamente con la cifra romana «III» in testa alla pagina 9, tuttavia il testo che segue fa ancora parte del finale del secondo atto: si tratta della didascalia «*I ballerini danzando e sberleffandolo lo circondano: Mustafà li rincorre armato di ---una scopa*». Immediatamente sotto segue il canto intonato dal coro delle schiave «Quando tramonta il sole», che apre il terzo atto in DB.

Il confronto con la partitura PB e la riduzione per pianoforte PA, infine, ci conferma la divisione in tre atti, poiché i due testimoni certamente si collocano in una fase di lavoro in cui il libretto aveva raggiunto la sua forma definitiva. Sia PA che PB non possiedono un frontespizio, né un paragrafo introduttivo in cui possa figurare l'indicazione relativa al genere del pezzo e alla sua strutturazione in atti. Nonostante ciò, si può constatare, sfogliando le pagine degli spartiti, come il musicista abbia diviso i singoli pezzi cantati in tre atti, ognuno dei quali è delimitato da una o due pagine vuote. La partitura PB, inoltre, al termine di ogni atto e in due altri luoghi del testo, presenta la data, annotata da Tosi, del giorno in cui le parti musicali sono state composte. Il primo atto presenta due date: la prima, *ore 2 antim. del 22 maggio 1930*<sup>177</sup>, al termine delle due prime scene; la seconda, *Fine atto 1° / 16 febbraio 1930 / Luigi Tosi*, al termine dell'atto. Il secondo atto reca la data: *3 marzo 1930*. Il terzo atto, invece, reca due date: la prima, *18 aprile 1930 (Venerdì santo)*, apposta al termine dell'introduzione musicale, la seconda, invece, al termine dell'ultima scena, *Fine della commedia / 12.5.1930*.

Si può concludere, dunque, che la scelta di dividere la commedia in tre atti è stata presa in un momento avanzato della scrittura del pezzo: inizialmente, nella fase di lavoro corrispondente a M, che si rispecchia nella prima trascrizione del testo per macchina rimasta leggibile sotto le svariate cancellature che costellano DB, il pezzo era diviso in due atti, disposti su tre quadri. L'intermezzo

---

<sup>177</sup> La cronologia dell'elaborazione dell'opera verrà trattata più avanti.

musicale, indicato già nel manoscritto come appartenente al genere della *Barcarola orientale*, ha in M la funzione di dividere il primo dal secondo quadro. In un secondo momento quello che originariamente era considerato un unico atto diviso in due quadri è dunque stato diviso in due atti. All'intermezzo in questo modo viene affidata la funzione di dividere, non più due quadri, bensì due atti, con la logica conseguenza che quello che era, in origine, il secondo atto viene a costituire il terzo.

### 3.3. LE DUE SCENE D'APERTURA

Anche per quanto concerne i contenuti narrativi dell'opera, M corrisponde, quasi battuta per battuta, a DB, fatta eccezione per le prime due scene del primo atto. Si tratta della messa in scena dell'incontro tra Dania e Zaida: le due scene hanno un'importante funzione, sia in relazione alla narrazione, in quanto rappresentano la nascita dell'amicizia tra i due personaggi (sentimento che giustifica la partecipazione di Zaida all'inganno escogitato da Floriano e Dania, che verrà perpetuato ai danni di Mustafà nel terzo atto), sia, soprattutto, per quanto riguarda la caratterizzazione dei personaggi, poiché in esse vengono approfondite le conseguenze emotivo-psicologiche della condizione di schiavitù delle due donne. Il manoscritto, dunque, ha inizio con la *Scena III*, in cui Ali, incaricato dal padrone, dà ordini ai musicisti, posizionandoli sul palco, con lo scopo di allestire una serenata per Dania.

Nel dattiloscritto DB la vicenda incomincia, dunque, con una scena che precede cronologicamente l'inizio del manoscritto: infatti le due scene iniziali si svolgono poco prima del tramonto e terminano quando il sole è completamente calato, mentre il manoscritto prende avvio dalla scena notturna. La situazione rappresentata nelle prime due scene coincide con i preparativi per la preghiera serale islamica (la *ṣalāt al-maghrib*, quarta delle cinque preghiere islamiche canoniche): le schiave, prima che il sole sia definitivamente calato, devono portare l'acqua per il lavacro a Mustafà che, scomparso l'ultimo spiraglio di sole, potrà adempiere al rito di purificazione. La scena, dunque, si sviluppa sullo sfondo di un importante momento spirituale della tradizione religiosa islamica: tuttavia non sono né il rito del lavacro, né la successiva preghiera a rappresentare il fulcro dell'azione; questi sono, piuttosto, visti dalla prospettiva esterna delle schiave e offrono l'occasione di delineare i rapporti di potere instaurati tra esse e il padrone.

Al termine delle due scene, in testa al foglio seguente, a pagina 4, si può osservare un'incongruenza: vi si legge l'indicazione *Atto I* e la didascalia «è una bella notte di plenilunio, ma di quando in quando nuvole vagabonde velano la luna», entrambe inserite nel testo. L'indicazione errata precede la *scena III*, il che ci aiuta a formulare un'ipotesi per spiegare l'incongruenza. M, si è visto, non contiene le due scene d'apertura: esso incomincia dalla *scena III*. In seguito all'indicazione

errata *Atto I* [...] si nota come anche la numerazione delle scene risulta essere stravolta: all'indicazione *Scena III* segue infatti l'indicazione *Scena 2*, a cui a sua volta segue *Scena 3*. «*Atto I / è una bella notte di plenilunio, ma di quando in quando nuvole vagabonde velano la luna*» presente su DB è stato copiato da M ed è dunque da attribuire a una fase di lavoro embrionale, mentre le due scene iniziali sono state inserite nel corpo del testo quando la trascrizione del primo atto già era terminata.

Allo stesso modo di DB, anche DA contiene le due scene iniziali del primo atto: i due scritti, tranne in pochi luoghi, combaciano, e le rare varianti non hanno conseguenze sul contenuto dei dialoghi. Si osserva che DA non copia l'incongruenza di DB e, infatti, al termine delle due scene non si trova l'arbitraria indicazione di inizio atto. Nel testo non è indicata neppure la didascalia *Scena III*, ma solo la denominazione del pezzo musicale, *Ronda*, che accompagna il canto di Ali e dei musicisti che entrano sul palco, terminate le *Scene I e II*. Tuttavia è bene rimarcare che DA riproduce soltanto in casi eccezionali le indicazioni di scena che suddividono il testo: l'assenza dell'incongruenza osservata in DB non deve, dunque, essere interpretata come un indizio a favore della maggiore correttezza di DA.

La partitura PB si apre con il *Preludio* per musica: un pezzo sinfonico durante il quale il sipario è ancora abbassato. Il sipario si apre, terminato il *Preludio*, rivelando sulla scena, intorno al pozzo, il gruppo di schiave intente a prelevare l'acqua e a cantare. L'atto, dunque, incomincia con la *Cantata per coro* «Passa la primavera sul deserto». La musica tace al termine della *Cantata* cedendo il posto al dialogo (assente dalla partitura), recitato in prosa, delle schiave, che pian piano si avvicinano alla sconosciuta Zaida. Segue, quindi, il *Duetto* tra questa e Dania. Si è scritto sopra che PB reca, in certi luoghi del testo, l'indicazione della data di composizione: al termine del duetto si osserva la prima data, *ore 2 antim. del 22 maggio 1930*, posteriore alla composizione delle restanti parti del primo atto, le quali, Tosi ci lascia capire, sono state musicate prima del 16 febbraio, e posteriori anche alla trasposizione in musica del secondo atto, terminata nel mese di aprile, e, addirittura, del terzo atto, conclusa il 12 maggio. La musica per le parti in versi delle *Scene I e II* è, dunque, stata composta per ultima. Ciò conferma l'ipotesi per cui il primo atto abbia trovato la sua forma definitiva in una fase del lavoro in cui il testo di M già era stato trascritto in DB: questo poiché si parte dal principio che DB fosse il testimone a cui Tosi ha guardato per attingere i versi da musicare (i quali sono stati poi raccolti in DA). Una seconda ipotesi, che andrebbe confermata, è che l'inserimento di due nuove scene all'inizio della commedia abbia comportato la decisione da parte di Bonzanigo o di Tosi (o di entrambi) di dividere il primo atto originale in due atti: che la scelta sia stata fatta subito dopo l'inserzione delle due scene iniziali, in una commedia già precedentemente portata a termine,

potrebbe spiegare le innumerevoli incongruenze relative alla numerazione di scene ed atti che caratterizzano il testo di DB.

Il libretto L riassume il primo atto, includendo le prime due scene, come conferma il seguente estratto: «Il sipario si alza mentre l'orchestra preludia la melodia nostalgica, cantata poi dalle schiave che in vari gruppi si dirigono al pozzo ad attingere l'acqua per le abluzioni serali». <sup>178</sup>

#### 3.4. ATTO PRIMO, SCENA VII:

Si è detto che l'esemplare scelto come base per il lavoro di edizione del testo è DB: questo poiché DB è generalmente il testimone più completo, nonostante contenga, come si è dimostrato nei paragrafi precedenti, parecchi errori, determinati da sviste da parte dell'autore/copista o dalla fretta di trascrivere il testo a macchina. Questi errori, nella maggioranza dei casi, si limitano a coinvolgere singole parole e, solo in alcuni casi isolati, interi versi, oppure le didascalie sceniche. Tuttavia in un luogo del testo di DB è stata rilevata una differenza importante rispetto sia a DA che a M: tale differenza non è imputabile né a una svista, né a un errore da parte dell'autore del dattiloscritto, ma, come si tenterà di dimostrare, dipende da una scelta consapevole di Tosi e, forse, di Bonzanigo. Il luogo in questione coinvolge alcune battute della Scena VII che concludono il primo atto.

Il dialogo tra Mustafà e i servi, infatti, è costruito diversamente in ognuno dei tre testimoni DB, M e DA: ciò dimostra come esso sia un luogo del testo che ha subito costanti modifiche nel corso dell'elaborazione della commedia, fino ad approdare alla versione dalla quale Tosi ha estratto i versi da mettere in musica. Proprio in relazione alla *Scena VII* del primo atto si è deciso di non seguire la testimonianza di DB per prediligere la versione del testo di M, che riporta quattro battute, una a inizio scena, le altre tre a conclusione, e qualche didascalia scenica assenti dall'esemplare dattiloscritto. La scelta è sostenuta da un confronto con la partitura PB, che rappresenta la volontà finale del musicista, anche se i versi in essa contenuti fanno parte di quel testo «subordinato e duttile nei confronti delle esigenze musicali» che si è deciso di non voler ricostruire in questa sede: nonostante ciò, infatti, è bene ricordare che PB può essere utilizzato come testimone utile a confermare o smentire la scelta di prediligere una variante del testo discordante dall'esemplare base DB.

Si proceda con ordine. Il testimone PB concorda con M per quanto riguarda la battuta, pronunciata da Mustafà, che apre la scena VII:<sup>179</sup> essa infatti, nonostante non sia presente in DB, è

---

<sup>178</sup> BONZANIGO, TOSI, *Dania, commedia musicale in tre atti*, cit., p. 3.

<sup>179</sup> Cfr.: BONZANIGO, *Dania*, atto primo, scena VII: «MUSTAFÀ - *Dando bruscamente gli ordini.* / Tutti fuori uscite subito, / se qualcuno vedete muovere! / Come nell'estate grandine, / come in uragano fulmini, / frecce allora fate piovere,

stata, tuttavia, musicata; l'assenza dal dattiloscritto potrebbe, quindi, essere ricondotta a una disattenzione da parte di chi trascrive il manoscritto a macchina. In M, inoltre, la battuta di Mustafà è introdotta da una didascalia, anch'essa assente da DB.<sup>180</sup> La scelta di inserire nel testo critico la didascalia e la battuta è del resto dettata da un criterio di logica narrativa, poiché Mustafà, poc'anzi, terminato l'appello agli schiavi, è uscito di scena e necessita, ora, di rientrare.

Le tre battute che terminano la scena VII e le corrispettive didascalie, presenti soltanto in M, mancano in DB e da PB. Tuttavia in M risultano essere state cancellate dalla mano di Tosi, il quale sopra al testo cassato ha scritto: *Sipario*. L'ipotesi più plausibile è che il musicista abbia scelto di abbreviare la scena per soddisfare il desiderio di guadagnare tempo, accorciando il finale del primo atto. Resta invece incerto il ruolo avuto da Bonzanigo nella scelta di cassare queste parti. Da parte nostra, il reinserimento delle ultime tre battute nel testo critico soddisfa il desiderio di completare l'atto e di chiuderlo con l'uscita di tutti i personaggi dalla scena.

In relazione a questi stessi luoghi testuali, anche la versione di DA risulta essere problematica. In DA le ultime sette battute della scena VII sono trascritte su un foglio a sé stante, il numero 6, che presenta un'importante incongruenza: il nome di Mustafà, come nel caso del foglio 8, è cambiato in Mohamed. Se prendiamo per certa l'ipotesi che la variante del nome Mohamed risale a una fase di lavoro primordiale, se ne può concludere che il foglio 6, come il numero 8, siano stati estratti dal proprio contesto originario e aggiunti al fascicolo in un secondo momento. Le sette battute di DA sono caratterizzate dall'infittirsi di varianti discordanti sia dalla lezione di M che da quella di DB e che sono state puntualmente indicate nell'apparato critico trascritto in nota.

### 3.5. IL «FINALE ULTIMO»

Si è scelto di terminare la discussione dei luoghi testuali problematici con alcune osservazioni riguardo alla *Scena XII* del terzo atto: il finale della commedia. A un primo confronto tra DB e M il finale non presenta varianti particolarmente interessanti, tranne la presenza di una battuta del coro, assente in M e aggiunta in DB, tra due affermazioni del Pascià. La situazione cambia quando in gioco entra DA: il testimone monco, infatti, porta con sé un numero non indifferente di varianti e soprattutto

---

/ bastonate fate scendere! / Botte! Giù senza pietà! / Per Allah! / Qual vittoria mai sarà! / *La luna poco a poco si vela, e la scena è tutta al buio*»

<sup>180</sup> Cfr.: *ivi*. «Esce MUSTAFÀ, seguito da un codazzo di SERVI a mezzo svestiti e armati nel modo più vario e bizzarro, chi con randelli, chi con scope, chi con vecchie sciabole e con grossi fucili».

di tagli, che vanno ad incidere sul numero di battute versificate di quella parte di testo, dunque, che nella partitura forma il concertato finale.

L'interesse per il *Finale ultimo* nasce dal confronto tra DA e la partitura. È necessario aprire una breve parentesi: affiancando DB, DA e PB e analizzando le singole varianti che man mano si notano durante la lettura incrociata si può affermare che il testo di PB coincide in un numero maggiore di casi alla versione di DA. Ciò sostiene l'ipotesi per cui la funzione di DA sarebbe strettamente legata alle esigenze musicali di Tosi: potrebbe essere stato il testo utilizzato dal compositore per musicare le parole delle parti versificate, un testo cioè su cui il compositore è intervenuto avendo presente le note della propria musica. Ciò lo rende un testimone inaffidabile, di cui le ricercatrici e i ricercatori dovrebbero diffidare, poiché esso, piuttosto che rappresentare una versione del libretto uscita dalla mano dell'autrice, potrebbe avere la funzione di far da tramite tra il libretto e la partitura musicale ed essere dunque un testo fortemente elaborato dal compositore. Quando la ricercatrice, fattasi filologa, giunge infine alla *Scena XII*, immediatamente dovrà constatare un'eccezione al rapporto di dipendenza tra DA e PB fin qui delineato: PB, infatti, in luogo del *Finale ultimo* presenta un'esplosione di varianti contrastanti e innovative non soltanto rispetto a DB, ma anche allo stesso DA. Si tratta di varianti contenutistiche, come per esempio l'inserimento di versi, in particolare nelle battute pronunciate dal coro, e di varianti di tipo strutturale/posizionale, che riguardano l'ordine delle battute. In questo specifico caso, dunque, il dialogo della *scena XII* verrà qui riprodotto in una forma semidiplomatica e interpretata, poiché nel testo che compare sugli spartiti sono state introdotte la punteggiatura e la suddivisione in versi. Inoltre sono state tralasciate le svariate ripetizioni di singole parole o di interi sintagmi, che nello svolgimento della musica hanno la funzione di enfatizzare un luogo preciso del testo:

PASCIÀ	Su venite gaio stuolo, danzatrici e danzatori! Fuggan lungi noia e duolo e la gioia regni ognor. No pensieri non vogli'io che non siano di piacer: poiché breve è il giorno mio, vo trascorrerlo e goder.
CORO	No pensieri non vogl'io che non siano di piacer: poiché breve è il viver mio vo trascorrerlo a goder.
PASCIÀ	[In prosa:] Sapete, giovani amici, cosa vagheggio? Che le vostre nozze siano regalmente festeggiate in casa mia.
DANIA E FLORIANO	Cadono alfin le lugubri catene e ne ricinge in dolci nodi amor.

	La vita schiude a noi le sue serene visioni di dolcezza e di splendor. Risona ancora nell'anima il tuo canto, che aprì il core alla speranza.
DANIA	<b>Spera mio core, l'alba è già vicina, alba di libertà, luce d'amor!</b>
DANIA E FLORIANO CORO	Godi, o mio core, l'alba è giunta alfine, alba di libertà, luce d'amor! Ove giunge il Gran Pascià, regna la felicità Liete danze intrecciam, lieti canti ci sciogliam. Tutti di rosa scorran i dì a chi Amore benedì. In dolce sogno vivete ognor, voi che congiunse nodo d'amor. Viva gli sposi!
PASCIÀ	Evviva gli sposi!
MUSTAFÀ	Evviva noi!
TUTTI	Viva gli sposi!
DANIA E FLORIANO	Luce d'amor...

Un'ultima osservazione, dunque, chiude questo capitolo che ha preso in esame quei luoghi del testo problematici – quei luoghi per cui è stato necessario soffermarsi a spiegare e valutare le scelte che si rispecchiano nel testo critico che è proposto in questo lavoro. Il testo della partitura, nonostante sia stato riconosciuto come un insieme di parole assoggettate alla musica e da essa dipendenti, contiene alcuni elementi interessanti anche per l'analisi letteraria: esemplare, infatti, è la battuta cantata da Dania, che si trova al centro del concertato finale, evidenziata dal testo in grassetto nell'estratto riportato qui sopra «Spera, o mio core, l'alba è già vicina, / alba di libertà, luce d'amor!», ripresa e sviluppata nel canto con Floriano «Godi, o mio core, l'alba è giunta alfine, / alba di libertà, luce d'amor!», e composta dagli stessi versi cantati da Floriano nella *Serenata* del primo atto: «Spera, mio core! / L'alba è già vicina, / alba di libertà, luce d'amore».<sup>181</sup> I due versi cantati da Dania nel *Finale ultimo* formano una ripresa testuale che, oltre a legare e suggellare l'incontro tra i due amanti, lega anche il primo e il terzo atto, concludendo la commedia all'insegna di una circolarità che invece risulta assente sia nel testo librettistico trascritto da DB, sia nei testimoni M e DA.

---

<sup>181</sup> Cfr. *Ibidem*, atto primo, scena V.

#### 4. ALCUNE CONCLUSIONI

Prima di giungere ad alcune conclusioni – che non hanno nulla di conclusivo, tranne il fatto di trovarsi al termine del capitolo e che vorrebbero, bensì, essere degli ulteriori spunti di riflessione – ricordiamo la domanda, formulata da Segre e citata all’inizio di questo percorso: «E poi, che cos’è l’originale?»<sup>182</sup> La ricercatrice nel porsi questa domanda di fronte al plico di documenti diversi che nel loro insieme hanno portato alla creazione di un’opera lirica non potrà trovare una risposta soddisfacente. Un primo aiuto è stato offerto dall’utile, sebbene estremamente arbitraria divisione tra testo letterario del libretto e testo musicale. Tale divisione aiuta a definire una linea di lavoro e a fare alcune importanti scelte, tra cui quella di porre in secondo piano l’autorità del testo presente tra i pentagrammi della partitura. Ciononostante, il tentativo di ricostruire un testo critico resta estremamente problematico. Sempre Segre giunge a formulare un’affermazione che riassume le difficoltà inerenti al lavoro di critica testuale librettistica:

L’operazione critica legittima può solo essere quella di presentare nel modo più trasparente tutti i materiali in nostro possesso, e aiutarci con approfondite disamine a percorrere il breve o lungo tratto di strada verso una ricostruzione mentale che i dati a disposizione autorizzano.<sup>183</sup>

La ricostruzione del testo di *Dania* svolta in questo lavoro non può e non vuole essere un risultato inoppugnabile: le ipotesi formulate per giustificare talune scelte sono soltanto parzialmente attendibili, e, per mancanza di dati, non prendono in considerazione dimensioni quali l’intervento di forze esterne, quali ad esempio le critiche del pubblico (si ricorda che lo spettacolo è andato in scena per quattro sere di fila e non è stato possibile accertare che i cambiamenti operati in seno al testo non dipendano dalla reazione degli e delle astanti durante le prime rappresentazioni), le prestazioni degli interpreti (più o meno adatti a interpretare una parte) o le capacità del Teatro Sociale di Bellinzona (un teatro di provincia, caratterizzato da certi limiti spaziali e strutturali). Inoltre non è da escludere l’intervento critico di istituzioni quali i giornali o la Chiesa.

Il lavoro di edizione che si vuole ora proporre, insomma, piuttosto che avere la pretesa di obbedire a criteri oggettivi, imponendosi al modo di una scienza esatta, segue il bisogno e il desiderio di ricostruire un testo che sia scorrevole per chi legge, ripulito dagli errori grossolani – causati dalla fretta, dalla distrazione e dalla stanchezza dell’autrice o di chi per lei batte a macchina il manoscritto – e che sia, tutto sommato, apprezzabile per il proprio valore letterario.

---

<sup>182</sup> SEGRE Cesare, *Riflessioni sulla critica testuale*, cit., p. 5.

<sup>183</sup> *Ibidem*, p. 6.



Copertina di uno spartito per voce per l'*Aida* del 1872

# I N T E R M E Z Z O

“Voi signori poeti siete matti.  
amico, persuadetevi; chi mai  
credete che dar voglia attenzione  
alle vostre parole?  
Musica in oggi, musica ci vuole”.

G. B. Casti. *Prima la musica poi le parole.*

“Presto. questi intermezzi fanno morire d'inedia”.

Giacosa, Illica. *La Bohème*

## 1. CHE COS'È QUESTA COMPOSIZIONE?

Riprendiamo la citazione con la quale abbiamo voluto dare avvio all'introduzione di questo lavoro: il giornalista di «Popolo e Libertà» al termine della prima rappresentazione di *Dania* si pone la domanda: «cos'è questa composizione?»<sup>184</sup> La reazione del giornalista è da interpretare come sintomatica della difficoltà con cui si trova confrontato nel momento in cui tenta di classificare lo spettacolo a cui ha appena assistito. Infatti il testo della commedia (come si è visto nella prima parte del presente lavoro) è diviso tra parti in prosa, recitate e funzionali all'avanzamento dell'azione scenica, e parti in versi, musicate dal compositore e cantate sulla scena. Alla propria domanda, l'autore dell'articolo trova una risposta significativa che ci permette di svolgere alcune considerazioni importanti. Leggiamola:

[*Dania*] è una composizione *sui generis*, dove c'è un po' di tutto, ma dove sempre si vede l'ispirazione: musica semplice ma sempre contenuta nella linea classica anche se non cercata; musica che il popolo senta, ma così che non possa trascinarne i motivi fischiettati, poi, sulle piazze: musica che sfrutti le risorse degli artisti e dei cori senza sfiatare; musica che trasfonde nell'orchestra, in un lavoro grandioso, il commento, non solo, ma tutto quello che non è detto, né cantato sulla scena.<sup>185</sup>

Il giornalista arriva a una definizione interessante: *Dania* è una commedia *sui generis*, un prodotto artistico, quindi, che, non corrispondendo ai tratti normativi<sup>186</sup> relativi al genere più prossimo, non può essere ricondotto a una categoria librettistico-operistica stabile. L'autore del testo formula la propria opinione sul genere della pièce considerando esclusivamente la musica del compositore, infatti propone una breve panoramica dei brani musicali della commedia, tralasciando di coinvolgere il testo librettistico nella propria riflessione. Nell'articolo viene menzionato il libretto, tuttavia a esso viene dato un giudizio di valore isolato, come se fosse un oggetto diverso, separabile dalla

---

<sup>184</sup> Cfr.: «Cos'è questa composizione? È difficile classificarla. Non è un'opera, non foss'altro che per la larga parte recitata oltre che per tutta la costruzione. Non è un'operetta, neppure quando sembra ne abbia l'allure perché la linea classica si vede sempre e vi sono scene come quella tra Dania e Floriano nel terzo atto che hanno tutto il colore lirico. Non è una commedia buffa, anche se, volta a volta, si potrebbe crederlo, perché non manca qualche momento drammatico e perché nell'orchestra v'è più d'una volta, l'altezza della preghiera o l'ampiezza dell'inno». Estratto da «Popolo e Libertà», 30 maggio 1930, p. 3.

<sup>185</sup> *Ivi*. Il corsivo è nostro.

<sup>186</sup> Normativo è inteso nel significato di relativo a una norma.

composizione musicale.<sup>187</sup> Tentare di classificare lo spettacolo separando il testo letterario dalla composizione musicale significa, però, non comprendere l'intrinseco legame tra le svariate parti – il libretto e la musica, ma anche le scenografie, i costumi, la recitazione degli interpreti, tutto ciò che, quindi, appartiene propriamente alla dimensione visiva dello spettacolo teatrale – aspetti che formano nel loro insieme l'opera musicale.

In risposta all'attenzione limitata rivolta al libretto il seguente capitolo desidera proporre alcune riflessioni nate dalla lettura del testo di Bonzanigo, alla ricerca di elementi che possano indicare le caratteristiche del genere a cui esso appartiene: la riflessione sul genere librettistico di *Dania*, inoltre, ci permette di creare un ponte tra la prima parte del lavoro, dedicata all'intervento filologico sul testo, e la seconda parte che affronta invece il contenuto della pièce con un'attenzione rivolta al contesto storico. Un capitolo, dunque, che nell'assetto del presente lavoro svolge la funzione di intermezzo.

La lacuna interpretativa del giornalista bellinzonese è soltanto un'eco lontana dell'approccio tradizionale assunto sia dalla critica musicale e letteraria, sia dal grande pubblico, nei confronti degli spettacoli operistici: lo conferma Giovanna Gronda, che osserva come la figura del librettista nel corso dei secoli assume una posizione di secondo rango rispetto a quella del compositore.<sup>188</sup> È un approccio che è prevalso a lungo anche nella letteratura specialistica: l'opera – termine che comprende l'opera seria, l'opera buffa, l'*opéra comique* francese, il melodramma ottocentesco italiano, il *Singspiel* tedesco, l'operetta parigina e viennese e altri sottogeneri<sup>189</sup> –, infatti, finisce per essere intimamente legata alla personalità del compositore. Vorremmo citare un caso che esemplarmente aiuterà a rendere evidente il punto della situazione: il critico letterario Bruno Traversetti si spinge a dichiarare che «Offenbach, “inventando” l'operetta satirica a propria immagine, edificò una tipologia che, pur così spesso imitata, resta sostanzialmente inimitabile, legata alle articolazioni umorali della sua personalità e del suo singolare talento».<sup>190</sup> Il ruolo svolto dai librettisti, con cui il compositore di brani celebri quali il *cancan infernale* ha collaborato, è oscurato nel giudizio di Traversetti dall'assoluta attenzione rivolta al genio musicale di Offenbach, nonostante siano i libretti a manifestare la dimensione satirica delle operette offenbachiane.

---

<sup>187</sup> Cfr.: «Il libretto è steso in lingua eletta (con una sola eccezione per una buffa cantata)». «Popolo e Libertà», 30 maggio 1930, p. 3.

<sup>188</sup> Cfr. in particolare il capitolo II. *Ruoli, funzioni, figure di librettisti* di GRONDA, *Il libretto d'opera fra letteratura e teatro*, in AA.VV., *Libretti d'opera italiani*, cit., pp. XI-LIV, Pp. XV-XX.

<sup>189</sup> Rimandiamo a MIOLI Piero, *Manuale del melodramma*, Rizzoli, Milano, 1993 per approfondimenti riguardo alla terminologia dell'opera lirica.

<sup>190</sup> TRAVERSETTI Bruno, *L'operetta*, Mondadori, Milano, 1985, p. 62

La conclusione a cui il giornalista di «Popolo e Libertà» giunse, dunque, è che la drammaturgia musicale di *Dania*, essendo inclassificabile, rende il lavoro di Bonzanigo e Tosi una composizione *sui generis*. Il giornalista, come si è detto, lo afferma prendendo in considerazione la dimensione musicale dello spettacolo, un aspetto che per le lettrici e i lettori odierni, incapaci di leggere lo spartito musicale, è inafferrabile.<sup>191</sup> L'ipotesi che ora si vuole proporre è che, nonostante la tessitura musicale della pièce rimanga muta alle orecchie delle lettrici e dei lettori contemporanei, il testo librettistico, loquace a dispetto del silenzio melodico, fornisca alcuni indizi rilevanti per la contestualizzazione di *Dania* nel genere operistico.

Innanzitutto è fondamentale prendere in considerazione l'indicazione di genere presente sui testimoni del libretto della pièce. Il fascicolo pubblicato da Salvioni<sup>192</sup> che riassume narrativamente le scene della commedia reca sulla copertina la dicitura *commedia musicale in tre atti*, indicazione presente anche nei restanti testimoni. Un'eccezione è tuttavia osservabile nel manoscritto della commedia (che, come abbiamo visto nella prima parte del lavoro, rappresenta una fase del lavoro iniziale): esso, infatti, presenta la formula *operetta in 3 quadri e 2 atti*, cassata e rimpiazzata dalla definizione *commedia musicale in 2 atti e 3 quadri*. La cancellazione rende evidente come gli autori dell'opera si siano distanziati, già all'altezza redazionale della versione manoscritta, dal genere dell'operetta, nonostante il testo condivida con esso diversi aspetti di tipo formale e musicale: innanzitutto il rapporto tra prosa recitata e canto. In relazione a ciò si legga la definizione di 'operetta' data da Mioli:

[Operetta] piccola opera, opera simpatica e degna del vezzeggiativo. Ultima fra le tante forme di teatro musicale con brani parlati, l'operetta nasce e s'afferma a metà '800 in Francia con i favori della società del secondo Impero, trionfa a Vienna, prospera in Italia e in Inghilterra, si diffonde poi dovunque mediante l'istituto del repertorio, infine lentamente decade dopo la Grande Guerra [...]. Le parti cantate, strofette brillanti o affettuose, sono più semplici di quelle dell'opera, e a voci autentiche affiancano cantanti di carattere, *soubrettes* e "brillanti". Gli argomenti sono dapprima parodistici, poi sentimentali e fiabeschi, infine anche realistici e popolari.<sup>193</sup>

---

<sup>191</sup> *Dania*, ricordiamo, è stata messa in scena per quattro sere consecutive al Teatro Sociale di Bellinzona nei giorni a cavallo tra i mesi di maggio e giugno del 1930. Nell'unità archivistica *UNA 154*, conservata nell'Archivio di Stato a Bellinzona, è presente la copia di un dattiloscritto che testimonia la riduzione radiofonica della commedia di Bonzanigo e Tosi, curata da Luciano Sgrizzi per la RSI. Purtroppo nel dattiloscritto non è segnata alcuna data: sui fogli compaiono solamente il testo per lo speaker (che introduce la commedia, citando i nomi degli autori e l'anno della rappresentazione in scena) e il testo per il lettore/narratore (che man mano riassume la vicenda della commedia, intercalandosi alla riproduzione di un numero ridotto dei brani originali, che nel dattiloscritto sono indicati tramite un breve titolo e con le indicazioni della durata dei pezzi). Della registrazione radiofonica non c'è traccia nell'archivio della RSI.

<sup>192</sup> Il riferimento è al testimone L: BONZANIGO, TOSI, *Dania, commedia musicale in tre atti*, cit.

<sup>193</sup> MIOLI, *Manuale del melodramma*, cit., pp. 257-258.

Si tenga presente la definizione altrettanto significativa tratta dall'Enciclopedia Italiana (1935) di Treccani: «In un altro senso, divenuto proprio e definitivo durante il sec. XIX, operetta designa uno spettacolo di musica (orchestra, soli, duetti,

Si tratta dunque di un genere in cui scene di recitazione si intercalano a brani musicati. Il testo recitato tuttavia non corrisponde al recitativo tipico dell'opera settecentesca: esso è infatti privo dell'accompagnamento musicale, ed è scritto in prosa. Oltre a ciò *Dania* ha in comune con l'operetta anche un altro aspetto importante: la presenza nel tessuto musicale di brani di danza ne *La danza dei moretti e delle schiave* dell'atto secondo. Zimmerschied, in relazione all'importanza delle danze nel genere, infatti sostiene:

Es ist nicht leicht, den vielen Werken, die man unter dieser Gattungsbezeichnung zusammenfasst, in gleicher Weise gerecht zu werden. Was aber die Operette zwischen Offenbach und Nico Dostal verbindet, ist der Tanz. Mit nur wenigen Ausnahmen besteht die Gattung "Operette" aus Tanzmusik, gleichgültig ob sie gespielt, gesungen oder getanzt wird, ob der Gesang ein einfaches Couplet oder eine der Oper nachempfundene Arie ist oder ob ein Rezitativ die Handlung weitertreibt und anschliessend vielleicht Chor oder Ensemble auftreten.<sup>194</sup>

Quindi, l'operetta si distingue da altri generi operistici per via della presenza importante di musica da danza.<sup>195</sup> Zimmerschied riconosce in questa caratteristica un motivo che rende l'operetta un genere estremamente popolare, il cui principio fondamentale «ist Volkstümlichkeit und leichte Verständlichkeit».<sup>196</sup> Tornando a rivolgere l'attenzione a *Dania* si pone ora la domanda relativa alla pertinenza dell'etichetta *operetta*. Si è osservato che gli autori Bonzanigo e Tosi hanno rifiutato tale definizione, preferendo un termine dai connotati più neutri: *commedia musicale*<sup>197</sup> pare essere sintomatico del desiderio di distanziarsi dal genere dell'operetta, percepito come minore.

Riprendiamo il tentativo avanzato dal giornalista di «Popolo e Libertà»:

---

concertati, coro, danze) intercalato da dialoghi in prosa, il quale, prescindendo da ogni severa stilizzazione e da ogni profondità di pathos, per il suo carattere leggero contrapposto con l'opera seria e la grande opera comica, trova nella frivola gaiezza talvolta lasciva, nelle esplosioni di rumorosa buffoneria e nella capricciosa fantasia della sua vicenda scenica, motivo di divertimento per lo spettatore. Coefficiente importantissimo ne è inoltre lo sfarzo dell'allestimento scenico». CAGGIANO Roberto, Voce <Operetta>, in *Treccani, Enciclopedia italiana (1935)*, link: [http://www.treccani.it/enciclopedia/operetta\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/operetta_%28Enciclopedia-Italiana%29/) (ultima visita: 10 dicembre 2016).

Un'ulteriore tratto fondamentale che caratterizza il genere dell'operetta è rintracciabile nel contesto sociale e storico in cui essa si è sviluppata ed evoluta: «Il genere dell'operetta non si identifica solamente con la forma, ma anche con un gusto e una dimensione culturale, quella della borghesia francese e austriaca *fin de siècle*, con la sua predilezione per le storie sentimentali ambientate nella buona società del tempo». Cfr.: CIMA Alberto, *Filosofia ed Estetica della Musica*, Casa Musicale Eco, Monza, 2014, pp. 183-193, p. 183.

<sup>194</sup> ZIMMERSCHIED Dieter, *Operette, Phänomen und Entwicklung*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, 1988, pp. 9-10.

<sup>195</sup> La danza caratterizza l'operetta fin dagli inizi parigini di Offenbach: si pensi all'*Orphée aux Enfers*, dove nel corso del secondo atto risuona il famoso cancan, chiamato anche *Galop infernal*.

<sup>196</sup> ZIMMERSCHIED, *Operette, Phänomen und Entwicklung*, cit., p. 10.

<sup>197</sup> La definizione *commedia musicale* non è da intendere come *musical*, bensì come termine generico utilizzato a partire dal «XVIII per designare le manifestazioni di teatro musicale comico-sentimentale». Cfr.: voce <c. musicale>, in *Treccani, Enciclopedia Online*, link: <http://www.treccani.it/enciclopedia/commedia/> (ultima consultazione: 18 dicembre 2016). Si legga anche la definizione di MIOLI, *Manuale del melodramma*, cit., p. 90: «A parte la napoletana commedia per musica, a parte il *musical* americano, più d'un'opera teatrale di Richard Strauss si chiama così o circa così».

Non è un'opera, non foss'altro che per la larga parte recitata oltre che per tutta la costruzione. Non è un'operetta, neppure quando sembra ne abbia l'allure perché la *linea classica* si vede sempre e vi sono scene come quella tra Dania e Floriano nel terzo atto che hanno tutto il colore lirico. Non è una commedia buffa, anche se, volta a volta, si potrebbe crederlo, perché non manca qualche momento drammatico e perché nell'orchestra v'è più d'una volta, l'altezza della preghiera o l'ampiezza dell'inno.<sup>198</sup>

L'autore dell'articolo riconosce in *Dania* elementi che allontanano la pièce dal genere dell'operetta: una «linea classica»<sup>199</sup> che attraversa l'intera commedia ed è osservabile secondo il giornalista ad esempio in quel «colore lirico» nel duetto dei protagonisti nel terzo atto. La linea classica, tuttavia, piuttosto che essere circoscritta al lirismo dei personaggi, è, a nostro avviso, riscontrabile nei richiami intertestuali presenti in diversi luoghi del testo. L'autrice del libretto, infatti, mentre scrive i brani destinati a essere tradotti in musica da Tosi, dimostra di possedere un'ottima conoscenza del canone operistico tardo settecentesco e ottocentesco italiano, inserendo nel testo richiami a opere celebri, talvolta in modo più esplicito, altre volte invece con più sottigliezza. Verranno di seguito elencati alcuni luoghi del testo in cui la presenza di rimandi operistici è più evidente: prima di soffermarsi a considerare gli esempi è da osservare che i richiami interoperistici si manifestano principalmente nelle parti del testo che non riprendono la fonte dichiarata *L'amour peintre* di Molière. Si tratta, quindi, dei luoghi del testo in cui Bonzanigo è intervenuta con maggiore intensità.

Gli esempi più lampanti sono presenti nell'atto primo. Innanzitutto si osservi la *Romanza di Dania* «Notte lunare, piena d'incanto»<sup>200</sup>: la protagonista Dania rivolge il proprio canto malinconico alla notte lunare, vedendo in essa una consolazione per la propria condizione di schiavitù. Il motivo della luna, divenuto centrale nella lirica ottocentesca per via del gusto romantico predominante, è riscontrabile nella celebre aria cantata da Norma nel primo atto dell'opera belliniana: «Casta diva, che inargenti / queste sacre antiche piante».<sup>201</sup> Gli elementi testuali non presentano un richiamo esplicito al libretto di Felice Romani, e tanto meno il tempo della musica della romanza di Dania corrisponde a quello della cavatina di Norma. Tuttavia, in un pubblico che conosca il repertorio operistico tradizionale il ricordo di «Casta diva» sarà stato risvegliato con facilità dal lamento

---

<sup>198</sup> «Popolo e Libertà», 30 maggio 1930, p. 3. Il corsivo è nostro.

<sup>199</sup> L'interpretazione da attribuire all'aggettivo classico, utilizzato nell'articolo del 1930 di «Popolo e Libertà», non è una questione semplice. La nostra ipotesi vi legge soltanto in parte il significato specialistico di «attributo che qualifica, in senso lato, la musica dei grandi compositori, spec. strumentalisti, d'ogni tempo e paese, e in senso stretto i grandi compositori operanti tra la fine del barocco e il principio del romanticismo (Haydn, Mozart, Boccherini, Clementi, Cherubini, Beethoven)». Mentre riteniamo che il giornalista possa aver utilizzato l'aggettivo *classico* riferendosi piuttosto alla definizione comune di: «musica colta dei secoli passati, contrapposta alla cosiddetta *musica leggera*». Entrambe le definizioni sono prese dalla voce <Classica>, in *Treccani, Enciclopedia Online*, link: <http://www.treccani.it/vocabolario/classico/> (ultima visita: 15 dicembre 2016).

<sup>200</sup> BONZANIGO, *Dania*, atto primo, scena V.

<sup>201</sup> ROMANI, Felice, *Norma*, atto primo, scena IV, in Bellini Vincenzo, *Tutti i libretti d'opera*, a c. di Piero Mioli, Grandi Tascabili Economici Newton, Roma, 1997, p. 258-295, p. 270.

notturmo di Dania. Oltre al richiamo belliniano, il testo riecheggia un'altra aria conosciuta oggi, come anche nel 1930: «O cieli azzurri, o dolci aure native»<sup>202</sup>, che esprime il sentimento di Aida, rapita dalla famiglia etiope per esser fatta schiava presso Amneris, la figlia del re d'Egitto. Il paragone fra *Dania* e *Aida* verrà approfondito nel capitolo incentrato sull'analisi del libretto.

Elementi specifici dell'aria di Floriano, cantata nell'atto primo in seguito alla romanza di Dania, sono invece rintracciabili nel libretto del *Don Giovanni* di Da Ponte: il richiamo concerne la serenata cantata dal libertino Don Giovanni, vestito con gli abiti di Leporello, alla serva di Donna Elvira, nella scena III dell'atto secondo. Innanzitutto è da notare che il primo verso della serenata di Don Giovanni fa da modello sintattico e semantico al verso iniziale del canto di Floriano:

DON GIOVANNI

*Deh vieni alla finestra, o mio tesoro,  
deh vieni a consolar il pianto mio.*<sup>203</sup>

FLORIANO

*Torna ancora al verone, o mia diletta,  
e ascolta il canto della mia passione.*

La serenata a Dania non soltanto riprende in attacco la struttura dei versi dapontiani, ma si trova inserita in un contesto drammaturgico simile alla scena III dell'atto secondo dell'opera mozartiana: Don Giovanni canta una serenata con lo scopo di attirare l'attenzione della donna desiderata, mentre il servo Leporello, complice del padrone, distrae Donna Elvira. La scena dunque mette in scena una beffa a spese di Donna Elvira, la quale si ritrova suo malgrado a duettare con Leporello travestito da Don Giovanni, mentre quest'ultimo può liberamente tentare la seduzione della serva di lei. Il richiamo sintattico e semantico di «Torna ancora al verone, o mia diletta» è sostenuto dal richiamo contenutistico al *Don Giovanni*: il tema della beffa, infatti, struttura la pièce di *Dania*, ed è funzionale a unire gli amanti. Sull'analisi tematica si tornerà nel seguito del lavoro: ciò che importa dimostrare qui è la maniera in cui Bonzanigo lavora per intessere i diversi livelli della propria commedia con richiami a modelli operistici significativi.

Sempre nell'aria di Floriano è riconoscibile un calco lessicale che, in questo caso, rasenta la citazione letterale. L'aria, infatti, termina sui versi:

*La regina tu sei dei miei pensieri,*

---

<sup>202</sup> GHISLANZONI Antonio, *Aida*, atto terzo, scena III, a c. di Dario Zanotti, in AA.VV., *Librettidopera*, 2002, p. 20, link: <http://www.librettidopera.it/zpdf/aida.pdf> (Ultima visita: 17 dicembre 2016)

<sup>203</sup> DA PONTE Lorenzo, *Don Giovanni*, atto secondo, scena III, in AA.VV., *Libretti d'opera italiani*, cit., pp. 777-842, p. 819.

prendi tutto me stesso in sudditanza.  
Spera mio core.  
L'alba è già vicina,  
alba di libertà luce d'amore.<sup>204</sup>

Si riprenda nuovamente il libretto di Ghislanzoni, questa volta per leggere il testo della romanza che Radamez canta nell'atto primo in nome della «celeste Aida»: «del mio pensiero tu sei regina».<sup>205</sup> Il richiamo testuale ad *Aida* è evidente.

Il *Don Giovanni* e *l'Aida* non sono gli unici libretti a trovare un'eco nel testo di Bonzanigo. Un terzo richiamo interessante è osservabile nel confronto con *Il barbiere di Siviglia*: si prenda l'inizio dell'opera rossiniana, l'attacco dell'atto primo, in cui il Conte d'Almaviva organizza, tramite l'aiuto del fedele servitore Fiorello, una serenata per Rosina. L'uomo, appostato ai piedi della casa, dove la donna è «in sua camera serrata» dallo zio geloso che desidera sposarla, intona la serenata «Ecco ridente in cielo». Ciò che accomuna *Dania* al *Barbiere di Siviglia* è l'azione scenica che crea la situazione della scena I: il conte, come Floriano, vorrebbe prender contatto con la donna, di cui non conosce i sentimenti. Come Dania, Rosina è rinchiusa in casa da un uomo che ha una forte autorità su di lei. Il richiamo al testo di Sterbini non è solamente riconoscibile nella struttura drammaturgica della scena, ma concerne il testo librettistico. Come Ali, il personaggio di Fiorello è incaricato dal padrone di preparare il gruppo di musicisti che accompagneranno la serenata del Conte d'Almaviva per Rosina:

FIORELLO  
*Piano pianissimo,*  
*senza parlar,*  
tutti con me  
venite qua.  
CORO  
Piano pianissimo,  
eccoci qua.  
TUTTI  
Tutto è silenzio.  
Nessuno qui sta  
che i nostri canti  
possa turbar.<sup>206</sup>

---

<sup>204</sup> BONZANIGO, *Dania*, atto primo, scena V.

<sup>205</sup> GHISLANZONI, *Aida*, atto primo, scena V, cit., p. 5.

<sup>206</sup> STREBINI Cesare, *Il barbiere di Siviglia*, atto primo, scena I, in AA.VV., *Libretti d'opera italiani*, cit., pp. 1001-1074, p. 1009.

L'apertura «piano pianissimo / senza parlar / tutti con me / venite qua» fornisce un calco lessicale per la sequenza cantata da Alì nella scena III dell'atto primo di *Dania*:

ALÌ

*Pian pianino*, cautamente,  
*senza far rumore*

qui venite, brava gente,  
qui attendete il mio signor.

CORO

*Pian pianino*, cautamente,  
*senza far rumore*

tutti qui pazientemente  
attendiamo il tuo Signor.<sup>207</sup>

Il parallelismo tra *Il barbiere di Siviglia* e *Dania* acquisisce maggiore rilevanza dopo aver constatato che Bonzanigo, nella fase di lavoro iniziale testimoniata dal manoscritto, non ha ancora elaborato le prime due scene della pièce: *Dania*, dunque, originariamente sarebbe dovuta incominciare con il «*Pian pianino*, cautamente» di Alì, aprendosi in questo modo con lo stesso intreccio drammaturgico del *Barbiere di Siviglia* (la scena di preparazione alla serenata notturna diretta dal servo forma l'apertura dell'opera, ad essa seguita la serenata dell'innamorato e la fuga precipitosa dei musicisti).<sup>208</sup>

Essere *sui generis* è una caratteristica non solo riscontrabile nella tessitura musicale del lavoro di Bonzanigo e Tosi (come si è visto, per le lettrici e i lettori odierni la partitura musicale composta da Tosi resta inesplorata), ma anche nel libretto. La forma del testo manifesta tratti propri del genere dell'operetta (la commistione tra parti in versi, destinate a essere musicate, e parti in prosa, recitate), a costituire un libretto costellato da rimandi a modelli dell'opera lirica buffa e del melodramma ottocentesco.

---

<sup>207</sup> BONZANIGO, *Dania*, atto primo, scena III,

<sup>208</sup> Ringrazio Matteo Giuggioli per avermi indicato il parallelismo tra la struttura drammaturgica della scena I dell'atto primo del *Barbiere di Siviglia* e la scena III dell'atto primo di *Dania*.

## 2. IN CONCLUSIONE

Al termine del breve *excursus* sulla contestualizzazione di *Dania* nel genere testuale del libretto, si presti attenzione ad alcune questioni significative poste dall'opera in quanto genere che riunisce aspetti musicali, letterari e teatrali. Si leggano le parole del musicologo Lorenzo Bianconi, il cui contributo ci aiuta a raccogliere le fila del discorso critico nato in seno allo studio dell'opera lirica. Lo studioso nota un cambiamento nell'approccio con cui la musicologia affronta il genere operistico:

Dopo una lunga tradizione disciplinare che ha considerato l'opera in musica come un genere musicale tra tanti – la sinfonia, la sonata, l'oratorio, la messa eccetera –, e che però s'è concentrata sull'esame della musica operistica, delle sue forme, dei suoi stili, delle sue tecniche, a discapito delle componenti letterarie, drammaturgiche, gestuali, spettacolari, gli storici della musica, da una ventina d'anni in qua, hanno man mano riscoperto la complessità multiforme del teatro d'opera e l'hanno investigato in tutte le sue funzioni. Il rango preminente tenuto dalla musica tra le arti che concorrono alla produzione operistica non risulta sminuito dall'attenzione che, ora, lo storico tributa a quell'anomalo genere letterario ch'è il libretto d'opera, oppure alla vocalità, oppure alle forme della scenografia e della messa in scena, nel loro rapporto di convivenza e di differenziata corrispondenza con la musica.<sup>209</sup>

Che cosa significa il cambiamento notato vent'anni fa da Bianconi nell'atteggiamento rivolto dai musicologi al prodotto operistico? Si è scritto più sopra che il teatro d'opera non può essere considerato soltanto in quanto genere musicale oppure genere letterario. Perciò analizzare le diverse forme dell'opera, le sue tradizioni, la sua ricezione e diffusione richiede un approccio interdisciplinare che soltanto negli ultimi decenni sta lentamente prendendo piede in seno alla critica. Lo sviluppo di una disciplina specifica dedicata allo studio accademico del genere operistico in quanto forma d'arte a sé – i cosiddetti *Opera Studies* – denota la necessità di osservare il prodotto operistico in ogni sua parte, rivolgendo l'attenzione verso «modes of study that consider the social and historical contexts of a work, and engage not only with dramatic texts but with the materiality of performance practices and events, and with the institutions and cultural discourses that sustain them. To study opera we have to *study more than operas*».<sup>210</sup>

Il viaggio di scoperta intrapreso nel lavoro di ricerca su *Dania* è un viaggio complesso, pieno di sorprese, svolto con la consapevolezza di avere fra le mani un prodotto artistico ibrido. A partire dal testo librettistico, ricostruito tramite un attento lavoro filologico, si è instaurato, dunque, un percorso che ha condotto chi scrive a prestare attenzione ai libretti d'opera che hanno influenzato

---

<sup>209</sup> BIANCONI LORENZO, *introduzione*, in AA.VV., *La drammaturgia musicale*, a c. di Lorenzo Bianconi, Il Mulino, Bologna, 1986, pp. 7-50, p. 7.

<sup>210</sup> TILL Nicholas, *Opera studies today*, in AA.VV., *The Cambridge Companion to Opera Studies*, a c. di Nicholas Till, Cambridge university press, Cambridge, 2012, pp. 1- 22, p. 2.

l'autrice e il compositore della pièce. Al termine di questo intermezzo dedicato alla contestualizzazione di *Dania* nel genere operistico, si apre la seconda parte del lavoro, incentrata sull'analisi dei temi, letti tenendo presente il contesto sociale, culturale e letterario della Svizzera italiana degli anni Venti e Trenta.



Edgar Degas, *L'Orchestre de l'Opéra*, 1868

## PARTE SECONDA

“Jeder Text ist immer mehr Einflüssen ausgesetzt, als er in seiner eigenen Sprache rekonstruieren kann”.

S. Hark, *Deviante Subjekte*.

“L'imagination c'est le pouvoir que chaque être sensible sent en soi de se représenter dans son cerveau les choses sensibles”.

Voltaire, *Dictionnaire philosophique*.

## 1. PROLOGO

Immaginiamo di essere nel 1930. È la sera del 2 giugno,<sup>211</sup> un tiepido lunedì d'estate sta volgendo al termine e fra poche ore avrà inizio l'ultima rappresentazione di *Dania*, commedia musicale in tre atti, scritta da Elena Bonzanigo e musicata da Luigi Tosi. Ci troviamo di fronte all'ingresso brulicante di donne e uomini in abito da sera del Teatro Sociale di Bellinzona, uno dei più antichi «teatri di provincia»<sup>212</sup>, ancora oggi agibile, della Svizzera. L'edificio ospita le rappresentazioni dirette dal maestro Tosi da ben undici anni: un arco di tempo in cui l'affezionato pubblico della regione ha potuto assistere a un discreto numero di spettacoli corali ed operistici, tra cui ricordiamo la *Bohème* e *La Favorita* nel 1925, e *La cavalleria rusticana* e *La Tosca* nel 1927.<sup>213</sup> Dalla curiosità non riusciamo a stare nella pelle: stropicciando nervosamente il biglietto, acquistato alla cassa del Caffè del Teatro per 1.70 franchi, ci dirigiamo, insieme ad altri 700 spettatori, in fibrillazione come noi, verso il nostro posto in platea.<sup>214</sup> Varcando le porte del teatro e attraversando l'atrio illuminato dalle decine di lampadine elettriche,<sup>215</sup> ripensiamo al gran numero di recensioni lette sui quotidiani del cantone negli scorsi giorni, che con elogi di ogni sorta promettono al pubblico

---

<sup>211</sup> La prima di *Dania* è avvenuta giovedì 29 maggio 1930. A questa sono seguite le recite di sabato 31 maggio, di domenica 1 giugno e infine di lunedì 2 giugno. La cronologia è stata ricostruita tramite la lettura dei quotidiani «Libera Stampa», 28 maggio 1930 e «Il Dovere», 29 maggio 1930.

<sup>212</sup> Cfr. REICHLIN Renato, *Le ambizioni di un teatro di provincia dell'ottocento*, in AA.VV., *Il Teatro Sociale di Bellinzona, uno spettacolo di teatro*, a c. di Renato Reichlin, pp. 139-167, p. 139.

<sup>213</sup> Luigi Tosi venne nominato direttore della «Civica Filarmonica di Bellinzona» nel 1919. Nel 1920 fondò, sempre a Bellinzona, la corale femminile «Santa Cecilia», e negli stessi anni ricostruì l'orchestra di Bellinzona: in definitiva «Egli riuscì a guidare i complessi musicali locali di dilettanti in impegnativi allestimenti operistici al Teatro Sociale». Cfr.: voce <Luigi Tosi>, in *I principali attori del campo musicale della Svizzera italiana, La musica della Svizzera italiana*, cit.

<sup>214</sup> I prezzi indicati sul manifesto della rappresentazione di lunedì 2 giugno sono più bassi rispetto a quanto è indicato sull'edizione de «Il Dovere» del 29 maggio 1930 riguardo al costo dei posti per la prima dello spettacolo.

<sup>215</sup> Il Teatro Sociale di Bellinzona, costruito nel 1847 dall'architetto Giacomo Moraglia, venne restaurato tre volte nel corso di quasi 200 anni. Il primo restauro avvenne nel 1891, anno in cui viene installato il sistema di illuminazione elettrico. Sotto la direzione dell'architetto Antonio Barera al teatro vengono annesse due aggiunte sulla fiancata occidentale dell'edificio: la nuova ala ospita un ristorante e viene completata nel 1897. Altri importanti interventi di restauro risalgono al 1919. Nel 1951 il teatro viene trasformato in sala cinematografica, per poi chiudere i battenti vent'anni più tardi ed essere abbandonato al degrado. Nel 1990, infine, l'architetto Giancarlo Durisch è incaricato di presentare un progetto per il restauro completo dell'edificio, da poco iscritto nell'elenco dei monumenti protetti dal Dipartimento dell'Ambiente del Cantone. I lavori, iniziati nel 1990, terminano nel 1997: al Teatro è stata restituita la forma originale, risalente al 1847. Per maggiori informazioni riguardo alla storia del Teatro Sociale di Bellinzona si leggano: MARTINOLI Simona, *Il teatro Sociale di Bellinzona*, Guide di monumenti svizzeri SSAS, Edito in collaborazione con la Fondazione Mario Della Valle, Bellinzona, SSAS (Società di Storia dell'Arte in Svizzera), Berna, 1997; e soprattutto il volume: AA.VV., *Il Teatro Sociale di Bellinzona, uno spettacolo di teatro*, cit.

una serata eccellente. Il «Dovere» incalza i cittadini ad accorrere numerosi alle porte del Teatro per assistere alle repliche dello spettacolo e per «rendere il dovuto omaggio ai nostri bravi artisti e degni maestri, coronando così la loro ferrea volontà di voler sempre eseguire lavori atti a tener alto il buon nome di Bellinzona».<sup>216</sup> Da parte sua, invece, il giornalista di «Libera Stampa» conclude l'articolo alludendo agli «applausi frenetici al finale d'ogni atto» che «dimostrano l'entusiasmo col quale è stato approvato il magnifico lavoro», per cui «possono farsi un vanto gli ideatori, gli esecutori della commedia, l'orchestra, il tutto combinato con elementi nostri tolti dalle diverse società cittadine di canto e musica».<sup>217</sup> Infine «Popolo e Libertà», dopo aver lodato il libretto «steso in lingua eletta» che «sempre si mantiene lontano da quelle bassezze alle quali troppo sovente discendono le composizioni moderne di musica leggera», conclude con l'augurio che «un lavoro così poderoso e così variato non finirà la sua vita sulla scena di Bellinzona. Avrà vita vasta e lunga».<sup>218</sup>

Mentre prendiamo posto su una delle sedie nelle prime file della platea ci mettiamo a osservare il libretto, pubblicato da Salvioni<sup>219</sup> per l'occasione, sul quale leggiamo a grandi lettere il titolo dello spettacolo, seguito dal nome dell'autrice: cerchiamo a fatica di rammentare quali opere scritte da Elena Bonzanigo abbiamo già letto, poiché della donna ricordiamo soltanto l'attività pittorica. Infatti, nel febbraio di quest'anno, a Bellinzona, abbiamo visitato una mostra, della quale ha parlato anche la stampa locale, dei dipinti di Bonzanigo, allieva prima di Regina Conti e poi di Augusto Sartori.<sup>220</sup> Ascoltando alcuni stralci di conversazione intorno a noi, per caso sentiamo i nostri vicini parlare della librettista: una voce sopra le altre improvvisamente dichiara di ricordare un racconto breve, dal titolo *Memorie di un campanile*, risalente al 1924, ristampato dalla redazione dell'«Adula» in forma di opuscolo nel 1927.<sup>221</sup> Così, finalmente, ricordiamo che Bonzanigo da sette anni pubblica sporadicamente recensioni, ma anche racconti brevi e poesie per il periodico bellinzonese «l'Adula».

---

<sup>216</sup> «Il Dovere», 30 maggio 1930, p. 7.

<sup>217</sup> «Libera Stampa», 1-2 giugno 1930, p. sconosciuta.

<sup>218</sup> «Popolo e Libertà», 30 maggio 1930, p. 3.

<sup>219</sup> Il riferimento è al testimone L: BONZANIGO, TOSI Luigi, *Dania, commedia musicale in tre atti*, cit.

<sup>220</sup> Si confrontino i dati biografici su Elena Bonzanigo ricostruiti da Maria Fazioli Foletti: «Nel 1920, per sei mesi, prese lezioni dalla pittrice luganese Regina Conti. Tra il 1921 e il 1922 frequentò la Scuola di disegno di Bellinzona e divenne allieva di Augusto Sartori (1880-1957). Nel 1925 e nel 1929 ebbe modo di soggiornare nuovamente a Londra, dove approfondì la prima formazione artistica seguendo dei corsi di ritratto e di nudo. A partire dal 1924 espose regolarmente alle mostre annuali della Società ticinese per le belle arti. [...] Nel 1929 a Bellinzona le venne dedicata una personale, insieme a Baldo Carugo e allo scultore Agostino Balestra». FAZIOLI FOLETTI Maria, *Elena Bonzanigo*, cit. Si confronti, inoltre, l'articolo dal'«Adula», 31 gennaio 1933, p. sconosciuta: «[...] L'Adula riprodusse inoltre alcuni dipinti di Elena Bonzanigo, il 16 febbraio 1930, nella circostanza di una riuscitissima esposizione di quadri della delicata pittrice a Bellinzona».

<sup>221</sup> I numeri del periodico, stampato a Bellinzona settimanalmente, poi bisettimanalmente e trisettimanalmente, dal 1912 al 1935, e ora conservati all'Archivio di Stato di Bellinzona, confermano che Bonzanigo scrisse per «l'Adula» sicuramente a partire dal 1923: infatti nel numero del 24 giugno troviamo un suo breve racconto dal titolo *Impressioni fiorentine*. Il testo è la prima pubblicazione in assoluto dell'autrice. Nel numero dell'«Adula» del 31 gennaio 1933

Dunque Bonzanigo è una figura di discreto rilievo nell'ambiente editoriale dell'«Adula». Il periodico, per iniziativa di Teresa Bontempi e Rosetta Colombi, venne fondato nel 1912: grazie alla collaborazione di diverse figure di rilievo nel panorama giornalistico, politico e letterario del primo decennio del secolo, quali Francesco Chiesa o Carlo Salvioni,<sup>222</sup> il progetto editoriale assunse la forma di un preciso programma culturale e letterario. L'obiettivo era quello di contrapporre al presunto elvetismo, della confederazione e dello stesso canton Ticino, un punto di vista contrario, incentrato sulla natura italiana delle terre e della tradizione culturale ticinese: avendo orientato la linea editoriale verso questi argomenti Bontempi e Colombi si inserirono in un dibattito vivo in Ticino. Una serie di rivendicazioni, simili a quelle articolate dai collaboratori del periodico bellinzonese, erano già state formulate ancor prima dello scadere del primo decennio del Novecento: infatti, dietro l'impulso di molti esponenti del mondo intellettuale cantonale (tra cui i già citati Chiesa e Salvioni), si promosse la necessità di rivolgere l'attenzione al sostrato profondamente italiano insito nella cultura del Ticino, in quanto esso era una zona di confine la cui linea di demarcazione settentrionale, così si riteneva, stava svanendo a discapito di quella meridionale che veniva a rafforzarsi sempre di più. Gli autori aduliani caldeggiarono il dibattito avanzato dall'élite intellettuale del cantone e diedero battaglia, attraverso la redazione, secondo una chiara strategia culturale. Il confine con l'Italia fu letto come una linea di demarcazione tra due entità politiche, privo, tuttavia, di una ragione linguistica, religiosa, geografica o culturale, mentre l'elvetismo di cui, si riteneva, il cantone fosse impregnato, assunse i tratti di un'osmosi percepita come imposta dall'alto tra il canton Ticino e i restanti cantoni della confederazione, in modo particolare dai cantoni di lingua tedesca. Le accuse lanciate in numerosi articoli del periodico furono direttamente rivolte alla sede governativa a Berna: la confederazione, secondo tale interpretazione, avrebbe sostenuto soltanto gli interessi dei cantoni germanofoni e avrebbe tentato, con sempre maggiore forza, di incidere in profondità nel tessuto politico, economico e sociale del canton Ticino, senza riguardo per i reali bisogni della società

---

vengono ricordati altri sette interventi curati dall'autrice, oltre a diverse poesie, pubblicati dal periodico nell'arco di dieci anni. Sull'*Almanacco della Svizzera Italiana* pubblicato dai collaboratori dell'«Adula» nel 1931, a p. 144, a Bonzanigo è dedicata una pagina biografica: «Il nome di questa patrizia ticinese non deve essere ignoto a quanti seguono nel nostro paese, le manifestazioni di cultura italiana. La Bonzanigo, infatti, è scrittrice e pittrice. Sa adoperare la penna come pochissime donne della nostra terra. L'abbiamo vista nel volumetto 'Le memorie di un campanile' pubblicato, a cura dell'Adula, nel 1927, intessuto su di una chiara coscienza etnica ed una bella preparazione storica, resa artistica da uno stile a spiccate intonazioni personali. Come poetessa, ricordiamo numerose liriche apparse in giornali e riviste, e il libretto 'Dania', melodramma, musicato dal maestro Tosi. Pittrice, s'impongono all'attenzione i suoi quadri fatti di studio, di passione, di volontà. Notevoli anche gli scritti d'arte che viene a mano a mano pubblicando e che piacciono per le induzioni originali». Sempre nell'*Almanacco della Svizzera Italiana* compare la poesia *Bellinzona* (pp. 181-82), di cui verrà proposta una lettura nelle pagine seguenti. Cfr. AA.VV., *Almanacco della Svizzera italiana*, a c. di «Adula», Varesina Grafica, Varese, 1930.

<sup>222</sup> L'*Almanacco della Svizzera Italiana* ricorda nel novero dei collaboratori più noti dell'«Adula», insieme a Bonzanigo: Carlo Salvioni, Giacomo Bontempi, Luigi Ressiga, considerati i padri spirituali del giornale, Eligio Pometta, Maria Valli. Inoltre vanno citati gli scrittori Emilio Bontà, Lauretta Rensi Perucchi e Maria Luisa Boschetti Alberti: tutti nomi legati al mondo dell'istruzione e della cultura del cantone nel Novecento.

e della tradizione culturale del popolo.<sup>223</sup> La direttrice Teresa Bontempi spiega così, in apertura del primo numero dell'«Adula», le origini e gli scopi del foglio:

Abbiamo sentito allora noi donne, come sentono le madri quando il figlio agonizza, il dovere di escire dall'ombra, di scrivere sui giornali, di reagire contro uno stato di cose di giorno in giorno più opprimente e malsicuro. La nostra lotta contro il pangermanesimo voleva essere occasionale e saltuaria. Ci sarebbe bastato qualche articolo schietto di quando in quando, ospitato da uno o dall'altro dei giornali.<sup>224</sup>

Alla sua nascita, dunque, il giornale voleva promuovere il legame intellettuale e linguistico del Ticino con l'Italia e tematizzare il problema della comune cultura italiana, nonché le minacce di una presunta contaminazione etnica e identitaria tedesca a scapito dei ticinesi. I collaboratori e le collaboratrici dell'«Adula» vedevano nel Ticino uno dei figli errabondi della Grande Madre Italia. Le loro posizioni politiche, più o meno trasparenti negli articoli pubblicati dal foglio, erano accolte di volta in volta con diverso grado di inquietudine da parte delle autorità svizzere: tant'è che negli anni la confederazione diede ordine di aprire svariate inchieste sul periodico.<sup>225</sup> Esso venne accusato innumerevoli volte di irredentismo, a causa dell'ostilità esplicita verso i cantoni germanofoni: il giornale ribadì continuamente la necessità di difendersi dall'«invasione teutonica»<sup>226</sup> tramite un contatto più stretto e deciso con l'Italia.<sup>227</sup> «L'Adula» col tempo si costruì un nemico: il tedesco, residente nelle terre

---

<sup>223</sup> Per un approfondimento riguardo alla storia editoriale dell'«Adula» e una contestualizzazione socio-culturale delle principali figure coinvolte nel dibattito a sfondo politico sorto intorno al progetto editoriale, si legga il volume: CRESPI Ferdinando, *Ticino Irredento, La frontiera contesa, Dalla battaglia culturale dell'«Adula» ai piani d'invasione*, FrancoAngeli Storia, Milano, 2004. Sui primi anni di vita del periodico si legga inoltre il volume di BONALUMI Giovanni, *La giovane Adula (1912-1920), Saggio introduttivo e antologia dei testi più significativi*, a c. dell'Istituto di relazioni letterarie italo-svizzere, Elvetica, Chiasso, 1970. Per approfondire il quadro storico fra gli anni Venti e Quaranta e la presenza del fascismo italiano nella Svizzera italiana si consultino: CODIROLI Pierre, *L'ombra del duce, Lineamenti di politica culturale del fascismo nel Canton Ticino (1922-1943)*, FrancoAngeli Storia, Milano, 1988; e BIANCHI Roberto, *Il Ticino politico contemporaneo, 1921-1975*, Armando Dadò Editore, Locarno, 1989.

<sup>224</sup> Primo numero dell'«Adula, organo svizzero di coltura italiana», 4 luglio 1912, citato da: CRESPI Ferdinando, *Ticino Irredento, La frontiera contesa, Dalla battaglia culturale dell'«Adula» ai piani d'invasione*, cit., pp. 16-17.

<sup>225</sup> Crespi mostra con puntualità i conflitti che vennero a formarsi intorno agli articoli pubblicati dal periodico: «Col tempo il giornale pretese di diventare una sorta di organo della coscienza ticinese, avviandosi sui binari di un radicalismo combattivo e sincero, ma che avrebbe procurato anche molti e potenti nemici. Il preteso monopolio della moralità cui si faceva carico l'Adula iniziò a provocare la reazione stizzita anche dei giornali ticinesi, sempre presi di mira dall'intransigenza delle due donne, per le quali essi non erano altro che i portavoce dello "sciovinismo ticinese [...] pago di accettare qualunque cosa accada intorno a lui". I veri nemici dell'italianità erano pertanto i "politicanti, gli ignoranti, gli scettici, i vili"». *Ibidem*, p. 26.

<sup>226</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>227</sup> Intorno alla redazione del periodico circolarono negli anni della sua pubblicazione voci di ogni genere: negli anni iniziali le accuse furono quelle di un blando irredentismo; tuttavia, con l'avvento del fascismo in Italia e l'ascesa di Mussolini al potere, il peso delle accuse assunse nuove dimensioni. Crespi analizza a fondo la posizione culturale e politica della redazione bellinzonese, nonché i motivi per cui del periodico in tempi più recenti si hanno poche informazioni chiare: «Quella dell'«Adula» e di tutto il suo contorno è una vicenda sulla quale una coltre polverosa si è nel tempo sedimentata, mescolata a pudori, pruriti e censure. E mistificazioni, a cominciare dalle origini stesse del giornale, troppo spesso spinte a forza in un cunicolo di suggestioni prestabilite in fondo al quale, però, non s'intravede luce. Il giornale non nacque irredentista e, probabilmente, neppure morì tale. Il giornale non fu il frutto di decisioni prese dall'«alto» e neppure godette di finanziamenti illeciti. Quelli leciti, poi, furono ben scarsi e comprensibili». *Ibidem*, p. 11.

ticinesi, il quale, con la propria cultura barbara e rozza, avrebbe rischiato di contaminare l'identità italiana del cantone:

L'istruzione elementare, per esempio, è di dominio cantonale; ma siccome vi ha un esame federale dei coscritti con programma, s'intende, federale, così i cantoni si vedono costretti a uniformare i loro programmi a questo. La Confederazione non ha scuole elementari proprie. Ma nel Ticino infrange questa norma, istituisce pel Ticino un regime d'eccezione, col sussidiare tre o quattro scuole [...] tedesche, avvalendosi della ragione che esse scuole erano state fondate dalla Società del Gottardo per i suoi impiegati e che, riscattata quella ferrovia, lo Stato doveva mantenere gli impieghi contratti da quella. [...] La massa di tedeschi venuti a insediarsi nel Ticino, al seguito della Ferrovia del Gottardo, sono cittadini che sanno far valere il loro voto, che vengono a patti, per concederlo, coi partiti politici del paese, imponendo così la loro volontà. [...] Hanno un loro organo, la "Tessiner Zeitung", che aveva un colore spiccatamente pangermanico. Sono un nucleo pericoloso, in ordine etnico, già per la forza numerica, ma che lo diventa tanto più per la forza morale ed economica.<sup>228</sup>

Nel corso della Prima Guerra Mondiale le tensioni tra «l'Adula» e le vigili autorità cantonali e federali aumentarono: infatti tramite Teresa Bontempi, Rosetta Colombi e altri collaboratori, quali Adolfo Carmine (le cui azioni e polemiche furono sostenute da un vasto e anonimo circolo studentesco<sup>229</sup> e infransero svariate volte la sottile linea divisoria tra uno spinto localismo e la propaganda secessionista), il periodico prese una posizione politica nettamente a favore dell'Italia:

Coll'anima più che sempre rivolta ai destini della Gran Madre, che l'imperialismo del despota, fino a ieri sapientemente truccato, offese nel più profondo cuore, al di sopra di ogni confine fedeli, italianissimi nello spirito e nel sangue, ignoti ma ferventi come quelli

---

<sup>228</sup> L'articolo è tratto dall'«Adula», 25 aprile, 1914, *Le condizioni della cultura italiana nel cantone Ticino*. Citato da *ibidem*, p. 30.

<sup>229</sup> I giovani studenti, a cui Crespi dedica un capitolo in *Ticino irredento*, fondarono la Federazione Goliardica Ticinese (FGT): è probabile, ma non accertato, che da questo organo provenne l'iniziativa di pubblicare un volume anonimo dal titolo *La questione ticinese* e dalla fasulla indicazione di stampa «edito e stampato a Fiume, 1923», distribuito gratuitamente nel 1924. L'intento del volume, sequestrato dalla confederazione nel marzo del 1924, era evidenziare l'anomalia del ticinese, esteriormente svizzero, ma interiormente italiano: nel volume viene ipotizzata una sorta di complotto da parte degli svizzeri tedeschi, un «piano svizzero-tedesco» (p. 8), dei quali anche molti politici del cantone italofono sarebbero esecutori e che tenderebbe a creare una distanza tra svizzera italiana e Italia. I toni antidemocratici, filo-fascisti e altamente polemici sono osservabili fin dalla prima pagina del volume, in cui i giovani ticinesi riassumono in poche righe lo scopo della pubblicazione: «L'Associazione Giovani Ticinesi, che sente di dover vincere ogni ignoranza distratta di ticinesi e di italiani con una sempre più tenace continuazione della propria opera; ma che vuole risolutamente respingere ogni avversa e maligna diffamazione, che si risolve in trista violenza, in una dolorosa verità, la verità del Canton Ticino minacciato nelle sue tradizioni e nei suoi valori essenziali di stirpe, ha deliberato questa pubblicazione, diretta a far conoscere un problema. Che invano si tenta di sopprimere. Questa pubblicazione è un dovere per noi, non per conoscere noi stessi e la nostra azione, ma la causa, che noi serviamo in fedeltà e in obbedienza, e che non è causa nostra, ma della italianità millenaria, che ovunque risorge per riconsacrare la sua missione di civiltà nel mondo. Questa pubblicazione – ci sentiamo di affermarlo – indica il dovere per altri di conoscere, intendere, sostenere non l'azione nostra, ma la difesa ticinese, di cui noi siamo promotori schietti e custodi inflessibili. La questione ticinese è. Basta apprenderla nei suoi termini essenziali, per collegarne i motivi e gli scopi in una solidarietà politica, che noi invociamo nel Ticino e in Italia, e che non ci mancherà. Noi oggi le diamo la parola, franca, libera. Sarà parola di sicura, immancabile persuasione». AA.VV., *La questione ticinese, Con cenno alla situazione del Canton Grigioni*, a c. di Associazione Giovani Ticinesi, Editore e stampato in Fiume, 1923, p. 7.

che vivono in esilio, ad essa diamo oggi la solidarietà del nostro cuore, pronti a dare domani l'impeto del nostro braccio.<sup>230</sup>

Con affermazioni simili i collaboratori e le collaboratrici dell'«Adula», nel periodo immediatamente seguente la fine della guerra, riuscirono a farsi notare da alcune importanti testate italiane, quali il mussoliniano «Popolo d'Italia», il quale nel 1920 sosteneva che il canton Ticino «pare non voglia più saperne della Svizzera. Altro pezzo d'Italia all'orizzonte».<sup>231</sup>

Le tensioni nate in seno alla confederazione vanno lette e interpretate alla luce dei grandi conflitti a livello europeo e internazionale. Alla Prima Guerra Mondiale infatti seguì il disfacimento di molte strutture politiche e istituzionali facenti parte del tradizionale assetto europeo: ai disagi causati dal conflitto seguirono la nascita di nuove istituzioni politiche basate su radicati sentimenti nazionalisti e patriottici, quali il fascismo, e la profonda trasformazione geografica di stati quali l'Italia e l'Austria, tant'è che la geopolitica continentale mutò sostanzialmente i propri connotati e gli equilibri di potenza. La Svizzera si trovava in una posizione geografica centrale: essa si profilò dunque come un centro diplomatico privilegiato, uno snodo commerciale unico, un «innovativo laboratorio politico in grado di reggere diversità – anche religiose – potenzialmente disgreganti».<sup>232</sup> La confederazione perciò risentì delle «striscianti tensioni continentali»,<sup>233</sup> in rapporto a ciò il canton Ticino ricoprì una posizione particolarmente interessante, trovandosi sulla rotta nord-sud che collega la nazione italiana all'area germanofona. Le tensioni tra Italia e Austria/Germania, manifestatesi chiaramente durante la prima guerra mondiale, non si assopirono neppure in seguito ai trattati di pace, anzi, non fecero che crescere man mano che il fascismo prese piede nello spazio politico italiano degli anni Venti. Anche dal punto di vista elvetico le condizioni politiche erano profondamente mutate e la confederazione notò come una nuova ideologia imperialista – immediatamente interpretata come in contrasto con la tradizione democratica svizzera, legata al principio di neutralità – si stesse profilando nella vicina Italia. Nella penisola il nuovo approccio politico andatosi a consolidare negli anni successivi alla guerra provocò nel popolo italiano un nuovo approccio alla cultura e all'identità nazionale. Tutto ciò ebbe delle importanti ripercussioni sul trattamento riservato dalla politica svizzera alla questione dell'italianità del canton Ticino: Berna, infatti, divenuta più cauta e sospetta nei confronti dello stato

---

<sup>230</sup> «Adula», 10 maggio 1919, *Un telegramma*. Citato da CRESPI Ferdinando, *Ticino Irredento, La frontiera contesa, Dalla battaglia culturale dell'«Adula» ai piani d'invasione* cit., p. 56.

<sup>231</sup> «Popolo d'Italia», 26 novembre 1920. Citato da *ibidem*, p. 59.

<sup>232</sup> *Ibidem*, p. 8.

<sup>233</sup> *Ivi*.

confinante, promosse una politica atta a soddisfare le richieste, soprattutto economiche, espresse dal cantone.<sup>234</sup>

Mentre il contesto politico e sociale mutava di anno in anno, la redazione aduliana, affascinata dai progressi economici e sociali osservati nella vicina Italia, si accostò notevolmente all'ideologia patriottica del discorso fascista. Gli scrittori e le scrittrici del foglio bellinzonese con sempre maggiore frequenza si espressero con toni di biasimo nei confronti della Svizzera, incolpandola di mostrare un marcato disinteresse per l'«anima italiana» delle terre ticinesi: si sviluppò sempre più quello che si può definire un «irredentismo a gradazione variabile», che attraversava le pagine dei numeri aduliani di anno in anno.<sup>235</sup> I rimproveri lanciati dagli aduliani, tuttavia, non vennero accolti dalla maggioranza della popolazione ticinese, né tanto meno vennero presi sul serio dagli organi rappresentativi della confederazione. «L'Adula» in tal senso andò gradatamente incontro a un lento e inesorabile declino: i toni eccessivamente zelanti e filofascisti con cui si commentarono gli eventi e le glorie del regno italiano riuscirono soltanto a sollecitare le antipatie della maggioranza dei lettori.<sup>236</sup>

Questo è il contesto politico e culturale in cui l'autrice Elena Bonzanigo si mosse tra il 1923 e il 1930: la Svizzera sul piano internazionale condivide i confini con quattro grandi potenze uscite da una sanguinosa guerra durata oltre quattro anni; in Ticino, d'altro canto, vengono riconosciute in quel periodo una serie di problematiche connesse all'economia, alle istituzioni e alla cultura del cantone, affrontate con diversi gradi di interesse dalla sede governativa bernese; nonostante ciò, la maggioranza della popolazione cantonale si rispecchia negli ideali promossi dalla confederazione. Resta tuttavia evidente che vi è nella Svizzera italiana la coscienza di problemi culturali e identitari radicati nella storia della propria terra.

---

<sup>234</sup> Crespi rende in forma precisa e riassuntiva lo sfondo politico in cui si mosse la Svizzera negli anni Venti: «Il tutto, poi, dagli anni Venti, sarebbe stato complicato dall'atteggiamento del potente vicino meridionale e del suo Duce, che peraltro paragonava la democrazia elvetica a un 'eunuco': entro i confini federali si sostanziarono e si consumarono i forti contrasti ideologici che fecero assumere al problema sempre attuale dell'italianità ticinese un aspetto diverso, perché mutato era il punto di vista. Italianità ed elvetismo, una volta scremati dei loro connotati culturali, furono assorbiti dallo scontro lacerante tra il fascismo e l'antifascismo, tra la cortesia diplomatica e le prove di forza, tra le tendenze espansionistiche da un lato – quello italiano, ma dalla metà degli anni Trenta lo stesso fenomeno interessò in ugual misura i confini settentrionali della Svizzera – e la necessità di compattamento a fronte di qualsiasi ipotesi di Anschluss dall'altro. Dall'analisi dei fatti emerge un quadro che contempla più questioni: non solo e non tanto quella aduliana in senso stretto, ma quella ticinese e, di seguito (o sopra, come mantello) quella delle relazioni tra la Confederazione Elvetica plurilingue, democratica, federale, armata e neutrale e il Regno d'Italia belligerante, 'proletario', in via di fascistizzazione, alla ricerca di spazi vitali, antidemocratico». *Ibidem*, p. 9.

<sup>235</sup> Cfr.: *Ibidem*, p. 10.

<sup>236</sup> «L'Adula, malgrado i propositi iniziali, non riuscì a diventare l'espressione più vera e sincera della coscienza ticinese. Non ne fu in grado, in primo luogo; né le fu permesso di esserlo: in seguito alle rotture redazionali, alle accese polemiche anticonfederate e antitedesche, il giornale finì sotto processo più volte, costretto a difendersi dal sospetto di essere un organo della propaganda irredentista dell'Italia fascista». *Ivi*.

Riprendiamo ora le nostre fantasticherie: torniamo nel 1930, comodamente sedute al nostro posto, nelle prime file del Teatro Sociale di Bellinzona, in attesa che il sipario si alzi. Da anni seguiamo le vicende che hanno determinato l'assetto politico svizzero a livello nazionale e internazionale e conosciamo le posizioni culturali e politiche dei membri principali della redazione dell'«Adula». Il ruolo svolto da Bonzanigo nel progetto aduliano, invece, si definisce con minore chiarezza: il numero quantitativamente ridotto di articoli pubblicati dell'autrice – Bonzanigo ha scritto delle recensioni per «l'Adula», delle poesie e dei racconti brevi – rendono evidente un suo interesse relativo alla questione identitaria della Svizzera italiana. Emblematica in tal senso è la poesia *Bellinzona*, lirica pubblicata nel 1926 sul periodico,<sup>237</sup> un testo profondamente intriso delle figure metaforiche tipiche del discorso politico, che, come abbiamo visto, è adottato dalle pagine più polemiche del periodico:<sup>238</sup>

Inserta come chiave preziosa  
nel piano verde, a piè dell'ondulante  
Ceneri, o Bellinzona, o della mia  
piccola terra cuor piccolo e forte!  
sdegnosa delle facili lusinghe,  
ravvolta nella tua bellezza fiera,  
guardi pensosa verso il ciel d'Italia  
e custodisci il sogno del passato.  
e ancora, forse, da' tuoi verdi colli  
scender vedi le vittoriose  
legioni, vedi il Simbolo romano  
alto librarsi per il cielo azzurro.  
e i secoli di lotte acerbe, e il sangue  
sparso, e la gloria, e l'ignominia, e l'ira  
ardere vedi nei tramonti rossi.  
Senti, ne l'albe chiare, ancor la voce  
di Carmagnola.  
E quando a vespro cantan le campane,  
e da Daro al Convento dolce e grave  
un coro di rintocchi si risponde,  
trasvolar vedi come bianca nube  
la stola bianca di San Bernardino.

---

<sup>237</sup> Sono state individuate tre edizioni del testo di *Bellinzona*. Il testo compare nell'*Almanacco della Svizzera Italiana*, pubblicato nel 1931. In esso è indicata la prima pubblicazione della poesia: infatti essa è comparsa in un numero del 1926. La terza edizione corrisponde a quella presente nella raccolta di liriche BONZANIGO Elena, *La sorgente*, Eroica, Milano, 1931, pp. 74-6.

<sup>238</sup> L'impostazione fortemente politica del periodico è particolarmente interessante se analizzata dal punto di vista dell'analisi discorsiva: infatti in essa si riconosce il modus operandi del discorso nazional-patriottico italiano, individuato e descritto da BANTI Alberto Mario, *Sublime madre nostra, La nazione italiana dal Risorgimento al fascismo*, Laterza, Roma-Bari, 2011. Banti riconosce nel discorso nazional-patriottico italiano tre figure profonde, che ricorrono costantemente in svariati contesti letterari nei decenni dall'Unità al fascismo: prima figura è la nazione come parentela/famiglia, seconda è la nazione come comunità sacrificale, terza infine è la nazione come comunità sessuata. L'ipotesi secondo cui sarebbe possibile riscontrare in alcuni articoli aduliani una traccia delle tre figure nel discorso nazional-patriottico italiano andrebbe certamente approfondita.

Guardi il Ticino scender placato  
 dal suo nido montano, verde come  
 il riflesso dei ghiacci, ancor spumoso  
 per la lotta nei gorghi, per il gioco  
 delle candide folli cascatelle.  
 E nei giorni di calma, sotto il cielo  
 ferrigno, vedi l'acqua sua brillare  
 fredda nel pianto, presso le tue mura,  
 come la fida lama presso il casco  
 del buon guerriero.  
 Bellinzona, il tuo volto pensieroso  
 arde come una lampada votiva  
 nell'anima dei tuoi figli errabondi.  
 Un po' chiuso, un po' pallido, ad estranei  
 sguardi ritroso forse,  
 ma pe' tuoi figli fresco di sorrisi,  
 dolce volto, così simile a quello  
 di vecchia madre, sotto la corona  
 grigia de' tuoi Castelli!  
 Morbide braccia d'edera, lucenti  
 di foglioline nuove, le tue mura  
 cingono; rosei mandorli sui colli  
 a primavera cantano nel sole,  
 e cespi di ginestre d'oro, e azzurri  
 giaggioli, e rosse bacche sol le gemme  
 olezzanti del tuo serto merlato,  
 il serto dei lontani gloriosi  
 tuoi giorni, o Bellinzona,  
 quando di fronte al nordico invasore  
 fiera t'ergevi, tu «Chiave d'Italia!»

Si pensi alla definizione «nordico invasore» scelta da Bonzanigo per riferirsi ai confederati che nel 1422 si scontrarono con le truppe di Carmagnola nella battaglia di Arbedo.<sup>239</sup> Il testo della poesia non soltanto si riferisce alla tradizione profondamente italiana del cantone, ma è ricolmo di allusioni alla simbologia più prettamente fascista: l'io lirico, rivolto a Bellinzona, interlocutrice diretta del testo, si rammenta dell'epoca in cui il «Simbolo romano» si librava in alto nel cielo sopra le terre della città, chiamata con l'appellativo «chiave d'Italia».<sup>240</sup>

L'interpretazione in chiave ideologica dei temi di *Bellinzona*, che un'attenta lettura del testo rende innegabile, rende necessaria la formulazione di alcune domande riguardo alla commedia a cui

---

<sup>239</sup> Per maggiori approfondimenti riguardo alle vicende di Arbedo nel 1422 si legga: BERLINCOURT Alain François, *Arbedo, battaglia di*, in *Dizionario storico della Svizzera*, 2015, link: <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/i/18899.php> (ultima visita: 25 novembre 2016).

<sup>240</sup> Bellinzona «da Sud era vista come la 'chiave delle Alpi', da chi scendeva da Nord come la 'porta d'Italia'». Cfr.: AA.VV., *Bellinzona, una città tre castelli*, in *Bellinzona turismo*, a c. di Organizzazione Turistica Regionale Bellinzonese e Alto Ticino, link: <http://www2.bellinzonaturismo.ch/it/citt%C3%A0.aspx> (ultima visita: 17 dicembre 2016).

la spettatrice del 1930 sta per assistere. Innanzitutto è lecito chiedersi in che modo il testo librettistico di *Dania* si posizioni nel contesto sociale e culturale fin qui ricostruito: il libretto, ambientato in Turchia – una Turchia storicamente e spazialmente imprecisata – inscena le vicende di una giovane donna fatta schiava e sottomessa al comando del barbaro padrone Mustafà. Il conflitto tra i personaggi si costruisce sulla scena intorno al tema, fortemente connotato in senso politico, della libertà delle due donne (Dania e Zaida) schiave. Considerando l'attualità del motivo della sottomissione del canton Ticino al volere della Confederazione, in seno al discorso del giornale bellinzonese – giornale che, come si è visto, a tratti manifesta un'argomentazione filoirredentista –, ci si interroga su quali rapporti la commedia *Dania* possa intrattenere con l'ideologia degli aduliani: la domanda si rivela particolarmente significativa qualora venga esaminato il discorso formulato intorno al concetto di identità ticinese, a cui Bonzanigo e gli altri collaboratori dell'«Adula» dedicano un attento interesse. Un'identità, ricordiamo, che viene identificata come naturalmente radicata nella tradizione italiana: infatti, secondo questo punto di vista, il Ticino è diviso dall'Italia da un confine artificiale, politico, imposto dalla confederazione, ma non di certo culturale, etnico, linguistico o religioso.

Mentre le luci lentamente si abbassano, gli esecutori terminano velocemente di accordare i propri strumenti sotto lo sguardo vigile del direttore e mentre il brusio del pubblico si attenua sempre più, non ci resta che metterci comode, per goderci, finalmente, lo spettacolo. Al cenno del direttore attacca la musica del preludio e il sipario si alza: la scena è gremita di donne vestite con abiti orientali e un coro di voci femminili intona il primo canto. La commedia ha inizio.

## 2. LA COMMEDIA

*Dania* è divisa in tre atti di lunghezza diversa,<sup>241</sup> ognuno dei quali, nonostante sia la conseguenza e lo sviluppo cronologico del precedente (l'insieme delle scene nei tre atti ricopre l'arco di una giornata e si svolge nel cortile e all'interno della casa di Mustafà, rispettando, dunque, l'unità di tempo, di luogo e di azione), ha regole proprie e una strutturazione interna autonoma, sebbene non autosufficiente. Ogni atto, infatti, contiene un microcuore comico, diviso in un esordio, uno sviluppo e una fine: in essi si assiste a tre situazioni distinte, nelle quali l'antagonista Mustafà subisce ogni volta uno scacco da parte degli eroi. Nonostante la relativa autonomia dei tre atti, essi vanno letti e interpretati solamente nel loro insieme, in quanto formano un'unica commedia, in cui la beffa ai danni dell'antagonista è il tema portante dell'azione.<sup>242</sup> Bonzanigo riprende i *modi operandi* della beffa direttamente dalla commedia di Molière *L'amour peintre, ou Le Sicilien*. Nonostante l'evidente vicinanza contenutistica fra i due testi è fondamentale notare che la commedia molieriana, essendo composta da un atto solo, presenta una struttura comica più semplice e lineare rispetto alla rielaborazione di Bonzanigo.<sup>243</sup>

Il rapporto tra *Dania* e la fonte molieriana è dichiarato in maniera esplicita dall'autrice bellinzonese, in quanto essa sul frontespizio del libretto L, dato alle stampe per essere venduto agli spettatori la sera dello spettacolo, scrive: «La vicenda è tratta da un atto di Molière 'L'AMOUR

---

<sup>241</sup> In *UNA 156* è archiviato un involto che contiene alcuni appunti di Tosi; tra questi si trova un biglietto su cui il direttore ha segnato l'orario di inizio e di fine dello spettacolo e la durata dei singoli atti: l'atto primo avrebbe avuto inizio alle 20.25 e sarebbe terminato alle 20.58 (35 minuti di spettacolo); dalle 21.00 fino alle 21.30 avrebbe avuto luogo l'atto secondo (30 minuti); infine l'atto terzo sarebbe iniziato alle 21.40 per finire alle 22.25 (45 minuti). La commedia nel suo complesso sarebbe durata due ore.

<sup>242</sup> La beffa ai danni dell'antagonista è costruita sul principio del travestimento e del fraintendimento. Mustafà è il personaggio che in ogni atto subisce le conseguenze negative delle proprie azioni e di quelle degli altri personaggi, poiché non è in grado di identificare uno o più degli altri personaggi, o perché a sua volta viene erroneamente identificato con qualcun altro. Da questi malintesi dipendono le tre diverse sconfitte dell'antagonista, ognuna delle quali rappresenta il cuore comico di un atto.

<sup>243</sup> Molière scrive una commedia in un atto, divisa in 22 scene, che rispetta le unità di tempo (le scene si svolgono nell'arco di un'unica giornata), di luogo (le prime sette scene sono ambientate all'esterno della casa di Don Père, mentre le seguenti al suo interno) e infine d'azione (l'intreccio delle scene è lineare, non presenta quindi analessi o prolessi, né tantomeno fenomeni di accelerazione importanti, quali l'ellissi). In seguito alla scena 4 si trova un inserto, *Fragment de comédie*: un teatro nel teatro, che rappresenta le effusioni patetiche di due figure della tradizione bucolica, Philène e Tricis, le quali si lamentano del loro amore insoddisfatto per Climène e Cloris. Il pezzo è cantato dai musicisti, che il servo Hali ha condotto sotto alle finestre della casa di Don Père per ordine del padrone Adraste. Nonostante si tratti di un frammento di commedia musicata, posto a livello intradiegetico, esso non va ad intaccare l'intreccio lineare delle azioni della commedia principale, essendo funzionale al piano di Adraste di attirare l'attenzione della donna, Isidore, su di sé e mettersi in comunicazione con lei: «Je veux jusques au jour les faire ici chanter; et voir si leur musique n'obligera point cette belle à paraître à quelque fenêtre». L'inserto non va interpretato, dunque, come un'interruzione dell'azione, ma come parte di essa: infatti oltre ad essere un momento giustificato dal protagonista nella trama stessa, esso svolge la funzione a livello macrotestuale di *mise en abîme* dei sentimenti di Adraste per Isidore. Nel presente lavoro, qualora si faccia riferimento alle scene del testo molieriano, si è optato di scrivere l'indicazione scenica in francese, in modo da distinguerle nettamente dalle indicazioni di scena di *Dania* e per evitare, dunque, malintesi. L'edizione di riferimento è: MOLIÈRE, *Le sicilien ou l'amour peintre, comédie-ballet en un acte*, in ID. *Oeuvres complètes*, nouvelle édition, a c. di Felix Lemaistre, Librairie Garnier Frères, Parigi, 1946, vol. 2, pp. 283-306.

PEINTRE'».<sup>244</sup> Il confronto tra *Dania* e la fonte<sup>245</sup> permette di individuare alcuni elementi innovativi che rendono la versione di Bonzanigo un testo sostanzialmente diverso dalla commedia molieriana: le innovazioni sono state individuate principalmente in quattro scene dell'atto primo, una scena dell'atto secondo e una scena dell'atto terzo, che non trovano alcun luogo corrispondente ne *L'amour peintre*. Inoltre, paragonando le restanti scene della versione italiana con la versione francese, sono state individuate delle differenze di carattere contenutistico in rapporto ad alcune battute dei personaggi.

I luoghi del testo assenti dalla fonte presentano degli aspetti comuni: analizzando queste scene, infatti, si è riscontrata una marcata unità tematica, presente soprattutto nelle parti del testo in versi. La forma metrica è usata nella commedia innanzitutto per rappresentare i momenti salienti della vicenda, essendo destinata a essere trasposta in musica; inoltre essa rappresenta un luogo del testo privilegiato per esprimere un discorso di tipo lirico. L'analisi del testo versificato ha determinato una prima fondamentale deduzione: le innovazioni di Bonzanigo sono funzionali all'elaborazione del carattere della protagonista della commedia. Infatti, Dania – nome che dà il titolo al testo di Bonzanigo – presenta una psicologia più complessa della figura di Isidore ne *L'amour peintre*. Da un lato ciò ha delle ripercussioni importanti sui rapporti che la protagonista intrattiene con le altre figure nella costellazione dei personaggi della commedia. Il personaggio femminile di Molière assume la funzione di oggetto del desiderio amoroso maschile, conteso tra due uomini: il geloso padrone Don Pèdre, il quale desidera prendere in sposa la schiava, e il cavaliere francese Adraste, innamorato della donna, il quale al termine della commedia riuscirà a scappare con lei, tramite l'abile beffa ideata insieme al servo Hali. Bonzanigo, si è detto, riprende il motivo della beffa dalla fonte, senza modificarne la forma, tuttavia rigetta il carattere del rapporto che unisce la protagonista femminile al padrone: Mustafà infatti non è innamorato di Dania, ma desidera venderla al ricco e potente Gran Pascià, da cui spera di ottenere un degno compenso. Il triangolo amoroso originario in questo modo si frantuma: l'unione tra Dania e il cavaliere veneziano Floriano, che ricalca il personaggio di Adraste, non è ostacolata dalla gelosia dell'antagonista, bensì dalla condizione di schiavitù della donna. Dania,

---

<sup>244</sup> Per maggiori approfondimenti riguardo alla composizione del frontespizio si leggano i capitoli dedicati alla descrizione dei testimoni di *Dania* compresi nella prima parte di questo lavoro.

<sup>245</sup> Per svolgere un confronto analitico intertestuale, le due commedie sono state trascritte nella forma di una tavola sinottica, in cui a ogni scena di *Dania* è stata accostata la corrispondente scena del testo francese. In questo modo sono state individuate le somiglianze e soprattutto le differenze tra le due commedie. Queste ultime hanno portato alla luce i tratti più marcatamente interessanti di *Dania*, poiché rappresentano i luoghi del testo dove Bonzanigo è intervenuta con più libertà nell'assetto della commedia musicale. Nel confronto diretto è stata osservata inizialmente la struttura in atti e scene delle due commedie, maggiormente complessa nella versione italiana, e funzionale a reggere il tema della beffa. Dopo di che ci si è soffermati su ciascun atto, analizzandone la struttura interna, ideata dall'autrice a reggere i cambiamenti operati a partire dalla fonte e fondamentale per introdurre la vicenda nel suo insieme e i nuovi rapporti tra i personaggi. La tavola sinottica è compresa nell'appendice al lavoro (appendice 2.).

dunque, nell'omonima commedia di Bonzanigo non ha solamente la funzione di essere oggetto del desiderio (amoroso), ma è soggetto di un desiderio proprio: la libertà.

## 2.1. ATTO PRIMO

Nell'assetto della commedia il primo atto di *Dania* ha la funzione di esporre la psicologia e le passioni dei personaggi: esso, non a caso, è quello che presenta il maggior numero di interventi operati dall'autrice. In esso vengono definite le dinamiche insite nelle relazioni tra Dania, Floriano, Mustafà, Zaida e Ali: i rapporti tra i cinque personaggi principali<sup>246</sup> si formano in base ai desideri dei due protagonisti Dania e Floriano. Ciò ha come conseguenza che ogni azione svolta dai personaggi all'interno della commedia ha come fine di appoggiare tali desideri oppure di ostacolarli: Mustafà è l'antagonista dei due protagonisti, dunque rappresenta la forza contraria ai loro desideri, mentre Zaida e Ali ricoprono la funzione di aiutanti e grazie a loro i protagonisti riusciranno a concretizzare i propri desideri.

Inoltre il primo è l'atto che introduce gli antefatti e prepara lo sviluppo della commedia. L'esposizione dei personaggi e dei loro affetti è fondata sulla struttura interna dell'atto, ed è messa in risalto dall'intreccio a coppie delle scene, che formano tre momenti distinti: il primo momento, composto dalle prime due scene, è incentrato sull'incontro di Dania e Zaida. Il secondo momento, formato dalle scene III e IV, introduce le figure di Ali e Floriano, mentre protagonista del terzo momento – le scene VI e VII – è Mustafà. La scena V, invece, rappresenta uno spazio riservato alle due arie cantate dai protagonisti Dania e Floriano. L'atto nel suo complesso è denso di personaggi, che entrano ed escono svariate volte di scena: infatti ognuno dei tre momenti, oltre a introdurre le figure principali (eroi, aiutanti e antagonista), è costellato da parti corali, le quali si intrecciano ai dialoghi e alle arie cantate dai singoli personaggi. Le parti del testo musicate dell'atto primo sono dense di rimandi a libretti quali il *Barbiere di Siviglia* di Sterbini e il *Don Giovanni* di Da Ponte, conosciute e apprezzate negli anni '30 dal pubblico operistico, anche della Svizzera italiana: i rimandi in questione coinvolgono sia il testo letterario del libretto (singoli versi presentano una forma che ricalca i versi dei libretti di Da Ponte e di Sterbini), sia la struttura drammaturgica musicale (l'intreccio delle scene).<sup>247</sup>

---

<sup>246</sup> Il Pascià, sesto personaggio della commedia, è una figura che non compare in scena fisicamente prima del termine dell'atto terzo. Egli, in rapporto alle altre figure, ricopre la funzione dell'autorità suprema, che ha il potere di determinare il lieto fine della vicenda: tramite la sua benedizione, infatti, il conflitto tra Mustafà e gli amanti Dania e Floriano viene sciolto e l'antagonista viene messo a tacere.

<sup>247</sup> Il tema è stato approfondito nel capitolo sui generi teatrali e operistici che hanno influenzato *Dania* e non verrà trattato oltre in questa parte del lavoro.

In relazione all'atto primo sono state analizzate in maniera approfondita le scene I e II, insieme alla V: queste si contraddistinguono rispetto alle altre poiché sono i luoghi innovativi della commedia di Bonzanigo, in cui è profilato il personaggio di Dania.

### *Scene I e II*

Le scene d'apertura hanno la funzione di presentare le protagoniste femminili Dania e Zaida, circondate dal coro formato dalle compagne schiave, mentre attingono l'acqua dal pozzo del giardino: si tratta di un momento in cui, tramite il predominio assoluto delle voci femminili, viene tematizzata la condizione di schiavitù delle donne all'interno della commedia. Tema centrale delle due scene è il sentimento di malinconia per la ormai lontana terra natia, espresso principalmente nel duetto cantato dalle protagoniste. La predominanza del duetto nella prima scena è fondamentale, poiché Dania e Zaida manifestano nel canto la propria individualità: in quanto individui si posizionano, nella struttura della commedia e nella costellazione dei rapporti con gli altri personaggi, come soggetti autonomi che anelano a soddisfare un proprio desiderio. Mustafà, che viene percepito dalle schiave come una potenziale minaccia, è definito fin da subito nella funzione di antagonista: infatti, il coro di schiave incita Zaida a tornare ad attingere l'acqua al pozzo, purché il padrone non la veda.<sup>248</sup> Il contrasto con Mustafà, inoltre, è funzionale alla costruzione di rapporti di solidarietà tra Dania e Zaida: tale rapporto tornerà ad essere centrale al termine dell'atto terzo, quando Zaida ricoprirà il ruolo di complice nella fuga di Dania e Floriano.

Per comprendere l'importanza e l'originalità della riscrittura di Bonzanigo, si proporrà un confronto approfondito tra le figure di Dania e Isidore. Si è osservato in precedenza che le scene iniziali sono assenti dalla fonte francese: in essa l'azione prende avvio con l'entrata in scena del servo Hali e dei musicisti, seguiti dal cavaliere Adraste. Nella prima parte del presente lavoro è stato notato che nella prima fase del lavoro su *Dania*, Bonzanigo non aveva ancora ideato le scene I e II, per cui l'inizio della commedia avrebbe coinciso con la scena d'apertura di *L'amour peintre*: infatti il manoscritto M prende avvio con l'entrata in scena di Ali e del coro, che insieme cantano il brano «Pian pianino, cautamente», il quale nella versione definitiva si trova nella scena III. In una fase di lavoro successiva, Bonzanigo amplia l'estensione dell'atto, inserendovi le due scene iniziali. Sempre nella prima parte si è ipotizzato che sia l'aggiunta delle scene iniziali a determinare la scelta di

---

<sup>248</sup> Cfr.: BONZANIGO. *Dania*, atto primo, scena I: «Sì, ritorna. Puoi sempre attingere qui, purché Mustafà non ti veda!».

dividere la commedia in tre atti, e si è anche osservato come Tosi abbia musicato per ultime proprio le due scene iniziali, dopo il termine non solo dell'atto primo, ma di tutti gli atti.<sup>249</sup>

Le due scene iniziali, oltre a rappresentare un'innovazione di Bonzanigo, dunque, ricoprono due importanti funzioni a livello macrotestuale. Esse innanzitutto introducono la soggettività della protagonista, costruita intorno a un desiderio specifico: essere liberata dalla condizione di schiavitù, per poter ritornare in patria. Bonzanigo, sviluppando un personaggio originale rispetto alla figura di Isidore, introduce nella commedia una tematica totalmente innovativa. Lo svolgimento delle azioni nel testo in italiano, infatti, non deriva esclusivamente dal desiderio amoroso del protagonista maschile – desiderio volto alla conquista della donna, la quale si trova in scena principalmente come oggetto, che non può far altro che accettare o rifiutare tale desiderio – ma presenta la donna, oltre che come oggetto del desiderio maschile, anche come soggetto di un desiderio proprio. Il carattere di questo desiderio diventa uno dei temi principali della commedia. Nelle due scene d'apertura esso viene introdotto in questo modo:

DANIA

Tutt'avvolta nel manto del mare,  
odorosa di timo e viole,  
orgogliosa di grazia sovrana  
o dolce patria ellena  
il nostro cuore riviverti vuole.

ZAIDA

Il nostro cuore rivederti vuole,  
o dolce patria ellena!

INSIEME

Il più dolce ricordo è in te raccolto  
e la mamma ci guarda col tuo volto.  
Ma chiuse nella triste schiavitù  
non ti vedremo mai più, mai più.

Il desiderio espresso dalle due donne, dunque, è quello di poter rivedere la patria. In primo luogo è da notare come il desiderio della protagonista sia condiviso dalla seconda figura femminile della commedia, Zaida, con la quale Dania instaura un legame di comunanza sulla base dell'origine etnica della donna, greca anch'essa e rapita dai «pirati dell'Islam».<sup>250</sup> Zaida, dunque, viene rappresentata

---

<sup>249</sup> Nella parte prima del presente lavoro è stato mostrato come Tosi, nella partitura PB, al termine di ogni atto e in due altri luoghi del testo, abbia annotato la data del giorno in cui le parti sono state composte. Il primo atto presenta due date: la prima, *ore 2 antim. del 22 maggio 1930*, al termine, per l'appunto, delle due prime scene, la seconda, *Fine atto 1° / 16 febbraio 1930 / Luigi Tosi*, al termine dell'atto. Il secondo atto reca la data: *3 marzo 1930*. Il terzo atto, invece, reca due date: la prima, *18 aprile 1930 (Venerdì santo)*, apposta al termine dell'introduzione musicale, la seconda, invece, al termine dell'ultima scena, *Fine della commedia / 12.5.1930*.

<sup>250</sup> BONZANIGO. *Dania*, atto primo, scena I, vv. 29.

come un doppio della protagonista: «come la tua storia / alla mia s'assomiglia».<sup>251</sup> Fatte queste considerazioni, si può giungere a una prima conclusione: la forte comunanza che si è instaurata fra le due protagoniste nella commedia, insieme all'esclusiva presenza di figure femminili nel coro delle schiave delle scene iniziali, rendono evidente il fatto che il desiderio di libertà è qui connotato al femminile. Ciò viene confermato da un passo presente nella scena III dell'atto primo: il personaggio di Alì, nonostante si riconosca totalmente soggiogato alla volontà del signore, non esprime in alcun modo il desiderio di liberarsi da tale condizione; al contrario, egli in ogni momento è disposto a esaudire le volontà di Floriano.<sup>252</sup> Confrontando le affermazioni di Dania e Zaida con il monologo pronunciato da Alì nella scena III risulta, dunque, evidente come il desiderio di libertà sia connotato nella commedia con un tratto marcatamente femminile.

Si osservi ora il personaggio di Molière. La figura femminile di *L'amour peintre* compare fisicamente in scena solamente in un secondo momento, nel dialogo con don Pèdre della scène 7, dopo che l'intreccio amoroso tra i personaggi è stato definito nel dialogo tra Adraste e Hali della scène 3. La protagonista femminile è definita esclusivamente in relazione al desiderio maschile e in esso realizza la propria trama:

Qui qu'on en puisse dire, la grande ambition des femmes est, croyez-moi, d'inspirer de l'amour. Tous les soins qu'elles prennent ne sont que pour cela; et l'on n'en voit point de si fière qui ne s'applaudisse en son cœur des conquêtes que font ses yeux.<sup>253</sup>

L'affermazione di Isidore, in risposta alle domande insistenti di Don Pèdre, ha un carattere generalizzante e fa riferimento alla natura del genere femminile: si sostiene infatti che l'ambizione delle donne sia quella di ispirare l'amore nel soggetto maschile. In altre parole, Isidore identifica l'essenza della natura delle donne nel loro essere oggetto di desiderio. La funzione di tale affermazione, all'interno del discorso amoroso promosso dalla pièce, è quella di definire il corretto modo di amare, rappresentato nel contesto della commedia dall'amore di Adraste. La gelosia di Don

---

<sup>251</sup> *Ivi*, vv. 20-21.

<sup>252</sup> Cfr.: *Ibidem*, atto primo, scena III: «Che amara parodia è la sorte dello schiavo! Non mai vivere per sé ma essere aggiogati alle passioni ed ai capricci del padrone. Così adesso, perché il mio signor ha il ghiribizzo di innamorarsi, devo passare io la notte e il giorno senza riposo». Si noti che la battuta è la traduzione pressoché esatta del testo di MOLIÈRE, *L'amour peintre*, cit., scène 2, pp.283-84: «Sotte condition que celle d'un esclave, de ne vivre jamais pour soi, et d'être toujours tout entier aux passions d'un maître; de n'être réglé que par ses humeurs, et de se voir réduit à faire ses propres affaires de tous les soucis qu'il est amoureux, il faut que nuit et jour je n'aie aucun repos». Alì, nella versione italiana, definisce la vita dello schiavo una parodia: la scelta del termine è interessante in rapporto al tema del travestimento, in particolar modo ai due travestimenti di Alì, che rappresentano un grado di ironia tale da poter essere letti come parodie degli ideali incarnati da Mustafà.

<sup>253</sup> MOLIÈRE, *L'amour peintre*, cit., scène 7, p. 290.

Pèdre invece non è amore, ma desiderio di possesso. La donna rifiuta la passione di Don Pèdre perché a causa di essa sente di non poter esercitare il proprio naturale istinto a suscitare l'amore.

Mon amour vous veut toute à moi; sa délicatesse s'offense d'un souris, d'un regard qu'on vous peut arracher; et tous les soins qu'on me voit prendre ne sont que pour fermer tout accès aux galants, et m'assurer la *possession* d'un cœur dont je ne puis souffrir qu'on me vole la moindre chose.<sup>254</sup>

Il testo, dunque, mette in scena una lezione sull'amore. Isidore spiega qual è il modo di agire corretto dell'uomo che dichiara di amare la donna: egli deve lasciare che la donna possa realizzare liberamente lo scopo per cui è nata. Don Pèdre non è in grado di comprendere la lezione e finisce per fraintendere il bisogno di libertà espresso dalla donna: infatti egli si dichiara pronto a sposare Isidore e desideroso di farlo, credendo di risolvere in questo modo la malinconia della donna. La risposta di Isidore anche in questo caso risulta chiara: «Quelle obligation vous ai-je, si vous changez mon esclavage en un autre beaucoup plus rude? Si vous ne me laissez jour d'aucune liberté, et me fatiguez, comme on voit, d'une garde continuelle?». <sup>255</sup>

Tenendo presente le dinamiche relazionali con la fonte molieriana si può ipotizzare che le due scene iniziali dell'atto primo di *Dania*, oltre ad avere la funzione di definire un desiderio marcato al femminile, producano un riassetto dei rapporti di potere tra le figure della commedia. Già a partire dalle due scene iniziali, infatti, si osserva un fondamentale cambiamento nel carattere del desiderio di Mustafà: tale personaggio sostituisce, nella riscrittura di Bonzanigo, il carattere di Don Pèdre, geloso padrone siciliano, intenzionato a sposare Isidore. Come detto, in Mustafà la passione amorosa per la schiava è assente e viene sostituita dal desiderio di guadagnare denaro tramite la vendita di Dania al Gran Pascià. Mustafà, al contrario di Don Pèdre, non ha intenzione di sollevare la donna dalla posizione di schiavitù, ma vuole tenervela, per venderla al ricco magnate turco. Nelle prime due scene Mustafà viene definito in primo luogo dal ruolo di padrone e, in secondo luogo, dalla propria identità etnica e religiosa: egli, infatti, compare brevemente in scena al termine della scena II per ordinare alle schiave di portargli l'acqua per le abluzioni, in modo da poter svolgere il rito della preghiera serale islamica, la *ṣalāt al-maghrib*.

Si può, quindi, confermare l'ipotesi secondo cui le due scene iniziali dell'atto primo, assenti dalla fonte francese, svolgano un ruolo fondamentale, tale da modificare l'assetto dei rapporti di potere tra le figure della commedia: Dania, al contrario di Isidore, non è soltanto oggetto del desiderio conteso tra eroe e antagonista, ma si presenta come un soggetto con una propria individualità,

---

<sup>254</sup> *Ibidem*. Il corsivo è nostro.

<sup>255</sup> *Ibidem*.

portatrice di un desiderio proprio, che negli atti seguenti si intreccia al desiderio amoroso del co-protagonista Floriano. Tale desiderio è rappresentato nel testo in modo tale da assumere una connotazione di genere: si tratta di un desiderio femminile, determinato dalla posizione di subalternità delle donne, rapite, costrette a diventare delle schiave e destinate a esser vendute al miglior offerente maschile. I rapporti di potere interni alla commedia, oltre a coinvolgere in maniera marcata l'asse di genere, riguardano infine l'asse della provenienza etnica: la donna, di origine greca, viene rapita dai «briganti» turchi.

#### *Scena V*

Al cuore della scena V si trovano le arie dei protagonisti: la *romanza* di Dania «Notte lunare, piena d'incanto» e la *serenata* di Floriano «Torna ancora al verone mia diletta». Esse rappresentano l'apice dell'espressione degli affetti delle due figure e riassumono in pochi versi il desiderio trainante di ciascuno: sono una *summa* di ciò che è stato espresso nelle quattro scene precedenti. Dania si appella alla notte con un lamento in forma di romanza, pregando di poter trovare la pace nel sonno: «I di lontani di fanciullezza, / fa che risorgano nel mesto cuore, / quando ancor libera godea l'ebrezza / dell'ineffabile materno amore».<sup>256</sup> Floriano invece trova finalmente l'occasione di comunicare il proprio desiderio amoroso all'amata: «Torna ancora al verone, o mia diletta, / e ascolta il canto della mia passione».<sup>257</sup>

L'aria di Dania ricopre una funzione centrale in rapporto allo sviluppo, interno alla commedia, della soggettività femminile. Di seguito è riportato il testo nella sua integrità:

Notte lunare, piena d'incanto  
versa il tuo balsamo sull'alma mia.  
pietosa tergine l'amaro pianto,  
fa ch'io dimentichi la sorte ria.  
I di lontani di fanciullezza,  
fa che risorgano nel mesto cuore,  
quando ancor libera godea l'ebrezza  
dell'ineffabile materno amore.  
Fammi scordare che schiava sono,  
che a ignoto harem mi si destina.  
Dammi la pace! L'alma abbandona  
nel tuo bel sogno, notte divina!

Nel testo sono riconoscibili due elementi inscindibili che Bonzanigo ha introdotto in precedenza all'altezza del duetto di Dania e Zaida nella scena I. L'aria infatti esprime il lamento della protagonista

---

<sup>256</sup> BONZANIGO. *Dania*, atto primo, scena V.

<sup>257</sup> *Ivi*.

per la propria condizione di schiavitù: ella, in quanto schiava, non può far ritorno alla patria natia ed è destinata ad essere venduta a un Pascià, che la condurrà in un «ignoto harem». Sviluppando il tema della schiavitù, Bonzanigo affronta un secondo elemento, legato alla tematica della libertà: si tratta della dimensione simbolico-metaforica attribuita al concetto di patria. Il ricordo della patria è collegato a una dimensione temporale specifica: quella dell'infanzia. L'infanzia è connotata dall'amore familiare in generale e in particolare da quello materno. Il tema della madre compare fin dall'inizio della commedia in stretta correlazione con il tema della patria: infatti nella scena I Zaida racconta:

Nell'Euba  
presso al mare un villaggio  
ridea piccolo e bianco.

Là vivevo, nel raggio  
Dolce della famiglia  
La mia infanzia beata.  
Ma un giorno di terrore,  
come lupi affamati,  
calarono i briganti,  
i turchi! Il mio paesello  
fu un orrido macello  
tra rovine fumanti.  
Uccisi i vecchi, i bimbi.  
Ah! La mamma!<sup>258</sup>

Il carattere fortemente affettivo del racconto esposto dalla figura femminile è messo in evidenza dal commento empatico del coro di schiave: «Orrore!».<sup>259</sup> Alla narrazione di Zaida segue immediatamente il racconto del passato di Dania, costruito sullo stesso tono fortemente emotivo:

Oh come la tua storia  
Alla mia s'assomiglia!  
Io pur crescevo lieta,  
idolatrata, inconscia,  
del destino crudele.

Viveva la mia famiglia  
presso Atene. Il mio babbo  
Era un ricco mercante  
Volle condurmi seco  
In un suo villaggio a Cipro,  
ma i pirati dell'Islam  
assalirono la nave...

---

<sup>258</sup> *Ibidem*, atto primo, scena I.

<sup>259</sup> *Ivi*.

che terrore! Che sangue!  
E non lo vidi più, povero babbo  
e la mamma che forse ci attende  
in Grecia, nella nostra dolce casa.<sup>260</sup>

Il racconto di Dania è commentato da Zaida come segue: «Oh! La Mamma, la patria, la famiglia / a volte sembran sogni troppo belli / per avere mai potuto essere veri!».<sup>261</sup> A ciò segue il duetto di Dania e Zaida, riportato più sopra in questo capitolo.

L'accostamento tra la patria e la madre del soggetto si inserisce in un ordine simbolico specifico – la patria come legame di parentela, lo stesso ordine che produce la popolare metafora della Madre Patria – proprio del discorso nazional-patriottico italiano di origine ottocentesca.<sup>262</sup> La Madre Patria è una rappresentazione simbolica che trova uno spazio privilegiato nel melodramma ottocentesco:<sup>263</sup> esemplare a tal proposito è *l'Aida*<sup>264</sup> verdiana, composta sul testo di Antonio Ghislanzoni. L'antefatto da cui prende avvio l'intreccio di *Aida* ci autorizza a un confronto con il testo di Bonzanigo: infatti in entrambe le opere le vicende delle due protagoniste si sviluppano a partire dalla condizione di schiavitù in cui le donne si trovano all'inizio della storia. Significativa per un confronto è la maniera in cui il tema della schiavitù viene trattato nei due testi. Verdi compose il tema musicale nella forma di romanza per l'aria *O cieli azzurri, o dolci aure native*: in essa è espresso il lamento di Aida, rapita dalla famiglia per esser fatta schiava. Allo stesso modo compare in forma di romanza l'aria di Dania. Di seguito è trascritto il brano dell'*Aida* nella sua interezza:

O cieli azzurri... o dolci aure native,

---

<sup>260</sup> *Ivi.*

<sup>261</sup> *Ivi.*

<sup>262</sup> Ricordiamo il lavoro che Banti ha svolto con chiarezza, decostruendo le figure del discorso nazional-patriottico che in Italia manifestano la massima produttività nei decenni che intercorrono tra i moti unitari e la caduta del fascismo: «Fondamentale, nella costellazione mitologica nazional-patriottica, è la descrizione della nazione come una comunità di parentela e di discendenza, dotata di una sua genealogia e di una sua specifica storicità. In questa concezione il nesso biologico tra gli individui e tra le generazioni diventa un dato essenziale: da qui il ricorso frequente a termini come “sangue” o “lignaggio”, per connotare i nessi che legano le persone alla comunità. Da questa concezione deriva anche un suggestivo sistema linguistico fatto di “madre-patria”, di “padri della patria”, di “fratelli d'Italia”, mentre la “famiglia” diventa costantemente sinonimo della comunità nazionale nel suo complesso, o un termine che ne indica il suo nucleo fondativo minimale. Il dispositivo fondamentale che regola questa immagine è la proiezione della nazione dalla dimensione del ‘politico’ alla dimensione del ‘naturale’», BANTI Alberto Mario, *Sublime madre nostra, La nazione italiana dal Risorgimento al fascismo*, cit., p. 15.

<sup>263</sup> Cfr.: *ibidem*, p. 13: «[...] il discorso nazionale può avvalersi di un'estetica della politica che prende forma attraverso una vasta costellazione di romanzi, poesie, drammi teatrali, pitture, statue e melodrammi di ispirazione nazional-patriottica. Sono questi gli strumenti comunicativi che fondano la narrazione e la mitografia risorgimentale». Riguardo alla relazione tra l'espansione delle forze democratiche popolare-nazionale in Italia e il melodramma si legga GRAMSCI Antonio, *Letteratura e vita nazionale*, Nuova edizione riveduta e integrata sulla base dell'edizione critica dell'Istituto Gramsci, a c. di Valentino Gerratana (Torino, 1975), Editori Riuniti, Roma, 1991, p. 79: «Ho accennato in altra nota come in Italia la musica abbia in certa misura sostituito, nella cultura popolare, quella espressione artistica che in altri paesi è data dal romanzo popolare e come i genii musicali abbiano avuto quella popolarità che invece è mancata ai letterati».

<sup>264</sup> Si noti che il nome di Dania è un anagramma quasi perfetto del nome Aida.

dove sereno il mio mattin brillò...  
o verdi colli... o profumate rive...  
o patria mia, mai più ti rivedrò!  
O fresche valli... o queto asil beato  
che un dì promesso dall'amor mi fu...  
or che d'amore il sogno è dileguato...  
o patria mia, non ti vedrò mai più!<sup>265</sup>

Nell'aria verdiana *Aida* si ricorda dei paesaggi della terra dove il suo «mattin brillò»: il ricordo della patria è legato all'infanzia del soggetto lirico, similmente a ciò che si è visto in *Dania*. La dimensione affettiva insita nel discorso sulla patria è evocata tanto in Ghislanzoni quanto in Bonzanigo, tramite la figura della casa familiare: la patria è un «lido beato» dove il soggetto ha trascorso un'infanzia serena. Il parallelismo più interessante che avvicina *Dania* all'*Aida*, sempre in rapporto alla presenza nel testo librettistico di figure del discorso nazional-patriottico, è riscontrabile nel duetto serrato tra la protagonista di Ghislanzoni e il padre Amonasro, che segue l'aria «O cieli azzurri... o dolci aure native». Il duetto, inizialmente pacato, termina con un rimprovero indirizzato dal padre alla figlia:

Una larva orribile  
fra l'ombre a noi s'affaccia.  
Trema! Le scarne braccia  
sul capo tuo levò  
tua madre ell'è  
ravvisala  
ti maledice.<sup>266</sup>

L'evocazione di un'ombra dalle fattezze materne che maledice *Aida* è da interpretare, in seno al libretto, come immagine allegorica dell'Etiopia: il quadro della patria raffigurata nell'immagine topica della famiglia è così completo. Che il riferimento ad *Aida* sia il risultato di un'intenzione consapevole dell'autrice ha poca importanza: in altri luoghi del testo, infatti, costei manifesta una cultura operistica significativa, che ha influito sulla scrittura del libretto, specialmente delle parti del testo destinate a essere musicate.<sup>267</sup> Il confronto con il melodramma ottocentesco è da concludere con un'ultima osservazione: il libretto di *Dania* si distanzia dall'*Aida* per quanto riguarda la funzione che ricopre la figura della patria come legame di parentela: si è spiegato che per *Dania* il ricordo della patria ha valore melanconico, che quindi suscita la tristezza nel soggetto, ma che, tuttavia, mantiene una connotazione positiva, mentre nelle parole di Amonasro, invece che sollevare un ricordo

---

<sup>265</sup> GHISLANZONI Antonio, *Aida*, a c. di Dario Zanotti, in AA.VV., *Librettidopera*, 2002, p. 20, link: <http://www.librettidopera.it/zpdf/aida.pdf> (Ultima visita: 17 dicembre 2016).

<sup>266</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>267</sup> Rimandiamo al capitolo dedicato alla contestualizzazione di *Dania* nel genere dell'opera.

piacevole per Aida, la terra natia prende la forma di una minaccia, preannunciando il finale tragico dell'opera.

Nella commedia di Bonzanigo il personaggio di Floriano dimostra di aver inteso il lamento di Dania, poiché nella serenata della scena V affronta il problema della condizione di schiavitù della donna, asserendo di attendere anche lui il «dolce dì di liberazione».<sup>268</sup> La serenata di Floriano è significativa per comprendere il rapporto d'amore che si svilupperà tra i protagonisti negli atti seguenti, poiché segna il momento in cui i desideri delle due figure vengono per la prima volta intrecciati: infatti i desideri soggettivi dei due personaggi, precedentemente presentati come indipendenti l'uno dall'altro, ora sono rivolti verso un fine comune. Floriano, dichiarando la sua passione, offre a Dania una via di fuga dal dominio di Mustafà. Si leggano attentamente i versi del protagonista maschile: «L'alba è già vicina, / alba di libertà, luce d'amore».<sup>269</sup> L'alba, il futuro dunque, è un'alba di libertà e di amore, le due condizioni che Floriano offre alla donna: essa, accettando l'amore dell'uomo, accetta simultaneamente di intrecciare il proprio desiderio di libertà a quello amoroso di lui. I versi pronunciati da Floriano verranno ripresi nel finale ultimo, al termine dell'atto terzo, nel duetto dei due novelli sposi: «In alto i cuori! L'alba è giunta alfine, / alba di libertà, luce d'amore!».<sup>270</sup> Il significato profondo dell'intreccio diventa evidente nel primo duetto cantato dagli amanti nell'atto terzo:

DANIA

Col tuo sguardo, col tuo canto,  
m'hai ravvolta in un incanto.  
Nella mesta prigionia  
per te solo visse il cor,  
per te soltanto la vita mia  
ancor s'infiora di speme e d'amor!

FLORIANO

T'involerò da questa prigionia,  
alla mia patria bella e luminosa  
ti condurrò mia sposa!<sup>271</sup>

L'uomo dichiara di voler liberare la donna dalla condizione di prigionia in cui è tenuta da Mustafà, per portarla nella propria patria, in quanto sua sposa: in Italia dunque, non in Grecia. Diventa quindi

---

<sup>268</sup> BONZANIGO, *Dania*, atto primo, scena V.

<sup>269</sup> *Ivi*.

<sup>270</sup> *Ibidem*, atto terzo, scena XII.

<sup>271</sup> *Ibidem*, atto primo, scena V.

evidente che Dania, dal momento in cui sceglie di sposare il corteggiatore, non farà ritorno alla patria natia, bensì alla patria da cui proviene il cavaliere, un compromesso che la donna accoglie con gioia.

### *Intermezzo*

Al termine dell'atto si trova un intermezzo corale: un brano composto sulla melodia di una barcarola, cantato dalle voci del coro femminile. Il testo in versi è assente dalla fonte francese: esso ha la funzione di dividere il primo dal secondo atto, rappresentando una cesura tra due momenti distinti. Infatti il canto della barcarola ha come tema il rumore del mare che di notte culla e induce al sonno: per il pubblico della commedia l'intermezzo rappresenta, dunque, la sintesi della notte trascorsa nella casa di Mustafà. Di seguito si legga il testo:

Con l'ala sua bruna  
la notte discende:  
la pallida luna  
sul Bosforo splende.

Un solco si stende  
di vivida luce,  
un ponte di stelle  
che ai sogni conduce.

Divini, ineffabili  
istanti ci attendono.  
Deh! Vieni fanciulla!  
Nel sogno fuggiam!

Il mare ci culla;  
la notte ci vela;  
il vento diffonde  
profumi di fior.

Le stelle han fulgor,  
profumo hanno i fior;  
e il core ha l'amor.<sup>272</sup>

Il significato dei versi è altamente simbolico: il mare e la notte formano due ingredienti necessari per poter accedere alla dimensione onirica in cui la fanciulla, apostrofata dalle voci femminili del coro, potrà trascorrere divini e ineffabili istanti. Si può facilmente ipotizzare che la fanciulla apostrofata sia Dania, e che il mondo onirico a cui accennano le voci del coro rappresenti il suo mondo interiore. I sogni e le fantasie, nati nel connubio tra mare e notte, hanno il potere di alleviare le pene che la

---

<sup>272</sup> *Ibidem*, intermezzo.

realtà infligge quotidianamente al soggetto femminile: l'ambiente marittimo notturno offre una via di fuga per accedere al sogno: «Deh! Vieni fanciulla! / Nel sogno fuggiam!».<sup>273</sup> L'interiorità del soggetto, quindi, è rappresentata come uno spazio fantastico, che viene posto in antitesi alla realtà diurna.

## 2.2. L'ATTO SECONDO

L'atto secondo è composto da sole tre scene, la seconda delle quali è innovativa rispetto alla fonte molieriana: essa si pone tra il dialogo di Dania e Mustafà, rappresentato nella scena I, e la scena con cui termina l'atto, nella quale si assiste alla beffa di Alì. Il dialogo della scena I riprende da vicino le battute scambiate da Don Pèdre e Isidore nella scène 7 di *L'amour peintre*, mentre la farsa inscenata da Alì ricalca quella orchestrata da Hali nella scena successiva. Tuttavia è la scena II, inserita dall'autrice bellinzonese nell'assetto della commedia musicale, a rappresentare in questo caso il centro dell'atto e dunque dell'intera opera.

All'inizio della scena Dania esprime il proprio disappunto verso Mustafà, con il quale ha per l'appunto avuto una disputa: «Oh! Ineffabile Mustafà! bontà sua che non m'abbia addirittura rimproverata l'ingratitudine! Come pretende la riconoscenza della gazzella catturata per il miglior offerente». <sup>274</sup> Nel rimprovero la donna riafferma i propri affetti, formulati precedentemente nella romanza dell'atto primo, esprimendo la paura di essere destinata a un padrone sconosciuto. Successivamente la schiava si mette a fantasticare sulla possibilità di scappare e, colta dalla preoccupazione di poter essere scoperta nella fuga, si ricorda di una «vecchia canzone»<sup>275</sup>, la leggenda di Leila-Dakar:

Sulla montagna che tocca il cielo,  
e a cui le nubi sempre fan velo  
c'è un gran palazzo tutto di gelo,  
di marmo e di cristallo. Aha...

Ivi il crudele Sher-el-Nakir  
Leila la bella fece rapir,  
Leila flessuosa come una palma,  
Leila viso di perla. Aha...

Dakar l'amante, Dakar lo sposo,  
sul suo destriero balza impetuoso,  
a sé diniega cibo e riposo

---

<sup>273</sup> *Ivi*.

<sup>274</sup> *Ibidem*, atto secondo, scena II.

<sup>275</sup> *Ivi*.

finché l'abbia raggiunta. Aha...

Ahimè! Il crudele Shar-el-Nakir  
dai suoi sicari li fa inseguir,  
nel gran Deserto voglion fuggir,  
son nel Deserto, uccisi! Aha...

Ma dove scorre lor sangue ardente,  
prodigio! Sgorge fresca sorgente.  
L'Oasi più belle sorge repente,  
l'Oasi Leila-Dakar. Aha...<sup>276</sup>

La leggenda ha la funzione di rispecchiare i sentimenti della protagonista: si tratta di una *mise en abîme* del suo stato d'animo e delle sue paure. Tuttavia la conclusione della storia narrata nella leggenda a livello intradiegetico e quella della commedia non andranno mai a coincidere, poiché lo scioglimento della vicenda amorosa di Dania e Floriano terminerà in un lieto fine e non con la morte, come invece accade per Leila e Dakar.

È difficile dire se la leggenda abbia una fonte diretta. Una prima ricerca riguardo al tema non ha dato risultati soddisfacenti. Il tema della leggenda proviene certamente dal contesto arabo: il nome Leila, infatti, deriva da una popolare storia di origine araba, di cui esistono centinaia di versioni differenti. La vicenda ha come protagonisti Layla e Majnun, due amanti che in diverse varianti del racconto sono uccisi nel deserto e seppelliti insieme.<sup>277</sup> Ciò che preme notare è che il nome Layla in arabo ha il significato di 'notte': ciò crea un collegamento tra il breve testo della leggenda e il campo semantico relativo alla dimensione onirica, individuato tramite il testo dell'intermezzo. È da notare, inoltre, che nei versi della leggenda sono messi in risalto i motivi della fonte acquatica e dell'oasi.<sup>278</sup> Intorno ad essi si crea un nuovo campo semantico: quello dell'acqua. Il tema dell'acqua è apparso in

---

<sup>276</sup> *Ivi*.

<sup>277</sup> Determinare quale sia la versione della leggenda a cui Bonzanigo fa riferimento richiederebbe uno studio comparativo approfondito, che non può essere svolto in queste pagine. Qassim Haddad. *Chronicles of Majnun Layla, and selected Poems*. Trad. di Ferial Ghazoul e John Verlenden. Syracuse University Press. New York. 2014. P. 8 sostiene che: «This perennial love story has been admired, retold, and adapted in different ages and cultures since its inception in the late seventh century. It has been rendered in Persian, Turkish, various Indian languages, modern Arabic, English and French. Critics and comparativists have written about different versions of the literary manifestations of the legend. Miniature painters and singers in the East and the West have represented the story. Each writer, singer, or artist emphasized an aspect of love seen in the story and adjusted it to the ethos of the context and the genre». Per maggiori informazioni riguardo alla leggenda di Layla e Majnun si consulti As'ad Khairallah. *Love, Madness, and Poetry: An Interpretation of MAgnun Legend*. Beirut. Orient-Institut. 1980, che offre una prospettiva completa sulla leggenda di Mainun; André Miquel e Percy Kemp. *Majnun et Layla: L'amour fou*. Parigi. Editions Sinbad. 1984, approfondisce la tematica dell'amore in rapporto alla figura di Majnun; André Miquel. *Deux histoires d'amour: De Majnun à Tristan*. Parigi. Éditions Odile Jacob. 1996 e Ali Asghar SeyedGohrab. *Layli and Majnun: Love, Madness, and Mystic Longing in Nizami's Epic Romance*. Leiden. Brill. 2003 invece approfondiscono i confronti intertestuali tra le diverse versioni della leggenda e altri testi.

<sup>278</sup> La copertina in cartone di DB è decorata da un collage che ha come soggetto un'oasi. La riproduzione fotografica della copertina è presente nell'appendice delle figure (Figura 3.).

precedenza nel libretto della commedia di Bonzanigo, in primo luogo nella cantata per coro in apertura all'atto primo, in cui le schiave descrivono l'immagine di una sorgente: «C'è una sorgente sola nel deserto / e primavera vi si posa accanto».<sup>279</sup> Inoltre è da considerare che l'acqua è fisicamente presente in scena: mentre Dania canta la leggenda, infatti, è accostata al pozzo del giardino e bagna i fiori che durante la notte sono stati calpestati nella baruffa tra Mustafà e i servi. È poi da ricordare che lo stesso pozzo è stato utilizzato dalle schiave nelle prime due scene per attingere l'acqua per le abluzioni di Mustafà.

### 2.3. ATTO TERZO

La scena d'apertura dell'atto terzo è l'ultima scena in cui la figura di Dania trova l'occasione per esprimere la propria soggettività; ricalca inoltre da vicino la scena I dell'atto primo. In essa, infatti, compare nuovamente il coro di schiave: in questa nuova situazione le donne sono sedute su divani e poltrone all'interno della casa di Mustafà, e chiacchierano tra loro. Il sipario si alza all'attacco del canto corale, come nell'atto primo. Il tema è il mare, presente nei versi come elemento comparativo in due diverse similitudini, fra loro parallele:

#### SCHIAVE

Quando tramonta il sole  
il cielo è come un mare,  
un mare di corallo.  
Vi stanno a navigare  
con vele d'oro giallo  
gran navi di viole.  
Il cielo è come un mare  
quando tramonta il sole.

Quando tramonta il sole  
il cuore è come un mare,  
un mar di nostalgia.  
Vi stanno a navigare  
con vele di poesia  
sogni senza parole.  
Il cuore è come un mare  
quando tramonta il sole.<sup>280</sup>

Inizialmente l'elemento del mare è paragonato al cielo: in questa similitudine il *tertium comparationis* è risulta dalla vastità e dal colore dei due elementi accostati. Una seconda similitudine, più profonda a livello concettuale, propone un confronto tra il mare e il cuore: il cuore rappresenta lo spazio

---

<sup>279</sup> BONZANIGO, *Dania*, atto primo, scena I.

<sup>280</sup> *Ibidem*, atto terzo, scena I.

interiore del soggetto lirico femminile, in cui nascono i sogni e i desideri, e dove la speranza di rivedere la Madre Patria domina su tutto. Lo stesso spazio privilegiato per l'espressione del desiderio è rappresentato dalla dimensione onirica del sogno notturno, presente nella barcarola orientale che, come si è visto, forma l'intermezzo corale tra i primi due atti. Il tema dell'acqua viene, dunque, inserito in un campo metaforico e simbolico che ruota intorno al desiderio di libertà di Dania: in questo modo si viene a formare un'isotopia semantica al cui centro risiede il concetto di libertà e che coinvolge i motivi dell'acqua e della notte.

L'acqua è un elemento multifunzionale nell'insieme della commedia di Bonzanigo: infatti, oltre a essere strettamente correlato al tema della notte, compare come elemento antitetico al tema del deserto, con il quale crea un campo semantico riscontrabile nelle parti liriche del testo fin dalla scena I dell'atto primo. Nel canto del coro di schiave, infatti, si legge: «Passa la primavera sul deserto / come colomba sull'immenso mare».<sup>281</sup> Il contrasto tra mare e deserto assume una dimensione simbolica importante, che verrà chiarita nella leggenda di Leila e Dakar, dove il contrasto prefigura infatti quello tra vita e morte. Infine si leggano nuovamente le parole cantate da Dania e Zaida nel duetto al termine della scena I dell'atto primo:

ZAIDA

Nell'Eubea

presso al mare un villaggio

ridea piccolo e bianco.

[...]

ZAIDA

Bella Grecia distesa nel sole

Come pigra sirena!

DANIA

Tutt'avvolta nel manto del mare

[...]

Le donne parlano ripetutamente del mare, in quanto esso circonda la Grecia: il mare, dunque, è l'ostacolo fisico che divide le donne dalla patria, dalla famiglia e dalla madre, e rappresenta la sconfinata distanza che si frappone tra la casa materna e la casa di Mustafà, in cui Dania è costretta alla schiavitù. Tuttavia esso non assume una valenza emotiva negativa, poiché rappresenta anche una forma di collegamento tra la Turchia, dove Dania è tenuta prigioniera, e la natia Grecia: il mare simbolizza in questo senso una dimensione materiale che permette alle donne di ricordare la patria lontana, essendo questa toccata dalla stessa acqua. Il mare assume così un valore positivo, poiché incita la fantasia del soggetto femminile e rappresenta un correlativo oggettivo della sua speranza di

---

<sup>281</sup> *Ibidem*, atto primo, scena I.

riacquistare la libertà. In questo senso esso si contrappone al deserto, che ha invece un valore metaforico interamente negativo: nella leggenda di Leila e Dakar i due amanti periscono nel deserto. Il deserto è dunque il correlativo oggettivo della disperazione del soggetto.

### 3. EPILOGO

Rispetto alla figura di Isidore del testo molieriano, intorno alla Dania di Bonzanigo si manifesta un campo semantico inedito, funzionale a esaltare l'individualità del personaggio femminile, che, in tal modo, ricopre una posizione centrale all'interno della commedia e definisce efficacemente il tema della libertà.

Quali ragioni possono essere individuate per spiegare le trasformazioni del personaggio ideato da Bonzanigo? Per trovare una risposta adeguata alla domanda torniamo di qualche passo indietro e inquadrriamo le riflessioni nella contestualizzazione socio-culturale e politica della commedia, proposta agli inizi del capitolo e in cui erano state messe in evidenza le tensioni nate dal dibattito promosso dalla cerchia di scrittori e intellettuali attivi nella redazione dell'«Adula» in rapporto alla questione dell'identità ticinese. Considerando la rilevanza attribuita al motivo della libertà in seno al discorso politico e identitario del giornale bellinzonese, a tratti manifestamente filoirredentista, ci si dovrà dunque interrogare, a questo punto, su quali rapporti la commedia *Dania* potrebbe intrattenere con l'ideologia dominante nel contesto aduliano, condivisa, come si è dimostrato, dalla stessa Bonzanigo.

Innanzitutto è necessario aprire una parentesi storiografica. Infatti la concezione identitaria formulata dai collaboratori di Teresa Bontempi e Rosetta Colombi e da molte altre personalità attive nel mondo letterario della Svizzera italiana, che nel corso degli anni Venti e in particolare nei primi anni Trenta hanno manifestato esplicite simpatie verso il fascismo mussoliniano e che sporadicamente si sono avvicinati a una blanda forma di irredentismo, ha delle evidenti origini storiche: la Svizzera è nata con il preciso intento di formare una confederazione,<sup>282</sup> un'unione principalmente politica di singoli stati, ridefiniti cantoni, con tradizioni culturali e linguistiche diverse tra loro. Lo stato ticinese nasce nel 1803, non senza difficoltà: l'adesione delle terre ticinesi alla Svizzera venne «imposta e non fu una libera scelta»;<sup>283</sup> l'esistenza politica del Canton Ticino, infatti, è dovuta alla risoluzione

---

<sup>282</sup> Sul sito internet «ch.ch», gestito dalla confederazione e tradotto nelle quattro lingue nazionali e in inglese, si trovano dei chiarimenti riguardo alla struttura politica svizzera: «Il federalismo è una forma di organizzazione dello Stato in cui il potere è ripartito tra lo Stato centrale e gli Stati federali. Le leggi dell'autorità centrale si applicano a tutto il Paese, mentre quelle degli Stati federali vigono unicamente sul territorio di questi ultimi. Questi stati federali godono, a seconda del Paese, di un'autonomia più o meno ampia. [...] La Confederazione [svizzera] è competente unicamente nei settori che le sono stati espressamente assegnati dalla Costituzione federale. Tutti gli altri compiti (per esempio nei settori dell'educazione, degli ospedali o della polizia) incombono ai Cantoni che godono pertanto di un'ampia autonomia». Cfr.: Voce <Federalismo svizzero>, in *ch, ch, Un servizio della Confederazione, dei cantoni e dei comuni*, a c. della Confederazione svizzera, link: <https://www.ch.ch/it/federalismo-svizzero/> (ultima visita: 27 novembre).

<sup>283</sup> Sul sito internet del dipartimento dell'educazione, della cultura e dello sport del canton Ticino, lo storico Andrea Ghiringhelli ha curato una pagina dedicata alla storia politica del cantone. Il testo è estremamente interessante, oltre che per il contenuto informativo, anche per la retorica che da esso traspare: «Il Ticino fu dunque la conseguenza di un matrimonio forzato e non voluto fra territori giustapposti e popolazioni diverse, e più di una volta si rasentò il divorzio fra continui litigi. È questo un dato di partenza essenziale per capire le difficoltà incontrate nell'edificazione dello Stato cantonale. [...] Fino al 1798 gli abitanti dei baliaggi furono sudditi degli svizzeri, ma il rispetto degli statuti comunitari li

di Napoleone, che nello stesso 1803 attribuì alla Svizzera una nuova Costituzione, per porre fine alle divisioni interne del paese:

La Suisse, dit-il, ne ressemble à aucun autre état, soit par les événements qui s'y sont succédé depuis plusieurs siècles, soit par sa situation géographique et topographique, soit par les différentes langues, les différentes religions et cette extrême différence de moeurs qui existent entre ses diverses parties.<sup>284</sup>

Storicamente la Svizzera è un prodotto politico formato dalla multiculturalità e dal plurilinguismo dei propri cittadini e delle proprie cittadine: una nazione che non possiede una tradizione unitaria, fondata su un'unica lingua, ma che raccoglie in sé diverse identità sociali e culturali, profondamente legate a spazi nazionali esterni ai confini elvetici. Gli intellettuali attivi nel canton Ticino, specialmente coloro che si occupano della lingua italiana – ad esempio scrittori e scrittrici quali Francesco Chiesa<sup>285</sup> e la stessa Elena Bonzanigo, insieme a italianisti e linguisti quali Carlo Salvioni – riconoscono le condizioni particolari in cui vive la popolazione italoфона del cantone e percepiscono un disagio nel definire la tradizione culturale nella quale vorrebbero riconoscere l'identità della Svizzera italiana. Tale identità, lo ricordiamo, viene percepita come naturalmente radicata nella tradizione italiana: infatti, secondo questo punto di vista, il confine che divide il Ticino dall'Italia – che non è di tipo culturale, linguistico, né etnico, ma solamente politico – è un'imposizione dettata dalla Confederazione. Dalle pagine dell'«Adula» risuonano echi di una pretesa regionalistica, che da un lato rivendica al Ticino un proprio spazio nel panorama culturale italiano e dall'altro lamenta i trattamenti imposti dalla sede confederata bernese e dall'opinione pubblica d'oltralpe. Si legga

---

faceva sentire liberi; dopo il 1798 erano citoyens ma si sentivano sudditi perché le nuove leggi dello Stato li avevano privati delle antiche autonomie. In poche parole qui non si conosce il valore della libertà, concludeva sconcolato un funzionario dell'Elvetica. Più semplicemente l'idea di libertà era diversamente intesa e per buona parte degli abitanti dei baliaggi essa si risolveva nel fare del passato un eterno presente. Quindi nel 1798 gli abitanti dei baliaggi la storia, più che farla, la subirono: l'emancipazione fu vissuta come una brutale menomazione, l'aggregazione all'Elvetica come una imposizione che li mise di fronte alla logica di un potere statale che rompeva bruscamente con il passato. Sta qui la contraddizione alla base della storia cantonale. L'Elvetica, centralizzatrice e unificatrice, metteva drammaticamente a confronto innovazione e tradizione senza soluzione di continuità». Il conflitto insito all'annessione delle terre ticinesi alla Svizzera ruota intorno al concetto di libertà: dalla popolazione italoфона, infatti, il nuovo statuto politico viene percepito come un'unione imposta dall'alto. Cfr.: GHIRINGHELLI Andrea, *La storia, Atto di Mediazione e la faticosa costruzione del Cantone*, in Dipartimento dell'Educazione della Cultura e dello Sport, Divisione della cultura e degli studi universitari, a c. della Repubblica e del Canton Ticino, link: <http://www4.ti.ch/decs/dcsu/sportello/bicentenario-del-canton-ticino/la-storia/> (ultima visita: 27 novembre 2016).

<sup>284</sup> Atto di mediazione, redatto da Napoleone. Citato da: TULARD Jean, *Quand Bonaparte donnait l'Acte de Mediation aux Cantons suisses*, in AA.VV., *La Suisse de la médiation dans l'Europe napoléonienne / Die Schweiz unter der Mediationsakte in Napoleons Europa (1803-1814): acte du colloque de Fribourg (journée du 10 octobre 2003)*, a c. di Mario Turchetti, Academic Press Fribourg, Fribourg, 2005, pp. 7-18, p. 14.

<sup>285</sup> Il ruolo svolto da Chiesa in rapporto all'identità ticinese è stato esaminato con lucidità da Alessandro Zanoli nel volume *Francesco Chiesa e i suoi romanzi*: in esso viene sostenuta la tesi secondo cui Chiesa avrebbe tentato di fornire un modello identitario ai propri lettori. Cfr.: ZANOLI Alessandro, *Francesco Chiesa e i suoi romanzi*, con una pref. di Tatiana Crivelli, Armando Dadò Editore, Locarno, 2013.

l'estratto seguente, esempio emblematico che riassume i toni del discorso politico riconoscibili nelle pagine più polemiche del periodico bellinzonese:

Cari amici! La lotta che intraprendete per la difesa del nostro nazionalismo è meravigliosamente bella. Un intellettuale ticinese ha cercato, in diverse circostanze, di presentare il nazionalismo come la fonte di tanti mali. Non so fino a qual punto le sue affermazioni saranno state accolte dal pubblico ticinese, semplice e superficiale e che facilmente applaude alle frasi ad effetto. Ma egli non ha distrutto la storia, la quale ci insegna invece che il nazionalismo è la gran fonte di energia dei popoli ed i regimi che hanno voluto ignorare questa verità sono caduti. [...] In nessun altro popolo il nazionalismo ebbe radici così profonde come nella Nazione Italiana e coloro che non lo sentono non sono degni di appartenere a questa grande Famiglia. L'avvenire del popolo ticinese dipenderà dal modo con cui saprà comprendere e praticare il nazionalismo della nostra stirpe – e tutti coloro che, come voi, lavorano alla sua diffusione rendono un servizio grandissimo alla Svizzera Italiana. Cari Amici! La strada per la quale vi siete messi è cosparsa di ostacoli e di spine. Essa non vi darà né facili soddisfazioni, né onori, ed i sacrifici cui vi sottoponete non vi daranno sempre la meritata ricompensa. Vi parlo per esperienza: sono stato messo alla porta dalla stampa svizzera [...], fui espulso dalle associazioni di giornalisti svizzeri, – ad ogni momento fui insultato ed offeso dagli organi avversi –; ma sono ancora in piedi, sto benissimo e mi sento più che mai disposto a lavorare tenacemente per la nostra bella causa. Non bisogna mai perdersi d'animo, mai capitolare, bensì durare, durare sempre. Non è però giusto che voi giovani siate lasciati alle vostre sole forze, perché quando esse non sono rinnovate fatalmente si esauriscono. Spetta alla stampa italiana [...] di aprirvi le sue porte.<sup>286</sup>

L'estratto proviene dalla lettera, inclusa nell'*Almanacco della Svizzera italiana*, indirizzata da Emilio Colombi (padre di Rosetta Colombi) ai giovani collaboratori dell'«Adula»: <sup>287</sup> il testo (datato ottobre 1930), che nell'*Almanacco* è posto a seguito della presentazione del volume, trova una risposta da parte dei giovani collaboratori nelle ultime pagine del libro:

Noi ci auguriamo soltanto di vedere un Ticino più unito, strettamente legato alla Rezia italianissima. Un Ticino senza più delatori né denunciatori degli idealisti. Un Ticino ove si possa dire una serena parola di italianità, senza vedersi segnati a dito (la caccia all'uomo, o signori giornalisti ticinesi, non è segno di civiltà) senza sentirsi tacciare di traditori, senza vedersi colpiti da Berna con divieti e sequestri. Poiché in fatto d'amore all'Italia, chi è senza peccato, lanci la prima pietra: se vi è in Ticino un sol uomo che può farlo, questi non è più ticinese ma un bastardo. Poiché noi saremo ticinesi solo e fino a quando avremo nel cuore un grande e immenso amore per la nostra magnifica razza, un

---

<sup>286</sup> Cfr. Lettera di Emilio Colombi. *Ai giovani dell'almanacco della Svizzera italiana*. ottobre 1930. In: AA.VV., *Almanacco della Svizzera italiana*, cit., pp. 12-13.

<sup>287</sup> Crespi rileva come il programma rivendicativo proposto dall'Adula affascinò in particolare i giovani, in special modo gli studenti universitari, che nel 1918 fondarono la Federazione Goliardica Ticinese (FGT) con l'intento di difendere la cultura italiana in primo luogo nelle scuole svizzere a fronte di iniziative di taglio opposto – vale a dire elvetista – di gruppi studenteschi svizzeri. L'istruzione scolastica, infatti, costituì uno dei temi più accesi nel dibattito tra il giornale e i suoi interlocutori, almeno fino agli anni Trenta, poiché, in quanto istituzione regolata dal cantone, rappresentava uno strumento prediletto per la formazione identitaria delle future generazioni ticinesi. Cfr.: CRESPI, *Ticino Irredento, La frontiera contesa, Dalla battaglia culturale dell'«Adula» ai piani d'invasione*, cit., p. 52.

senso mistico di adorazione per la nostra Grande Madre, l'Italia. Un amore filiale che fa scordare tutto, e fa vedere solo il bello, il buono, il santo.<sup>288</sup>

Chi scrive mescola presunti dati biologici – «la nostra magnifica razza»<sup>289</sup> – a elementi culturali – «una serena parola di italianità»<sup>290</sup> – rivelando di conoscere alla perfezione la tipologia discorsiva nazional-patriottica propriamente fascista. L'Italia è definita come la Grande Madre, adorata dai figli ticinesi, adottati da un'altra patria, alla quale si sentono sottomessi: il discorso, nettamente impostato a suscitare la reazione emotiva di chi legge, è sotteso a creare un senso identitario basato su un processo di esclusione e inclusione. Il vero ticinese, in quest'ottica, è colui che «senza peccato»<sup>291</sup> si riconosce come intimamente legato alla Rezia italiana; chi non ne è in grado, invece, è etichettato come «bastardo»,<sup>292</sup> come chi non appartiene alla pura discendenza della «magnifica razza».<sup>293</sup> Il principio alla base di questa affermazione è chiaro: l'appartenenza alla nazione non è una scelta individuale, ma un fatto biologico. Nascere all'interno di una comunità nazionale significa essere legato alla comunità di discendenza, al suo sangue, alla sua terra e al suo destino; rinnegare tutto ciò equivale a riconoscersi come altro.

Siamo dunque precisamente di fronte a quel processo di inclusione ed esclusione che Banti, analizzando il dispositivo discorsivo funzionale alla formazione dell'identità italiana, individua come una delle figure profonde del discorso nazional-patriottico<sup>294</sup>: la comunità nazionale, definita attraverso l'immagine della parentela, accoglie i suoi membri come figli. Secondo lo studioso la metafora della grande famiglia si è sviluppata in Italia quando i moti risorgimentali erano solamente accennati:<sup>295</sup>

Il momento della originaria ascrizione [...] è quello della nascita, evento anche politicamente rilevante, perché, collocando un individuo all'interno della sua comunità nazionale, da' un senso storico e politico ben preciso ai suoi legami con le generazioni precedenti (quelle dei padri, delle madri, degli avi) con le generazioni coeve (i fratelli, le sorelle), con le generazioni future (i figli, le figlie). Ed è proprio intorno a questa

---

<sup>288</sup> Cfr. Lettera scritta dai giovani del'«Adula», 4 novembre 1930. In: AA.VV., *Almanacco della Svizzera italiana*, cit., p. 257.

<sup>289</sup> *Ivi.*

<sup>290</sup> *Ivi.*

<sup>291</sup> *Ivi.*

<sup>292</sup> *Ivi.*

<sup>293</sup> *Ivi.*

<sup>294</sup> Cfr.: nota 237 di questo lavoro.

<sup>295</sup> Già Foscolo nel sonetto *Né più mai toccherò le sacre sponde*, composto tra il 1802 e il 1803, inserisce la figura discorsiva con intento celebrativo: «Tu non altro che il canto avrai del figlio, / o materna mia terra; a noi prescisse / il fato illacrimata sepoltura» FOSCOLO Ugo, *Sepolcri, odi, sonetti*, a c. di Donatella Martinelli, Mondadori, Milano, 2012<sup>21</sup> (1987), p. 108.

concezione biopolitica della nazione che si snodano i tornanti essenziali del rituale di affiliazione alla Giovine Italia.

Le figure profonde del discorso nazional-patriottico sono riscontrabili nei testi propriamente finalizzati a sostenere argomenti politici, quali ad esempio annunci e proclami, specialmente in ambito bellico. Banti, tuttavia, pone l'accento sulla rilevanza letteraria delle metafore in questione: esse ricorrono liberamente in forme canoniche come romanzi, racconti, poesie ma anche in generi meno pregiati, ma altamente popolari all'epoca della loro produzione, come i libretti dei melodrammi ottocenteschi.<sup>296</sup> L'*Aida* verdiana, citata in precedenza nel lavoro, è un caso emblematico.

Si è rilevato come il ristretto gruppo di intellettuali e scrittori attivi nella redazione di Bontempi e di Colombi abbia fatto largo uso di queste figure, adattandole a un discorso identitario volto a definire l'essenza della svizzera italiana: nei panni della figlia negletta, il cantone viene rappresentato come soggiogato al volere di una patria adottiva, da cui non ottiene l'incentivo necessario a rafforzare il proprio legame con la tradizione italiana. La stessa Bonzanigo poi, come visto in precedenza, propone un'interpretazione interessante del medesimo motivo nella lirica *Bellinzona*, in cui costruisce il discorso identitario a partire dall'identificazione della città ticinese con la figura di una madre pensosa, che tiene lo sguardo rivolto all'Italia.

In *Dania* i motivi inscindibili della patria d'origine e della madre – madre che in questo caso assume la funzione di rappresentare il paese natio – sono prominenti: essi, infatti, sono congiunti al tema della schiavitù, centrale in rapporto alla definizione del carattere della protagonista. Gli spunti per interpretare il testo della commedia in chiave strettamente politica non sono sufficienti: tuttavia, un'attenta contestualizzazione storica non potrà che indirizzare il lettore in tale direzione. La tesi può soltanto essere corroborata da ulteriori elementi presenti nel tessuto della commedia: innanzitutto il conflitto articolato sull'asse di genere e di etnia tra protagonisti e antagonista. Mustafà, rozzo e ignorante venditore di schiave, è caratterizzato esclusivamente dal desiderio di dominare queste ultime e i propri servi. La beffa – risoluzione catartica del conflitto – non soltanto ha lo scopo di liberare Dania dalla condizione di schiavitù, ma è funzionale a mettere in evidenza il carattere fragile del potere di Mustafà. Nel susseguirsi della commedia la figura subisce svariati scacchi da parte dei protagonisti, in un climax ascendente, in cui una serie di umiliazioni sempre maggiori culminano con la definitiva e assoluta sconfitta, al termine dell'atto terzo. Chissà che in questa figura non si possa riconoscere la sagoma del «nordico invasore» delle terre bellinzonesi, cantato nella lirica dell'autrice? La domanda, che la nostra immaginaria spettatrice potrebbe porre in maniera simile, mentre la sera

---

<sup>296</sup> BANTI Alberto Mario, *Sublime madre nostra, La nazione italiana dal Risorgimento al fascismo*, cit., p. 13.

del 2 giugno assiste all'ultima rappresentazione di *Dania*, resta aperta. Come risposta dovrà bastare ricordare che un testo – narrativo, lirico, teatrale e anche librettistico – è il prodotto discorsivo di un preciso momento storico e di uno specifico luogo geografico: in esso l'autrice o l'autore, con chiari intenti programmatici, può decidere di far convergere la propria coscienza politica e il proprio senso d'adesione a un profilo identitario. Tuttavia, nonostante la volontà dell'autrice o autore, il testo possiede una sua autonomia, e in esso si manifestano anche passioni, riflessioni, ideologie, tracce di storia di cui chi scrive non è consapevole.



Wolfgang Brunner, *Landschaft aus der Rütter Umgebung*, 1969

## CONCLUSIONS

“The earth as temporary dwelling has no foundational name. Nationalism can only ever be a crucial political agenda against oppression. All longings to the contrary, it cannot provide the absolute guarantee of identity”.

G. Spivak, *Theory in the Margin: Coetzee's Foe Reading Defoe's Crusoe/Roxana*

“You step into the Road, and if you don't keep your feet, there is no knowing where you might be swept off to”.

J. R. R. Tolkien, *The fellowship of the ring*

*Su Dania*

Il viaggio alla scoperta di *Dania* è giunto a uno stadio in cui è necessario svolgere alcune considerazioni riassuntive, per concludere il lavoro. Si rivolga, un'ultima volta, l'attenzione all'atto primo: nel confronto puntuale tra la commedia musicale e la fonte molieriana si è osservato che esso rappresenta il luogo del testo in cui Bonzanigo è intervenuta con maggiore decisione sul contenuto e sulla forma della pièce. In esso l'autrice introduce gli antefatti alla vicenda rappresentata in scena e definisce i rapporti tra le figure principali della commedia: Dania e Floriano vengono raffigurati nelle vesti di eroi, sostenuti dagli aiutanti Zaida e Alì e ostacolati da Mustafà, figura negativa che diventerà l'oggetto di una clamorosa beffa.

Nella prima parte della ricerca, in cui si è presentato l'intervento filologico operato sul testo di *Dania*, si è dedicato ampio spazio alla descrizione e all'interpretazione delle diverse varianti raccolte nella collazione dei cinque maggiori testimoni (il manoscritto M, i due dattiloscritti DB e DA, il fascicolo riassuntivo pubblicato da Salvioni e distribuito agli spettatori L e, infine, il testo presente tra gli spartiti della partitura orchestrale PB): dal lavoro filologico è emerso che il primo atto, se messo a confronto con gli altri, manifesta il maggior numero di varianti, specialmente a livello macrotestuale. È emblematica ad esempio l'assenza dal manoscritto M delle due scene d'apertura: approfondendo la questione e osservando la partitura PB si è giunti alla conclusione che le due scene sono state scritte in una fase redazionale successiva a M, tant'è che Tosi le ha musicate per ultime, quando le restanti scene già avevano ottenuto la forma musicale definitiva. Si è notato come queste due scene rappresentino un momento fondamentale nell'assetto della commedia di Bonzanigo: infatti, esse definiscono il carattere della protagonista femminile Dania. Con lo scopo di rilevare e interpretare i tratti caratteristici dell'eroina bonzanighiana si è insistito sulle principali differenze tra Dania e la Isidore molieriana: si è messo in evidenza come nell'*Amour peintre* la protagonista dichiara esplicitamente quale sia il suo ruolo all'interno della pièce, essere cioè l'oggetto del desiderio amoroso maschile. Analizzando le battute di Isidore si è giunti a ipotizzare che il tema della schiavitù in Molière verta intorno a una precisa concezione dell'amore e che l'autore esponga nella pièce quella che abbiamo definito una lezione sull'amore: la donna, quando oggetto di una passione maschile incentrata su un desiderio di possesso impregnato di gelosia, non è libera di esercitare la 'naturale'

inclinazione femminile a indurre l'amore.<sup>297</sup> Nulla di tutto ciò è presente nella commedia di Bonzanigo: la figura femminile è in essa soggetto attivo di un desiderio proprio, ossia quello di essere liberata dalla condizione di schiavitù, in cui viene tenuta per volere di Mustafà.<sup>298</sup> Il desiderio di libertà, incarnato da Dania, assume, dunque, una funzione centrale nella commedia: esso determina lo sviluppo delle azioni di tutte le figure presenti in scena e, insieme al desiderio amoroso del co-protagonista maschile, rappresenta il cuore tematico della commedia. Il desiderio assume la forma di un motivo lirico, che viene espresso tramite il canto della protagonista in diversi momenti nel corso dei tre atti della *pièce*. Intorno al motivo della libertà si è, infine, individuato un campo semantico funzionale a esaltare il soggetto femminile – un'isotopia semantica caratterizzata da una dimensione simbolico/metaforica al cui centro si sono riconosciuti l'antitesi mare-deserto, il motivo della notte come spazio prediletto per l'espressione dell'interiorità del soggetto e soprattutto la figura profonda della Madre Patria.

### *Perché leggere Dania oggi?*

Riflettendo sul significato del tema della libertà in *Dania* da un punto di vista storico, si è osservato che Bonzanigo, rispetto a Molière, assegna un valore diverso al concetto di libertà: la libertà a cui Dania aspira, infatti, è di tipo politico.

*Dania* è stata scritta da una donna coinvolta nel circolo culturale sorto intorno alla redazione del controverso periodico irredentista l'«Adula», ed è stata rappresentata sul palco del principale teatro del canton Ticino in un periodo storico caratterizzato da tensioni nazionali e internazionali che hanno avuto un effetto importante sulla cultura e sull'identità ticinese. Per comprendere il valore della *pièce* e l'impatto che essa ha avuto sul pubblico accorso alle quattro rappresentazioni dello spettacolo sarebbe necessario svolgere una ricerca approfondita sulla sua ricezione: dalla lettura dei quotidiani che, tra il 28 maggio e il 7 giugno 1930, hanno dedicato uno spazio alla commedia di Bonzanigo e Tosi, non sono emerse critiche che mostrino che spettatori e giornalisti abbiano associato *Dania* all'attività svolta da Bonzanigo presso la redazione dell'«Adula». Tuttavia riteniamo che sia rilevante chiedersi quale influenza possa aver avuto l'ideologia, fortemente condivisa nel circolo di docenti,

---

<sup>297</sup> Riproponiamo di seguito le battute di Isidore che meglio riescono ad esprimere il concetto: “Quelle obligation vous ai-je, si vous changez mon esclavage en un autre beaucoup plus rude? Si vous ne me laissez jouir d'aucune liberté, et me fatiguez, comme on voit, d'une garde continuelle?” MOLIÈRE, *l'amour peintre*, cit., scène 7, p. 292.

<sup>298</sup> In un primo momento la donna desidera liberarsi dalle catene della schiavitù per poter far ritorno al paese materno in Grecia, da cui è stata rapita a forza dai “pirati dell'Islam”. In un secondo momento, dopo l'incontro con Floriano e la dichiarazione d'amore di questo, il desiderio della protagonista si modifica e si intreccia al desiderio amoroso maschile: infatti costei, accettando e ricambiando l'amore dell'uomo, acconsente a essere condotta come sposa nella patria di lui, ossia l'Italia.

letterati e intellettuali attivi presso la redazione del periodico, sul motivo letterario della libertà, elaborato da Bonzanigo nella commedia.

Il volume di Crespi<sup>299</sup> offre un'approfondita interpretazione storiografica del fenomeno culturale dell'«Adula»; tuttavia in esso manca un approccio propriamente letterario – atto ad esempio a riconoscere e classificare la dimensione retorica del discorso utilizzato dai collaboratori del foglio bellinzonese –, il quale andrebbe sicuramente a completare il quadro del fenomeno in questione. Bonzanigo, Chiesa e l'editore Salvioni sono soltanto alcune tra le figure attive nell'ambito della letteratura ticinese che hanno preso parte al progetto culturale del periodico bellinzonese: un'analisi letteraria, orientata a definire le forme del discorso di questi tre autori, potrebbe cogliere, a nostro avviso, il significato e il valore storico e sociale dell'ideologia promossa dai collaboratori di Bontempi. Nella scrittura di Bonzanigo si è riconosciuta, sull'esempio della lirica *Bellinzona* del 1926, una retorica impregnata dei motivi altisonanti del discorso politico nazional-patriottico ricalcato sull'oratoria fascista.<sup>300</sup> Sulla scrittura di Francesco Chiesa, Zanoli ha pubblicato un volume in cui viene affrontato il rapporto tra il poeta e romanziere di Sagno e il fascismo mussoliniano.<sup>301</sup> Tuttavia Bonzanigo e Chiesa sono soltanto due manifestazioni del fenomeno – ancora troppo poco studiato sia dagli storici, sia dai critici letterari – che ha portato alla formazione di un discorso filo-fascista tra gli intellettuali della Svizzera italiana, contrari alla politica confederata. Il dibattito, tenuto vivo dai collaboratori dell'«Adula», verte inesorabilmente intorno all'identità culturale da un lato e politica dall'altro della Svizzera italiana.

La tematica identitaria è estremamente complessa, e richiede un approccio critico interdisciplinare più ampio di quello adoperato in queste pagine: la problematica identità ticinese – un'identità di confine, ibrida e associata a un luogo di passaggio, ossia un territorio segnato dagli assi stradali e ferroviari, da gallerie vecchie e nuove, e situato all'ombra dell'imponente massiccio del Gottardo –, che occupa le menti e il cuore dei due scrittori sopracitati, è un argomento che non ha mai smesso di interessare ticinesi e svizzeri fin dall'annessione politica del canton Ticino alla confederazione. Tuttavia, nonostante essa sia un tema che ancora oggi accende gli animi, in

---

<sup>299</sup> Cfr.: CRESPI, *Ticino Irredento, La frontiera contesa, Dalla battaglia culturale dell'«Adula» ai piani d'invasione*, cit.

<sup>300</sup> Si è visto nella parte terza di questo lavoro che l'uso del simbolo romano dell'aquila per rappresentare le truppe italiane nella battaglia di Arbedo è esempio lampante della retorica fascista. BONZANIGO, *La sorgente*, cit., pp. 74-6.

<sup>301</sup> ZANOLI Alessandro, *Francesco Chiesa e i suoi romanzi*, con una pref. di Tatiana Crivelli, Armando Dadò Editore, Locarno, 2013

particolare di chi si riconosce nei partiti più estremisti, non è altrettanto presente nell'ambito teorico.<sup>302</sup>

### *Nuove prospettive di ricerca*

Il disagio identitario espresso dagli autori aduliani è interpretabile come il sintomo di una problematica profondamente ancorata nella storia politica, economica, sociale e infine culturale del cantone: il discorso dell'«Adula», che spesso manifesta argomentazioni irredentiste e che ha comportato l'intervento da parte delle autorità confederate e la conseguente chiusura definitiva del giornale, è leggibile come il tentativo maldestro di elaborare una base identitaria solida per la popolazione ticinese. Maldestro poiché ha riscosso scarso interesse nei concittadini (infatti il successo maggiore è stato in definitiva raggiunto presso le cerchie fasciste italiane). Esso dimostra come il circolo radunato intorno a Teresa Bontempi e Rosetta Colombi, insistendo sulla tradizione linguistica e culturale italiana presente sul territorio, mancò di considerare ciò che rende la Svizzera italiana un fenomeno e un prodotto storico e culturale particolare e diverso dalla vicina Italia: il profondo influsso che l'unione del canton Ticino con la confederazione ha esercitato sull'identità della popolazione residente tra Chiasso e Airolo. Il cantone si è evoluto ed è cambiato nel corso dei decenni, assumendo una posizione particolare in ambito politico e sociale: da ciò sono nati problemi importanti (si pensi al frontalierato che da sempre coinvolge le dogane con l'Italia); nonostante ciò l'annessione alla confederazione è stata estremamente proficua e stimolante dal punto di vista degli scambi linguistici e culturali. È necessario dunque rileggere la dimensione multiculturale intrinseca sia nelle terre della Svizzera italiana, sia in quelle della Svizzera tedesca, francese e romancia, tenendo presente l'aspetto produttivo del rapporto interlinguistico. Homi Bhabha, nell'ambito della ricerca postcoloniale,

---

<sup>302</sup> Intorno alle vicende dell'«Adula» col tempo è calato un «fitto silenzio», come ha osservato giustamente Giovanni Bonalumi, oltre trent'anni fa, e la situazione non è cambiata di molto: «Da vari lustri, attorno all'Adula, alle molteplici discussioni che il giornale definito «tout court» irredentista suscitò nella tutt'altro che breve stagione che va dal 4 luglio 1912 al 3 agosto 1935, è calato un fitto silenzio. Il suo nome – ed è già tanto – appena riaffiora in funzione di spauracchio (fugacissimo richiamo, del resto) in qualche giornalistica polemica contro provvedimenti e risoluzioni adottati dalle autorità federali e ritenuti discriminatori e, ad ogni modo, lesivi nei confronti della vita economica, politica o culturale del Canton Ticino. È un silenzio, quello che circonda l'avventura dell'Adula, che un poco s'apparenta a quello di comune accordo instauratosi in certe famiglie attorno alle malefatte d'un parente fortunatamente lontano o addirittura defunto. Un silenzio che succede a uno scandalo fin troppo vistoso, a troppo interessate chiacchiere». BONALUMI, *La giovane Adula (1912-1920), Saggio introduttivo e antologia dei testi più significativi*, cit., p. 9. Bonalumi osserva che all'altezza del 1970 gli studi più rilevanti svolti introno all'irredentismo in Svizzera provenivano dalle aree della Svizzera tedesca: BROSI Isidor, *Der Irredentismus und die Schweiz*, Brodbeck-Frehner, Basilea, 1935; HUBER Kurt, *Der italienische Irredentismus gegen die Schweiz (1870-1925)*, Buchdruckerei Fehlmann, Seengen, 1953; HUBER Kurt, *Drohte dem Tessin Gefahr? Der italienische Imperialismus gegen die Schweiz (1912-1943)*, Keller Verlag, Aarau, 1954. Sempre Bonalumi nota che «gli autori ticinesi, senza eccezione, fino ad oggi almeno, non hanno riserbato all'Adula che delle considerazioni anodine o paesanamente polemiche» a esempi cita i testi di: BERTONI Brenno, *La questione aduliana nel quadro del nazionalismo moderno*, Istituto Editoriale Ticinese, Bellinzona-Lugano, 1932; e la pubblicazione di chiara impostazione irredentista di COLOMBI Emilio, *Mezzo secolo di giornalismo*, a c. dell'«Adula», Bellinzona, 1931.

teorizza l'emergere di nuove forme culturali in seno al multiculturalismo, definendo queste come zone inter-medie (*in between*), ovvero spazi capaci di sovvertire i dispositivi identitari tradizionali:

Teoricamente innovativo, e politicamente essenziale, è il bisogno di pensare al di là delle tradizionali narrazioni relative a soggettività originarie e aurorali, focalizzandosi invece su quei momenti o processi che si producono negli interstizi, nell'articolarsi delle differenze culturali. Questi spazi "inter-medi" costituiscono il terreno per l'elaborazione di strategie del sé – come singoli o gruppo – che danno il via a nuovi segni di identità e luoghi innovativi in cui sviluppare la collaborazione e la contestazione nell'atto stesso in cui si definisce l'idea di società.<sup>303</sup>

Bhabha riconosce nella letteratura scritta da autrici e autori legati a zone soggette al colonialismo europeo una spinta capace di produrre i cosiddetti spazi inter-medi: in tali spazi vengono definiti dei soggetti che, andando oltre le differenze (di genere, di razza e di classe), si posizionano nella realtà come forme ibride. È già stato ipotizzato altre volte che l'approccio postcoloniale teorizzato da Bhabha possa rappresentare uno strumento stimolante per chi desidera analizzare la questione identitaria di un paese culturalmente misto e linguisticamente diviso come la Svizzera.<sup>304</sup>

### Conclusioni

Torniamo nuovamente indietro di qualche passo e in conclusione riproponiamo la domanda che ha aperto l'introduzione al lavoro: che cos'è, dunque, *Dania*? La domanda dal carattere generico è stata frammentata in tante questioni più specifiche – a quale genere appartiene la composizione; qual è il metodo atto a ricostruire una versione filologicamente corretta del testo; quali sono i motivi significativi per un'interpretazione del testo – e ci ha portato a formulare, dunque, una nuova domanda: come si rapporta *Dania* con il contesto socio-culturale e letterario coevo alla sua rappresentazione al Teatro Sociale di Bellinzona? Sul palco del Sociale, nel corso delle quattro sere d'estate del 1930, si è delineata una figura – la protagonista omonima della commedia – che con il suo desiderio di libertà determina le azioni di tutti gli altri caratteri. Che il commerciante di schiave Mustafà, definito dal desiderio venale di vendere Dania al miglior offerente e ridicolizzato nel corso di tre atti, possa essere letto come una rappresentazione simbolica di quel "nordico invasore" che gli

---

<sup>303</sup> BHABHA Homi, *I luoghi della cultura*, trad. di Antonio Perri, Meltemi Editore, Roma, 2001, p. 12.

<sup>304</sup> Ci riferiamo al volume AA.VV., «Chi sono io? Chi altro c'è lì?», *Prospettive letterarie dalla e sulla Svizzera italiana*, a c. di Tatiana Crivelli e Laura Lazzari, Franco Cesati Editore, Firenze, 2015, nato in seguito agli incontri avvenuti nell'ambito del convegno annuale dell'AAIS (*American Association for Italian Studies*), tenuto all'Università di Zurigo nel mese di maggio del 2014: «L'idea di fondo, che ha guidato anche la selezione dei contributi e l'articolazione strutturale del volume, era, insomma, che a quell'*in-between* identificato da uno dei padri degli studi postcoloniali, Homi Bhabha, come la dimensione interstiziale in cui per eccellenza si elaborano e negoziano nuove strategie identitarie individuali e collettive nella società globalizzata, facesse eco quello *stare in bilico tra* che è la cifra della narrativa della periferia italoфона elvetica». TATIANA CRIVELLI, LAURA LAZZARI, *Scrivere da un "altrove"*, in AA.VV., «Chi sono io? Chi altro c'è lì?», *Prospettive letterarie dalla e sulla Svizzera italiana*, cit., p. 11.

aduliani riconoscevano nei confederati di lingua tedesca, è una possibilità che rifiutiamo, siccome gli elementi testuali che potrebbero confermarlo sono pochi ed estremamente deboli.<sup>305</sup> Resta aperta una domanda dal carattere più generale relativa alla scrittura di Bonzanigo, a cui si potrebbe rispondere con un confronto intertestuale, sia con i testi narrativi che con i testi più prettamente giornalistici dell'autrice bellinzonese: in che modo la scrittura letteraria dell'autrice è condizionata dal discorso filo-fascista e anti-confederato che caratterizza le pagine dei collaboratori del'«Adula»? Inoltre, altrettanto interessante potrebbe essere un confronto intertestuale tra gli scritti di Bonzanigo e quelli di autrici e autori a lei coevi: in tal modo sarebbe possibile tracciare le linee provvisorie di una mappa di richiami e influenze che definisce il panorama della letteratura della Svizzera italiana negli anni del fascismo. Infine, siccome la Svizzera italiana si profila, è stato detto, come spazio inter-medio, definito dalla multiculturalità, è necessario abbattere le frontiere politiche, tanto care all'analisi letteraria di profilo nazional-patriottico, per aprire le porte a nuove prospettive di ricerca, per far comunicare voci che magari, altrimenti, non avrebbero l'occasione di incontrarsi.

Adoperare una prospettiva capace di rimettere in discussione il concetto di 'cultura' e di 'identità' porta con sé la possibilità di rivalutare l'influenza che la frontiera nazionale esercita sulla letteratura. Un atteggiamento critico di questo genere è fondamentale per le ricercatrici e i ricercatori che oggi vogliono immergersi nello studio della letteratura: l'epoca contemporanea, che dichiara a gran voce di aver infranto i pilastri su cui si ergeva l'età moderna, riconosce una nuova tipologia di soggetto – un soggetto deviante,<sup>306</sup> che sfugge ai tentativi di essere fissato nelle categorie identitarie

---

<sup>305</sup> Nel lavoro si è tralasciato di affrontare un aspetto peculiare di *Dania*, ossia l'ambientazione orientale. Se si volesse riconoscere nella storia della schiava oppressa da un rozzo e barbaro padrone una trasposizione letteraria della condizione del canton Ticino negli anni del fascismo italiano, sarebbe necessario approfondire il significato della scelta di Bonzanigo di inscenare la vicenda in un' indefinita terra turca: infatti ci troveremmo di fronte al fenomeno per cui un'autrice definisce i contorni di un *altro* (la realtà turca), con lo scopo di utilizzarlo come superficie di proiezione per rappresentare un discorso su di sé ( un discorso sulla propria realtà locale). Tuttavia riteniamo più plausibile interpretare la scelta di ambientare *Dania* in oriente come determinata da criteri estetici: l'oriente come luogo esotico, misterioso e meraviglioso, vicino alla natura, e quindi legato alla dimensione delle passioni (un luogo estremamente suggestivo per ambientare il libretto di un'opera lirica), ma anche incivile inteso anche nel senso negativo di rozzo e barbaro. Ci troviamo di fronte a quello che Said ha definito con il termine di «orientalismo», ossia: «il procedimento con cui l'Occidente ha costruito l'immagine dell' "Oriente" non tenendo conto della realtà effettiva di ciò che viene analizzato e tendendo invece a rafforzare i pregiudizi e a fissare le caratteristiche di un "altro" indifferenziato in categorie immutabili. L'Oriente non coincide quindi con un territorio fisicamente determinato, ma con un "topos discorsivo" destinato a legittimare la dominazione coloniale e la presunta superiorità civilizzatrice occidentale nei confronti di un'umanità percepita come inferiore e arcaica». Cfr. LANDOLFI Angela, *Identità ibride in contesti interculturali post-migratori e postcoloniali in Italia e in Francia: percorsi transdisciplinari*, Dottorato di ricerca in relazioni e processi interculturali presso l'Università degli Studi del Molise, 2014, p. 5, link:

[http://road.unimol.it/bitstream/2192/258/1/Tesi\\_A\\_Landolfi.pdf](http://road.unimol.it/bitstream/2192/258/1/Tesi_A_Landolfi.pdf) (Ultima visita: 17 dicembre 2016)

<sup>306</sup> Il *soggetto deviante* è teorizzato da Sabine Hark nell'ambito dei *gender studies*: l'autrice tedesca oppone al rischio insito nella politica identitaria – rischio che comporta la fossilizzazione delle categorie identitarie di genere e orientamento sessuale, secondo processi normativi di inclusione ed esclusione – un punto di vista critico sull'«evidenza del potere», il quale ha la capacità di sovvertire il discorso egemonico: «Deviante Subjektivität kann insofern verstanden werden als der Prozess, in dem ein Identitätsraum diskursiv [...] geschaffen und von den unter dieser Identität Versammelten strategisch aufgegriffen wird. [...] Deviante Subjektivität ist damit Evidenz der Macht, die hegemonialen Diskurse gegen den Strich

di genere, di razza o di classe, che non è più stabile nel tempo e nello spazio e che è capace di muoversi in un mondo che è altrettanto deviante. L'identità è una finzione, dichiara Bauman:

L'idea di «identità», e di «identità nazionale» in particolare, non è un parto «naturale» dell'esperienza umana, non emerge da questa esperienza come un lapalissiano «fatto concreto». È un'idea introdotta *a forza* nella *Lebenswelt* degli uomini e delle donne moderni, e arrivata come una *finzione*. Si è congelata in un «fatto», un «elemento dato», proprio perché era stata una *finzione* e perché si è allargato un divario, dolorosamente percepito, tra ciò che quell'idea implicava, insinuava, suggeriva, e lo *status quo ante* (lo stato delle cose precedente, non contaminato dall'intervento umano). L'idea di «identità» è nata dalla crisi dell'appartenenza e dallo sforzo che essa ha innescato per colmare il divario tra «ciò che dovrebbe essere» e «ciò che è», ed elevare la realtà ai parametri fissati dall'idea, per rifare la realtà a somiglianza dell'idea.<sup>307</sup>

Nell'estratto sopra citato, Bauman definisce una presa di coscienza che coinvolge con forza crescente il panorama delle discipline accademiche tradizionali e dei nuovi studi interdisciplinari, che formano il contesto in cui le ricercatrici e i ricercatori si devono muovere nel presente. In un nuovo viaggio di scoperta, che porta a valicare i limiti soffocanti imposti dalla prospettiva storico-nazionale della critica letteraria occidentale tradizionale (che in una nazione vuol vedere un'unica cultura e una determinata identità), volgere lo sguardo alla realtà multiculturale della Svizzera italiana rappresenta, a nostro avviso, una stazione di grande interesse.

---

zu bürsten und anzueignen». La soggettività deviante, dunque, rappresenta una posizione decostruttivista nei confronti dei discorsi identitari (dettati da forme di potere che vanno a incidere sulla società e sull'individuo), con lo scopo di mettere in discussione la pretesa essenzialista e naturalizzante delle categorie di genere. Il concetto è stato adoperato nell'ambito dei *queer studies*, tuttavia, a nostro avviso, si palesa altresì come utile strumento per l'analisi critica di forme identitarie non legate alla sessualità, come per l'appunto l'identità etnica. HARK Sabine, *Deviante Subjekte, Die paradoxe Politik der Identität, 2., völlig überarbeitete Auflage*, Springer Fachmedien, Wiesbaden, 1999, pp. 27-8.

<sup>307</sup> BAUMAN Zygmunt, *intervista sull'identità*, (Ebook) a c. di Benedetto Vecchi, trad. Di Fabio Galimberti, Laterza, Roma, 2003, Prima edizione digitale settembre 2012, pos. 272.

1. ROMANZI, RACCONTI E RACCOLTE DI TESTI IN VERSI DI ELENA BONZANIGO

- BONZANIGO Elena, *Memorie di un campanile*, a c. della redazione dell'«Adula», Arti Grafiche Salvioni, Bellinzona, 1928.
- BONZANIGO Elena, (adattamento scenico e versi); TOSI Luigi (musica), *Dania, commedia musicale in tre atti*, Arti Grafiche Salvioni, [Bellinzona], 1930.
- BONZANIGO Elena, *Bellinzona*, in AA.VV., *Almanacco della Svizzera italiana*, a c. della redazione dell'«Adula», Varesina Grafica, Varese, 1930, pp. 181-2.
- BONZANIGO Elena, *La sorgente*, Eroica, Milano, 1931.
- BONZANIGO Elena, *Marionette*, in AA.VV. *Vita piccola e grande, prime brevi letture di autori d'oggi scelte per uso scolastico da Elsa Nerina Baragiola e Margherita Pizzo*, quarta edizione rinnovata e accresciuta, Orell Füssli, Zurigo, 1943, pp. 22-4.
- BONZANIGO Elena, *Oltre le mura*, Arti Grafiche, Società Anonima Successori a Natale Mazzuconi, Collana Terra Nostra, 1955.
- BONZANIGO Elena, *Attività artistica*, in AA.VV., *Donne della Svizzera italiana, Dalla Saffa 1928 alla Saffa 1958*, A c. di Elena Bonzanigo, Grassi, Bellinzona, 1958, pp. 15-8.
- BONZANIGO Elena, *Presentazione*, in AA.VV., *Donne della Svizzera italiana, Dalla Saffa 1928 alla Saffa 1958*, Cit., p. 7.
- BONZANIGO Elena, *La donna ticinese ieri e oggi*, in AA.VV., *Annuario nazionale*, Berna, 1958, pp. 137-43.
- BONZANIGO Elena, *Il mio primo maestro*, in «La scuola», Ottobre 1961.
- BONZANIGO Elena, *La Conchiglia*, Casagrande, Bellinzona, 1965.
- BONZANIGO Elena, *Serena Serodine*, Arti Grafiche, Società Anonima Successori a Natale Mazzuconi, Lugano, 1944.
- BONZANIGO Elena, *Storielle primaverili*, con prefazione di Giuseppe Zoppi, seconda edizione riveduta, Orell Füssli, Zurigo, 1938.
- BONZANIGO Elena, *Viaggio di notte*, Istituto Editoriale Ticinese, Grassi & Co, Bellinzona-Lugano, 1958.

## 2. TRADUZIONI DI ELENA BONZANIGO

BELDEN Jack, *A morire si è sempre in tempo*, Trad. Elena Bonzanigo, Ghilda del Libro, Lugano, 1946.

BERGENGRUEN Werner, *I tre falconi*, Trad. Elena Bonzanigo, Edizioni Svizzere per la Gioventù, Zurigo, 1962.

## 3. ARTICOLI DI QUOTIDIANI E PERIODICI DI ELENA BONZANIGO

BONZANIGO Elena, *La conchiglia*, in «Giornale del Popolo», 1 febbraio 1964.

BONZANIGO Elena, *Regina Conti*, in «Pro Juventute», Zurigo, 1939, pp. 391-2.

BONZANIGO Elena, *Un piccolo presepio*, in «Cooperazione», 17 dicembre 1966.

BONZANIGO Elena, *Impressioni fiorentine*, in «Adula», Bellinzona, Nr. 13, 24 giugno 1923.

BONZANIGO Elena, *All' "Italian Art Exhibition"*, in «Adula», Bellinzona, Nr. 18-21, 20 aprile 1930.

BONZANIGO Elena, *L'opera di Augusto Guidini*, in «Adula», Bellinzona, Nr. 17, 9 dicembre 1928.

BONZANIGO Elena, *Villadorna*, in «Adula», Bellinzona, Nr. 14, 7 ottobre 1928.

## 4. RECENSIONI SU DANIA, PUBBLICATI TRA IL 28 MAGGIO E IL 7 GIUGNO SU QUOTIDIANI E PERIODICI DEL CANTON TICINO

### «Libera Stampa»:

*Al Teatro sociale*, in «Libera Stampa», Nr. 122, Anno XVIII, 28 maggio 1930.

*Dania*, in «Libera Stampa», Nr. 123, Anno XVIII, 29-30 maggio 1930.

*La prima di «Dania»*, in «Libera Stampa», Nr. 125, Anno XVIII, 1-2 giugno 1930.

### «Il Dovere»:

*Teatro sociale*, in «Il Dovere», 28 maggio 1930, p. 4.

*“Dania” al Sociale*, in «Il Dovere», 30 maggio 1930, p. 4.

*Teatro Sociale*, in «Il Dovere», 31 maggio 1930, p. 4.

*La replica di «Dania» al Sociale*, in «Il Dovere», 2 giugno 1930, p. 4.

*Teatro Sociale*, in «Il Dovere», 3 giugno 1930, p. 4.

*in margine alla recita della «Dania» al Sociale*, in «Il Dover», 4 giugno 1930, p. 3.

«Il Corriere del Ticino»:

*Venne data sta sera*, in «Il Corriere del Ticino», Seconda edizione, Nr. 125, Anno XL, 2 giugno 1930.

«Giornale del Popolo»:

*La prima esecuzione di «Dania»*, in «Giornale del Popolo», 31 maggio 1930.

*Il teatro si chiude*, in «Giornale del Popolo», 4 giugno 1930.

«Gazzetta ticinese»:

*Dania*, in «Gazzetta ticinese», Nr. 124, Anno 130, 31 maggio 1930.

*«Dania»*, in «Gazzetta ticinese», Nr. 127, Anno 130, 4 giugno 1930.

*Dania*, in «Gazzetta ticinese», Nr. 130, Anno 130, 7 giugno 1930.

«Popolo e Libertà»:

*«Dania»*, in «Popolo e Libertà», Bellinzon, 27 maggio 1930, p. 3.

*«Dania»*, in «Popolo e Libertà», 28 maggio 1930, p. 3.

*La prima esecuzione di “Dania” al Sociale*, in «Popolo e Libertà», 30 maggio 1930, p. 3.

*«Dania»*, in «Popolo e Libertà», 2 giugno 1930, p. 3.

*L'ultima rappresentazione di «Dania»*, in «Popolo e Libertà», p. 3.

5. UNITÀ ARCHIVISTICHE: ARCHIVIO DI STATO DEL CANTON TICINO

Collezione Tosi, Scatola UNA 154

Collezione Tosi, Scatola UNA 155

Collezione Tosi, Scatola UNA 156

Collezione Tosi, Scatola UNA 868

Fondo Diversi, Scatola 774, n. int. 2976

## 6. LIBRI, SAGGI, ARTICOLI

- AA.VV., «*Chi sono io? Chi altro c'è lì?*», *Prospettive letterarie dalla e sulla Svizzera italiana*, a c. di Tatiana Crivelli e Laura Lazzari, Franco Cesati Editore, Firenze, 2015.
- AA.VV., *Almanacco della Svizzera italiana*, a c. di «Adula», Varesina Grafica, Varese, 1930.
- AA.VV., *La questione ticinese, Con cenno alla situazione del Canton Grigioni*, a c. di Associazione Giovani Ticinesi, Editore e stampato in Fiume, 1923.
- ASGHAR Ali, GOHRAB Seyed, *Layli and Majnun: Love, Madness, and Mystic Longing in Nizami's Epic Romance*, Leiden, Brill, 2003.
- BANTI Alberto Mario, *Sublime madre nostra, La nazione italiana dal Risorgimento al fascismo*, Laterza, Roma-Bari, 2011.
- BAUMAN Zygmunt, *intervista sull'identità*, (Ebook) a c. di Benedetto Vecchi, trad. Di Fabio Galimberti, Laterza, Roma, 2003, Prima edizione digitale settembre 2012.
- BERTONI Brenno, *La questione aduliana nel quadro del nazionalismo moderno*, Istituto Editoriale Ticinese, Bellinzona-Lugano, 1932.
- BHABHA Homi, *I luoghi della cultura*, trad. di Antonio Perri, Meltemi Editore, Roma, 2001.
- BIANCHI Roberto, *Il Ticino politico contemporaneo, 1921-1975*, Armando Dadò Editore, Locarno, 1989.
- BIANCONI Lorenzo, *introduzione*, in AA.VV., *La drammaturgia musicale*, a c. di Lorenzo Bianconi, Il Mulino, Bologna, 1986, pp. 7-50.
- BONALUMI Giovanni, *La giovane Adula (1912-1920), Saggio introduttivo e antologia dei testi più significativi*, a c. dell'Istituto di relazioni letterarie italo svizzere, Elvetica, Chiasso, 1970.
- BROSI Isidor, *Der Irredentismus und die Schweiz*, Brodbeck-Frehner, Basilea, 1935.
- CIMA Alberto, *Filosofia ed Estetica della Musica*, Casa Musicale Eco, Monza, 2014.
- CODIROLI Pierre, *L'ombra del duce, Lineamenti di politica culturale del fascismo nel Canton Ticino (1922-1943)*, FrancoAngeli Storia, Milano, 1988.
- COLOMBI Emilio, *Mezzo secolo di giornalismo*, a c. dell'«Adula», Bellinzona, 1931.
- CRESPI Ferdinando, *Ticino Irredento, La frontiera contesa, Dalla battaglia culturale dell'«Adula» ai piani d'invasione*, FrancoAngeli Storia, Milano, 2004.
- DA PONTE Lorenzo, *Don Giovanni*, in AA.VV., *Libretti d'opera italiani, dal Seicento al Novecento*, a c. di Giovanna Gronda e Paolo Fabbri, Mondadori, Milano, 1997, pp. 777- 842.
- FABBRI Paolo, *La musica è sorella di quella poesia che vuole assolversi seco*, in AA.VV., *Libretti d'opera italiani, dal Seicento al Novecento*, cit., pp. LVII-LXXX.

- FOSCOLO Ugo, *Sepolcri, odi, sonetti*, a c. di Donatella Martinelli, Mondadori, Milano, 2012<sup>21</sup> (1987).
- GRAMSCI Antonio, *Letteratura e vita nazionale*, Nuova edizione riveduta e integrata sulla base dell'edizione critica dell'Istituto Gramsci, a c. di Valentino Gerratana (Torino, 1975), Editori Riuniti, Roma, 1991.
- GRONDA Giovanna, *Il libretto d'opera fra letteratura e teatro*, in AA.VV., *Libretti d'opera italiani, dal Seicento al Novecento*, cit., pp. XI-LIV.
- GRONDA Giovanna, *Nota filologica*, in AA.VV., *Libretti d'opera italiani, dal Seicento al Novecento*, cit., pp. 1807-12.
- HADDAD Qassim, *Chronicles of Majnun Layla, and selected Poems*, trad. di Ferial Ghazoul e John Verlenden, Syracuse University Press, New York, 2014.
- HARK Sabine, *Deviant Subjekte, Die paradoxe Politik der Identität, 2., völlig überarbeitete Auflage*, Springer Fachmedien, Wiesbaden, 1999.
- HUBER Kurt, *Der italienische Irredentismus gegen die Schweiz (1870-1925)*, Buchdruckerei Fehlmann, Seengen, 1953.
- HUBER Kurt, *Drohte dem Tessin Gefahr? Der italienische Imperialismus gegen die Schweiz (1912-1943)*, Keller Verlag, Aarau, 1954.
- KEMP Percy, MIQUEL André, *Majnun et Layla: L'amour fou*, Parigi, Editions Sinbad, 1984.
- KHAIRALLAH As'ad, *Love, Madness, and Poetry: An interpretation of MAGnun Legend*, Beirut, Orient-institut, 1980.
- MARTINOLI Simona, *Il teatro Sociale di Bellinzona*, Guide di monumenti svizzeri SSAS, Edito in collaborazione con la Fondazione Mario Della Valle, Bellinzona, SSAS (Società di Storia dell'Arte in Svizzera), Berna, 1997.
- MIOLI Piero, *Manuale del melodramma*, Rizzoli, Milano, 1993.
- MIQUEL André, *Deux histoires d'amour: De Majnun à Tristan*, Parigi, Éditions Odile Jacob, 1996.
- MOLIÈRE, *Le sicilien ou l'amour peintre, comédie-ballet en un acte*, in ID. *Oeuvres complètes*, nouvelle édition, a c. di Felix Lemaistre, Librairie Garnier Frères, Parigi, 1946, vol. 2, pp. 283-306.
- REICHLIN Renato, *Le ambizioni di un teatro di provincia dell'ottocento*, in AA.VV., *Il Teatro Sociale di Bellinzona, uno spettacolo di teatro*, a c. di Renato Reichlin, pp. 139-167.
- ROMANI, Felice, *Norma*, in Bellini Vincenzo, *Tutti i libretti d'opera*, a c. di Piero Mioli, Grandi Tascabili Economici Newton, Roma, 1997, p. 258-295.
- SEGRE Cesare, *Riflessioni sulla critica testuale*, in AA.VV., *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario, Atti del convegno internazionale (Cremona 4-8 ottobre 1992)*, a c. di Renato Borghi, Pietro Zappalà, Libreria Musicale Italiana, 1995, pp. 3-8.

STREBINI Cesare, *Il barbiere di Siviglia*, in AA.VV., *Libretti d'opera italiani, dal Seicento al Novecento*, cit., pp. 1001-1074.

TILL Nicholas, *Opera studies today*, in AA.VV., *The Cambridge Companion to Opera Studies*, a c. di Nicholas Till, Cambridge university press, Cambridge, 2012, pp. 1- 22.

TRAVERSETTI Bruno, *L'operetta*, Mondadori, Milano, 1985.

TULARD Jean, *Quand Bonaparte donnait l'Acte de Mediation aux Cantons suisses*, in AA.VV., *La Suisse de la mediation dans l'Europe napoléonienne / Die Schweiz unter der Mediationsakte in Napoleons Europa (1803-1814): acte du colloque de Fribourg (journée du 10 octobre 2003)*, a c. di Mario Turchetti, Academic Press Fribourg, Friborgo, 2005, pp. 7-18.

ZANOLI Alessandro, *Francesco Chiesa e i suoi romanzi*, con una pref. di Tatiana Crivelli, Armando Dadò Editore, Locarno, 2013.

ZIMMERSCHIED Dieter, *Operette, Phänomen und Entwicklung*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, 1988.

## 7. SITI

AA.VV., *Bellinzona, una città tre castelli*, in Bellinzona turismo, a c. di Organizzazione Turistica Regionale Bellinzonese e Alto Ticino, link: <http://www2.bellinzonaturismo.ch/it/citt%C3%A0.aspx> (ultima visita: 17 dicembre 2016).

BERLINCOURT Alain François, *Arbedo, battaglia di*, in *Dizionario storico della Svizzera*, 2015, link: <http://www,hls-dhs-dss,ch/textes/i/I8899.php> (ultima visita: 25 novembre 2016).

CAGGIANO Roberto, Voce <Operetta>, in *Treccani, Enciclopedia italiana (1935)*, link: [http://www.treccani.it/enciclopedia/operetta\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/operetta_%28Enciclopedia-Italiana%29/) (ultima visita: 10 dicembre 2016).

FAZIOLI FOLETTI Maria, *Elena Bonzanigo*, in *Tracce di donne, Biografie femminili ticinesi del XIX e del XX secolo*, 2015, a c. dell'AARDT (Archivi Riuniti delle Donne Ticino), link: <http://www.archividonneticino.ch/hoppeler-bonzanigo-elena-1897-1974/> (ultima visita: 10 dicembre 2016).

GHIRINGHELLI Andrea, *La storia, Atto di Mediazione e la faticosa costruzione del Cantone*, in Dipartimento dell'Educazione della Cultura e dello Sport, Divisione della cultura e degli studi universitari, a c. della Repubblica e del Canton Ticino, link: <http://www4.ti.ch/decs/dcsu/sportello/bicentenario-del-canton-ticino/la-storia/> (ultima visita: 27 novembre 2016).

GHISLANZONI Antonio, *Aida*, a c. di Dario Zanotti, in AA.VV., *Librettidopera*, 2002, link: <http://www.librettidopera.it/zpdf/aida.pdf> (Ultima visita: 17 dicembre 2016).

LANDOLFI Angela, *Identità ibride in contesti interculturali post-migratori e postcoloniali in Italia e in Francia: percorsi transdisciplinari*, Dottorato di ricerca in relazioni e processi interculturali presso l'Università degli Studi del Molise, 2014, link:

[http://road.unimol.it/bitstream/2192/258/1/Tesi\\_A\\_Landolfi.pdf](http://road.unimol.it/bitstream/2192/258/1/Tesi_A_Landolfi.pdf) (Ultima visita: 17 dicembre 2016).

Voce <Classica>, in *Treccani, Enciclopedia Online*, link: <http://www.treccani.it/vocabolario/classico/> (ultima visita:15 dicembre 2016).

Voce <Federalismo svizzero>, in *ch, ch, Un servizio della Confederazione, dei cantoni e dei comuni*, a c. della Confederazione svizzera, link: <https://www.ch.ch/it/federalismo-svizzero/> (ultima visita: 27 novembre).

Voce <Luigi Tosi>, in *I principali attori del campo musicale della Svizzera italiana, La musica della Svizzera italiana*, a c. della Fonoteca Nazionale Svizzera, link: [http://www.fonoteca.ch/gallery/chiMusic/chiMusic\\_PA\\_TosiL\\_it.htm](http://www.fonoteca.ch/gallery/chiMusic/chiMusic_PA_TosiL_it.htm) (ultima visita 16 dicembre 2016).

Voce <c. musicale>, in *Treccani, Enciclopedia Online*, link: <http://www.treccani.it/enciclopedia/commedia/> (ultima consultazione: 18 dicembre 2016).

Ringrazio le professoresse e i professori delle facoltà di Italianistica e Gender Studies che ho avuto il piacere di ascoltare durante questi anni di studi universitari: ogni Vorlesung e ogni seminario ha contribuito ad arricchire il mio bagaglio culturale, ma soprattutto – e questo è ciò che conta maggiormente – a stimolare la mia curiosità verso la lingua, la storia, l'arte, la cultura e la società; verso l'essere umano, insomma.

In particolare desidero ringraziare la Professoressa Tatiana Crivelli, che mi ha seguita con attenzione nel viaggio alla ricerca di *Dania* e che nei momenti di grande disorientamento ha saputo indirizzarmi nella buona direzione.

Ringrazio poi Anna Ciocca, che per prima mi ha parlato di *Dania*; il dottor Matteo Giuggioli del Musikwissenschaftliches Seminar dell'Università di Zurigo, che con pazienza ed entusiasmo ha svelato alcuni misteri relativi alla partitura musicale; e la Professoressa Bettina Dennerlein dell'Asien-Orient-Institut che mi ha consigliata per quanto riguarda la storia di Layla e Majnun. Inoltre desidero ringraziare Edo Bayländer (direttore dell'associazione Amici del Teatro Sociale di Bellinzona), Gianfranco Helbling (attuale direttore del Teatro Sociale di Bellinzona), Renato Reichlin (fondatore dell'associazione degli Amici del Teatro Sociale), Pierre Lepori (membro della redazione italiana del Dizionario Teatrale Svizzero) e Elena Bertossa (che ha scritto una tesi di laurea sul rapporto tra il Teatro alla Scala e il Teatro Sociale di Bellinzona) per avermi aiutata a capire il ruolo di Luigi Tosi al Teatro Sociale. Chiara Boilat (responsabile per lo sviluppo progetti di COOPAR), Andrea Porrini (collaboratore scientifico e responsabile degli archivi presso l'AARDT) e in particolare Maria Fazioli Foletti (che ha curato la pagina su Elena Bonzanigo per l'AARDT e che si è dimostrata fortemente disponibile) mi hanno aiutata, invece, a posizionare la figura di Elena Bonzanigo nel quadro culturale e letterario della Svizzera italiana. Inoltre desidero ringraziare gli archivisti e i bibliotecari dell'Archivio di Stato di Bellinzona (in particolare Daniele Crivelli, che si occupa della gestione informatica) e della Biblioteca cantonale di Locarno, nonché della Zentralbibliothek di Zurigo, del Romanisches Seminar e del Musikwissenschaftliches Seminar.

Ringrazio mia madre e mio padre, che mi hanno appoggiata finanziariamente durante lo studio; inoltre ringrazio Eleonora, mia sorella, che nel momento del bisogno si è dimostrata presente. Il mio riconoscimento va anche ad Armin Brunner, direttore d'orchestra felicemente pensionato, che, nonostante abbia superato gli ottanta anni, si è lasciato prendere dall'entusiasmo alla vista della partitura di Tosi.

Infine desidero ringraziare le persone senza cui i sette anni trascorsi a Zurigo non sarebbero stati altrettanto avvincenti: Michela Rossi, Chiara Baffelli, Nadia Montagner, Juliane Roncoroni, Valeria Iaconis, Michela Bertossa, Roberto Borrello, Alice Idone e molte altre e altri che sono passati dai corridoi del Romanisches Seminar e con cui ho trascorso il tempo parlando, ridendo e scherzando (e talvolta studiando). Inoltre ringrazio Isabelle Gallino, Achille Patà, Davide Arrigo, Stefano Pongelli, (in particolare per la scorta di caffè), Melody Fornera, Tessa Tognetti (insieme a tutta la sua meravigliosa famiglia) che mi hanno sostenuta (ognuno a modo suo, ma tutti con pazienza e umorismo) mentre scrivevo la tesi. E ancora Andreas Steger, Valentina Tamburello, Niccolò Moretti, Demetra Giovanettina, e la lista continuerebbe, se non fossi giunta al termine della pagina. Concludo nominando Sara Groisman, che ringrazio con tutto il cuore per aver letto con precisione tutte le pagine di questo lavoro e che da anni rappresenta una grande amica e un'ottima interlocutrice. A loro dedico la mia tesi.

FIGURE

---

Figura 1. Fronte della copertina in cartone del testimone DB (dattiloscritto). Si osserva l'assenza del titolo, del nome dell'autrice e di ogni indicazione relativa alla *pièce*. Il collage decorativo rappresenta un'oasi (l'autore della decorazione è sconosciuto).

Da: testimone DB, conservato presso l'Archivio di Stato di Bellinzona, Collezione Tosi, scatola *UNA 154*.

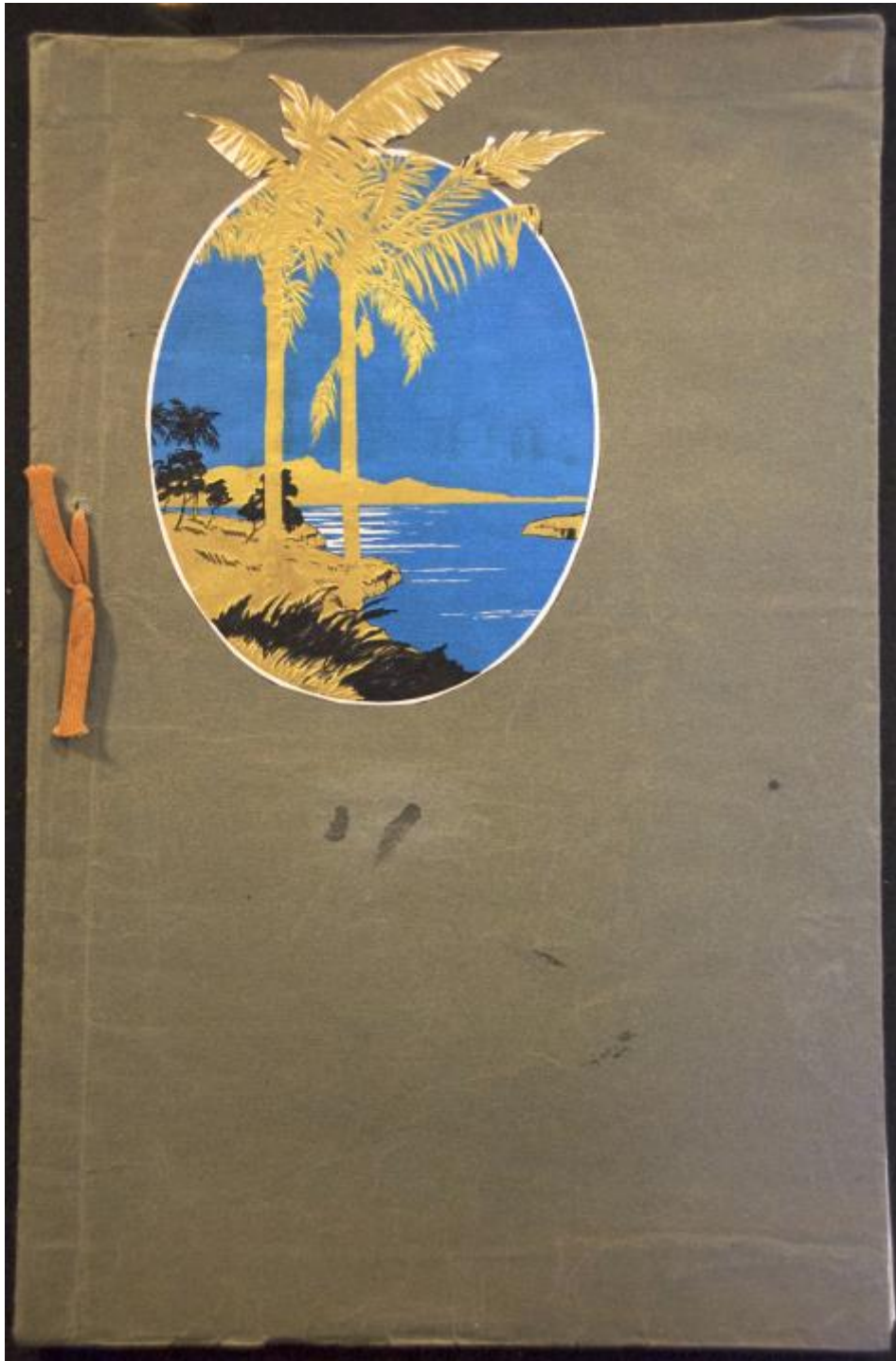


Figura 2. Frontespizio in carta del testimone M (manoscritto). Si osservano le indicazioni *Elena Bonzanigo / DANIA / commedia musicale / in 2 atti e 3 quadri / Musica / del / M. Luigi Tosi.*  
Da: testimone M, conservato presso l'Archivio di Stato di Bellinzona, Collezione Tosi, scatola UNA 154.

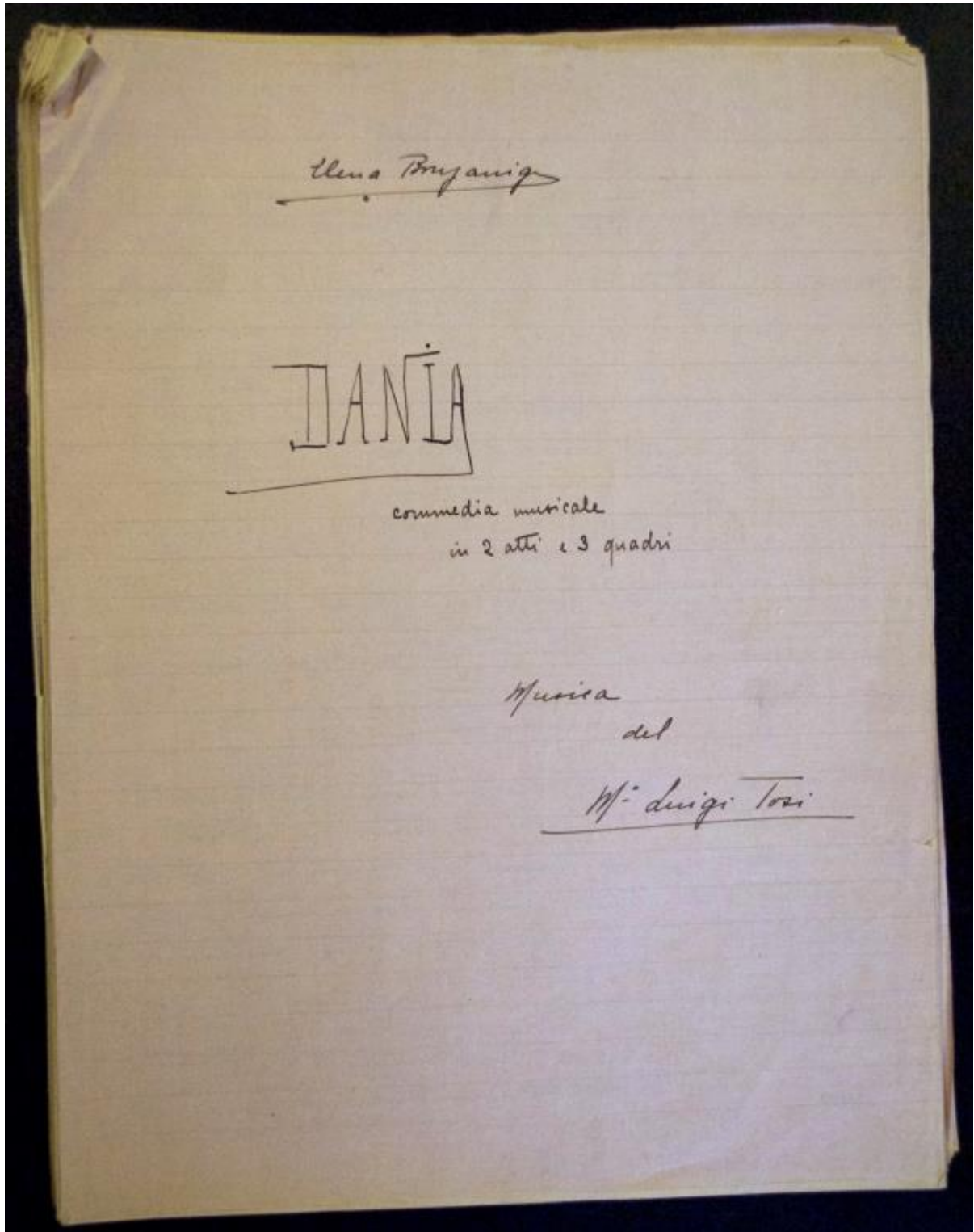


Figura 3. Fronte della copertina del testimone PB (partitura per l'orchestra) in cartone. Si osserva un motivo floreale che decora il titolo e il nome del compositore: *L. Tosi / DANIA*. Inoltre è disegnata la luna e la stella della bandiera turca nell'angolo in alto a destra del cartone. Da: testimone DB, conservato presso l'Archivio di Stato di Bellinzona, Collezione Tosi, scatola *UNA 156*.

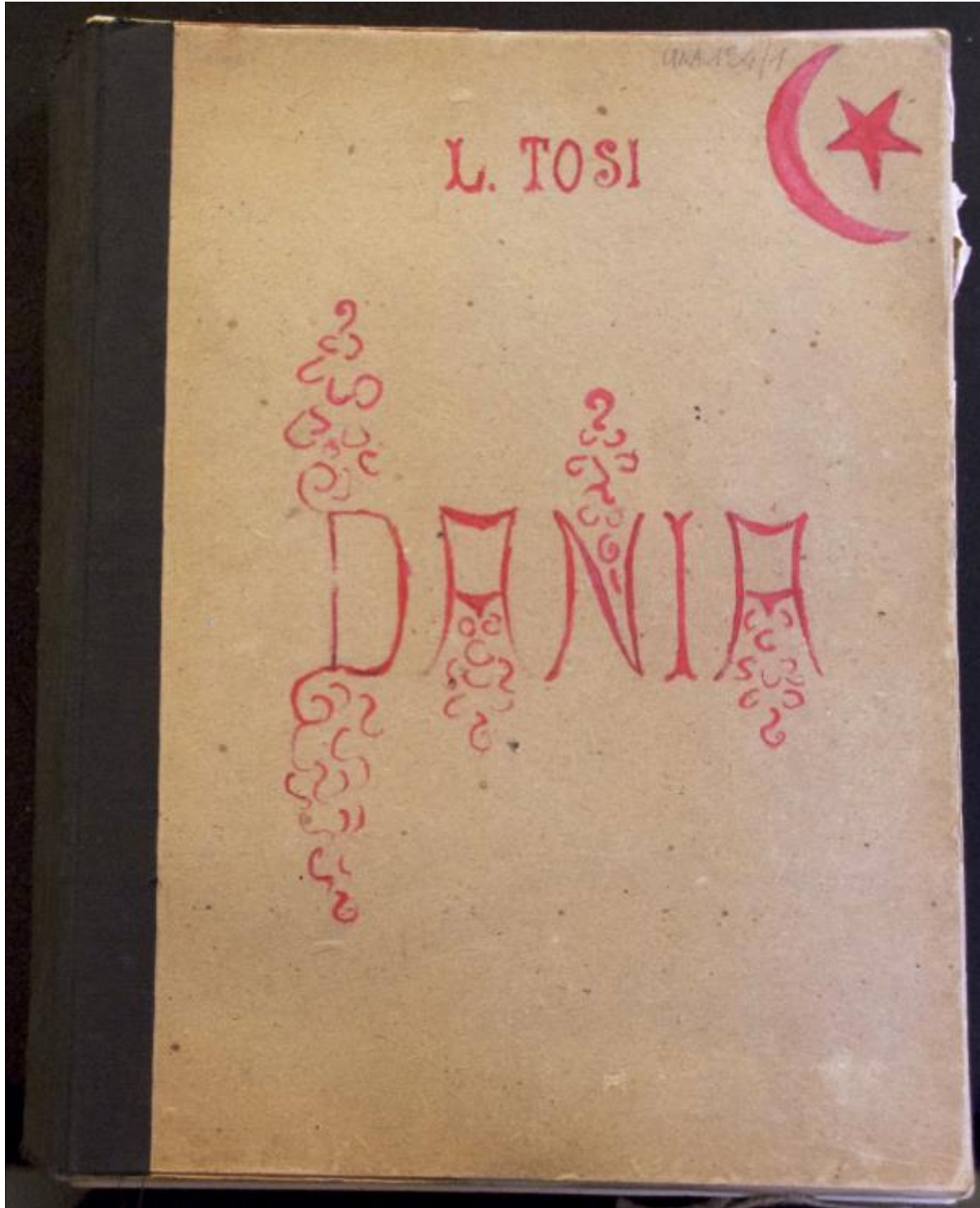
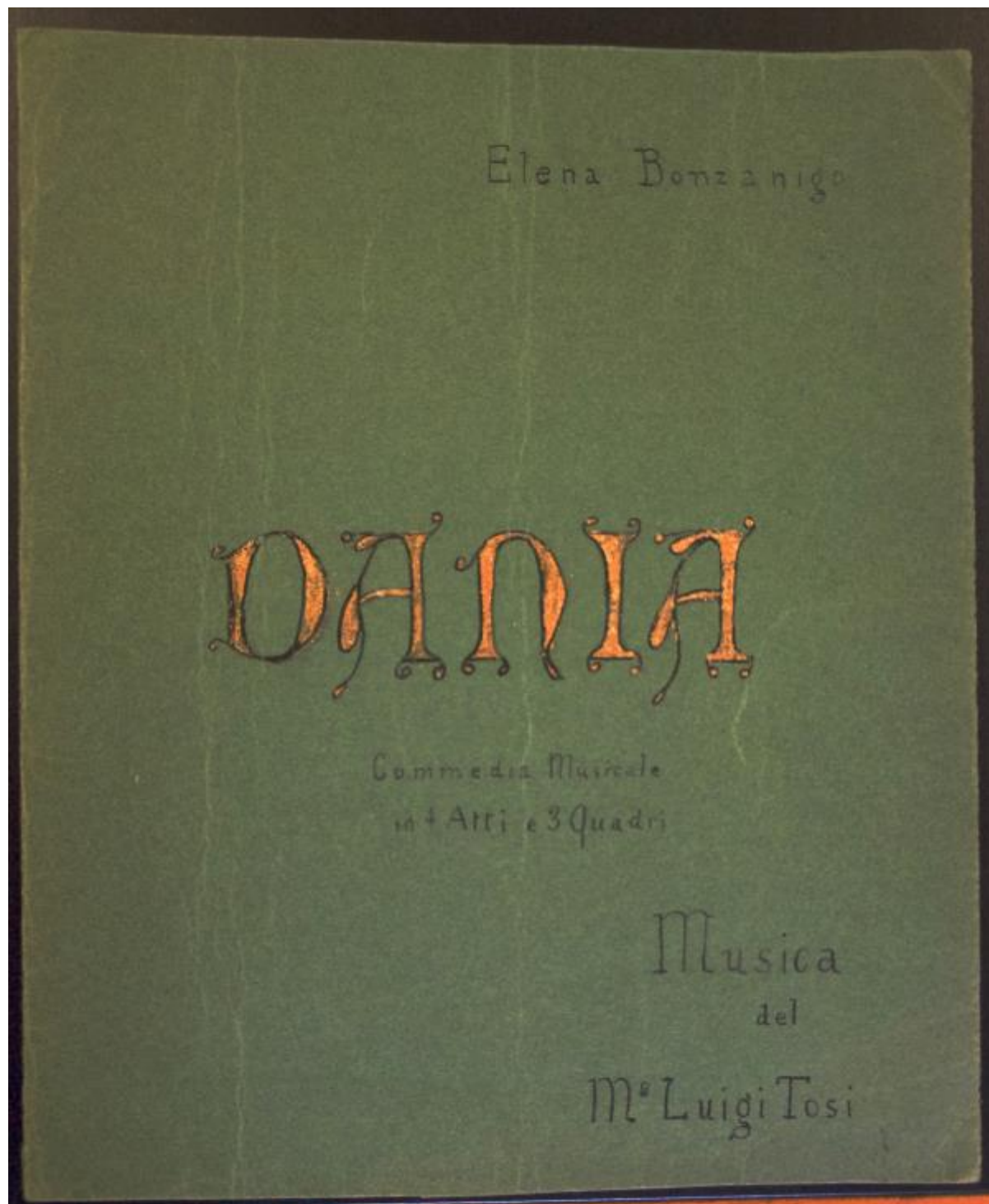


Figura 4. Copertina frontale dell'involucro che contiene alcuni fogli sparsi di singole scene della *pièce* (scritte dalla mano di Bonzanigo) insieme ad appunti di Tosi. Si osservino le indicazioni: *Elena Bonzanigo / DANIA / Commedia musicale / in 4 Atti e 3 Quadri / Musica / del / M. Luigi Tosi*, che testimoniano una fase del lavoro in cui la commedia era divisa in quattro atti.  
Da: fascicolo, conservato all'Archivio di Stato di Bellinzona, Collezione Tosi, scatola UNA 156.



Appendice 1

Tavola dei testimoni DB, DA e M, messi a confronto in una tabella sinottica.

Appendice 2

Tavola delle scene di *Dania*, messe a confronto con le corrispondenti scene di MOLIÈRE, *L'amour peintre* in una tabella sinottica.

DB	DA	M
[Copertina in cartone]	[Fogli contenuti in una mappa di cartone]	Elena Bonzanigo Dania Commedia musicale in 2 atti e 3 quadri Musica del M. Luigi Tosi
DANIA Commedia in >2< <3> atti >e 3 Quadri<	DANIA	DANIA >operetta in 3 quadri e 2 atti< <commedia musicale in 2 atti e 3 quadri>
Personaggi: MUSTAFA = padrone di DANIA = schiava greca FLORIANO = gentiluomo veneziano ALÌ = suo servo ZAIDA = giovane schiava IL PASCIA MUSICI>STI<, CANTORI, SCHIAVE, DANZATORI, MORETTI, CANTATORI, SERVI, -		Personaggi Mustafà – padrone di <(Vidoli)> Dania – schiava greca <(Borellini)> Floriano – gentiluomo veneziano <(Melesa)> Alì – suo servo <(Rusconi)> Zaida – giovane schiava <(Taddei)> Il Pascià – <(Carugo)> Musici, cantori, schiave, danzatrici, >piccoli neri< <moretti>, cantatrici, servi.
ATTO I°	Atto 1.	
SCENA I°	Scena 1	
<i>Luce rossa di tramonto. La scena rappresenta un cortile di casa orientale. A destra un balcone a sinistra un pozzo circondato da un'aiuola di fiori. Al levarsi del sipario Dania ed alcune altre schiave si avvicinano al pozzo per attingere.</i>	<i>Luce rossa del tramonto. La scena rappresenta un cortile.</i>  <i>Al levarsi del sipario Dania e alcune schiave si avvicinano al pozzo per attingere.</i>	
Coro: Passa la primavera sul deserto Come colomba sull'immenso mare Ne sa dove posare...Ah>a<... C'è una sorgente sola nel deserto e primavera vi si posa accanto E scioglie il suo bel canto. Ah>a<.....	Coro: Passa la Primavera nel deserto Come colomba sull'immenso mare Né sa dove passare. Aha! C'è una sorgente sola nel deserto E Primavera vi si posa accanto E scioglie il suo bel canto. Aha!	

<p>Ecco ridono fiori nel deserto E primavera se ne fa corona All'ombra delle palme s'abbandona All'ombra delle palme s'addormenta. Ah&gt;a&lt;.....  (mentre cantano e attingono Zaida si è avvicinata dall'altra parte del muricciuolo e sta in ascolto)</p>	<p>Ecco: ridono fiori nel deserto E Primavera se ne fa corona All'ombra delle palme s'abbandona, all'ombra delle palme s'addormenta... aha!  <i>Mentre cantano e attingono Zaida si è avvicinata dall'altra parte del muricciuolo e sta in ascolto:</i></p>
<p>1.a Schiava (indicandola a un'altra) Chi è quella fanciulla di là dal muro? 2a Schiava Non l'ho mai vista 3° Schiava – Mi sembra la Greca che vende fiori presso la Grande Moschea</p>	<p>1. schiava (indicandola a un'altra) chi è quella fanciulla di là dal muro? 2. schiava: non l'ho mai vista. 3. schiava: mi sembra la greca che vende fiori presso la grande Moschea</p>
<p>Dania – (vivamente) Una Greca?</p>	<p>Dania (vivamente) Una greca?</p>
<p>zaida – (avvicinandosi ancora) Posso chiedere una grazia?</p>	<p>Zaida (avvicinandosi ancora) Posso chiedere una grazia?</p>
<p>Dania – Dì pure Zaida –</p>	<p>Dania: dì pure. Zaida</p>
<p>La fonte è lontana ancora e sono così stanca. Mi permettete di attingere al vostro pozzo?</p>	<p>La fonte è lontana ancora e sono così stanca. Mi permettete di attingere al vostro pozzo?</p>
<p>Dania – Sì davvero.</p>	<p>Dania: sì davvero.</p>
<p>1° Schiava – Certamente. Dammi la tua anfora.</p>	<p>1. schiava: certamente. Dammi la tua anfora.</p>
<p>Zaida – Oh, vi ringrazio (esegue) (mentre la schiava attinge, Dania si avvicina al muricciuolo)</p>	<p>Zaida: oh vi ringrazio! <i>Mentre la schiava attinge&lt;;&gt; Dania si avvicina al muricciuolo.</i></p>
<p>Dania – (a Zaida) Il tuo accento è stranamente familiare. Sei di questo paese?</p>	<p>Dania (a Zaida) Il tuo accento è stranamente familiare. Sei di questo paese?</p>

Zaida – No, son nativa d'un villaggio presso Micene.	Zaida: No, son nativa di un villaggio presso Micene.
Dania – ( <i>con grazia</i> ) Allora sei greca come me. ( <i>L'abbraccia</i> ) Dimmi il tuo nome e la tua storia.	Dania ( <i>con gioia</i> ) Allora sei greca come me ( <i>l'abbraccia</i> ) Dimmi il tuo nome e la tua storia.
Zaida – Il mio nome è Zaida. La mia storia è tristezza.	Zaida: il mio nome è Zaida.. La mia storia è .. tristezza..
Dania – Racconta!.....	[vuoto] Racconta
Zaida – Nell'Eubea Presso al mare un villaggio Ridea piccolo e bianco  Là vivevo, nel raggio Dolce della famiglia La mia infanzia beata..... Ma un giornodi terrore Come lupi affamati Calarono i briganti, i Turchi! Il mio paesello fu un orrido macello tra rovine fumanti..... uccisi i vecchi, i bimbi... ah! La mia mamma! ( <i>si copre gli occhi</i> )	[vuoto]: Nell'Eubea Presso al mare un villaggio Ridea piccolo e bianco. Là, vivevo, nel raggio Dolce della famiglia, la mia infanzia beata.  Ma un giorno di terrore, come lupi affamati, calarono i briganti, i Turchi!.. il mio paesello fu un orrido macello. Tra rovine fumanti.. Uccisi i vecchi, i bimbi.. Ah la mia mamma! .. ( <i>si copre gli occhi</i> )
Le Schiave – ( <i>sottovoce</i> ) Orrore!	Le schiave ( <i>sottovoce</i> ) Che orrore!
Zaida Noi fanciulle, vendute Sul mercato di Stamboul Come pecore, all'asta! Da allora sono schiava.	Zaida: noi fanciulle, vendute sul mercato a Istanbul, come pecore all'asta! Da allora sono schiava.
Dania Oh come la tua storia Alla mia s'assomiglia!	Dania: oh come la tua storia alla mia s'assomiglia!

<p>Io pur crescevo lieta, idolatrata, inconscia, del destino crudele.</p> <p>Viveva la mia famiglia Presso Atene. Il mio babbo Era un ricco mercante Volle condurmi seco In un suo villaggio a Cipro Ma i pirati dell' Islam Assalirono la nave....</p> <p>&lt;C&gt;he terrore! Che sangue!.... e non lo vidi più povero babbo e la mamma che forse ci attende in Grecia, nella nostra dolce casa</p> <p>Zaida – Oh! La Mamma, la patria, la famiglia A volte sembran sogni troppo belli Per avere mai potuto essere veri!</p>	<p>Io pure crescevo lieta, idolatrata, inconscia del destino crudele.</p> <p>Viveva la mia famiglia presso Atene. Il mio babbo era un ricco mercante. Volle condurmi seco In un suo villaggio a Cipro. Che terrore! Che sangue! E non lo vidi più, povero babbo! E la mamma che forse Ancor ci attende, in Grecia, nella nostra dolce casa!</p>	
<p>Zaida – Oh! La Mamma, la patria, la famiglia, a volte sembran sogni troppo belli per aver mai potuto esser veri!</p>	<p>Zaida: oh! Ma mamma, la patria, la famiglia, a volte sembran sogni troppo belli per aver mai potuto esser veri!</p>	
<p>Dania – Bella Grecia, mia patria lontana, a te vola il pensier!</p>	<p>Duetto: “bella Grecia...”</p>	
<p>Zaida – Bella Grecia distesa nel sole come una sirena!</p>		
<p>Dania – Tutt' avvolta nel manto del mare, odorosa di timo e viole, orgogliosa di grazia sovrana o dolce patria ellena il nostro cuore riviverti vuole.</p>		
<p>Zaida – Il nostro cuore rivederti vuole,</p>		

o dolce patria ellena! Insieme Il più dolce ricordo è in te raccolto E la mamma ci guarda col tuo volto. Ma chiuse nella triste schiavitù Non ti vedremo mai più, mai più. ( <i>Nel frattempo alcune schiave ascoltano, altre passeggiano discorrendo tra loro</i> )	
2° Schiava – Com'è bello il tramonto! 1° Schiava – ma sta quasi spegnendosi. In questa stagione la luce cala rapidamente. Zaida – Sì, è già tardi. Devo rientrare in fretta prima che scenda la sera, Addio. Dania – Addio, ma ritorna dobbiamo rivederci presto. Alcune schiave – Sì, ritorna. Puoi sempre attingere qui purché Mustafà non ti veda! Zaida – Oh, Mustafà comico gesto di orrore. Esce.)	<i>Nel frattempo alcune schiave ascoltano, altre passeggiano discorrendo fra loro.</i> 2. schiava: com'è bello il tramonto! 1 schiava: ma sta quasi spegnendosi. In questa stagione la luce cala rapidamente. Zaida: sì' è già tardi. Devo rientrare in fretta prima che scenda la sera. Addio. Dania: addio! ma ritorna. Dobbiamo rivederci presto. Alcune schiave: sì' si' ritorna. Puoi sempre attingere qui purché Mustafà non ti veda. Zaida: oh Mustafà (comico gesto di orrore. Esce)
SCENA II	Scena II -
1° schiava – Come si sta bene qui al fresco! Dania – Riprendiamo la nostra canzone? Alcune schiave – Sì, cantiamo. (Ripresa del coro) Mustafà – (Esce sbuffando interrompendo il coro) Come, come? È l'ora della preghiera e siete ancora qui a cantare e d'acqua per le abluzioni e sbrigatevi.	1. schiava: come si sta bene qui al fresco! Dania: riprendiamo la nostra canzone? Alcune schiave: sì' cantiamo ancora.(ripresa del coro) Mustafà: <i>interrompendo il coro, esce sbuffando:</i> come? Come? È l'ora della preghiera e siete ancora qui a cantare e danzare, gazze d'inferno? Presto,

<p>Volete che vi paghi a staffilate, per la barba di Maometto! (<i>le fanciulle raccolgono le anfore e rientrano in fretta</i>)</p>	<p>portate l'acqua per le abluzioni e sbrigatevi. Volete che vi pigli a staffilate? Per la barba di Maometto? (<i>le fanciulle raccolgono le anfore erentrano in fretta</i>)</p>	
<p><i>Scena vuota. La luce si fa violetta. Si sente dall'interno la preghiera della sera intonata da Mustafà e ripresa dal Coro cantilena. – Annotta rapidamente. Breve silenzio. Entra Ali con alcuni musici:</i></p>	<p><i>Scena vuota. La luce si fa violetta. Si sente dall'interno la preghiera della sera intonata da Mustafà e ripresa dal coro in cantilena. Annotta rapidamente. Breve silenzio. Entra Ali con alcuni musici:</i></p>	
<p><b>ATTO I</b></p>		
<p><i>è una bella notte di plenilunio, ma di quando in quando nuvole vagabonde velano la luna.</i></p>		<p style="text-align: center;"><b>Atto 1°</b> <b>Quadro 1°</b></p> <p><i>La scena rappresenta il cortile di un palazzo orientale. A destra un balcone. In mezzo al cortile, un pozzo circondato da un'aiuola di fiori. È una bella notte di plenilunio, ma di quando in quando nubi vagabonde velano la luna.</i></p>
<p><b>Scena III</b></p>		
<p>(<i>Entra Ali con alcuni musici</i>) Ali – Pian pianino, cautamente, senza far rumore qui venite, brava gente, qui attendete il mio signor. (<i>accennando col dito sulla bocca sst! Sst!</i>)</p>	<p>Ronda: Ali: pian pianino, cautamente, senza far rumore alcuno, qui venite brava gente, brava gente qui attendete il mio signor.</p>	<p><i>Entra Ali con alcuni musici</i> Ali. Pian pianino, cautamente, senza far rumor, qui venite, brava gente, qui attendete il mio signor. <i>Accennando col dito sulla bocca: Sct! Sct!</i></p>
<p>Coro – Pian pianino, cautamente, senza far rumore tutti qui pazientemente attendiamo il tuo Signor. Sst! Sst!</p>	<p>Coro: pian pianino, cautamente, senza far rumore alcuno qui attendiam il tuo signor, qui aspettiamo, qui aspettiamo il tuo signor.</p>	<p>Coro. Pian pianino, cautamente, senza far rumor, tutti qui pazientemente aspettiamo il tuo signor. Sct! Sct!</p>
<p>Ali – Tu rimani qui appiattato, tu nasconditi laggiù,</p>	<p>Ali: tu rimani là appiattato, tu nasconditi laggiù; tu qui presso al colonnato, dietro alla fontana, tu.</p>	<p>Ali. Tu rimani qui appiattato; Tu nasconditi laggiù;</p>

<p>voi qui dietro al colonnato, dietro alla fontana, tu. Sst! Sst!</p> <p>Coro – Guai se alcuno ci scoprisse! 2. Sarian busse in quantità 3. Oh. Se almeno presto venisse! 4. Chissà mai quando verrà! Sst! Sst! (<i>si nascondono</i>)</p> <p>Ali – Silenzio! Non vi movete p&lt;rima&gt; che io vi chia&lt;m&gt;i. (<i>solo</i>) Che amara e scipita parodia è la sorte dello schiavo! Non mai vivere per se ma essere aggiogati alle passioni ed ai capricci del padrone Così adesso, perché il mio signor ha il ghiribizzo di innamorarsi, devo passare io la notte e il giorno senza riposo.</p>	<p>Guai se alcuno ci scoprisse, sarian botte in quantità. Oh se almen presto venisse! Chi sa mai, chi sa mai quando verrà.</p>	<p>noi qui dietro il colonnato; dietro alla fontana tu. Sct! Sct!</p> <p>Coro. 1: Guai se alcuno ci scoprisse! 2: Sarian busse in quantità! 1: Oh! Se almen presto venisse! 2: Chissà mai quando sarà! Sct! Sct! (<i>Si nascondono</i>)</p> <p>Ali. Silenzio! Non vi muovete che' io non vi chiami. <i>Solo</i>. Che amara e scipita parodia è la sorte dello schiavo! Non mai vivere per sé, ma essere aggiogati alle passioni ed ai guai del padrone, e dover scervellarsi per tutti i capricci che frullano per il capo! Così, adesso, perché il mio &gt;padrone&lt; &lt;signore&gt; ha il ghiribizzo di innamorarsi, devo passare io notte e giorno senza riposo!</p>
<p>Scena *2* =999=====</p> <p>(<i>Entra Floriano</i>) Floriano – Sei tu Ali? Ali –</p> <p>E chi mai se non io, padrone? A quest ore&lt;/&gt;notturne chi, all'infuori di voi e me, gira per cortili degli altri invece di andarsene a letto?</p> <p>Floriano –</p> <p>nessuno, dici bene. Perché nessuno soffre le pene che mi tormentano. Dover combattere l'indifferenza della donna amata è ben lieve cosa, per la speranza di piegarla ai nostri voti, o il refrigerio, almeno, di lamentarci e di sospirare. Ma non poter trovare mai occasione di parlarle, no poter</p>		<p>Scena II</p> <p><i>Entra Floriano</i> Floriano. Sei tu, Ali? Ali. E chi mai se non io, padrone? A quest' ora notturna chi, all'infuori di noi, di me, gira pei cortili degli altri invece di andarsene a letto?</p> <p>Floriano. Nessuno, dici bene. Perché nessuno soffre le pene che mi tormentano. Dover combattere l'indifferenza della donna amata è lieve cosa, per la speranza di piegarla ai nostri voti, o il refrigerio, almeno, di lamentarsi e di sospirare. Ma non poter trovare mai occasione di parlarle non poter sapere</p>



<p><i>Poi quasi a se stessa canta:</i>  Notte lunare, piena d incanto  Versa il tuo balsamo sull' anima mia  Pietosa tergine l' amaro pianto  Fa ch io dimentichi la sorte ria.  I di lontani &gt;della&lt; di fanciullezza  Fa che risorgano nel mesto cuore,  quando ancor libera (corr.) godea l' ebrezza  dell' ineffabile materno amore.  Fammi scordare che schiava sono,  che a ignoto harem mi si destina.  &gt;F&lt;&lt;D&gt;(corr.) ammi la pace! L alma abbandona  nel tuo bel sogno, notte divinia!  <i>(rimane al veron pensosa)</i></p>	<p>Dammi la pace. L' alma abbandonano nel tuo sogno,  notte divina!  <i>Finito il canto sta per ritirarsi quando Floriano la  richiama con la sua canzone:</i></p>	<p>Notte lunare, piena d' incanto,  versa il tuo balsamo nell' alma mia,  pietosa tergine l' amaro pianto,  fa ch' io dimentichi la sorte ria.  I di lontani di fanciullezza  fa che risorgano, nel muto core,  quando ancor libera godea l' ebbrezza  dell' ineffabile materno amore.  Fammi scordare che schiava io sono,  che a ingiusto Harem mi si destina  Dammi la pace! L' alma abbandona  Nel tuo bel sogno, notte divina!  <i>Rimane al verone pensosa.</i></p>
<p>Ali – <i>(sottovoce a Floriano)</i>  Non potevamo capitar meglio. <i>(chiamando coi  cenni i musici)</i> Avanti, voi! Altri! &lt;Γ&gt;(corr.) enetevi  pronto e fatevi onore.  Floriano <i>(ai musici)</i>  Io canterò, voi mi accompagnerete e sosterrate nel  ritornello. <i>(Escono dall' ombra e si dispongono  sotto il balcone)</i>  Dania – <i>(fa un movimento di sorpresa e si ritira dal  balcone)</i></p>		<p>Ali. <i>(Sottovoce a Floriano)</i>  Non potevamo capitare meglio. <i>(Chiamando coi  cenni i musici)</i> Avanti, voi! Altri! Tenetevi pronti e  fatevi onore.  Floriano. <i>(Ai musici)</i>  Io canterò, voi mi accompagnerete e mi sosterrate  nel ritornello. <i>(Escono dall' ombra e si dispongono  sotto il balcone.)</i>  Dania. <i>(fa un movimento di sorpresa e si ritira dal  balcone)</i></p>
<p>Floriano <i>(canta)</i>  Torna al verone, o mia diletta,  e ascolta il canto della mia passione,  Come il tuo cor, tutto il mio core aspetta  Il do&lt;I&gt;ce di della liberazione.  Spera, mio core!  L' alba è già vicina,  Alba di libertà, luce d' amore.  Asciuga il pianto dai begli occhi neri  E il cor riapri a fulgida speranza.  La regina tu sei dei miei pensieri,</p>	<p>Serenata di Floriano:  Torna ancora al verone, mia diletta, e ascolta il  canto  come il tuo cuore, il mio cuore aspetta il dolce di'  dell' a liberazione.&gt;  Spera mio core, l' alba è già vicina: alba di libertà,  luce &lt;e amore!&gt;  In alto i cuori l' alba è già vicina, alba di libertà luce  d' amore&gt;  Asciuga il pianto de&gt;g&lt;&lt;i&gt; begli occhi neri, e il  cor riapri a fu[vuoto]</p>	<p>Floriano. <i>(Canta)</i>  Torna ancora al verone, o mia diletta,  e ascolta il canto della mia passione.  Come il tuo cor, tutto il mio core aspetta  Il dolce di della liberazione.  Spera, mio core!  L' alba è già vicina,  alba di libertà, luce d' amore.  asciuga il pianto dai begli occhi neri  e il cor riapri a fulgida speranza.  La regina se' tu dei miei pensieri,</p>

<p>prendi tutto me stesso in sudditanza. Spera, mio core. &gt;La laba&lt; &lt;L'alba&gt; (corr.) già vicina, alba di libertà luce d'amore. Floriano – (avvicinandosi al verone) Dania..... Dania – <i>Si sporge un poco poi subitamente si ritrae e si pone in ascolto. Fa quindi un cenno a Floriano e gli dice in fretta: fuggite in fretta, sento rumore in casa! (si ritira e chiude la finestra, mentre Floriano col suo piccolo seguito figuranti colonne)</i></p>	<p>La regina sei tu dei miei pensieri, predi tutto me stesso in su[vuoto] Spera mio core l'alba è già vicina; alba di libertà, luce d'amo&lt;t.&gt; <i>Floriano si avvicina per parlare a Dania, ma essa avverte rumore terno e si ritira:</i> Dania: per carità nascondetevi, presto. Arriva Mustafà.</p>	<p>prendi tutto me stesso in sudditanza. Spera, mio core! L'alba è già vicina, alba di libertà, luce d'amore. Floriano. (avvicinandosi al verone) Dania... Dania. (Si sporge un poco, poi subitamente si ritrae e si pone in ascolto. Fa quindi un cenno a Floriano e gli dice, in fretta:) Fuggite! Presto! Sento rumore nella casa! (Si ritira e chiude la finestra, mentre Floriano col suo piccolo seguito si nasconde dietro le quinte figuranti colonne.)</p>
<p>Scena 4</p> <p>(La porta si apre. Esce MUSTAFA in vestaglia e berretto da notte con una scimitarra sotto il braccio) Musatfa. (avanzando cauto) Chi va là? Chi va là? ... (silenzio) Ho inteso suonare e cantare davanti alla mia porta e sono cose che non si fanno senza ragione. Bisogna che io sappia.... (avanza ancora cautamente)</p>		<p>Scena 4°</p> <p>(La porta si apre. Esce Mustafà in vestaglia e berretto da notte, con una scimitarra sotto il braccio) Mustafà. Chi va là?... Chi va là?... (Silenzio. Avanzando cauto.) Ho inteso suonare e cantare davanti alla mia porta e son cose che non si fanno senza ragione. Bisogna ch'io sappia... (Avanza ancora cautamente.) Ali. (Rientrando in scena con Floriano e parlandogli sottovoce.) Vedete, padrone, la porta è aperta e mi pare che qualcuno si muova là presso. Bisogna ch'io sappia... Floriano. Certo, ma bada di far piano. Io resto qui, per ogni buon conto piacesse al cielo che fosse la mia bella Dania! Mustafà. (Dando uno schiaffo ad Ali.) Chi va là? Ali. (Rendendo lo schiaffo.)</p>
<p>Ali. (rientrando in scena con Floriano e parlandogli sottovoce) Vedete padrone, la porta è aperta e mi pare che qualcuno si muova la presso; Bisogna che io sappia... Floriano Certo ma bada di far piano. Io resto qui&lt;/&gt;per ogni buon conto. Piacesse al Cielo che fosse la mia bella Dania! Mustafà (dando &lt;/&gt;uno schiaffo ad Ali) Chi va là? Ali (rendendo lo schiaffo)</p>		



	<p>Mustafà: tutti fuori uscite subito, se qualcun vedete muovere. Come nell'estate grandine, come in uragano fulmini Su lui busse fate piovere, busse, busse, busse. Botte giù senza pietà; che vittoria per Allah Qual vittoria mai sarà.</p>	<p>(Esce Mustafà, seguito da un (?) di servi a mezzo svestiti e armati nel modo più vario e bizzarro, chi con randelli, chi con scope, chi con vecchie sciabole e con grossi fucili.) Mustafà. (&gt;Li fa nascondere qua e là.&lt; Dando bruscamente gli ordini.) Tutti fuori uscite subito Se qualcuno vedete muovere! Come nell'estate grandine, come in uragano fulmini, frece allora fate piovere, bastonate fate scendere! Botte! Giù senza pietà! Per Allah! Qual vittoria mai sarà! (La luna a poco a poco si vela, e la scena è tutta al buio.)</p>
<p>Coro Adagino sorprendiamoli, acciuiffiamoli, scanniamoli, sul terren scarraventiamoli! Io di qua..... e tu di là... Tu di là..... e io di qua.....</p>	<p>Coro: adagino sorprendiamoli, scanniamoli, sul terren scarraventiamoli, tutti in bricole facciamoli, io di qua, tu di là. Botte, giù senza pietà. I servi cercano inutilmente le vittime, si nascondono per sorprendere. Non udendo più nulla Mustafà esce a vedere cosa succede. I servi scorgendolo appiattato lo scambiano per un nemico ed eseguiscono su lui l'ordine ricevuto: botte giù senza pietà. Mustafà strepita.</p>	<p>Coro. Adagino sorprendiamoli, acciuiffiamoli, scanniamoli, sul terren scarraventiamoli, tutti in briciole facciamoli! (Li fa nascondere.) Io di qua.... io di qua....</p>
<p>Mustafà Ricordate, per Allah! Botte giù! Senza pietà! (rientra stropicciandosi le mani) qual vittoria mai sarà! (un momento di silenzio. Non vedendo più nulla, spinto dalla curiosità, Mustafà esce fuori a vedere che succede; camminando circospetto si dirige a</p>		<p>Mustafà. Ricordate, per Allah! Botte! Giù, senza pietà! (Rientra stropicciandosi le mani.) Qual vittoria mai sarà! (Un momento di silenzio. Non vedendo più nulla, spinto dalla curiosità, Mustafà esce fuori a vedere quel che succede; camminando circospetto si</p>

<p><i>sinistra della scena, dovè il pizzo. I servi scorgendolo lo scambiano per un nemico.)</i></p> <p>1 servo (<i>sotto voce</i>) Guarda! Vedi presso il pozzo?....</p>		<p><i>(I servi, vedendo Mahomed, sussurrano fra loro):</i> guarda, vedi presso il pozzo? Pare un'ombra... / con il gozzo? Pare un'otre grosso e tozzo o elefante giovinetto. Come muove circopetto! Chi sarà laggiù nascosto? Dietro il pozzo, per Maometto, certo niun di noi fu posto. Noi, no certo, tu l'hai detto. Ma i bricconi? Quello è un solo. Gli altri avran preso il volo per non stare a denti asciutti Pagherà quello per tutti. <i>(Piano piano lo circondano e lo assaltano)</i> T'abbiam colto, ora, birbone. A te prendi!</p>	<p><i>dirige verso il centro della scena, dov'è il pozzo. I servi, seguendolo, lo scambiano per un nemico.)</i></p> <p>1: servo. (<i>Sottovoce.</i>) Guarda! Vedi, presso il pozzo?...</p>
<p>2 servo (<i>sotto voce</i>) Pare un'ombra...</p>		<p>2: servo. (<i>Sottovoce.</i>) Pare un ombra...</p>	
<p>1 servo (<i>sotto voce</i>) Con quel gozzo?.. pareu un otre grosso e tozzo.</p>		<p>1: servo. (<i>C. s.</i>) Con quel gozzo? Pare un otre grosso e tozzo.</p>	
<p>3 servo (<i>dalla parte opposta, sotto voce</i>) chi sarà quello nascosto?</p>		<p>3: servo. (<i>Dalla parte opposta, sottovoce.</i>) chi sarà quello nascosto?</p>	
<p>4 servo (<i>c.s.</i>) Certo niun di noi fu posto dietro al pozzo...</p>		<p>4: servo. (<i>C. s.</i>) Certo niun di noi fu posto dietro al pozzo...</p>	
<p>3 servo (<i>c.s.</i>) ora l'appesto.</p>		<p>3: servo (<i>C. s.</i>) ora l'appesto.</p>	
<p>1 servo (<i>più forte</i>) Pagherà quello per tutti!</p>		<p>1: servo. (<i>Più forte.</i>) Pagherà quello per tutti!</p>	
<p>3 servo <i>c.s.</i>) Passerà momenti brutti! <i>(Lo circondano pian piano poi d'un tratto, minacciosi lo circondano, l'assalgono)</i></p>		<p>3: servo. (<i>Idem.</i>) Pagherà momenti brutti! <i>(Lo circondano pian piano, poi d'un tratto minacciosi lo assalgono.)</i></p>	

<p>Servi T'abbiamo colto, ora birbone! A te! Prendi!</p>		<p>Servi. T'abbiamo colto, ora, birbone! A te! Prendi!</p>
<p>Mustafà Ahimè! Furfanti! Ah! Lasciatemi</p>	<p>Mahommed – Ahimé furfanti! Ahi lasciatemi!</p>	<p>Mustafà. Ahimè! Furfanti! Ah lasciatemi!</p>
<p>Servi Il bastone non ti piace mascalzone? Botte giù senza pietà! (<i>baccano in diavolato</i>)</p>	<p>Servi: il bastone non ti piace? Ho un pugnoletto che lardella a perfezione.</p>	<p>Servi. Il bastone non ti piace, mascalzone? Botte, giù, senza pietà! (<i>Ballano indiatolati.</i>)</p>
<p>Musatfà Ahi! La pagherete cara! Ahi le spalle! Ahi la mia testa!</p>	<p>Mahomed. Ahi! La pagherete cara! Basta, basta, per Maometto. Basta, basta per Allah. (<i>urlando</i>) son Mahomed, il padrone!</p>	<p>Mustafà. Ahi! La pagherete cara! Ahi! Le spalle! Ahi! La mia testa!</p>
<p>Servi Botte giù senza pietà! Qual vittoria per Allah!</p>	<p><i>I servi arrestandosi un poco</i> La sua voce, in verità..</p>	<p>Servi. Botte! Giù, senza pietà! Qual vittoria, per Allah! &gt;... Ma il padrone ove sarà?...&lt;</p>
	<p>Mahomed (<i>riprendendo fiato</i>) Imbecilli, scimuniti. Mascalzoni, sciagurati! Ah sarete ben premiati, ah sarete ben serviti!. (<i>palpandosi</i>) ahi, ohi, ahi. Povero me!</p>	<p>&gt;Mustafà. (<i>Profittando della piccola pausa per liberarsi un poco.</i>) ah! Che storia è mai questa? Imbecilli, scimuniti, (<i>urlando</i>) Il padrone eccolo qua!&lt;</p>
	<p>Servi: è il padrone. Gran mercé. Cosa mai succederà? (<i>fuggono spaventati</i>)</p>	<p>&gt; Servi. (<i>Sentendosi spaventati:</i>) Il padrone? È qua il padrone?? Ah noi miseri! Pietà! Cosa mai succederà?&lt;</p>
	<p>Mahomed: la vedrete, in verità. (<i>palpandosi</i>) ohi ohi, sono conciato per le feste, son conciato! <i>Rientrando mormora fra sé malinconicamente:</i> che vittoria! Che vittoria! Che vittpria mai sarà.... <i>Esce zoppicando.</i></p>	<p>&gt; Mustafà. (<i>Palpandosi.</i>) Ohi! Ohi! Ohi! La vedrete, in verità, per Allah! (<i>Servi fuggono impauriti. Mustafà li segue, un po' minacciando col pugno, un po' palpandosi, e gemendo:</i>) Qual vittoria! Qual vittoria! Disgraziato Mustafà!&lt;</p>
<p>SIPARIO</p>		<p>Sipario</p>

<p>INTERMEZZO – CORO INTERNO</p>	<p>&gt;Barcarola orientale&lt; Intermezzo Coro interno Barcarola</p>
<p>CON l'ala sua bruna La notte discende la pallida luna sul Bosforo splende.</p> <p>Unsolco si stende Di vivida luce Un ponte di stelle Che ai sogni conduce.</p> <p>Divini, ineffabili Istanti ci attendono. Deh! Vieni fanciulla! Nel sogno fuggiam!</p> <p>Il mare ci culla; la notte ci vela; il vento diffonde profumi di fior.</p> <p>Le stelle han fulgor, profumo hanno i fior; e il core ha l'amor</p>	<p>Con l'ala sua bruna La notte discende: la pallida luna sul Bosforo splende.</p> <p>Un solco vi stende Di vivida luce, un ponte di stelle che ai sogni conduce.</p> <p>Divini, ineffabili Istanti ci attendono. Deh! Vieni, fanciulla, nel sogno fuggiamo!</p> <p>Il mare ci culla, la notte ci vela, il vento diffonde profumo di fior.</p> <p>&gt;Lontan dalle sponde Ci adducono l'onde Nel regno d'amor.&lt;</p> <p>Le stelle han fulgor, profumo hanno i fior, il core ha l'amor!</p>
<p>ATTO II</p>	<p>II ATTO</p>
<p>ATTO II</p>	<p>Quadro II</p>
<p></p>	<p><i>(La stessa scena, al mattino)</i></p>

SCENA PRIMA ( <i>Entra Mustafà tutto bendato e zoppicante appoggiandosi a un bastone.</i> )		Scena I° ( <i>Esce Mustafà, tutto bendato e zoppicando, appoggiandosi a un bastone.</i> )
<p>Mustafà Oh-! Che povera vittoria! Eh! Che dolorosa storia! Uh! Il mio fianco! Ah! Lemie gambe! M'hn conciato per la festa! M'hanno rotto ben la testa! Ah! Che banda di briganti Che furfanti tutti quanti! Ma la pagheranno cara. Chi è padrone si vedrà! Onon son più Mustafà.</p> <p>Che disgrazia! Ahimè che guaio! M-han picchiato M'han pestato Come chicco nel mortaio! M'han battuto come il grano Sopra l'aia a mezzagosto. M'han schiacciato Calpestato Come l'uva per il mosto!</p> <p>Ah! Che banda di briganti! Che furfanti ecc.</p> <p>(<i>Seguita a girellare zoppicando e a gemere. A un certo punto si ferma e si mette a chiamare irosamente:</i></p> <p><b>DANIA! DANIA!</b> Mustafà: Dania.</p>	<p>Mustafà: oh che povera vittoria! Oh che dolorosa storia uh il mio fianco, ih le mie gambe! M'han conciato per la festa, M'hanno rotto ben la testa Canaglie, furfanti tutti quanti! Ma la pagherete cara. Che disgrazia ahimè, che guaio; m'han picchiato, M'han pestato come chicco nel mortaio. M'han battuto come il grano spora l'aia a mezz'Agosto. M'han schiacciato, calpestato come l'uva per il mosto. Ahi che banda di briganti! che furfanti tutti quanti! La pagheranno cara; chi è il padrone si vedrà O non son più Mustafà.</p>	<p>Oh!... Che povera vittoria! Oh!... Che dolorosa storia! Uh!... il mio fianco! Ih!... La mia testa! M'han conciato per la festa!  Rit: Ah! Che banda di briganti! Che furfanti! Tutti quanti! Ma la pagheranno cara! Chi è padrone si vedrà O non son più Mustafà. Che disgrazia! Ahimè, che guai! M'han picchiato, m'han pestato come chicco nel mortaio! M'han battuto come il grano Sopra l'aia a mezz'agosto! M'han schiacciato, calpestato come l'uva per il mosto!</p> <p>Rit: Ah! Che banda di briganti, che furfanti ecc.</p> <p>(<i>seguita a girellare zoppicando e a gemere. A un certo punto si ferma, e si mette a chiamare irosamente: Dania! Dopo un breve silenzio di nuovo:</i>) Dania! Dania!</p>
	Quadro secondo	
	>Quadro II°<	

	<p><i>La stessa scena che al mattino.</i> <i>Mohammed tutto bendato e zoppicante e Dania.</i></p>	<p>&gt;(La stessa scena, al mattino.) (Esce Mustafà, tutto bendato e zoppicante, appoggiandosi a un bastone.)&lt;</p>
<p>Dania (<i>dentro la scena</i>) <b>Vengoppare</b>) Eccomi. Bel gusto obbligarvi a questa levataccia proprio oggi che volete ch'io posi per il ritratto da mandare all'eccellentissimo pascià. (<i>fa una riverenza ironica</i>) Se gli occhi mi si chiuderanno e il mio viso sembrerà di cera molle, affar vostro, e non venite poi a rimbrotarmi quando quelle tali famose combinazioni andranno in fumo...</p>	<p>Dania: bel gusto, farmi alzar tanto presto! E si' che proprio stamani volete farmi fare il ritratto! E volete poi mandarlo all'eminentissimo Pascià (<i>fa una buffa riverenza</i>) Se avrò il viso sciupato e stanco, non sarà colpa mia, e non avrete da rimproverarmi nulla se il vostro bell'affare andrà in fumo.</p>	<p>Dania. (<i>Dentro le scene:</i>) vengo! (<i>Appare</i>) eccomi! Bel gesto obbligarvi a questa levataccia! Proprio oggi che volete ch'io posi per il ritratto da mandare all'illustrissimo Pascià! (<i>Fa una riverenza ironica.</i>) se gli occhi mi si chiuderanno e il viso sembrerà di cera molle, affar vostro; e non mi state poi a rimbrottare quando quelle tali famose combinazioni andranno in fumo...</p>
<p>Mustafà Non mi far la pettegola adesso, greca del malaugurio! Già per causa tua stanotte.....</p>	<p>Mohammed: sta zitta greca del malaugurio. Ecco cosa si guadagna a trattar bene le donne! Diventano pettegole e sfacciate. Se adoperassi il bastone come fanno tanti...</p>	<p>Mustafà. Non mi far la pettegola, adesso, greca del malaugurio! Già per causa tua stanotte...</p>
	<p>Dania: diventerei vizza e ammaccata e nessuno mi vorrebbe poi comperare. Ah sapete il fatto vostro!</p> <p>Mohammed: che ingratitudine! Pensare che per causa tua per difenderti, stanotte...</p>	
<p>Dania (<i>maliziosamente</i>) Stanotte, già me lo dicest, avete combattuto come un leone. Mustafà Sicuro, eguai, GUA! chi si attentasse di affermare il contrario. (<i>si eccita e strepita con la voce grossa</i>) Gli.... (<i>fa un movimento brusco che gli inacerbisce le amaccature</i>) OH! Ohi! Ohi, povero me!</p>	<p>Dania (<i>con malizia</i>) Stanotte, già me l'avete detto, avete combattuto come un leone..</p>	<p>Dania. (<i>Maliziosamente.</i>) Stanotte, già me lo diceste, avete combattuto come un leone. Mustafà. Sicuro; e guai, guai a chi si attentasse di affermare il contrario! <i>Si eccita e strepita, con la voce grossa.</i> Gli... <i>fa un movimento brusco che gli inacerbisce le amaccature.</i> Ohi! Ohi! Ohi! Oh, povero me! &gt;Come sono ridotto!&lt;</p>
<p>Dania (<b>RIDENDO</b>) Come siete ridotto, povero leone!</p>		<p>Dania. (<i>Ridendo.</i>) Come siete ridotto, povero leone!</p>

<p>Mustafà (<i>Nuovamente furibondo</i>) E a te più che a tutti gli altri proibisco di riderne, vermiciattola! anzi mi dirai subito chi è che si permette di penetrare in casa mia, IN CASA MIA? Dico per farti la serenata!</p>	<p>Mustafà (<i>Nuovamente furibondo.</i>) e a te più che a tutti gli altri proibisco di ridere, vermiciattola! Anzi mi dirai subito chi è che si permette di stare in casa mia, in casa mia, dico, per farti la serenata!</p>
<p>Dania Sarà certamente una persona di buon gusto, e dovrete esserne fiero e sfruttare dell'avventura presso il vostro Pascià: La sposa che vi offro è così bella che....</p>	<p>Dania. Sarà certamente una persona di buon gusto, e dovrete esserne fiero e sfruttare l'avventura presso il vostro gran Pascià: "La sposa che vi offro è così bella che..."</p>
<p>Mustafà Non è il momento né il caso di scherzare, e non tollero che una schiava si faccia innanzi a darmi consigli. Ma se credi che t'abbia comperata allevata, curata per restarmene con un pugno di mosche e vederti fuggire con un giaurro qualunque ti sbagli di grosso! Dopo tutto le mie attenzioni un po' di riconoscenza.....</p>	<p>Mustafà. Non è il momento né il caso di scherzare, e non tollero che una schiava si faccia innanzi a darmi consigli. Ma se credi che t'abbia comperata, allevata, curata per restarmene con un pugno di mosche e vederti fuggire con un giaurro qualunque, ti sbagli di grosso! Dopo tutto le mie attenzioni, un po' di riconoscenza...</p>
<p>Dania SÌ, sì, sì, non v'arrabbiate! (<i>maliziosamente sorridente</i>). Vi potreste ancora far dolere tutte quelle ammaccature.....</p>	<p>Dania. Sì, sì, sì, non v'arrabbiate! (<i>Maliziosamente sorridente.</i>) Vi potreste ancora far dolere tutte quelle ammaccature...</p>
<p>Mustafà Ah le donne, le donne! (<i>rientra zoppicando, sulla soglia si volge e, alzando comicamente al cielo le braccia e il bastone esclama:</i>) Allah misericordioso! Soltanto alla vostra onnipotenza era dato far capire in così piccolo cervello così tanta malignità. 6(ESCE)</p>	<p>Mustafà. Ah! Le donne! Le donne! (<i>Rientra zoppicando; sulla soglia si volge, alzando comicamente al cielo braccia e bastone, esclama:</i>) Allah misericordioso! Soltanto alla Vostra onnipotenza era dato far capire in così piccolo cervello così grande malignità! (<i>Esce.</i>)</p>
<p>SCENA SECONDA</p>	
<p>Leggenda di Dania.</p>	
<p>Dania (<i>sola</i>) Oh! Ineffabile Mustafà! (<i>si dirige verso il pozzo</i>) Bontà sua che non m'abbia addirittura rimproverata</p>	<p>Dania. (<i>Sola.</i>) Oh! Ineffabile Mustafà! (<i>Si dirige verso il pozzo con un'anfora.</i>) Bontà sua che non m'abbia</p>

<p>l'ingratitude! Come pretende la riconoscenza della gazzella catturata per il miglior offerente! (<i>Attinge l'acqua al pozzo</i>) povera Dania!.... e poveri fiori! Hanno sofferto anch'essi stanotte.... Ah! Davvero potessi fuggire! Purchè non accadesse anche a me come nella vecchia canzone la leggenda di Leila-Dakar.....</p> <p>Sulla montagna che tocca il cielo, e a cui le nubi sempre fan velo c'è un gran palazzo tutto di gelo, di marmo e di cristallo.... Aha.....</p> <p>Ivi il crudele Sher-el-Nakir Leila la bella fece rapir, Leila flessuosa come una palma, Leila viso di perla....Aha....</p> <p>Daka l'amante Dakar lo sposo, sul suo destriero balza impetuoso, a sè diniega cibo e riposo finché l'abbia raggiunta....Aha....</p> <p>Ahimè! Il crudele Shar-eINakir Dei suoi sicari li fa inseguir, nel gran Deserto voglion fuggir... son, nel Deserto, uccisi....Aha....</p> <p>ma dove scorre lor sange ardente, prodigio, sgorga fresca sorgente, l'oasi più bella sorge repente, l'Oasi Leila-Dakar.... Aha....</p>	<p>Nakir, Leila la bella fece rapir, Leila flessuosa come una palma, Leila viso di perla. Allah! Dakar, l'amante, Dakar lo sposo sul suo destriero balza furioso a sè diniega cibo e riposo finché li abbia raggiunti. Allah! Il crudele Sahr el Nakir dai suoi sicari li fa seguir. Nel grande desert voglion fuggir, son nel deserto uccisi! Ma dove scorre lor sangue ardente, oh prodigiosgorga fresca sorgente. L'oasi più verde sorge repente L'oasi bella Leila Dakar!</p>	<p>addirittura rimproverata l'ingratitude! Come pretendere la riconoscenza della gazzella catturata per il miglior offerente! (<i>Attinge l'acqua al pozzo e la versa nell'anfora</i>. Povera Dania! <i>Si accinge ad innaffiare i fiori che formano aiuola intorno al pozzo stesso.</i>) E poveri fiori! Hanno sofferto anch'essi, stanotte... ah! Se davvero potessi fuggire! Ah! Signore, se fosse possibile! Purchè non accadesse a me come nella vecchia canzone, la leggenda di Leila-Dakar... (<i>Canta:</i>) “Sulla montagna che tocca il cielo, e a cui le nubi sempre fan velo, c'è un gran palazzo tutto di gelo, di marmo e di cristallo. Alia-Allalah... Ivi il crudele Sher-el-Nakir Leilà, la bella, fece rapir, Leilà, splendore dell'?, Leilà, viso di perla. Alia-Allalah... Dakàr l'amante, Dakar lo sposo Sul suo destriero balza impetuoso, a sè diniega cibo e riposo finché l'abbia raggiunta. Alia-Allalah... Ahimè! Il crudele Shar-el-NAkir Da' suoi sicari li fa inseguir! Nel gran deserto voglion fuggir... son, nel deserto, uccisi! Alia-Allalah... Ma dove scorre lor sangue ardente, prodigio! Sgorga fresca sorgente. L'oasi più bella sorge repente, l'oasi Leilà-Dakar. Alia-Allalah... Mustafà. (<i>uscito alle ultime parole della canzone.</i>)</p>
<p>Mustafà (<i>uscito alle ultime parole della canzone</i>)</p>		

Non hai di meglio che queste sciocche leggende da cantare? Però la tua voce non è brutta e sarà bene coltivarla. Il gran Pascià è molto amante della musica	non hai di meglio che queste sciocche leggende da cantare? Però, la tua voce non è brutta, e sarà bene coltivarla. Il gran Pascià è molto amante della musica...
Dania ( <i>interrompendolo</i> ) Per quel che mi importa del vostro Gran Pascià...	Dania. ( <i>Interrompendolo</i> ). Per quel che m'importa del vostro gran Pascià...
SCENA 3	Scena 3°
Alì ( <i>travestito da mercante cinese, entra con molti inchini</i> )	Alì. ( <i>Travestito da mercante cinese, entra con molti inchini.</i> )
Mustafà ( <i>dopo aver guardato un po' tutti quei salamelecchi, e vedendo che non smette:</i> ) Uffaa! Basta con quelle cerimonie! Cosa volete?	Mustafà. ( <i>Dopo aver guardato un po' tutti quei salamelecchi e veduto che non smette:</i> ) Uffaa! Basta con quelle cerimonie! Cosa volete?
Alì	Alì.
Onoratissimo signore: col permesso della dama / vi dire / col permesso della dama / che vengo da voi / col permesso della dama / perregarvi / col permesso della dama / di volere / col permesso della dama.....	Onoratissimo signore (col permesso della dama) vi dirò (col permesso della dama) che vengo da voi (col permesso della dama) perregarvi (col permesso della dama) di volere (col permesso della dama)...
Mustafà	Mustafà.
Col permesso della dama passate un po' da questa parte. ( <i>si mette fra Dania e Alì</i> )	Col permesso della dama, passate un po' da questa parte. ( <i>Si mette fra Dania e Alì.</i> )
Alì	Alì.
Magnifico signore, sono un virtuoso.	Magnifico signore, sono un virtuoso.
Mustafà	Mustafà.
Me ne rallegro. Ma non ho nulla da dirvi.	Me ne rallegro. Ma non ho nulla da darvi.
Alì	Alì.
Non è questo che viedo alla grazia vostra. Signore magnifico. Siccome mi intendo un pochino di musica, ho istruito nel canto e nella danza alcuni bambini e alcune schiave che vorrebbero trovare un padrone cui queste cose interessino. Siccome so che siete una persona ornata di tanti meriti ( <i>inchino</i> ) vorreiregarvi di vederli ed udirli per comperarli se	Non è questo che chiedo alla grazia vostra, signore magnifico. Siccome mi intendo un pochino di musica, ho istruito nel canto e nella danza alcuni bambini e alcune schiave che vorrebbero trovare un padrone cui queste cose interessino. Siccome so che siete una persona ornata di tanti meriti ( <i>inchino</i> ) vorreiregarvi di vederle ed udirle, per

vi piacessero, o per indicarmi qualche amico vostro che le volesse acquistare.	comperarle, se vi piacessero, o per indicarmi qualche amico vostro che le volesse acquistare.
Dania ( <i>battendo le mani</i> ) Benissimo, benissimo! Vediamoli presto! Se non altro ci divertiranno un poco!	Dania. ( <i>Battendo le mani infantilmente.</i> ) Benissimo, benissimo! Vediamole, vediamole presto. Se non altro ci divertiremo un poco!
Ali ( <i>Senza attendere altro si ritira a chiamare le schiave</i> )	Ali. ( <i>Senz'attendere altro s'inchina ed esce a chiamare le schiave.</i> )
Mustafà ( <i>a Dania</i> ) Vorrei sapere chi ti insegna a dar ordini in mia voce! ( <i>entra danzando un gruppo di moretti</i> )	Mustafà. ( <i>a Dania</i> ) Vorrei sapere chi ti insegna a dare ordini in vece mia... ( <i>Entra, danzando, un gruppo di moretti</i> )
Dania Come sono carini!	Dania. ( <i>battendo le mani</i> ) Oh! Come sono carini!
>DANZA DEI MORETTI<	( <i>Danza dei moretti</i> )
Dania Come ballano bene!	Dania. Come ballano bene!
Mustafà Non c'è male... Ma i bambini mi interessano poco ( <i>ad Ali</i> ) non parlavate di schiave?	Mustafà. Non c'è male... ma <i bimbi mi interessano poco. ( <i>al cinese</i> )> parlavate di schiave?
Ali Eccole, onoratissimo signore. ( <i>Entrano le schiave</i> )	Ali. Eccole, onoratissimo signore. ( <i>Entrano le schiave</i> )
DANZA DELLE SCHIAVE	
Mustafà ( <i>lisciandosi la barba</i> ) Si belloccie, belloccie!	Mustafà – ( <i>lisciandosi la barba</i> ) Si belloccie, belloccie.
	( <i>Danza delle schiave</i> )
Dania Che bellezza! Che bravura ( <i>le schiave la circondano e parlano fra loro</i> )	Dania – Che bellezza! Che bravura! ( <i>le schiave la circondano e parlano fra loro</i> )
Ali L'onoratissimo signore è contento? Il Cinese ha buon naso?	Ali – L'onoratissimo signore è contento? Il cinese ha buon naso?
Mustafà	Mustafà –

<p>Sì non c'è male. Ne vedo qualcuna che non mi spiacerebbe, ma non è proprio il momento di caricarmi di altre donne..... &lt;Ne ho fin d'avanzo! Più tardi vedremo. Quanto al tuo naso non so se sia buono, ma è lungo certamente! (<i>Ride a crepapelle soddisfatto del suo spirito</i>)</p> <p>Ali (<i>Con un inchino</i>)</p> <p>Allora..... non per ficcare il mio povero e lungo naso nei vostri eccelsi affari, onoratissimo signore, ma dovrete far subito la vostra scelta per non farmi poi la concorrenza, rimanendo pur voi.... Con un palmo di naso</p> <p>Mustafà</p> <p>Che intendi dire?</p> <p>Ali</p> <p>Potrei vendere altrove quella che vi piace e (con un occhiata a Dania) se la vostra Dama vi piantasse come a lume di naso mi pare....</p> <p>Mustafà</p> <p>Cinese maledetto! Sai cosa pare a me? Che coi nasi tu mi voglia prendere in giro. Ma bada che non mi salti la mosca.....</p> <p>Ali (<i>umilmente</i>)</p> <p>La mosca al naso?</p> <p>Mustafà (<i>sbuffa con gesto furibondo</i>)</p> <p>Ali</p> <p>Non sia mai detto, onoratissimo signore; io sono il più umile dei vostri servi e mai non mi attenderei di menarvi per il naso.... (<i>profondo inchino</i>)</p> <p>Dania (<i>ridendo</i>)</p> <p>Bravo cinese! Non ti manca lo spirito! Che altro sai fare?</p> <p>Ali</p> <p>So cantare</p> <p>Mustafà</p> <p>Canta allora, e non dire altre sciocchezze.</p>	<p>Sì, non c'è male. Ne vedo qualcuna che non mi dispiacerebbe. Ma non è proprio il momento di caricarmi d'altre donne... &lt;Ne ho fin d'avanzo!&gt;. Più tardi vedremo. Quanto al tuo naso, non so se sia buono, ma è lungo certamente! (<i>Ride a crepapelle, soddisfatto del suo spirito.</i>)</p> <p>Ali – (<i>con un inchino</i>)</p> <p>Allora... non per ficcare il mio povero e lungo naso nei vostri eccelsi affari, onoratissimo signore, ma dovette far subito la vostra scelta per non farmi poi la concorrenza, rimanendo pur voi... con un palmo di naso.</p> <p>Mustafà –</p> <p>Che intendi dire?</p> <p>Ali –</p> <p>Potrei vendere altrove quella che vi piace e (<i>con un'occhiata a Dania</i>) se la vostra dama vi piantasse, come a lume di naso mi pare....</p> <p>Mustafà –</p> <p>Cinese maledetto! Sai cosa pare a me?? Che coi tuoi nasi, tu mi voglia prendere in giro. Ma bada che non mi salti....</p> <p>Ali (<i>umilmente</i>)</p> <p>La mosca al naso?</p> <p>Mustafà – (<i>sbuffa, con un gesto furioso</i>)</p> <p>Ali –</p> <p>Non sia mai detto, onoratissimo signore. Io sono il più umile dei vostri servi, e mai non mi attenderei di menarvi per il naso. (<i>profondo inchino</i>).</p> <p>Dania – (<i>ridendo</i>)</p> <p>Bravo cinese! Non ti manca lo spirito! Che altro sai fare?</p> <p>Ali –</p> <p>So cantare....</p> <p>Mustafà –</p> <p>Canta, allora, e non dire altre sciocchezze.</p>
--	---

<p>Ali Agli ordini vostri; Chiribiri Mustafà. Mustafà (<i>scattando</i>) Che dici?!</p>		<p>Ali – Agli ordini vostri. Chiribiri Mustafà. Mustafà – (<i>scattando</i>) Che dici?!</p>
<p>Ali Il titolo di una canzone bellissima, all'ultima moda cinese. Magnifico signore e voi leggiadrissima dama, udite: Chiribiri Mustafà (...<i>fac cenno alle schiave di accompagnarlo coi tamburelli</i>) (<i>Rivolto a Dania</i>) ogni dove ardente core la sua bella vuol seguir vuol parlarle del suo amore mane e sera. Ma la bella è prigioniera. Egli geme a tutte l'ore Né può dirle il suo martir.  (<i>volgendosi con uno sberluffo a Mustafà</i>) Chiribiri Mustafà Cin-cinese è qua. Non aver danara, ti voler comprara? Ti pagar per mi Mi servir a ti.  CORO Chiribiri Mustafà ecc.</p>	<p>Ali: Ogni dove ardente cuore la sua bella vuol seguir vuol parlarle del suo amore mane e sera mane e sera. Ma la bella è prigioniera. Egli geme a tutte l'ore né può dirle il suo martir. Chiribiri Mustafà. stare stare bon turcà, non aver danare ti voler comprare, ti pagar per mi, mi servire a ti. Chiribiri. (<i>riolto a Dania</i>) è un tormento senza pace che consuma l'agro cuor. Se sapesse almen che piace all'amata, la sua pena appassionata Ei sarebbe almen capace di sfidar ogni dolor. Chiribiri. (cancellato): chiribirim Mustafà.</p>	<p>Ali – Il titolo d'una canzone bellissima, all'ultima moda cinese. Magnifico signore, e voi, leggiadrissima dama, udite: Chiribiri Mustafà... (<i>fa cenno agli schiavi di accompagnarlo coi tamburelli:</i>) (<i>riolto a Dania</i>) Ogni dove ardente core la sua bella vuol seguir, vuol parlarle del suo amore mane e sera. Ma la bella è prigioniera. Egli geme a tutte l'ore, né può dirle il suo martir.  (<i>volgendosi, con uno sberleffo, a Mustafà</i>) Chiribiri, Mustafà! Cin-cinese è qua. Non aver danara, ti voler comprara? Ti pagar per mi, mi servir a ti. Fa bona cucina, mi levar mattina, far bollir caldara. Parlara, parlara, ti voler comprara? (<i>fa alcuni buffi passi di danza, poi si rivolge nuovamente a Dania:</i>) È un tormento senza pace Che consuma l'agro cor. Se sapesse almen che piace All'amata</p>
<p>Ali Il titolo di una canzone bellissima, all'ultima moda cinese. Magnifico signore e voi leggiadrissima dama, udite: Chiribiri Mustafà (...<i>fac cenno alle schiave di accompagnarlo coi tamburelli</i>) (<i>Rivolto a Dania</i>) ogni dove ardente core la sua bella vuol seguir vuol parlarle del suo amore mane e sera. Ma la bella è prigioniera. Egli geme a tutte l'ore Né può dirle il suo martir.  (<i>volgendosi con uno sberluffo a Mustafà</i>) Chiribiri Mustafà Cin-cinese è qua. Non aver danara, ti voler comprara? Ti pagar per mi Mi servir a ti.  CORO Chiribiri Mustafà ecc.</p>		<p>Ali – Il titolo d'una canzone bellissima, all'ultima moda cinese. Magnifico signore, e voi, leggiadrissima dama, udite: Chiribiri Mustafà... (<i>fa cenno agli schiavi di accompagnarlo coi tamburelli:</i>) (<i>riolto a Dania</i>) Ogni dove ardente core la sua bella vuol seguir, vuol parlarle del suo amore mane e sera. Ma la bella è prigioniera. Egli geme a tutte l'ore, né può dirle il suo martir.  (<i>volgendosi, con uno sberleffo, a Mustafà</i>) Chiribiri, Mustafà! Cin-cinese è qua. Non aver danara, ti voler comprara? Ti pagar per mi, mi servir a ti. Fa bona cucina, mi levar mattina, far bollir caldara. Parlara, parlara, ti voler comprara? (<i>fa alcuni buffi passi di danza, poi si rivolge nuovamente a Dania:</i>) È un tormento senza pace Che consuma l'agro cor. Se sapesse almen che piace All'amata</p>

<p>ei sarebbe allor capace di sfidar ogni dolor!</p>		<p>La sua pena appassionata, ei sarebbe allor capace di sfidare ogni dolor.</p>
<p>(A <i>Mustafà con un inchino burlesco</i>) Chiribiri Mustafà Cin-cinese è qui ecc.</p>		<p>(a <i>Mustafà, con un inchino burlesco</i>.) Chiribiri, Mustafà! Cin-cinese è qua. Non aver denara, ti voler comprara?..</p>
<p><b>CORO</b> (<i>idem</i>) Ali (<i>a Dania</i>) È un tormento senza pace... Mustafà (<i>caricando</i>) .... Senza pace.... Sai tu, caro mio, che questa canzone sente, affeddiddio, di copi di bastone?  Chiribiri Mustafà, mi non ti comprenderà ma ti bastonerà!  (<i>ingrossando la voce</i>) Cin-cinese via di qua via di qua, via di qua, altrimenti si vedrà chi le pigli e chi le dà'!  (<i>I ballerini fuggono danzando</i>)</p>	<p>Mustafà: senza pace (<i>contraffacendolo</i>) sai tu caro mio che questa canzone risente affé di Dio, di colpi di bastone!  <b>INSERTO VERDE:</b> foglio 7 termina con questa battuta. Il foglio 8 contiene il quadro secondo che si troverebbe prima nell'intreccio del pezzo. → Ipotesi: il foglio 8 contiene il quadro 2 che va a posizionarsi prima della leggenda di Dania e dopo il termine del II atto. è stato inserito inseguito, dato che la leggenda di Dania incomincia sul foglio 7 immediatamente dopo il finale del II Atto.</p>	<p>Mustafà – (<i>interrompendolo</i>.) Sai tu, bellimbusto, che questa canzone parmi abbia gran gusto di colpi di bastone?  Chiribiri “Mustafà”, mi non ti comprenderà, ma ti bastonerà. Cin-cinese via di qua, (<i>ingrossando la voce</i>) Via di qua, via di qua, altrimenti si vedrà chi le piglia e chi le dà! (<i>i ballerini fuggono danzando.</i>)</p>
	<p style="text-align: center;"><b>III</b></p>	
<p><b>SIPARIO</b> Fine del primo atto.</p>	<p><i>I ballerini danzando e sberleffiandolo lo circondano: Mustafà li rincorre armato di ---una scopa.</i></p>	<p style="text-align: center;">Spiario</p>

ATTO SECONDO	Atto II	
SCENA PRIMA	Scena I:	
<p><i>Interno alla casa di Mustafà. una sala. Dania seduta su un divano si fa vento, circondata da altre giovani schiave. Tutte insieme cantano:</i></p> <p>Quando tramonta il sole  il cielo è come un mare,  un mare di corallo.  Vi stanno a navigare  Con vele d'oro giallo  Gran navi di viole.  Il cielo è come un mare  Quando tramonta il sole.</p> <p>Quando tramonta il sole  Il cuore è come un mare,  un mar di nostalgia.  Vi stanno a navigare  Con vele di poesia  Sogni senza parole.  Il cuore è come un mare  Quando tramonta il sole....</p> <p>Dania  Quanto mi piace questa canzone!.. anche il mio cuore è come un mare pieno di sogni....</p> <p>1 schiava  Sfido, fortunata Dania! Sarai la sposa di un Pascià!  Noi invece, poverette, chissà a quale sorte e a qual padrone siamo riserbate!</p> <p>Dania  Non invidiatemi! Se sapeste come vi cederei volentieri il Pascià con la sua ricchezza e il suo</p>	<p>Coro di schiave  Quando tramonta il sole il cielo è come un mare, un mare di corallo.  Vi stanno a navigare, con vele d'oro giallo, gran navi di viole.  Il cielo è come un mare quando tramonta il sole.</p> <p>Quando tramonta il sole, il cuore è come un mare, un mar di nostalgia: vi stanno a navigare con vele di malia, sogni senza parole.  Il cuore è come un mare quando tramonta il sole.</p>	<p><i>Interno della casa di Mustafà. una sala. Dania seduta su un divano, si fa vento circondata da altre giovani schiave. Tutte insieme cantano.</i></p> <p>“quando tramonta il sole  il cielo è come un mare,  un mare di corallo.  Vi stanno a navigare,  con vele d'oro giallo,  gran navi di viole.  Il cielo è come un mare  Quando tramonta il sole.</p> <p>Quando tramonta il sole,  il &gt;cielo&lt; &lt;cuore&gt; è come un mare,  un mar di nostalgia.  Vi stanno a navigare,  con vele di &gt;poesia&lt; &lt;malia&gt;  sogni senza parole.  Il cuore è come un mare  Quando tramonta il sole.”</p> <p><b>FOGLIO TAGLIATO</b></p> <p>Dania –  Quanto mi piace questa canzone!... anche il mio cuore è come un mare pieno di sogni....</p> <p>1° Schiava –  sfido, fortunata Dania! Sarai la sposa di un Pascià!  Noi invece, poverette, chissà a qual sorte e a qual padrone siamo serbate!</p> <p>Dania –  Non invidiatemi! Se sapeste come vi cederei volentieri il Pascià con la sua ricchezza e il suo</p>

fasto, se fosse in mio potere di farlo! Il mio sogno è ben diverso.	fasto! Se fosse in mio potere il farlo! >Non è questo< Il mio sogno è ben diverso.
3 schiava Oh! Raccontacelo!	3° Schiava – Oh! Raccontacelo!
Dania Non posso. È il mio segreto.	Dania – Non posso. È il mio segreto.
Tutte Oh! Oh! Dania ha un segreto!	Tutte – Oh! Oh! Dania ha un segreto!
Dania E chi non ne ha? Guardate bene in fondo al vostro cuore: non c'è una malinconia, un sogno una speranza, che non confessate forse neppure a voi stesse?	Dania – E chi non ne ha? Guardate bene in fondo al vostro cuore: non c'è una malinconia, un desiderio, una speranza che non confessate a nessuno, forse neppure a voi stesse?
Alcune schiave È vero....	Alcune schiave – È vero! È vero...
2 schiava Oh! Io non ho malinconie né sogni né segreti! Desideri sì! Vorrei uno sposo ricco, che mi desse tanti gioielli, tanti profumi, e mi lasciasse tutto il giorno fumare senza far nulla;!	2° schiava – oh! Io non ho malinconie né segreti. Desideri... sì. Vorrei uno sposo ricco, che mi desse tanti gioielli, tanti dolci, tanti profumi e mi lasciasse tutto il giorno a fumare senza far nulla.
Dania Uh! Pigrona!	Dania – Uh! Pigrona!
2 schiava Chi lo dice! Non stai forse in ozio tutto il giorno? Mustafà teme che il lavoro ti sciupi le mani, e per la Favorita di un Pascià...	2° schiava – Chi lo dice! Non stai forse in ozio tutto il giorno? Mustafà teme che ti sciupi le mani, lavorando, e per la >moglie<<favorita> di un Pascià...
Dania Finitela anche voi, con quel Pascià! Tutto il giorno mi si canta la stessa solfa! Come se quel nome non mi fosse odioso abbastanza!	Dania – Finitela anche voi, con quel “Pascià”! tutto il giorno >non< mi si canta >questa< <la stessa> solfa! Come se quel nome non mi fosse odioso abbastanza!
3 schiava Eh! Come ti riscaldi!	3° schiava – Uh! Come ti riscaldi!
1 schiava Che dovremmo dir noi allora? La nostra sorte non è peggiore della tua?	1° schiava – Che dovremmo dir noi, allora? La nostra sorte non è peggiore della tua?

4 schiava Tu, nella casa sei libera di andare e venire; hai le più belle vesti, gli unguenti più odorosi. Sai che più tardi sarai onorata....	4° schiava – Tu, nella casa, sei libera di andare, venire; hai le più belle vesti, i più gustosi manicaretti, gli unguenti più odorosi. Sai che più tardi sarai onorata.
Dania Io non so nulla. Potrebbe darsi anche che il Pascià non mi comperi, e allora? Sarebbe forse il vostro turno!..	Dania – Io non so nulla. Potrebbe essere che il Pascià non mi comperi, e allora? Sarebbe forse il vostro turno!
2 schiava Allah lo volesse! Non faremmo certo le schizzinose come Dania, è vero?	2° schiava – Allah lo volesse! Non faremmo certo le schizzinose come Dania, è vero?
Le altre schiave ( <i>ridendo</i> ) No certo!	Le altre schiave ( <i>ridendo</i> ) Mah! Certo no!
Mustafà ( <i>5entrando</i> ) Che fate qui, cicale che siete altro? È così che accudite alle vostre mansioni? Per la barba di Maometto, pettegole, vi farò cantar io!.. E tu, Dania, che fai ancora con codesti abiti? ( <i>mentre le schiave salutano e se ne vanno</i> ): Quante volte devo ripeterli che a momenti sarà qui il pittore? E che non si può far aspettare una celebrità di quella sorta?	Mustafà ( <i>entrando</i> ) Che fate qui, cicale che non siete altro? È così che accudite alle vostre mansioni? >(le schiave fuggono)< Per la barba di Maometto, pettegole, vi farò cantar io! E tu Dania che fai, ancora con codesti abiti? >(alle altre) Avanti voi< ( <i>mentre le altre schiave salutano e se ne vanno</i> :> X >Atto II° Quadro3° si alza) Scena 1: ( <i>Interno della casa di Mustafà. Una sala, Dania, sdraiata su un divano, si fa vento e guarda il soffitto. Entra Mustafà.</i> ) Mustafà – ( <i>scorgendola</i> ) <E tu> che fai così? E ancora con codesti abiti? X Quante volte devo ripeterli che a momenti sarà qui il pittore, e che non si può fare aspettare una celebrità di quella sorte?
Dania ( <i>alzandosi di malavoglia</i> ) Vado signore.	Dania ( <i>alzandosi di malavoglia</i> ) Vado, signore.
Mustafà ( <i>richiamandola</i> ) Metterai le perle che ti ho comperate ieri, mi raccomando! Sono finte ma in pittura tanto fa....	Mustafà ( <i>richiamandola</i> ) Metterai le perle che ti ho comperato ieri, mi raccomandando! Sono finte, ma in pittura tanto fa...
Dania Va bene, signore. ( <i>si avvia di nuovo</i> ) Mustafà ( <i>richiamandola ancora</i> )	Dania – Va bene, signore. ( <i>Si avvia di nuovo</i> ) Mustafà ( <i>richiamandola ancora</i> )

E.... che vestito?	E... che vestito? >metterai<
Dania Ci penserò, signore. Mustafà	Dania – Ci penserò, signore. Mustafà –
Signore, signore, signore. E non lo sai ancora! L'ho sempre detto io che questa donna mi farà impazzire, e non vedo l'ora di liberarmene! Basta, verrò io a vedere! Hai capito che devi figurare bene, si o no? <i>(escono insieme)</i>	Signore, signore, signore. E non le sai ancora! L'ho sempre detto, io, che questa donna mi farà impazzire, e non vedo l'ora di liberarmene! Basta, verrò io a vedere. Hai capito che devi figurare bene, si o no? <i>(alle schiave)</i> E voi altre, aiutatela <i>(Escono insieme)</i>
SCENA 2	Scena II°
Il servo <i>(annunziando)</i> L'illustre pittore.... <i>(si accorge che non c'è nessuno)</i> Ah! L'eccellentissimo Mustafà era qui.... Non c'è più.... vado a cercarlo.... <i>(esce)</i>	<i>(Entrano &gt;Ali e&lt; Floriano ed Ali con due servi recanti l'occorrente per dipingere. Sono preceduti da un servo di Mustafà.)</i> Il servo <i>(annunziando)</i> L'illustre pittore... <i>(si accorge che non c'è nessuno.)</i> Ah!.. L'eccellentissimo Mustafà era qui.... Non c'è più... vado a cercarlo. <i>(esce)</i>
Floriano Non potevo davvero trovare un'occasione più bella! Con la lettera di Damone e con quel po' di conoscenza della pittura che ho acquistato a Venezia, tutto andrà bene.... Almeno per la prima volta!	Floriano – Non potevo davvero trovare un'occasione più bella. Con la lettera di Damone e quel po' di conoscenza della pittura che ho acquistata a Venezia, tutto andrà bene.... Almeno per la prima volta!
Ali Speriamo che basti e si riesca!	Ali – E speriamo che basti e >che< si riesca! >subito!<
Floriano Quello che mi preoccupa è l'implacabile sorveglianza di Mustafà.	Floriano – Quello che mi preoccupa è l'implacabile sorveglianza di Mustafà.
Ali Quel cocomero!!	Ali – Quel cocomero!
Floriano Come parlare alla bella Dania e spiegarle il nostro stratagemma?	Floriano – Come parlare alla bella Dania e spiegarle il nostro stratagemma?
Ali	Ali –

Lasciate fare a me e saprò trovare il modo di intrattenere il vecchio. Non sarà mai detto che in questa faccenda il fedele Ali non sia riuscito a nulla. Vado a preparararmi. ( <i>Esce.</i> )	Lasciate fare a me, e saprò trovare il modo di intrattenere il vecchio. Non sarà mai detto che in questa faccenda il fedele Ali non sia riuscito a nulla. Vado a preparararmi. ( <i>Esce.</i> )
SCENA 3	Scena III°
>(Entra Dania riccamente abbigliata. Floriano la contempla estatico)<	
Mustafà Che cercate cavaliere, in questa casa?	Mustafà – Che cercate, cavaliere, in questa casa?
Floriano Cerco l' illustre Mustafà.	Floriano – Cerco l' illustre Mustafà?
Mustafà Inutile allora cercare. Eccolo qui davanti a voi.	Mustafà – Inutile, allora, cercare. Eccolo qui davanti a voi.
Floriano (con un profondo inchino) Vogliano allora i suoi occhi degnar il percorrere questa lettera.	Floriano – (con un profondo inchino) Vogliano allora i suoi occhi degnarsi di percorrere questa lettera.
Mustafà (leggendo) Vi mando in vece mia per il noto ritratto, questo gentiluomo veneziano che, dietro mia preghiera ha accettato di incaricarsene, essendo io infermo. Egli è incontestabilmente, il più felice ritrattista del mondo, e certo non potrei meglio servirvi che affidandogli questo importante lavoro. Egli saprà far rifulgere sulla tela tutta la bellezza dell'affascinante modello, e il grande Pascià vi sarà grato di una tale opera>< d'arte. Ma guardatevi bene dal parlare di alcuna ricompensa al nostro artista, perché certamente se ne offenderebbe: è uomo che lavora solamente per la gloria e per l'amore dell'arte. (a Floriano): Come dice il vostro proverbio? “Veneziani, gran Signori”. Mi fate davvero una grazia insigne e ve ne sono molto obbligato. (inchino)	Mustafà – (leggendo) “Vi mando in vece mia per il noto ritratto, questo gentiluomo <veneziano> che dietro mia preghiera ha accettato di incaricarsene, essendo io infermo. Egli è, incontestabilmente, il più felice ritrattista del mondo, e certo non potrei meglio servirvi che affidandogli questo importante lavoro. Egli saprà far rifulgere sulla tela tutta la bellezza dell'affascinante modello, e il grande Pascià vi sarà grato di una tale opera d'arte. Ma guardatevi bene dal parlare di alcuna ricompensa al nostro artista, perché certamente se ne offenderebbe: è uomo che lavora soltanto per la gloria e per l'amore dell'arte.” (a Floriano) Come dice il vostro proverbio? “Veneziani, gran signori.” Mi fate davvero una grazia insigne e ve ne sono molto obbligato. (inchino)
Floriano	Floriano –

È mia ambizione servire persone di illustre merito, qual è il mio amico Damone e quale siete voi. ( <i>inchino</i> )	È mia ambizione servire le persone di illustre merito, qual'è il mio amico Damone e quale voi siete. ( <i>inchino</i> )
Mustafà	Mustafà –
Farò immediatamente venire la giovane che ci interessa. ( <i>fa un cenno al servo</i> )	Farò immediatamente venire la giovane che c'interessa ( <i>Fa un cenno al servo</i> )
SCENA 4	Scena IV
( <i>Entra Dania riccamente abbigliata. Floriano la contempla estatico</i> )	( <i>Entra Dania riccamente abbigliata. Floriano la contempla estatico.</i> )
Mustafà ( <i>a Dania</i> ) Ecco il gentiluomo inviato da Damone perché eseguisca in sua vece il ritratto ( <i>a Floriano che fa un lungo baciamento a Dania</i> ) Olà, signor veneziano, che modo di salutare è questo?	Mustafà ( <i>a Dania</i> ) Ecco il gentiluomo inviato da Damone perché eseguisca in sua vece il ritratto. ( <i>a Floriano, che fa un lungo baciamento a Dania</i> ) Olà, signor veneziano, che modo di salutare è questo?
Floriano Signor mio, è il modo che si usa a Venezia.	Floriano – Signor mio, è il modo che s'usa a Venezia.
Mustafà Il modo di Venezia tenetelo per le vostre donne, ma per le nostre è troppo confidenziale e non mi garba.	Mustafà – Il modo di Venezia, tenetelo per le vostre donne, ma per le nostre, è troppo confidenziale e non mi garba.
Dania ( <i>a Floriano, sorridendogli</i> ) Ma garba a me, signore, e vi assicuro che sono molto onorata. Non sapevo che avrei avuto un pittore così illustre!	Dania ( <i>a Floriano, sorridendogli:</i> ) Ma garba a me, signore, e vi assicuro che sono molto onorata. Non sapevo che avrei avuto un pittore così illustre!
Floriano Chi non ambirebbe poter fare un simile ritratto? La mia abilità non è grande, ma il soggetto è così ricco di bellezza che dovrà uscire un lavoro degno dell'originale.	Floriano – Chi non ambirebbe poter fare un simile ritratto ? la mia abilità non è grande, ma il soggetto è così ricco di bellezza che dovrà uscire un lavoro degno dell'originale.
Terzetto: Dania, Floriano, Mustafà	Terzetto: Dania, Floriano, Mustafà
Dania L'originale è poca cosa; ma l'abilità dell'artista saprà valerne i difetti.	Dania – L'originale è poca cosa; ma l'abilità dell'artista saprà valerne i difetti.

<p>Floriano (<i>canta</i>) L'artista in voi difetto alcun non vede E dell'opera sua degna mercede Sarà di poter pingere, perfetto Quale il cielo lo fece il vostro aspetto</p>	<p>Floriano (<i>canta</i>): l'artista in voi &gt;alcun&lt; (cassato) difetto alcun non vede, e dell'opera sua degna mercede sarà di poter pingere, perfetto quale il cielo lo fece, il vostro aspetto.</p>	<p>Floriano (<i>canta</i>): L'artista in voi difetto alcun non vede, e dell'opera sua degna mercede sarà di poter pingere, perfetto quale il cielo lo fece, il vostro aspetto.</p>
<p>Dania (<i>con civetteria</i>) Signore, se sarà questo pe&lt;n&gt;nello Al pari del &gt;ritratto&lt;&lt;linguaggio&gt; adulatore Mi farete un ritratto &gt;t&lt;anto Che più nessuno mi conoscerà!</p>	<p>Dania (<i>con civetteria</i>): signore se sarà questo pennello al pari del linguaggio adulatore, mi farete un ritratto tanto bello che più nessuno mi conoscerà.</p>	<p>Dania (<i>con civetteria</i>): Signore, se sarà questo pennello Al pari del ritratto adulatore, mi farete un ritratto tanto bello che più nessuno mi conoscerà!</p>
<p>Floriano Dania, soave e bella senza uguale Opra perfetta in voi compì natura E impossibile rese a me mortale Il potervi adulare.</p>	<p>Floriano: la natura compiendo, Dania, in voi opera di bellezza senza eguale, impossibile rende a me mortale il potervi adulare.</p>	<p>Floriano – &lt;Dania, soave e bella senz'eguale,&gt; &gt;La natura compiendo, Dania, in voi,&lt; &lt;opra perfetta in voi compì natura&gt; &gt;opera di bellezza senz'eguale,&lt; e impossibile &gt;rende&lt;&lt;rese&gt; a me mortale il potervi adulare.</p>
<p>Dania Signor se quanto dite fosse vero Degna dell'arte vostra inver sarei. Ma il vostro dire è tanto lusinghiero Che darvi troppo trotto non &gt;potrei&lt;&lt;vorrei&gt;</p>		
<p>Mustafà (<i>che da un pezzo sbuffa</i>): Adesso poi, basta coi complimenti, per Allah! Mettiamoci al lavoro, ser pittore, o questo quadro mai si finirà.</p>	<p>Mustafa (<i>che da un pezzo sbuffa</i>) Adesso, poi, basta coi complimenti, per Allah. Mettiamoci al lavoro, ser pittore, o questo quadro mai si finirà.</p>	<p>Mustafà (<i>che da un pezzo sbuffa</i>): Adesso, poi, basta coi complimenti, per Allah! Mettiamoci al lavoro, ser pittore, o questo quadro mai si finirà.</p>
<p>Floriano (<i>ai servi</i>) Disponete ogni cosa. (<i>Mentre i servi eseguiscono</i> &gt;)&lt;, Floriano si avvicina Floriano si avvicina ancora aDania. Mustafà sbuffa)</p>	<p>Floriano (<i>ai servi: parlato</i>) Disponete ogni cosa. E????...</p>	<p>Floriano (<i>ai servi</i>) Disponete ogni cosa (<i>Mentre i servi eseguiscono,</i> <i>Floriano si avvicina ancora a Dania. Mustafà</i> <i>sbuffa.</i>)</p>
<p>Dania Dove devo mettermi?</p>	<p>Dania: dove devo mettermi?</p>	<p>Dania – Dove devo mettermi?</p>
<p>Floriano (<i>la conduce verso il divano</i>).</p>	<p>Floriano: ecco, qui. È il punto dove la uce è migliore.</p>	<p>Floriano – (<i>la conduce verso il divano</i>)</p>

Ecco, qui. È il punto dove la luce è migliore per l'effetto che vorrei raggiungere.	Ecco, qui. È il punto dove la luce è migliore per l'effetto che vorrei raggiungere.
Dania ( <i>sedendo</i> ) Va bene così?	Dania ( <i>sedendo</i> ) ( <i>canta</i> ): va bene così?
Floriano Va bene ( <i>si allontana per osservare l'effetto &gt;</i> )<, poi si riavvicina) Il corpo un po' piegato A destra, leggermente.... Il braccio abbandonato.... Sul grembo, mollemente....	Floriano: va bene. ( <i>Si allontana per osservare l'effetto, poi si riavvicina</i> ) il corpo un po' piegato a destra, leggermente... il braccio abbandonato sul grembo, mollemente..
Mustafà ( <i>a Dania</i> ) Per Maometto, non sapreste fare da sola i cambiamenti della posa? Lo fate inutilmente faticare, e vi mostrate sciocca e neghittosa.	Mustafà (aggiunto a matita) ( <i>a Dania</i> ) Per Maometto! Non sapete fare da sola i cambiamenti della posa? Lo fate inutilmente faticare, e vi mostrate sciocca e neghittosa.
Dania ( <i>a Mustafà</i> ) Che volete è per me una cosa D'una tale novità.... ( <i>a Floriano</i> ) Il signor di me disponga Come meglio crederà. ( <i>Dopo un tenero sguardo abbassa gli occhi arrossendo.</i> )	( <i>a Mustafà</i> ) che volete? Per me cosa d'una tale novità.. ( <i>a Floriano</i> ) il signor di me disponga come meglio gli parrà. <i>tenero sguardo abbassa gli occhi arrossendo</i> )
Floriano ( <i>Giubilante si appressa al cavalletto:</i> ) Sì, va tutto a meraviglia. ( <i>con dolcezza</i> ) Sol dovrete rialzare verso me le belle ciglia....	Floriano ( <i>giubilante, si appressaal cavalletto</i> ) Sì va tutto a meraviglia. ( <i>con dolcezza</i> ) sol dovrete un po' rialzare verso me le belle ciglia..
Dania ( <i>sorridendo eseguisce</i> ) Floriano ( <i>approva con un cenno del capo</i> ) Or possiamo incominciare. ( <i>Sospiro di sollievo di Mustafà</i> ) Il posare non è cosa facile come comunemente si crede, e la scelta dell'atteggiamento e delle luci ha un'importanza enorme per la riuscita del quadro.	<i>ndo eseguisce</i> ) <i>va con un cenno del capo</i> ) or possiamo incominciare. <i>Ievo di Mustafà</i> ) <i>fà: parlato</i> ) il posare non è cosa facile come comunemente si crede, e la scelta dell'atteggiamento, e delle luci ha una importanza enorme per la riuscita del quadro.
Mustafà	Mustafà: Mustafà –

Certo, certo. Floriano Chi posa deve interpretare con finezza le intenzioni del artista, perché un cattivo modello è assai più dannoso che un cattivo pennello.	certo, certo. Floriano: chi posa deve interpretare con finezza le intenzioni dell'artista, perché un cattivo modello è assai di maggior danno che un pessimo pennello.	Certo. Certo. Floriano – Chi posa, deve interpretare con finezza le intenzioni dell'artista, perché un cattivo modello è assai >di maggiore danno< <più dannoso> che un >pessimo< <cattivo> pennello.
Mustafà Certo, certo. Dania Io non sono una di quelle Vanitose scioccherelle Che vorrebbero vedersi Più del sole chiare e belle.	Mustafà: Certo, certo. Dania: ( <i>cantato</i> ) Io non son una di quelle vanitose, scioccherelle Che vorrebbero vedersi più del sole chiare e belle. E se il povero pittore non le pinge con splendore Di bellezza senz'eguale, entran subito in furore.	Mustafà – Certo. Certo. Dania – Io non son una di quelle Vanitose scioccherelle Che vorrebbero vedersi Più del sole chiare e belle.
E se il povero pittore Non le finge uno splendore Di bellezza senz'eguale Entran subito in furore.		E, se il povero pittore Non le finge uno splendore Di bellezza senz'eguale, entran subito in furore.
Floriano ( <i>ridendo</i> ) Voglion tutte istesse cose, carnagion di latte e rose, una bocca piccolina, due pupille luminose come in notte oscura....	Floriano ( <i>idem, ridendo</i> ) Voglion tutte istesse cose: carnagion di latte e rose, una bocca piccolina due pupille luminose come stelle in notte oscura..	Floriano ( <i>ridendo</i> ): Vogliono tutte istesse cose: carnagion di latte e rose, una bocca piccolina, due pupille luminose come stelle in notte scura...
Mustafà ( <i>ridendo</i> ) Quando l'occhio è da babbeo!	Mustafà ( <i>ridendo</i> ) Quando l'occhio è di babbeo..	Mustafà ( <i>ridendo</i> ) Quando l'occhio è da babbeo!
Floriano ( <i>assentendo col capo</i> ) Un visino da cameo Anche se l'originale	Floriano ( <i>assentendo col capo</i> ) Un visino da cammeo.. Anche se l'originale	Floriano ( <i>assentendo col capo</i> ): Un visino da cameo, anche se l'originale...
Mustafà .... Assomiglia ad un cinghiale! ( <i>ride</i> )	Mustafà: assomiglia a un cinghiale... ( <i>ride</i> )	Mustafà – Assomiglia ad un cinghiale! ( <i>ride</i> )
Dania Un ritratto sol par tutte Ben sarebbe gran ventura!	Dania: un ritratto sol per tutte ben sarebbe gran ventura..	Dania – Un ritratto sol per tutte Ben sarebbe gran ventura!
Floriano Tal ritratto in fede mia	Floriano: tal ritratto, in fede mia di voi degno non saria	Floriano – Tal ritratto, in fede mia,

<p>Di voi degno non saria! È la bellezza vostra senza pari Come fiore bizzarro e prodigioso; ha un fascino sottile, misterioso, che nessun'altra in terra può vantare--. (<i>Vedendo che Mustafà ricomincia a sbuffare si riprende e dice rivolto a lui con aria più professionale:</i>) Non è bellezza fatta ad esemplari...</p>	<p><i>scaldandosi</i>) è la bellezza vostra senza pari, come fiore bizzarro e prodigioso, ha un fascino sottile, misterioso, che nessun'altra in terra può vantare. (<i>vedendo che Mustafà ricomincia a sbuffare, si riprende e dice, rivolto a lui, con aria professionale:</i>) non è bellezza fatta ad esemplari...</p>	<p>di voi degno non saria. (<i>scaldandosi</i>) È la bellezza vostra senza pari, come &gt;un&lt; fiore bizzarro e prodigioso; ha un fascino sottile, misterioso che nessun'altra, in terra, può vantare. (<i>vedendo che Mustafà ricomincia a sbuffare, si riprende, e dice, rivolto a lui, con aria più professionale:</i>) Non è bellezza fatta ad esemplari...</p>
<p>Mustafà (<i>baffardo</i>) Il naso infatti è grosso non c'è male, mi par!</p>	<p>Mustafà (<i>beffardo</i>) Il naso, infatti, è grosso, non c'è male, mi pare.</p>	<p>Mustafà – (<i>beffardo</i>) Il naso infatti è grosso non c'è male, mi par!</p>
<p>Florianò (<i>scuote il capo</i>) Dania (<i>ride</i>) Florianò Lessi non so più dove in pergamena antica Ah! Ebbe Alessandro il Grande una splendida amica, una giovine schiava di Tessaglia. “Pingi, -egli disse- Apollo, pittore unico al mondo, questa beltà divina che nulla al mondo eguaglia!” Obbedì Apollo, e presto in quell'occhio profondo Smarrì l'anima e il cuore e si perdutamente s'innamorò, che pallido e languente Ne fu presso a morir. Gemea la bella... Ed il Grande Alessandro, punto il cuore Di pietà per quel disperato amore, L'oggetto dei suoi voti gli concesse. (<i>a Mustafà</i>) .... E se tale mercé vi si chiedesse?...</p>	<p>Florianò (<i>scuote il capo</i>) Dania (<i>ride</i>) Florianò: lessi, non so più dove, in pergamena antica, ch'ebbe, Alessandro il grande, una splendida amica, una giovine schiava di Tessaglia. Pingi, egli disse, Apollo, pittore unico al mondo, questa beltà divina che nulla al mondo eguaglia. Obbedì Apollo. E presto in quell'occhio profondo Smarrì l'anima e il core e si' perdutamente S'innamorò che pallide e &gt;piangente&lt; languente Ne fu presso a morir. Gemea la bella Ed il grande Alessandro, punto il cuore Di pietà per quel disperato amore L'oggetto dei suoi voti gli concede. (<i>a Mustafà</i>).. ma s'io chiedessi a voi tale mercede..</p>	<p>Florianò (<i>scuote il capo</i>) Dania (<i>ride</i>) Florianò – Lessi non so più dove, in pergamena antica ch'ebbe, Alessandro il Grande, una splendida amica, una giovine schiava di Tessaglia. ‘Pingi – egli disse – Apollo, pittore unico al mondo, questa beltà divina che nulla, al mondo, eguaglia. Obbedì Apollo. E presto, in quell'occhio profondo smarrì l'anima e il core, e si perdutamente s'innamorò che, pallido e languente, ne fu presso a morir. Gemea la bella, ed il grande Alessandro, punto al cuore di pietà per quel disperato amore l'oggetto de' suoi voti gli concede. (<i>a Mustafà</i>)... Ma s'io chiedessi a voi tale mercede...</p>
<p>Mustafà (<i>con buffa cadenza</i>) Vi direi che Alessandro, ahimè non sono! (<i>guarda il ritratto</i>) Ne voi, da quanto vedo, siete Apollo! Forse potreste fare opre più belle</p>	<p>Mustafà (<i>con buffa cadenza</i>) Vi direi che Alessandro ahimè non sono. (<i>guarda il ritratto</i>) né, voi, da quanto pare, siete Apollo. Forse, potreste fare opre più belle Se chiacchieraste meno.</p>	<p>Mustafà – (<i>con buffa cadenza:</i>) Vi direi che Alessandro, ahimè, non sono! (<i>guarda il ritratto:</i>) Né voi, da quanto vedo, siete Apollo. Forse, potreste fare opre più belle se chiacchieraste meno..</p>

Se chiacchieraste meno		
<p>Floriano  Ah! No, signore!  S'io parlo è per tenere di buon umore  Vivace d'espressione il mio modello.  E quanto a giudicar di brutto e bello aspettiamo che l'opra sia finita!</p> <p>Dania  È ver!</p> <p>Mustafà  Se continuiam di questo passo  Ci sarà da aspettar tutta la vita.</p>	<p>Floriano –  Ah, no, signore!  S'io parlo, è per tenere di buon umore, vivace d'espressione, il mio modello.  E quanto a giudicar del brutto e bello, aspettiamo che l'opra sia finita.</p> <p>Dania.  È ver!</p> <p>Mustafà  Se continuiam di questo passo, ci sorrà da aspettar tutta la vita.</p>	
		Scena 5°
		(entra Ali, travestito da ufficiale turco)
<p>Mustafà (<i>seccato</i>)  Ma cosa vuole adesso costui? (<i>ad Ali</i>) Chi vi insegna ad entrare senz'esservi invitato?</p> <p>Ali</p> <p>Se entro qui liberamente, tra noi questa libertà è lecita, poichè certo mi conoscete.</p> <p>Mustafà  Vi ingannate, signor mio, non vi conosco affatto.</p> <p>Ali</p> <p>Possibile??? Allora sappiate che io sono (<i>con grande prosopopea</i>) Maruk-Mahomed-Ibrahim-Serwar Pascià! La storia ha già esaltato le mie gesta e quelle dei miei grandi antenati!</p> <p>Mustafà (<i>si stringe nelle spalle, poi, brusco</i>)  E cosa desiderate?</p> <p>Ali</p> <p>Un consiglio. So che nessuno è meglio qualificato di voi, per la luminosa saggezza che vi distingue. Ma si tratta di cosa delicata. Se non vi spiaca, eccellentissimo signore, tiriamoci un poco in disparte. (<i>Eseguisce</i>)</p>	<p>(entra Ali, travestito da ufficiale turco)  Mustafà (<i>seccato</i>)  Ma cosa vuole, adesso, costui? (<i>ad Ali</i>) Chi vi insegna ad entrare senz'esservi invitato?</p> <p>Ali –  Se entro qui liberamente, tra noi questa libertà è pur lecita, perché certo mi conoscete.</p> <p>Mustafà –  Vi ingannate, signor mio. Non vi conosco affatto.</p> <p>Ali –  Possibile?? E allora sappiate ch'io sono (<i>con grande importanza:</i>) Maruk-Mahomed-Ibrahim-Serwar Pascià! La storia ha già esaltato le mie gesta e quelle dei miei grandi antenati.</p> <p>Mustafà – (<i>si stringe nelle spalle; poi, brusco:</i>)  E cosa desiderate?</p> <p>Ali –  Un consiglio. So che nessuno è meglio qualificato di voi, per la luminosa saggezza che vi distingue. Ma si tratta di cosa molto delicata. Se non vi spiace, eccellentissimo signore, tiriamoci un poco in disparte. (<i>Eseguiscono</i>)</p>	

Mustafà Eccoci abbastanza lontani, spero. <i>(Si volge a guardare)</i>	Mustafà – Eccoci abbastanza lontani, spero. <i>(Si volge a guardare)</i>
Floriano <i>(Sorpreso a parlar pino a Dania)</i> Osservavo da vicino la tinta degli occhi...	Floriano – <i>(sorpreso a parlar piano con Dania)</i> Osservavo da vicino la tinta degli occhi.
Ali <i>(Tirando Mustafà per allontanarlo maggiormente:)</i> Figuratevi che ho ricevuto uno schiaffo! Voi dovete sapere cosa significa uno schiaffo quando è dato a mano aperta proprio in mezzo alle guancie, così! <i>(eseguisse)</i>	Ali – <i>(tirando Mustafà per allontanarlo maggiormente:)</i> Figuratevi che ho ricevuto uno schiaffo! Voi dovete sapere cosa significa uno schiaffo quando è dato >proprio< a mano aperta proprio in mezzo alla guancia: così <i>(eseguisse)</i> .
Mustafà OHI! Badate a quel che fate, mascalzone!	Mustafà – Ahi! Badate a quel che fate! Mascalzone!
Ali Oh, non volevo offendervi! Era per spiegarvi....	Ali – Oh, non volevo offendervi! Era per spiegarvi...
Mustafà Spiegatevi a parole che sarà meglio.	Mustafà – Spiegatevi a parole, che >capisco< <sarà> meglio.
Ali Dunque capirete come uno schiaffo simile mi sia sceso dalle guancie al cuore, accendendolo di implacabile ira. Ma sono incerto se, per vendicare l'offesa, mi convenga meglio affrontare il nemico in duello oppure farlo assassinare.	Ali – Dunque, capirete come un simile schiaffo mi abbia bruciato le guance, e come il bruciore mi sia sceso dalle guance al cuore, accendendolo di implacabile ira. Ma sono incerto se, per vendicare l'offesa, mi convenga meglio affrontare il nemico in duello oppure farlo assassinare.
Mustafà In generale assassinare mi par più sicuro e più spiccio. Chi è il vostro nemico?	Mustafà – In generale, assassinare mi par più sicuro e più spiccio. Chi è il vostro nemico?
Ali Ssssst!!! Per carità! Parlate piano!! <i>(lo trascina parlando fuori dalle quinte)</i>	Ali – Sht!! Per carità! Parlate piano! <i>(Lo trascina, parlando, fuori dalle quinte)</i>
Floriano <i>(posa i penelli e si inginocchia ai piedi di Dania)</i> Bella Dania, finalmente Un istante soli siamo! Posso dirvi alfin che v'amo Pazzamente!	Floriano <i>(posa i pennelli e si inginocchia ai piedi di Dania:)</i> Bella Dania, finalmente Un istante soli siamo! Posso dirvi alfin che v'amo Pazzamente!

Dania ( <i>commossa</i> ) Dite il vero?	Dania: dite il vero?	Dania – ( <i>commossa</i> :) Dite il vero?
Floriano Nol sentite? ( <i>accendendosi</i> ) L'ideal per me sei tu! Per un bacio tuo darei Mille vite!	Floriano: nol sentite? L'ideal per me tu sei, tu sola per un bacio tuo darei mille vite	Floriano: nol sentite?! ( <i>accendendosi</i> :) L'ideal per me tu sei! Per un bacio tuo, darei Mille vite!
Dania ( <i>teneramente</i> ) Troppo, troppo! A me basta solo una, ma per me! Sol per me!	Dania: troppe; a me basta solo una, una sol per me.	Dania – ( <i>teneramente</i> :) Mille?! A me basta pur una, ma per me! Solo per me!
Floriano ( <i>appassionatamente</i> ) Sol per te! Di quanto sono, Dania dolce ti so dono, e nessuna cosa l'alma più desia che appagar il tuo desir dolcezza mia dimmi sol che m'ami!	Floriano: di quanto sono, Dania dolce, ti fo dono, e nessuna cosa l'alma > tua < (cassato) più desia che appagar ogni tua brama. Dimmi sol che 'ami.	Floriano – ( <i>appassionato</i> ) Sol per te! Di quanto sono, Dania dolce, ti fo dono, e nessuna cosa l'alma più desia che appagare il tuo desir dolcezza mia! Dimmi sol che m'ami!
Dania ( <i>con slancio</i> ) T'ama l'alma mia!....	Dania: l'alma, l'alma mia oh dolcezza oh incanto! Col tuo sguardo, col tuo canto m'hai rinvolta in un incanto, nella mesta prigionia per te solo visse il core. Per te soltanto la vita mia ancor s'infiora di speme, d'amor.	Dania ( <i>con slancio</i> ) T'ama L'alma mia...
Floriano Oh! Dolcezza! Oh! Incanto!		Floriano Oh! Dolcezza! Oh! Incanto!
Dania Oh dolcezza! Oh! Incanto! Folle ebbrezza! M'ami tanto?		Dania Incanto! Dolcezza! Folle ebbrezza!
Floriano t'amo tanto!		Floriano – M'ami tanto?
Dania ...tanto! Guardamo gli occhi e ripetiti!		
Floriano		

T'amo!		
Dania Ancora!		
Floriano T'amo!!		
Dania Col tuo sguardo, col tuo canto, M'hai ravvolta in un incanto. Nella mesta prigionia Per te solo vive il core; Per te soltanto la vita mia Ancor s'iffiera di speme e d'amore.		Dania – T'amo tanto. Col tuo sguardo, col tuo canto M'hai ravvolta in un incanto. Nella mesta prigionia Per te solo visse il core; per te soltanto la vita mia ancor s'iffiora di speme e d'amore.
Floriano Insiem fuggirem questi lidi. Alla mia patria bella e luminosa Ti condurro mia sposa.		Floriano – Insieme fuggiamo questi lidi Alla mia patria bella e luminosa Ti condurrò, mia sposa.
Dania Tua sposa!		Dania – Tua sposa!
Floriano Per sempre sei mia!		Floriano – Per sempre mia.
Dania Ah! Per sempre! Col tuo sguardo, col tuo canto, m'hai ravvolta in un incanto. Nella mesta prigionia Per te soo visse il cor, per te soltanto la vita mia ancor s'iffiera di speme, d'amor!		Dania – Per sempre! ... <i>(D'un tratto come svegliandosi: (parlato) Ma come, ahimè, potremo sfuggire a Mustafà?</i>
Floriano T'involerò da questa prigionia, alla mia patria bella e luminosa ti condurrò, mia sposa!	Floriano: t'involerò da questa prigionia, alla mia patria bella e luminosa ti condurrò mia sposa.	
Dania	<i>(duetto)</i>	

Ma come, ahimè, potremo sfuggire a Mustafà?	
Floriano	Floriano –
Ascolta, amore: ( <i>parlano piano</i> )	Ascolta, amore: ( <i>parlano piano</i> )
Mustafà ( <i>ancora tra le quinte</i> )	Mustafà ( <i>ancora tra le quinte:</i> )
Ecco il parer mio; adesso vi saluto.	Ecco il parer mio. E adesso vi saluto. ( <i>entrano</i> )
Alì ( <i>cercando tuttavia di trattenerlo &gt;(&lt;&lt;e&gt;ponendosi in modo di nascondergli Floriano e Dania:</i> )	Alì – ( <i>cercando tuttavia di trattenerlo, e ponendosi in modo da nascondergli Floriano e Dania:</i> )
Il vostro consiglio è davvero prezioso! Quando riceverete degli schiaffi, servitor vostro! Vi renderò la pari col mio consiglio.	Il vostro consiglio è davvero più prezioso che il fuoco d’inverno, che la pioggia d’estate! ( <i>inchino</i> ) Quando riceverete degli schiaffi, servitor vostro; ( <i>inchino</i> ) vi renderò la pari col mio consiglio.
Mustafà	Mustafà –
Vi lascio andare senza accompagnarvi: tra noi questa libertà è permessa... ( <i>Alì esce</i> )	Vi lascio andare senza accompagnarvi. Tra noi questa libertà è permessa. ( <i>Exit Alì</i> )
Floriano ( <i>a Dania</i> )	Floriano ( <i>a Dania</i> )
Nulla potrà più separarci. ( <i>Vedendo che Mustafà l’osserva:</i> ) Guardavo questa fossetta che ha sul mento e che dapprima mi era parsa una macchiolina. Ma per oggi basta. Finiremo un’altra volta. ( <i>a Mustafà che vuol vedere il ritratto:</i> ) No, non guardate ancora! ( <i>ai servi:</i> ) Portate via tutto! ( <i>a Dania:</i> ) Vi prego, graziosissima, state serena, non perdetevi di coraggio, e così condurremo a buon fine quello che abbiamo cominciato.	Nulla potrà più separarci. ( <i>Vedendo che Mustafà l’osserva:</i> ) Guardavo questa fossetta che ha sul mento e che dapprima mi era parsa una macchiolina. Ma per oggi basta; finiremo un’altra volta. ( <i>A Mustafà che vuol vedere il ritratto:</i> ) No, non guardate ancora! ( <i>Ai servi:</i> ) Portate via tutto. ( <i>A Dania:</i> ) Vi prego, graziosissima, state serena, non perdetevi di coraggio, e così condurremo a buon fine quello che abbiamo cominciato.
Dania	Dania –
Non temete, sto di buon animo.	Non temete, sto di buon animo.
Mustafà	Mustafà –
E quando finirete il ritratto?	E quando finirete il ritratto?
Floriano	Floriano –
Avrete prima d’allora mie notizie. ( <i>s’inchina profondamente ed esce</i> )	Avrete, prima d’allora, mie notizie. ( <i>S’inchina profondamente ed esce.</i> )
	Scena 6°
	( <i>Dania e Mustafà</i> )
Dania	Dania –

<p>Che dite? Questo pittore è davvero una persona straordinaria. Bisogna riconoscere che i veneziani hanno una gentilezza, una genialità superiore a quella degli altri popoli.</p> <p>Mustafà –</p> <p>Mi sembra che abbiano specialmente una sfacciataggine superiore! (<i>sbuffa</i>.)</p> <p>Dania –</p> <p>Che dite?? Sanno così bene rendersi accetti!</p> <p>Mustafà –</p> <p>Alle donne, concedo! Ma quanto agli uomini, ti assicuro che accade l'opposto e per conto mio li manderei tutti a mille diavoli, cominciando dal famoso pittore!</p>	<p>Che dite? Questo pittore è davvero una persona straordinaria. Bisogna riconoscere che i Veneziani hanno una gentilezza, una genialità superiore a quella degli altri popoli.</p> <p>Mustafà –</p> <p>Mi sembra che abbiano specialmente una sfacciataggine superiore! (<i>sbuffa</i>.)</p> <p>Dania –</p> <p>Che dite?? Sanno così bene rendersi accetti!</p> <p>Mustafà –</p> <p>Alle donne, concedo! Ma quanto agli uomini, ti assicuro che accade l'opposto. E per conto mio li manderei tutti a mille diavoli, cominciando dal vostro&lt;&lt; tuo famoso&gt;&gt; pittore! (<i>sbuffa</i>)</p>
<p>SCENA 7.</p> <p>(<i>entra affannosamente Zaida</i>)</p> <p>Zaida (<i>si getta ai piedi di Mustafà e gli si attacca alle vesti</i>)</p> <p>Signore, signore buono, salvatemi; per l'amore di Allah!</p> <p>Mustafà</p> <p>Ma chi è costei? Oggi mi succedono tutte! Cosa c'è ancora?</p> <p>Zaida (<i>con e gesti di terrore</i>)</p> <p>Salvatemi signore, da un marito geloso che mi perseguita e mi vuole uccidere! La sua gelosia è frenetica e sorpassa ogni immaginazione. Egli esige che mi copra perfino gli occhi, e per avermi scorta col viso leggermente scoperto, ha sguainata la spada, mi ha inseguita e ridotta a rifugiarmi qui e ad invocare la vostra protezione. Ahimè, che lo sento venire! Ah! Per carità, per pietà, signore, salvatemi!</p> <p>Mustafà (<i>a Dania</i>)</p>	<p>Scena 7°</p> <p>(<i>Entra affannosamente Zaida</i>)</p> <p>Zaida (<i>si getta ai piedi di Mustafà e gli si attacca alle vesti:</i>)</p> <p>Signore, signore buono, salvatemi, per l'amore di Allah!</p> <p>Mustafà –</p> <p>Ma chi è costei? Oggi mi accadono tutte! Cosa &gt;succede&lt; c'è ancora&gt;?</p> <p>Zaida (<i>con voce e gesti di terrore:</i>)</p> <p>Salvatemi, signore, da un marito geloso che mi perseguita e mi vuole uccidere! La sua gelosia è frenetica e sorpassa ogni immaginazione. Egli esige che mi copra persino gli occhi, e per avermi scorta col viso leggermente scoperto, ha sguainata la spada, mi ha inseguita e ridotta a rifugiarmi qui e ad invocare la vostra protezione. Ahimè che lo sento venire! Ah, per carità, per pietà, signore, salvatemi!</p> <p>Mustafà – (<i>a Dania</i>)</p>

Conducila nelle tue stanze; (a Zaida) Non temere nulla.	Conducila nelle tue stanze. (A Zaida) Non temete nulla.
SCENA 8.	Scena 8°
(Entra con la spada sguainata, Floriano)	(Entra con la spada sguainata, Floriano)
Mustafà Come, siete voi, il marito geloso?	Mustafà – Come, siete voi il marito geloso?
Floriano Dov'è, quella sciagurata?	Floriano – Dov'è quella sciagurata?
Mustafà Un veneziano geloso come un turco?!	Mustafà – Un veneziano geloso come un turco?
Floriano I veneziani sanno fare di tutto, e quando vogliono esser gelosi, lo sono venti volte meglio di un turco.	Floriano – I veneziani sanno fare di tutto; e quando vogliono esser gelosi lo sono venti volte meglio di un turco.
Mustafà Caspita! Dite davvero?	Mustafà – Caspita! Dite davvero?
Floriano Non cercate di tergiversare: l'infame crede di aver trovato qui un rifugio sicuro, ma voi siete troppo ragionevole per opporvi al mio risentimento. Lasciate dunque che la tratti come si merita.	Floriano – Non cercate di tergiversare: l'infame crede di aver trovato >che qui< un rifugio sicuro, ma voi siete troppo ragionevole per opporvi al mio risentimento. Lasciate dunque che la tratti come si merita.
Mustafà Che diavolo! Fermatevi! L'offesa è troppo piccola per un'ira così grande!	Mustafà – Che diavolo! Fermatevi! L'offesa è troppo piccola per un'ira così grande.
Floriano L'importanza dell'offesa non sta nell'entità della cosa in sé stessa, ma nell'ordine trasgredito. La disobbedienza che irride ai miei divieti aggrava qualsiasi piccolezza.	Floriano – L'entità dell'offesa non sta nell'importanza della cosa in sé stessa, ma nell'ordine trasgredito. La disobbedienza che irride ai miei divieti aggrava qualsiasi piccolezza.
Mustafà Dal modo in cui la donna parlava, posso accertarvi che sbaglio senza malizia e per pura dimenticanza.	Mustafà – Dal modo in cui la donna parlava, posso accertarvi che sbaglio >?< <senza> malizia e per pura dimenticanza.
Floriano Come? Parlate la sua parte contro di me?	Floriano – Come? Pigliate la sua parte contro me?

Mustafà Senz'altro. E se desiderate essermi grato, dimenticate la vostra collera e riconciliatevi con lei. È una grazia che vi domando. Floriano	Mustafà – Senz'altro. E se desiderate essermi grato, dimenticate la vostra collera e riconciliatevi con lei. È una grazia che vi domando. Floriano –
In questo caso ( <i>gesto significativo</i> ) non posso rifiutare. La vostra saggezza, poi è lodata da tutti: farò come mi consigliate. Mustafà ( <i>avvicinandosi a Zaida nascosta</i> ) Venite, venite pure senza timore. Ho fatto la pace per voi. Le belle che si rivolgono a me ottengono sempre tutto quanto desiderano.	In questo caso ( <i>gesto significativo</i> ) non posso rifiutare. La vostra saggezza, poi, è lodata da tutti: Farò come mi consigliate. Mustafà – ( <i>Avvicinandosi a Zaida nascosta:</i> ) Venite, venite pure senza timore. Ho fatto la pace per voi. Le belle che si rivolgono a me ottengono sempre tutto quanto >vogliono< desiderano.
Zaida La riconoscenza che vi debbo è infinita, signore. Ma lasciate che io vada a riprendere il mio velo, perché non oserei ricomparirgli dinanzi così. Succederebbe un vero pandemonio.	>Floriano< <Zaida> - La riconoscenza che vi debbo è infinita, signore. Ma lasciate ch'io vada a riprendere il mio velo, perché non oserei ricomparirgli dinanzi così. Succederebbe un vero pandemonio.
Mustafà ( <i>5riavvicinandosi a Floriano</i> ) Eccola che sta per venire. Se aveste visto come appariva felice quando le dissi che tutto era accomodato!	Mustafà – ( <i>riavvicinandosi a Floriano</i> ) Eccola che sta per venire. Se aveste visto come appariva felice quando le dissi che tutto era accomodato!
SCENA 9.	Scena 9°
( <i>entra Dania avvolta tutta nel velo di Zaida</i> )	( <i>Entra Dania avvolta tutta nel velo di Zaida</i> )
Mustafà Poiché avete dimenticato il vostro risentimento, ser Pittore, fate la pace qui davanti a me. Datevi la mano e promettete di vivere d'ora innanzi nella più perfetta unione!	Mustafà – Poiché avete dimenticato il vostro risentimento, ser pittore, fate la pace qui davanti a me. Datevi la mano e promettete di vivere d'ora innanzi nella più perfetta unione.
Floriano Per la grande amicizia che ci lega, ( <i>con enfasi</i> ) vi prometto eccellentissimo Mustafà; che vivrò con lei d'amore e d'accordo!	Floriano – Per la grande amicizia che ci lega ( <i>con enfasi</i> ) vi prometto, eccellentissimo Mustafà, che vivrò con lei d'amore e d'accordo.
Mustafà Trattatela bene, caro pittore.	Mustafà – Trattatela bene, caro pittore.

<p>Floriano – La tratterò il meglio che mi sarà possibile, ve l'assicuro. (<i>Escono</i>) Mustafâ – (<i>solo</i>) Ah! Ah! Ah! (<i>ride di gusto</i>) Guardate un po' quel pittore! Cosa ne dirà Dania? Temevo quasi che se ne innamorasse, ma così tutto è accomodato. Dania! Dania! Daniaaaa! (<i>cercando Dania trova Zaida</i>)</p>	<p>Floriano – La tratterò il meglio che mi sarà possibile, ve l'assicuro. (<i>Escono</i>) Mustafâ – (<i>solo</i>) Ah! Ah! Ah! (<i>ride di gusto</i>) Guardate un po' quel pittore! Cosa ne dirà Dania? Temevo quasi che se ne innamorasse, ma così tutto è accomodato. Dania! Dania! Daniaaaa! (<i>cercando Dania trova Zaida</i>)</p>
<p>SCENA 10°</p>	<p>Scena 10°</p>
<p>Mustafâ (<i>a Zaida</i>) Come?! Siete ancora qui? Cosa vuol dire? Zaida (<i>senza velo</i>) Vuol dire che un venditore di schiave è odiato da tutti, e che tutti sono contenti di nuocerli. Vuol dire che Dania è fuggita col Cavaliere che l'ama, per essere sua sposa. Vuol dire che siete gabbato, e gabbato coi fiocchi!! (<i>fugge via ridendo</i>) Mustafâ (<i>con furia sempre crescente</i>) A me un tale affronto? Ame, Mustafâ? ma chiederò giustizia e la vedremo!, cane miscredente! Ti farò impalare, per la barba di Maometto! Ti farò impalare! (<i>chiamando a gran voce</i>): Omar! Talete! Ibrahim! Servi! Schiavi! Qui subito! (<i>i servi accorrono urtandosi</i>) Se volete che rimetta i castighi promossi alla vostra sciempiaggine di stanotte dovete ora, fulmineamente, raggiungere Dania e il pittore fuggitivi, e portarmeli qui, vivi o morti. Via!</p>	<p>Mustafâ (<i>a Zaida</i>) Come?! Siete ancor qui, voi? Cosa vuol dire? Zaida (<i>senza velo</i>) Vuol dire che un venditore di schiave è odiato da tutti, e che tutti sono contenti di nuocerli. Vuol dire che Dania è fuggita col cavaliere che l'ama per essere sua sposa. Vuol dire che siete gabbato e gabbato coi fiocchi! (<i>fugge via ridendo.</i>) Mustafâ (<i>con furia sempre crescente:</i>) A me un tale affronto? A me, Mustafâ? Ma chiederò giustizia e la vedremo, cane miscredente! Ti farò impalare, per la barba di Maometto! Ti farò impalare! (<i>chiamando a gran voce:</i>) Omar! Talete! Ibrahim! Servi! Schiavi! Qui subito! (<i>i servi accorrono urtandosi:</i>) Se volete che rimetta i castighi promessi alla vostra sciempiaggine di stanotte, dovete, ora, fulmineamente, raggiungere Dania e il pittore fuggitivi, e portarmeli qui vivi o morti. Via! Servi (<i>dopo essersi inchinati all'ordine secondo l'usanza orientale, fuggono poi come frecce per adempierlo.</i>)</p>
<p>Mustafâ (<i>si butta a sedere sul divano, e tira boccate furiose dalla sua lunga pipa. Poi, sempre</i></p>	<p>Mustafâ – (<i>si butta a sedere sul divano, e tira boccate furi&gt;bonde&lt;&lt;ose&gt; dalla sua lunga pipa.</i>)</p>

<i>irosamente sbuffando, fumando e ruggendo, fa alcuni giri per la stanza ed esce)</i>	<i>Poi, sempre irosamente sbuffando, fumando e ruggendo, fa alcuni giri per la stanza ed esce.)</i>
SCENA 11.	Scena 11°
<i>(per un istante la scena resta vuota. Poi, preceduto da Mustafà, che ha messo una maschera d'esequiu sulla sua rabbia, senza tuttavia completamente celarla, entra il gran Pascià)</i>	<i>(Per un istante la scena resta vuota. Poi, preceduto da Mustafà che ha messo una maschera d'esequiu sulla sua rabbia, senza tuttavia completamente celarla, entra il gran Pascià.)</i>
Mustafà <i>(con profondi inchini)</i> Eccellenza, degnatevi di entrare nella mia modesta abitazione.	Mustafà – <i>(con profondi inchini:)</i> Eccellenza, degnatevi di entrare nella mia modesta abitazione.
Pascià <i>(ridendo e battendogli sulle spalle)</i> Modesta, mi pare che diventi davvero: non ho incontrato manco l'ombra di un servo. Che ne avete fatto? Li avete mangiati tutti?	Pascià – <i>(ridendo e battendogli la spalla:)</i> Modesta, mi pare che diventi davvero: non ho incontrato manco l'ombra d'un servo, che ne avete fatto? Li avete mangiati tutti?
Mustafà Ah! Se l'eccellenza vostra sapesse! Ho una grande grazia da chiederle....	Mustafà – Ah! Se l'eccellenza vostra sapesse! Ho una grande grazia da chiedere....
Pascià Anch'io per l'appunto vi cercavo.	Pascià – Anch'io, per l'appunto, vi cercavo.
Mustafà Aiuto e giustizia, eccellenza, per un affronto mortale!	Mustafà – Aiuto e giustizia, eccellenza, per un affronto mortale!
Pascià <i>(senza badare affatto alle querimonie di Mustafà)</i> Dunque vi cercavo per annunziarvi che ho combinato una mascherata, una festa magnifica. Ci verrete con qualche bella schiava. Ne avete sempre qualcuna in serbo, eh, briccone?!!	Pascià – <i>(senza badare affatto alle querimonie di Mustafà:)</i> Dunque, vi cercavo per annunziarvi che ho combinato una mascherata, una festa magnifica. Ci verrete con qualche vostra bella schiava. Ne avete sempre qualcuna in serbo, eh, briccone!
Mustafà Appunto, vi volevo dire....	Mustafà – Appunto, vi volevo dire....
Pascià Me lo direte poi, amico mio. Sarà uno spettacolo magnifico, eclisserà tutti gli altri!	Pascià – Me lo direte poi, amico mio. Sarà uno spettacolo magnifico, eclisserà tutti gli altri.
Mustafà	Mustafà –

Eccellenza, quel traditore mi ha giocato la commedia.	Eccellenza, quel traditore mi ha giocato una commedia.
Pascià ( <i>sempre più distratto; pensando solo ai casi suoi</i> ) Ma che commedia! Una mascherata, vi dico! Ne faremo una prova prima di presentarla al Sultano!	Pascià – ( <i>sempre più distratto, pensando solo ai casi suoi:</i> ) Ma che commedia! Una mascherata, vi dico! Ne faremo una prova prima di presentarla al Sultano.
Mustafà Ma, Eccellenza, io chiedevo il vostro appoggio....	Mustafà – Ma, Eccellenza, io vi chiedevo il vostro appoggio...
SCENA 11°	Scena 11°
( <i>Entrano i servi con Floriano, Dania, Ali, e Zaida, prigionieri</i> ) Mustafà Eccoli! Eccoli! Ah! Briganti! Ora ci siete! Eccellenza....	( <i>Entrano i servi con Floriano, Dania &lt;Ali&gt; e Zaida prigionier&gt;a&lt;&lt;i&gt;I</i> ) Mustafà – Eccoli! Eccoli! Ah! Briganti! Ora ci siete! Eccellenza....
Pascià Toh! Toh! Ma questo è il cavalier Floriano! Amico mio, che piacere di incontrarvi qui!	Pascià – Toh! Toh! Ma questo è il cavalier Floriano! Amico mio, che piacere incontrarvi qui!
Floriano Ma sono davvero felicissimo, Eccellenza! Permettetemi che io vi presenti la mia sposa.	>Mustafà< <Floriano> - Ne sono davvero felicissimo, Eccellenza. Permettete ch'io vi presenti la mia sposa.
Mustafà Macché sposa d'Egitto!	Mustafà – Macché sposa! Sposa d'Egitto!
Pascià ( <i>senza badargli</i> ) Oh! Complimenti benissimo! Vi invito ambedue alla mia festa. Vedrete! Una festa magnifica!	Pascià – ( <i>senza badargli</i> ) Oh! Complimenti! Benissimo. Vi invito ambedue alla mia festa. Vedrete! Una festa magnifica!
Mustafà ( <i>completamente fuori dai gangheri</i> ) Per ka barba di Maometto, non ve la passerete liscia così, furfanti! Eccellenza, ma questa è la schiava che vi avevo promesso, e quel traditore l'ha rapita e ha tentato di fuggire con lei!	Mustafà – ( <i>completamente fuori dai gangheri:</i> ) Per la barba di Maometto, non ve la passerete così liscia, furfanti! Eccellenza, ma questa è la schiava che vi avevo promesso, e quel traditore l'ha rapita e ha tentato fuggirsene con lei!
Floriano Un Missionario ci ha sposati or ora secondo il rito cristiano. È mia moglie e la difenderò a spada tratta. ( <i>sguaina la spada; e servi lo trattengono.</i> )	Floriano – Un missionario ci ha sposati or ora secondo il rito cristiano. È mia moglie e la difenderò a spada tratta. ( <i>sguaina la spada. I servi lo trattengono.</i> )

<p>Dania (<i>piangendo si getta ai piedi del Pascià</i>): Eccellenza, pietà, pietà! Ci amiamo tanto! (<i>singhiozza</i>)</p>	<p>Dania (<i>piangendo si getta ai piedi del Pascià</i>): Eccellenza, pietà, pietà! Ci amiamo tanto! (<i>singhiozza</i>)</p>
<p>Pascià Lasciatevi liberi. Ah! Che bella commedia!</p>	<p>Pascià – Lasciatevi liberi. Ah! Che bella commedia!</p>
<p>Mustafà (<i>alza le braccia al cielo disperato</i>)</p>	<p>Mustafà – (<i>alza le braccia al cielo, disperato</i>)</p>
<p>Pascià In verità comprendo che mustafà si disperì! Che tiro b birbone! Ah! Ah! Che tiro birbone! Cavaliere Floriano, l'avete rischiate bella!</p>	<p>Pascià – In verità, comprendo che Mustafà si disperì! Che tiro birbone! Ah! Ah! Che tiro birbone! Cavaliere Floriano, l'avete rischiate bella!</p>
<p>Floriano Tutto si arrischia, Eccellenza, quando si ama. (<i>prende per mano Dania e l'attira a sé</i>)</p>	<p>Floriano – Tutto si arrischia, eccellenza, quando si ama. (<i>prende per mano Dania, e l'attira vicino a sé.</i>)</p>
<p>Pascià E l'oggetto di tanto fuoco ne è ben degno!... Pensare che era destinata a me! Vecchio Mustafà, ti ringrazio egualmente per il buon gusto che mi attribuite. In altra circostanza vi avrei appoggiato, ma oggi... Mi spiegherò: Ho fatto la pace con la mia moglie favorita: un fiore di bellezza, ma uncarattere.... Insomma, quando si dice le donne.... Deliziosa però e sono al colmo della gioia. Le ho offerto una perla es è precisamente in suo onore che voglio dare questa festa. –Ma se portassi un'altra donna nell'Harem, e una donna di così grande bellezza, mi capirete....</p>	<p>Pascià – E l'oggetto di tanto fuoco ne è ben degno!... pensare che era destinata a me! Vecchio Mustafà, vi ringrazio egualmente, per il buon gusto che mi attribuite. In altra circostanza vi avrei forse appoggiato, ma oggi... Mi spiegherò: ho fatto la pace con la mia moglie favorita: Un fiore di bellezza, ma un carattere... insomma, quando si dice le donne... Deliziosa, però, e sono al colmo della gioia. Le ho offerto una perla meravigliosa, ed è precisamente in suo onore che voglio dare questa festa. Ma se portassi un'altra donna nell'harem, e una donna di così grande bellezza, mi capirete....</p>
<p>Floriano Troppo giusto!</p>	<p>Floriano – Troppo giusto!</p>
<p>Mustafà Però chi ci va di mezzo sono io!</p>	<p>Mustafà – Però, chi ci va di mezzo sono io.</p>
<p>Pascià Eh! Vecchia volpe! Oggi a me, domani a te! Prendi intanto questa borsa, se ti può consolare!</p>	<p>Pascià – Uh! Vecchia volpe! Oggi a te, domani a me! Prendi intanto questa borsa, se ti può consolare.</p>

<p>Mustafà (<i>Inchinandosi</i>) Grazie, grazie, Eccellenza! Sono vostro servo umilissimo, sempre agli ordini vostri!</p>		<p>Mustafà – (<i>inclinandosi</i>) Grazie, grazie, Eccellenza! Sono vostro servo umilissimo, sempre agli ordini vostri.</p>
<p>Pascià Allora, bando alle malinconie e pensiamo alla nostra festa! Avanti, danzatrici e danzatori! (<i>Entrano danzando</i>) su venite, gaio stuolo, danzatrici e danzatori! Fuggan lungi noia e duolo E la gioia regni ognor. No, pensieri non vogli'io Che non siano di piacer; poiché breve è il giorno mio vo' trascorrerlo a giocar</p>	<p><u>Scena finale</u> Pascià: allora bando alle malinconie, e pensiamo alla nostra festa avanti, danzatrici e danzatori, (<i>entrano danzando</i>) su venite, gaio stuolo, danzatrici e danzatori! Fuggan lungi noia e duolo E la gioia regni ognor. No pensieri non vogli'io Che non siano di piacer: poiché breve è il giorno mio, vo trascorrerlo e goder. (<i>alcune battute di dialogo</i>)</p>	<p>Pascià – Allora, bando alle malinconie, e passiamo alla nostra festa! Avanti, danzatrici e danzatori! (<i>Entrano danzando</i>) “Su venite, gaio stuolo, danzatrici e danzatori! Fuggan lungi noia e duolo, e la gioia regni ognor! No, pensieri non vogli'io Che non siano di piacere; poiché breve è il giorno mio vo' trascorrerlo a goder. Sapete, giovani amici, cosa vagheggio? Che le vostre mogli siano regalmente festeggiate in casa mia. E per questo vi invito tutti.</p>
<p>Coro Ove ginge il Gran Pascià Regna la felicità; in dolce sogno vivete ognor voi che congiunse nodo d'amor.</p>		
<p>Pascià Sapete, giovani amici, cosa vagheggio? Che le vostre siano regalmente festeggiate in casa mia. E per questo vi invito tuutti.</p>		
<p>Floriano Eccellenza, la mia amicizia per voi cresce a mille doppi e non so dirvi la mia riconoscenza.</p>		<p>Floriano – Eccellenza, la mia amicizia per voi cresce a mille doppi e non so dirvi la mia riconoscenza.</p>
<p>Dania Grazie, magnifico signore, grazie! (<i>si inchina a baciargli la veste</i>)</p>		<p>Dania – Grazie, magnifico signore, grazie! (<i>si china a baciargli la veste. Il Pascià la rialza sorridendo e la conduce a Floriano:</i>) &gt;<i>dicendo:</i>&lt;</p>
<p>Pascià (<i>La rialza sorridendo e la conduce a Floriano</i>):</p>	<p>Pascià: giovane amico, lascio a voi la restituzione del bacio</p>	<p>Pascià –</p>

<p>non siate geloso della mia veste, giovane amico. Lascio a voi la restituzione del bacio. (<i>Dania e Floriano si abbracciano</i>)</p> <p>Floriano  Cadono alfin le lugubri catene  E ne ricinge in dolci nodi amor!  La vita schiude a noi le sue serene  Visioni di dolcezza e di splendor.  In alto i cuoi! L'alba è giunta alfine,  alba di libertà, luce d'amore!</p> <p>Pascià  Evviva gli sposi!  Mustafà (<i>agitando la borsa</i>)  Evviva noi!</p> <p>Coro  Viva! Viva! Viva gli sposi (<i>Tutti sono trascinati nella vorticoso ronda finale</i>)</p> <p>Dania e Floriano (<i>abbracciati e dimentichi di tutto</i>);  Luce d'amor!....</p> <p><b>SIPARIO FINALE</b></p>	<p>(<i>Dania e Floriano si abbracciano</i>)</p> <p>Dania e Floriano:  cadono alfin le lugubri catene  e ne ricinge in dolci nodi amor.  La vita schiude a noi le sue serene  Visioni di dolcezza e di splendor.  Godi, o mio core,  l'alba è giunta alfine!  Alba di libertà, luce d'amore!</p> <p>Pascià:  evviva gli sposi!  Mustafà (<i>agitando la borsa</i>)  Evviva!</p> <p>Tutti:  urrah, urrah, evviva gli sposi.  <i>Tutti sono trascinati in vorticoso danza. Ronda finale. Tutti escono danzando. Ultimi rimangono Dania e Floriano, abbracciati, come dimentichi di tutto.</i></p> <p>Dania e Floriano:  Luce d'amor!...</p>	<p>Non siate geloso anche della mia veste, giovane amico. Lascio a voi la restituzione del bacio. (<i>&lt;Dania e Floriano&gt; si abbracciano.</i>)</p> <p>Dania e Floriano  Cadono alfine le lugubri catene  E ne ricinge in dolci nodi amor.  La vita schiude a noi le sue serene  Visioni di dolcezza e di splendor.  &gt;Godi, o mio core!&lt; In alto il cuore!  L'alba è giunta alfine,  alba di libertà, luce d'amore!</p> <p>Pascià –  Evviva gli sposi!  Mustafà – (<i>agitando la borsa</i>)  Evviva!</p> <p>Tutti –  Urrah! Urrah! Viva gli sposi! (<i>Tutti sono trascinati in una vorticoso danza. Ronda finale. &gt;Tutti escono danzando. Ultimi rimangono&lt; Dania e Floriano, (abbracciati e come dimentichi di tutto:)</i>)</p> <p>&gt;Dania e Floriano&lt;  Luce d'amore!</p> <p>(<i>Sipario</i>)</p> <p><i>Fine</i></p>
---	--	--

<p style="text-align: center;"><b>MOLIÈRE</b> <i>Le Sicilien ou l'Amour peintre</i></p> <p style="text-align: center;">Comédie-ballet en un acte</p> <p>Personnages et acteur de la comédie:  <b>DON PÈDRE</b> gentilhomme sicilien  <b>ADRASTE</b> gentilhomme français  <b>ISIDORE</b> Grecque, esclave de Don Pèdre  <b>ZAÏDE</b>, jeune esclave  <b>UN SÈNATEUR</b>  <b>HALI</b> Turc, esclave d'Adraste  <b>DEUX LAQUAIS</b></p> <p>Personnages du Ballet:  <b>MUSICIENS</b>  <b>ESCLAVE</b>, chantant  <b>ESCLAVES</b>, chantant  <b>MAURES</b> et <b>MAURESQUES</b>, dansant</p>	<p style="text-align: center;"><b>BONZANIGO</b> <i>Dania</i></p> <p style="text-align: center;">Commedia in 3 Atti</p> <p>Personaggi:  <b>MUSTAFA</b> padrone di  <b>DANIA</b> schiava greca  <b>FLORIANO</b> gentiluomo veneziano  <b>ALÌ</b> suo servo  <b>ZAIDA</b> giovane schiava  <b>IL PASCIA'</b></p> <p><b>MUSICI</b>  <b>CANTORI</b>  <b>SCHIAVE</b>  <b>DANZATORI</b>  <b>MORETTI</b>  <b>CANTATORI</b>  <b>SERVI</b></p>
	<p style="text-align: center;"><b>ATTO PRIMO</b> <b>Scena I</b></p> <p><i>Luce rossa di tramonto. La scena rappresenta un cortile di una casa orientale. A destra un balcone a sinistra un pozzo circondato da un'aiuola di fiori. Al levarsi del sipario DANIA ed alcune altre SCHIAVE si avvicinano al pozzo per attingere.</i></p> <p><b>CORO</b>  Passa la primavera sul deserto,  come colomba sull'immenso mare,  ne sa dove posare. Ah...  C'è una sorgente sola nel deserto  e primavera vi si posa accanto  e scioglie il suo bel canto. Ah...  Ecco, ridono fiori nel deserto  e primavera se ne fa corona</p>

all'ombra delle palme s'abbandona,  
all'ombra delle palme s'addormenta. Ah...

*Mentre cantano e attingono Zaida si è avvicinata dall'altra parte del muricciuolo e sta in ascolto.*

1. SCHIAVA, *indicandola a un'altra.*

Chi è quella fanciulla di là dal muro?

2. SCHIAVA

Non l'ho mai vista.

3. SCHIAVA

Mi sembra la Greca che vende fiori presso la Grande Moschea.

DANIA, *vivamente.*

Una Greca?

ZAIDA, *avvicinandosi ancora.*

Posso chiedere una grazia?

DANIA

Di' pure.

ZAIDA

La fonte è lontana ancora e sono così stanca. Mi permettete di attingere al vostro pozzo?

DANIA

Sì davvero.

1. SCHIAVA

Certamente. Dammi la tua anfora.

ZAIDA

Oh, vi ringrazio. *Esegueisce.*

*Mentre la schiava attinge, Dania si avvicina al muricciuolo.*

DANIA, *a Zaida:*

Il tuo accento è stranamente familiare. Sei di questo paese?

ZAIDA

No, son nativa d'un villaggio presso Micene.

DANIA, *con grazia:*

Allora sei greca come me.

*L'abbraccia.*

Dimmi il tuo nome e la tua storia.

ZAIDA

Il mio nome è Zaida. La mia storia è tristezza.

DANIA

Racconta!

ZAIDA

Nell'Eubea

presso al mare un villaggio  
ridea piccolo e bianco.

Là vivevo, nel raggio  
dolce della famiglia  
la mia infanzia beata.

Ma un giorno di terrore,  
come lupi affamati,  
calarono i briganti,  
i Turchi! Il mio paesello  
fu un orrido macello  
tra rovine fumanti.  
Uccisi i vecchi, i bimbi.  
Ah! La mia mamma!

*Si copre gli occhi.*

LE SCHIAVE, *sottovoce*:

Orrore!

ZAIDA

Noi fanciulle, vendute  
sul mercato di Stamboul  
come pecore, all'asta!  
Da allora sono schiava.

DANIA

Oh come la tua storia  
alla mia s'assomiglia!  
Io pur crescevo lieta,  
idolatrata, inconscia,  
del destino crudele.

Viveva la mia famiglia  
presso Atene. Il mio babbo  
era un ricco mercante  
volle condurmi seco  
in un suo villaggio a Cipro,  
ma i pirati dell' Islam  
assalirono la nave...

Che terrore! Che sangue!

E non lo vidi più, povero babbo  
e la mamma che forse ci attende  
in Grecia, nella nostra dolce casa.

ZAIDA

Oh! La Mamma, la patria, la famiglia  
a volte sembran sogni troppo belli  
per avere mai potuto essere veri!

DANIA

Bella Grecia, mia patria lontana,  
a te vola il pensier!

ZAIDA

Bella Grecia distesa nel sole  
Come pigra sirena!

DANIA

Tutt' avvolta nel manto del mare,  
odorosa di timo e viole,  
orgogliosa di grazia sovrana  
o dolce patria ellena  
il nostro cuore riviverti vuole.

ZAIDA

Il nostro cuore rivederti vuole,  
o dolce patria ellena!

DANIA e ZAIDA

Il più dolce ricordo è in te raccolto

	<p>e la mamma ci guarda col tuo volto. Ma chiuse nella triste schiavitù non ti vedremo mai più, mai più. <i>Nel frattempo alcune schiave ascoltano, altre passeggiano discorrendo tra loro.</i></p> <p>2. SCHIAVA Com'è bello il tramonto!</p> <p>1. SCHIAVA Ma sta quasi spegnendosi. In questa stagione la luce cala rapidamente. ZAIDA Sì, è già tardi. Devo rientrare in fretta prima che scenda la sera, Addio. DANIA Addio. ma ritorna dobbiamo rivederci presto. ALCUNE SCHIAVE Sì, ritorna. Puoi sempre attingere qui, purché Mustafà non ti veda! ZAIDA Oh, Mustafà <i>Comico gesto di orrore. Esce.</i></p>
	<p style="text-align: center;"><b>Scena II</b></p> <p>1. SCHIAVA Come si sta bene qui al fresco!</p> <p>DANIA Riprendiamo la nostra canzone?</p> <p>SCHIAVE Sì, cantiamo. <i>Ripresa del coro.</i> MUSTAFÀ, <i>esce sbuffando, interrompendo il coro.</i> Come, come? È l'ora della preghiera e siete ancora qui a cantare e danzare, gazze d'inferno? Presto, portate l'acqua per le abluzioni e sbrigatevi. Volete che vi paghi a staffilate, per la barba di Maometto! <i>Le fanciulle raccolgono le anfore e rientrano in fretta. Scena vuota. La luce si fa violetta. Si sente dall'interno la preghiera della sera intonata da Mustafà e ripresa dal Coro: cantilena. Annotta.</i></p>

### Scène première

Hali, Musiciens

HALL, *aux musiciens*:

Chut. N'avancez pas davantage, et demeurez dans cet endroit, jusqu'à ce que je vous appelle.

### Scène 2

HALL, *seul*

HALL:

Il fait noir comme dans un four; le ciel s'est habillé ce soir en Scaramouche; et je ne vois pas une étoile qui montre le bout de son nez. Soit condition que celle d'un esclave, de ne vivre jamais pour soi, et d'être toujours tout entier aux passions d'un maître; de n'être réglé que par ses humeurs, et de se voir réduit à faire ses propres affaires de tous les soucis qu'il peut prendre! le mien me fait, ici, épouser ses inquiétudes: et parce qu'il est amoureux, il faut que nuit et jour je n'aie aucun repos. Mais voici des flambeaux, et, sans doute, c'est lui.

### Scena III

Entra Alì con alcuni musici.

ALÌ

Pian pianino, cautamente, senza far rumore

qui venite, brava gente, qui attendete il mio signor.

*Accennando col dito sulla bocca:*

Sst! Sst!

CORO

Pian pianino, cautamente, senza far rumore

tutti qui pazientemente

attendiamo il tuo Signor.

Sst! Sst!

ALI

Tu rimani qui appiattato,

tu nasconditi laggiù,

voi qui dietro al colonnato,

dietro alla fontana, tu.

Sst! Sst!

CORO 1.

Guai se alcuno ci scoprisse!

CORO 2.

Sarian busse in quantità.

CORO 3.

Oh. Se almeno presto venisse!

CORO 4.

Chissà mai quando verrà!

Sst! Sst!

*Si nascondono.*

ALÌ

Silenzio! Non vi movete prima che io vi chiami.

	<p><i>Solo.</i> Che amara parodia è la sorte dello schiavo! Non mai vivere per sé ma essere aggiogati alle passioni ed ai capricci del padrone. Così adesso, perché il mio signor ha il ghiribizzo di innamorarsi, devo passare io la notte e il giorno senza riposo.</p>
<p><b>Scène 3</b> ADRASTE, DEUX LAQUAIS, portant chacun un flambeau, HALI</p> <p>ADRASTE: Est-ce to, Hali? HALI: Et qui pourrait-ce être que moi? À ces heures de nuit, hors vous et moi, Monsieur, je ne crois pas que personne s'avise de courir maintenant les rues.</p> <p>ADRASTE: Aussi ne crois-je pas qu'on puisse voir personne qui sente dans son cœur la peine que je sens. Car enfin, ce n'est rien d'avoir à combattre l'indifférence ou les rigueurs d'une beauté qu'on aime: on a toujours au moins le plaisir de la plainte et la liberté des soupirs: mais ne pouvoir trouver aucune occasion de parler à ce qu'on adore, ne pouvoir savoir d'une belle si l'amour qu'inspirent ses yeux est pour lui plaire ou lui déplaire, c'est la plus fâcheuse, à mon gré, de toutes les inquiétudes; et c'est où me réduit l'incommode jaloux qui veille, avec tant de soucis, sur ma charmante Grecque et ne fait pas un pas sans la traîner à ses côtés.</p> <p>HALI: Mais il est, en amour, plusieurs façons de se parler; et il me semble, à moi, que vos yeux et les siens, depuis près de deux mois, se sont dit bien des choses.</p> <p>ADRASTE: Il est vrai qu'elle et moi, souvent, nous nous sommes parlé des yeux: mais comment reconnaître que, chacun de notre côté, nous ayons comme il faut expliqué ce langage? Et que sais-je, après tout, si elle entend bien tout ce que mes regards lui disent, et si les siens me disent ce que je crois parfois entendre?</p>	<p><b>Scena IV</b> <i>Entra Floriano</i></p> <p>FLORIANO Sei tu Ali? ALÌ E chi mai se non io, padrone? A queste ore notturne chi, all'infuori di voi e me, gira per i cortili degli altri invece di andarsene a letto?</p> <p>FLORIANO Nessuno, dici bene. Perché nessuno soffre le pene che mi tormentano. Dover combattere l'indifferenza della donna amata è ben lieve cosa, per la speranza di piegarla ai nostri voti, o il refrigerio, almeno, di lamentarci e di sospirare. Ma non poter trovare mai occasione di parlarle, non poter sapere se l'amore nato dai suoi begli occhi le sia caro o discaro è per me la peggiore delle sofferenze! Ed ecco, appunto, che la feroce sorveglianza di quell'orco di Mustafà mi vi condanna!</p> <p>ALÌ Ma in amore, padrone mio, ci sono diversi linguaggi: e mi sembra che i vostri occhi e quelli della bella Dania da oltre due mesi si dicano molte cose!</p> <p>FLORIANO Giustissimo, Ali. Però come sapere se ciascuno di noi abbia interpretato bene tale linguaggio? Se la mia diletta intende tutto ciò che i miei occhi vogliono dirle? Se i suoi occhi dicono tutto ciò che io credo intendere?</p> <p>ALÌ E allora, padrone mio, la cosa è semplice, bisognerà trovare il mezzo di parlarsi altrimenti.</p> <p>FLORIANO Ah! Presto detto... Hai condotto i musici?</p>

HALI:

Il faut chercher quelque moyen de se parler d'autre manière.

ADRASTE:

As-tu là tes musiciens?

HALI:

Oui.

ADRASTE:

Fais-les approcher. (*Seul.*) Je veux jusques au jour les faire ici chanter; et voir si leur musique n'obligera point cette belle à paraître à quelque fenêtre.

ALÌ

Si, padrone. Ma...

*Accennando alla finestra del balcone.*

Nascondiamoci ed attendiamo.

*Si ritirano nell'ombra.*

### Scena V

*La luna è svelata completamente e i suoi raggi d'opale illuminano la facciata della casa e il balcone, lasciando mezzo cortile nell'ombra. La finestra si apre, sulle parole di Ali, e sul balcone appare una figura biancovestita: DANIA. Si appoggia al verone e resta un momento assorta e pensierosa.*

*Poi quasi a sé stessa canta:*

DANIA

Notte lunare, piena d'incanto

Versa il tuo balsamo sull'anima mia.

Pietosa tergine l'amaro pianto,

fa ch'io dimentichi la sorte ria.

I dì lontani di fanciullezza,

fa che risorgano nel mesto cuore,

quando ancor libera godea l'ebrezza

dell'ineffabile materno amore.

Fammi scordare che schiava sono,

che a ignoto harem mi si destina.

Dammi la pace! L'alma abbandona

nel tuo bel sogno, notte divina!

*Rimane al verone pensosa.*

ALÌ

*Sottovoce a Floriano.*

	<p>Non potevamo capitar meglio.  <i>Chiamando coi cenni i musici.</i>  Avanti. Voialtri! Tenetevi pronti e fatevi onore.  <b>FLORIANO, ai musici:</b>  Io canterò, voi mi accompagnerete e sosterrate nel ritornello.  <i>Escono dall'ombra e si dispongono sotto il balcone.</i>  <b>DANIA, fa un movimento di sorpresa e si ritira dal balcone.</b>  <b>FLORIANO, canta:</b>  Torna ancora al verone, o mia diletta,  e ascolta il canto della mia passione,  Come il tuo cor, tutto il mio core aspetta  Il dolce dì della liberazione.  Spera, mio core!  L'alba è già vicina,  alba di libertà, luce d'amore.  Asciuga il pianto dai begli occhi neri  E il cor riapri a fulgida speranza.  La regina tu sei dei miei pensieri,  prendi tutto me stesso in sudditanza.  Spera, mio core.  L'alba è già vicina,  alba di libertà luce d'amore.  <i>Avvicinandosi al verone.</i>  Dania...  <b>DANIA, si sporge un poco, poi subitamente si ritrae e si pone in ascolto.</b>  <i>Fa quindi un cenno a Floriano e gli dice in fretta:</i>  Fuggite in fretta, sento rumore in casa!  <i>Si ritira e chiude la finestra, mentre Floriano col suo piccolo seguito si nasconde dietro le quinte, figuranti colonne.</i></p>
<p><b>Scène 4</b>  <b>ADRASTE, HALI, MUSICIENS</b></p> <p><b>HALI:</b>  Les voici. Que chanter ont-ils ?</p>	

ADRASTE:

Ce qu'ils jugeront de meilleur.

HALI:

Il faut qu'ils chantent un trio qu'ils me chantèrent l'autre jour.

ADRASTE:

Non, ce n'est pas ce qu'il me faut.

HALI:

Ah! Monsieur, c'est du beau bécarré.

ADRASTE:

Que diantre veux-tu dire avec ton beau bécarré?

HALI:

Monsieur, je tiens pour le bécarré. Vous savez que je m'y connais. Le bécarré me charme: hors du bécarré, point de salut en harmonie. Ecoutez un peu ce trio.

ADRASTE:

Non, je veux quelque chose de tendre et de passionné; quelque chose qui m'entretienne dans une douce rêverie.

HALI:

Je vois bien que vous êtes pour le bémol: mais il y a moyen de nous contenter l'un l'autre. Il faut qu'ils vous chantent une certaine scène d'une petite comédie que je leur ai vu essayer. Ce sont deux bergers amoureux, tous remplis de langueur, qui, sur le bémol, viennent séparément faire leurs plaintes dans un bois, puis se découvrent l'un à l'autre la cruauté de leurs maîtresses; et là-dessus vient un berger joyeux, avec un bécarré admirable, qui se moque de leur faiblesse.

ADRASTE:

J'y consens. Voyons ce que c'est.

HALI:

Voici, tout juste, un lieu propre à servir de scène; et voilà deux flambeaux pour éclairer la comédie.

ADRASTE:

Place-toi contre ce logis, afin qu'au moindre bruit que l'on fera dedans, je fasse cacher les lumières.

FRAGMENT DE COMÉDIE

*Chanté et accompagné par les musiciens que Hali a menés*

Scène I

PHILÈNE, TRICIS

PREMIER MUSICIEN, *représentant Philène*

Si du triste récit de mon inquiétude.

Je trouble le repos de votre solitude,

Rochers, ne soyez point fâchés.

Quand vous saurez l'excès de mes peines secrètes,

Tout rochers que vous êtes,

Vous en serez touchés.

DEUXIÈME MUSICIEN, *représentant Tircis*

Les oiseaux réjouis, dès que le jour s'avance,

Recommencent leurs chants dans ces vastes forêts;

Et moi j'y recommence

Mes soupirs languissants et mes tristes regrets.

Ah! mon cher Philène.

PHILÈNE

Ah! mon cher Tircis.

TIRCIS

Que je sens de peine!

PHILÈNE

Que j'ai de soucis!

TIRCIS

Toujours sourde à mes vœux est l'ingrate Climène.

PHILÈNE

Cloris n'a point pour moi de regards adoucis.

TOUS DEUX ENSEMBLE

O loi trop inhumaine!

Amour, si tu ne peux les contraindre d'aimer,

Pourquoi leur laisses-tu le pouvoir de charmer?

TROISIÈME MUSICIEN, *représentant un pâtre*

Pauvres amants, quelle erreur

<p>D'adorer des inhumaines! Jamais les âmes bien saines Ne se payent de rigueur; Et les faveurs sont les chaînes Qui doivent lier un cœur.</p> <p>On voit cent belles ici Après de qui je m'empresse: A leur vouer ma tendresse Je mets mon plus doux souci; Mais, lorsque l'on est tigresse, Ma foi! je suis tigre aussi.</p> <p>PHILÈNE ET TIRCIS, <i>ensemble</i> Heureux, hélas! qui peut aimer ainsi! HALI:</p> <p>Monsieur, je viens d'ouïr quelque bruit au dedans. ADRASTE:</p> <p>Qu'on se retire vite, et qu'on éteigne les flambeaux.</p>	
<p style="text-align: center;"><b>Scène 5</b></p> <p style="text-align: center;">DON PÈDRE, ADRASTE, HALI</p> <p>DON PÈDRE, <i>sortant en bonnet de nuit et robe de chambre, avec une épée sous son bras.</i> Il y a quelque temps que j'entends chanter à ma porte; et, sans doute, cela ne se fait pas pour rien. Il faut que, dans l'obscurité, je tâche à découvrir quelles gens ce peuvent être.</p> <p>ADRASTE: Hali! ALI: Quoi? ADRASTE: N'entends-tu plus rien? HALI: Non.</p>	<p style="text-align: center;"><b>Scena VI</b></p> <p style="text-align: center;"><i>La porta si apre. Esce MUSTAFA in vestaglia e berretto da notte con una scimitarra sotto il braccio.</i></p> <p>MUSTAFA, <i>avanzando cauto:</i> Chi va là? Chi va là? <i>Silenzio.</i> Ho inteso suonare e cantare davanti alla mia porta e sono cose che non si fanno senza ragione. Bisogna che io sappia... <i>Avanza ancora cautamente.</i> ALLI, <i>rientrando in scena con Floriano e parlando gli sottovoce:</i> Vedete padrone, la porta è aperta e mi pare che qualcuno si muova la presso; Bisogna che io sappia... FLORIANO Certo, ma bada di far piano. Io resto qui per ogni buon conto. Piacesse al Cielo che fosse la mia bella Dania!</p>

*(Don Pèdre est derrière eux, qui les écoute.)*

ADRASTE:

Quoi? tous nos efforts ne pourront obtenir que je parle un moment à cette aimable Grecque? et ce jaloux maudit, ce traître de Sicilien, me fermera toujours tout accès auprès d'elle?

HALI:

Je voudrais, de bon cœur, que le diable l'eût emporté, pour la fatigue qu'il nous donne, le fâcheux, le bourreau qu'il est. Ah! si nous le tenions ici, que je prendrais de joie à venger sur son dos tous les pas inutiles que sa jalousie nous fait faire!

ADRASTE:

Si faut-il bien pourtant trouver quelque moyen, quelque invention, quelque ruse, pour attraper notre brutal: j'y suis trop engagé pour en avoir le démenti; et quand j'y devrais employer...

HALI:

Monseigneur, je ne sais pas ce que cela veut dire, mais la porte est ouverte; et si vous le voulez, j'entrerai doucement pour découvrir d'où cela vient.

*(Don Pèdre se retire sur sa porte.)*

ADRASTE:

Oui, fais; mais sans faire de bruit; je ne m'éloigne pas de toi. Plût au Ciel que ce fût la charmante Isidore!

DON PÈDRE, *donnant un soufflet à Hali:*

Qui va là?

HALI, *rendant le soufflet à Don Pèdre:*

Ami.

DON PÈDRE:

Hôlà! Francisque, Dominique, Simon, Martin, Pierre, Thomas, Georges, Charles, Barthélemy: allons, promptement, mon épée, ma rondache, ma hallebarde, mes pistolets, mes mousquetons, mes fusils; vite, dépêchez, allons, tue, point de quartier.

## Scène 6

ADRASTE, HALI

MUSTAFÀ, *dando uno schiaffo ad Ali:*

Chi va là?

ALÌ, *rendendo lo schiaffo:*

Amici.

MUSTAFÀ, *rientrando:*

Servi, olà accorrete!

Presto, per Allah!

Ibrahim, Omar, Talete,

Sham-el-Nassim, Abdullah!

Accorrete presto, olà!

L'alabarda ed il fucile,

la pistola e lo staffile

su portatemi, poltroni!

Con le fruste, con bastoni,

scimitarre e sciaboloni

accorrete presto, olà

per Allah!

*Rientra.*

ALÌ

Signor mio, qui ci conviene

lasciar presto queste scene,

che far mostra di coraggio

non darebbe alcun vantaggio.

FLORIANO

Ah! Mi bruciano le mani!

ALÌ

Ed a me?! Ma se quei cani

or ci rompono la testa,

padron bello, che ci resta

per finire la partita?

FLORIANO

Hai ragione. Troppo bella

è la speme che mi invita,

<p>ADRASTE: Je n'entends remuer personne. Hali? Hali? HALI, <i>Caché dans un coin:</i> Monsieur. ADRASTE: Ou donc te caches-tu? HALI: Ces gens sont-ils sortis? ADRASTE: Non: personne ne bouge. HALI, <i>sortant d'où il était caché:</i> S'ils viennent, ils seront frottés. ADRASTE: Quoi? tous nos soins seront donc inutiles? Et toujours ce fâcheux jaloux se moquera de nos desseins. HALI: Non: le courroux du point d'honneur me prend; il ne sera pas dit qu'on triomphe de mon adresse; ma qualité de fourbe s'indigne de tous ces obstacles, et je prétends faire éclater les talents que j'ai eus du Ciel. ADRASTE: Je voudrais seulement que, par quelque moyen, par un billet, par quelque bouche, elle fût avertie des sentiments qu'on a pour elle, et savoir les siens là-dessus. Après, on peut trouver facilement les moyens... HALI: Laissez-moi faire seulement: j'en essayerai tant de toutes les manières, que quelque chose enfin nous pourra réussir. Allons, le jour paraît; je vais chercher mes gens, et venir attendre, en ce lieu, que notre jaloux sorte.</p>	<p>troppo fulgida è la stella che m'illumina la vita perch'io possa rinunciare a volerla conquistare.</p>
	<p style="text-align: center;"><b>Scena VII</b></p> <p style="text-align: center;"><i>Esce MUSTAFÀ, seguito da un codazzo di SERVI a mezzo svestiti e armati nel modo più vario e bizzarro, chi con randelli, chi con scope, chi con vecchie sciabole e con grossi fucili.</i></p> <p style="text-align: center;">MUSTAFÀ, <i>dando bruscamente gli ordini.</i> Tutti fuori uscite subito,</p>

se qualcuno vedete muovere!

Come nell'estate grandine,  
come in uragano fulmini,  
frece allora fate piovere,  
bastonate fate scendere!  
Botte! Giù senza pietà!  
Per Allah!

Qual vittoria mai sarà!

*La luna poco a poco si vela, e la scena è tutta al buio.*

**CORO**

Adagino sorprendiamoli,  
accuffiamoli, scanniamoli,  
sul terren scaraventiamoli,  
tutti in briciole facciamoli!  
Io di qua... e tu di là...  
Tu di là... e io di qua...

**MUSTAFÀ**

Ricordate, per Allah!

Botte giù! Senza pietà!

*Rientra stropicciandosi le mani.*

Qual vittoria mai sarà!

*Un momento di silenzio. Non vedendo più nulla, spinto dalla curiosità, Mustafà esce fuori a vedere che succede; camminando circospetto si dirige a sinistra della scena, dov'è il pozzo. I servi scorgendolo lo scambiano per un nemico.*

1. **SERVO**, sotto voce:

Guarda! Vedi presso il pozzo?

2. **SERVO**, sotto voce:

Pare un'ombra...

1. **SERVO**, sotto voce:

Con quel gozzo?

Pare un otre grosso e tozzo.

3. **SERVO**, dalla parte opposta, sotto voce:

Chi sarà quello nascosto?

4. SERVO, c.s.:

Certo niun di noi fu posto  
dietro al pozzo...

3. SERVO, c.s.:

Ora l'apesto.

1. SERVO, *più forte*:

Pagherà quello per tutti!

3. SERVO, c.s.:

Passerà momenti brutti!

*Lo circondano, pian piano, poi d'un tratto, minacciosi, l'assalgono.*

SERVI

T'abbiam colto, ora birbone!

A te! Prendi!

MUSTAFÀ

Ahimè! Furfanti!

Ah! Lasciatemi.

SERVI

Il bastone non ti piace mascalzone?

Botte giù senza pietà!

*Baccano indiavolato.*

MUSTAFÀ

Ahi! La pagherete cara!

Ahi le spalle! Ahi la mia testa!

SERVI

Botte giù senza pietà!

Qual vittoria per Allah!

Ma il padrone ove sarà?

MUSTAFÀ, *profittando della piccola pausa per liberarsi un poco*:

Ah! Che storia è mai questa?

Imbecilli, scimuniti,

*Urlando*:

Il padrone eccolo qua!

SERVI, *sentendosi spaventati*

Il padrone? È qua il padrone?

	<p>Ah noi miseri pietà! Cosa mai succederà? MUSTAFÀ, <i>palpandosi</i>: Ohi! Ohi! Ohi! La vedrete, in verità. Per Allah! <i>Servi fuggono impauriti.</i> <i>Mustafà li segue, un po' minacciando col pugno, un po' palpandosi, e gemendo:</i> Qual vittoria! Qual vittoria! Disgraziato Mustafà! <i>Sipario.</i></p>
	<p><b>Intermezzo</b></p> <p>CORO INTERNO Con l'ala sua bruna la notte discende: la pallida luna sul Bosforo splende.</p> <p>Un solco si stende di vivida luce, un ponte di stelle che ai sogni conduce.</p> <p>Divini, ineffabili istanti ci attendono. Deh! Vieni fanciulla! Nel sogno fuggiam!</p> <p>Il mare ci culla; la notte ci vela; il vento diffonde profumi di fior.</p>

	<p>Le stelle han fulgor, profumo hanno i fior; e il core ha l'amor.</p>
<p>ATTO SECONDO</p>	
<p><b>Scena I</b></p>	
<p><i>Entra MUSTAFÀ tutto bendato e zoppicante appoggiandosi a un bastone.</i></p>	
<p><b>ISIDORE:</b> Je ne sais pas quel plaisir vous prenez à me réveiller si matin; cela s'ajuste assez mal, ce me semble, au dessein que vous avez pris de me faire peindre aujourd'hui; et ce n'est guère pour avoir le teint frais et les yeux brillants que se lever ainsi dès la pointe du jour.</p> <p><b>DON PÈDRE:</b> J'ai une affaire qui m'oblige à sortir à l'heure qu'il est.</p> <p><b>ISIDORE:</b> Mais l'affaire que vous avez eût bien pu se passer, je crois, de ma présence; et vous pouviez, sans vous incommoder, me laisser goûter les douceurs du sommeil du matin.</p> <p><b>DON PÈDRE:</b> Oui; mais je suis bien aise de vous voir toujours avec moi. Il n'est pas mal de s'assurer un peu contre les soins des surveillants; et cette nuit encore, on est venu chanter sous nos fenêtres.</p> <p><b>ISIDORE:</b> Il est vrai; la musique en était admirable.</p> <p><b>DON PÈDRE:</b> C'étoit pour vous que cela se faisait?</p> <p><b>ISIDORE:</b> Je le veux croire ainsi, puisque vous me le dites.</p> <p><b>DON PÈDRE:</b> Vous savez qui étoit celui qui donnait cette sérénade?</p> <p><b>ISIDORE:</b> Non pas; mais, qui que ce puisse être, je lui suis obligée.</p> <p><b>DON PÈDRE:</b></p>	<p><b>MUSTAFÀ</b> Oh! Che povera vittoria! Eh! Che dolorosa storia! Uh! Il mio fianco! Ah! Le mie gambe! M'han conciato per la festa! M'hanno rotto ben la testa! Ah! Che banda di briganti che furfanti tutti quanti! Ma la pagheranno cara. Chi è padrone si vedrà! O non son più Mustafà.</p> <p>Che disgrazia! Ahimè che guaio! M'han picchiato, m'han pestato come chicco nel mortaio! M'han battuto come il grano sopra l'aia a mezz'agosto. M'han schiacciato, calpestato, come l'uva per il mosto!</p> <p>Ah! Che banda di briganti! Che furfanti.</p>

<p>Obligée!</p> <p>ISIDORE: Sans doute, puisqu'il cherche à me divertir.</p> <p>DON PÈDRE: Vous trouvez donc bon qu'on vous aime?</p> <p>ISIDORE: Fort bon. Cela n'est jamais qu'obligeant.</p> <p>DON PÈDRE: Et vous voulez du bien à tous ceux qui prennent ce soin?</p> <p>ISIDORE: Assurément.</p> <p>DON PÈDRE: C'est dire fort net ses pensées.</p> <p>ISIDORE: A quoi bon de dissimuler? Quelque mine qu'on fasse, on est toujours bien aise d'être aimée: ces hommages à nos appas ne sont jamais pour nous déplaire. Quoi qu'on en puisse dire, la grande ambition des femmes est, croyez-moi, d'inspirer de l'amour. Tous les soins qu'elles prennent ne sont que pour cela; et l'on n'en voit point de si fière qui ne s'applaudisse en son cœur des conquêtes que font ses yeux.</p> <p>DON PÈDRE: Mais si vous prenez, vous, du plaisir à vous voir aimée, savez-vous bien, moi qui vous aime, que je n'y en prends nullement?</p> <p>ISIDORE: Je ne sais pas pourquoi cela; et si j'aimais quelqu'un, je n'aurais point de plus grand plaisir que de le voir aimé de tout le monde. Y a-t-il rien qui marque davantage la beauté du choix que l'on fait? et n'est-ce pas pour s'applaudir, que ce que nous aimons soit trouvé fort aimable?</p> <p>DON PÈDRE: Chacun aime à sa guise, et ce n'est pas là ma méthode. Je serai fort ravi qu'on ne vous trouve point si belle, et vous m'obligerez de n'affecter point tant de la paraître à d'autres yeux.</p> <p>ISIDORE: Quoi? jaloux de ces choses-là?</p>	<p><i>Seguita a girellare zoppicando e a gemere. A un certo punto si ferma e si mette a chiamare irosamente:</i></p> <p>Dania! Dania!</p> <p>DANIA, dentro la scena: Vengo! Appare.</p> <p>Eccomi. Bel gusto obbligarmi a questa levataccia proprio oggi che volete ch'io posi per il ritratto da mandare all'eccellentissimo Pascià.</p> <p><i>Fa una riverenza ironica.</i></p> <p>Se gli occhi mi si chiuderanno e il mio viso sembrerà di cera molle, affar vostro, e non venite poi a rimbrottarvi quando quelle tali famose combinazioni andranno in fumo...</p> <p>MUSTAFÀ</p> <p>Non mi far la pettegola adesso, greca del malaugurio! Già per causa tua stanotte...</p> <p>DANIA, maliziosamente: Stanotte, già me lo diceste, avete combattuto come un leone.</p> <p>MUSTAFÀ</p> <p>Sicuro, e guai, guai chi si attentasse di affermare il contrario.</p> <p><i>Si eccita e strepita con la voce grossa.</i></p> <p>Gli...</p> <p><i>Fa un movimento brusco che gli inacerbisce le ammaccature.</i></p> <p>Oh! Oh! Oh! Ohi, povero me!</p> <p>DANIA, ridendo: Come siete ridotto, povero leone!</p> <p>MUSTAFÀ, nuovamente furibondo: E a te più che a tutti gli altri proibisco di riderne, vermicciattola! Anzi mi dirai subito chi è che si permette di penetrare in casa mia, in casa mia?</p> <p>Dico, per farti la serenata!</p> <p>DANIA</p> <p>Sarà certamente una persona di buon gusto, e dovrete esserne fiero e profittare dell'avventura presso il vostro Gran Pascià: La sposa che vi offro è così bella che...</p> <p>MUSTAFÀ</p>
--	--

**DON PÈDRE:**

Oui, jaloux de ces choses-là, mais jaloux comme un tigre, et, si voulez: comme un diable. Mon amour vous veut toute à moi; sa délicatesse s'offense d'un souris, d'un regard qu'on vous peut arracher; et tous les soins qu'on me voit prendre ne sont que pour fermer tout accès aux galants, et m'assurer la possession d'un cœur dont je ne puis souffrir qu'on me vole la moindre chose.

**ISIDORE:**

Certes, voulez-vous que je dise? vous prenez un mauvais parti; et la possession d'un cœur est fort mal assurée, lorsqu'on prétend le retenir par force. Pour moi, je vous l'avoue, si j'étais galant d'une femme qui fût au pouvoir de quelqu'un, je mettrais toute mon étude à rendre ce quelqu'un jaloux, et l'obliger à veiller nuit et jour celle que je voudrais gagner. C'est un admirable moyen d'avancer ses affaires, et l'on ne tarde guère à profiter du chagrin et de la colère que donne à l'esprit d'une femme la contrainte et la servitude.

**DON PÈDRE:**

Si bien donc que, si quelqu'un vous en contaît, il vous trouverait disposée à recevoir ses vœux?

**ISIDORE:**

Je ne vous dis rien là-dessus. Mais les femmes enfin n'aiment pas qu'on les gêne; et c'est beaucoup risquer que de leur montrer des soupçons, et de les tenir renfermées.

**DON PÈDRE:**

Vous reconnaissez peu ce que vous me devez; et il me semble qu'une esclave que l'on a affranchie, et dont on veut faire sa femme...

**ISIDORE:**

Quelle obligation vous ai-je, si vous changez mon esclavage en un autre beaucoup plus rude? si vous ne me laissez jouir d'aucune liberté, et me fatiguez, comme on voit, d'une garde continuelle?

**DON PÈDRE:**

Mais tout cela ne part que d'un excès d'amour.

**ISIDORE:**

Si c'est votre façon d'aimer, je vous prie de me haïr.

Non è il momento né il caso di scherzare, e non tollero che una schiava si faccia innanzi a darmi consigli. Ma se credi che t'abbia comperata, allevata, curata per restarmene con un pugno di mosche e vederti fuggire con un giauro qualunque, ti sbagli di grosso! Dopo tutto le mie attenzioni un pò di riconoscenza...

**DANIA**

Sì, sì, sì, non v'arrabbiate!

*Maliziosamente sorridendo:*

Vi potreste ancora far dolere tutte quelle ammaccature...

**MUSTAFÀ**

Ah le donne, le donne!

*Rientra zoppicando, sulla soglia si volge e, alzando comicamente al cielo le braccia e il bastone esclama:*

Allah misericordioso! Soltanto alla vostra onnipotenza era dato far capire in così piccolo cervello così tanta malignità.  
*Esce.*

**DON PÈDRE:**

Vous êtes aujourd'hui dans une humeur désobligeante; et je pardonne ces paroles au chagrin où vous pouvez être de vous être levée matin.

**Scena II**

DANIA, *sola*.

Oh! Ineffabile Mustafà!

*Si dirige verso il pozzo.*

Bontà sua che non m'abbia addirittura rimproverata l'ingratitude! Come pretende la riconoscenza della gazzella catturata per il miglior offerente!

*Attinge l'acqua al pozzo.*

Povera Dania! E poveri fiori! Hanno sofferto anch'essi stanotte... Ah! Se davvero potessi fuggire! Ah! Signore se fosse possibile! Purché non accadesse anche a me come nella vecchia canzone, la leggenda di Leila-Dakar.

Sulla montagna che tocca il cielo,  
e a cui le nubi sempre fan velo  
c'è un gran palazzo tutto di gelo,  
di marmo e di cristallo. Aha...

Ivi il crudele Sher-el-Nakir

Leila la bella fece rapir,

Leila flessuosa come una palma,

Leila viso di perla. Aha...

Dakar l'amante Dakar lo sposo,  
sul suo destriero balza impetuoso,  
a sé dimiega cibo e riposo  
finché l'abbia raggiunta. Aha...

Ahimè! Il crudele Shar-el-Nakir  
dai suoi sicari li fa inseguir,

	<p>nel gran Deserto voglion fuggir, son, nel Deserto, uccisi! Aha...</p> <p>Ma dove scorre lor sangue ardente, prodigio! Sgorra fresca sorgente. L'oasi più bella sorge repente, l'Oasi Leila-Dakar. Aha...</p> <p>MUSTAFÀ, <i>uscito alle ultime parole della canzone.</i> Non hai di meglio che queste sciocche leggende da cantare? Però la tua voce non è brutta e sarà bene coltivarla. Il Gran Pascià è molto amante della musica.</p> <p>DANIA, <i>interrompendolo.</i> Per quel che mi importa del vostro Gran Pascià...</p>
<p><b>Scène 8</b></p> <p>DON PÈDRE, ISIDORE, HALI, <i>habillé en Turc, faisant plusieurs révérences à Don Pèdre.</i></p> <p>DON PÈDRE: Trêve aux cérémonies. Que voulez-vous? HALI, <i>se mettant entre Don Pèdre et Isidore:</i> <i>(Il se retourne devers Isidore, à chaque parole qu'il dit à Don Pèdre, et lui fait des signes pour lui faire connaître le dessein de son maître.)</i> Signor <i>(avec la permission de la Signore)</i>, je vous dirai <i>(avec la permission de la Signore)</i> que je viens vous trouver <i>(avec la permission de la Signore)</i> de vouloir bien <i>(avec la permission de la Signore)</i>...</p> <p>DON PÈDRE: Avec la permission de la Signore, passez un peu de ce côté. <i>(Don Pèdre se met entre Hali et Isidore).</i></p> <p>HALI: Signor, je suis un virtuose.</p> <p>DON PÈDRE: Je n'ai rien à donner.</p> <p>HALI:</p>	<p><b>Scena III</b></p> <p>ALÌ <i>travestito da mercante cinese, entra con molti inchini.</i></p> <p>MUSTAFÀ, <i>dopo aver guardato un po' tutti quei salamelecchi, e vedendo che non smette:</i> Uffa! Basta con quelle cerimonie! Cosa volete? ALÌ Onoratissimo signore: (col permesso della dama) vi dirò (col permesso della dama) che vengo da voi (col permesso della dama) per pregarvi (col permesso della dama) di volere (col permesso della dama)...</p> <p>MUSTAFÀ Col permesso della dama passate un po' da questa parte. <i>Si mette fra Dania e Ali.</i> ALÌ Magnifico signore, sono un virtuoso. MUSATFÀ Me ne rallegro. Ma non ho nulla da dirvi. ALÌ Non è questo che chiedo alla grazia vostra. Signore magnifico. Siccome mi intendo un pochino di musica, ho istruito nel canto e nella danza alcuni bambini e alcune schiave che vorrebbero trovare un padrone, cui</p>

Ce n'est pas ce que je demande. Mais comme je me mêle un peu de musique et de danse, j'ai instruit quelques esclaves qui voudraient bien trouver un maître qui se plût à ces choses; et comme je sais que vous êtes une personne considérable, je voudrais vous prier de les voir et de les entendre, pour les acheter, s'ils vous plaisent, ou pour leur enseigner quelqu'un de vos amis qui voudrît s'en accommoder.

ISIDORE:

C'est une chose à voir, et cela nous divertira. Faites-les-nous venir.

HALI:

Chala bala... Voici une chanson nouvelle, qui est du temps. Ecoutez bien.  
Chala bala.

### Scène 9

DON PÈDRE, ISIDORE, HALI, ESCLAVES TURCS

HALI, *chantant a Isidore*

D'un cœur ardent, en tous lieux

Un amant suit une belle;

Mais d'un jaloux odieux

La vigilance éternelle

Fait qu'il ne peut que des yeux

S'entretenir avec elle:

Est-il peine plus cruelle

Pour un cœur bien amoureux?

À *Don Pèdre*.

Chiribirida ouch alla!

Star bon Turca,

Non aver danara.

Ti voler comprara?

Mi servi a ti,

Se pagar per mi;

Far bona coucina,

Mi levar marina,

queste cose interessino. Siccome so che siete una persona ornata di tanti meriti...

*Inchino.*

Vorrei pregarvi di vederli ed udirli per comperarli, se vi piaceressero, o per indicarvi qualche amico vostro che li volesse acquistare.

DANIA, *battendo le mani*:

Benissimo, benissimo! Vediamoli presto! Se non altro ci divertiranno un poco!

ALÌ, *senza attendere altro si ritira a chiamare le schiave.*

MUSTAFÀ, *a Dania*:

Vorrei sapere chi ti insegna a dar ordini in mia voce!

*Entra danzando un gruppo di moretti.*

DANIA

Come sono carini!

*Danza dei moretti.*

Come ballano bene!

MUSTAFÀ

Non c'è male... Ma i bambini mi interessano poco.

*Ad Ali*:

Non parlavate di schiare?

ALÌ

Eccole, onoratissimo signore.

*Entrano le schiave.*

*Danza delle schiave.*

MUSTAFÀ, *lisciandosi la barba*:

Si belloccie, belloccie!

DANIA

Che bellezza! Che bravura.

*Le schiave la circondano e parlano fra loro.*

ALÌ

L'onoratissimo signore è contento? Il Cinese ha buon naso?

MUSTAFÀ

Sì non c'è male. Ne vedo qualcuna che non mi spiacerebbe, ma non è proprio il momento di caricarmi di altre donne.... Ne ho fin d'avanzo!

Far boller caldara.  
Parlara, parlara:  
Ti voler comprara?

#### PREMIÈRE ENTRÉE DE BALLET

*Danse des esclaves*

HALLI:

C'est un supplice, à tous coups,  
Sous qui cet amant expire;  
Mais si d'un œil un peu doux  
La belle voit son martyre,  
Et consent qu'aux yeux de tous  
Pour ses attrait il soupire,  
Il pourrait bientôt se rire  
De tous les soins du jaloux.

*A Don Pèdre:*

Chiribirida ouch alla!

Star bon Turca,

Non aver dånara.

Ti voler comprara?

Mi servir a ti,

Se pagar per mi:

Far bona coucina,

Mi levar matina,

Far boller caldara.

Parlara, parlara;

Ti voler comprara?

#### DEUXIÈME ENTRÉE DE BALLET

*Les esclaves recommencent leur danse*

**DON PÈDRE:**

Savez-vous, mes drôles,

Più tardi vedremo. Quanto al tuo naso non so se sia buono, ma è lungo certamente!

*Ride a crepapelle soddisfatto del suo spirito.*

ALÌ, con un inchino:

Allora... Non per ficcare il mio povero e lungo naso nei vostri eccelsi affari, onoratissimo signore, ma dovrete far subito la vostra scelta, per non farmi poi la concorrenza, rimanendo pur voi... Con un palmo di naso.

MUSTAFÀ

Che intendi dire?

ALÌ

Potrei vendere altrove quella che vi piace e...

*con un'occhiata a Dania*

Se la vostra Dama vi piantasse come a lume di naso mi pare...

MUSTAFÀ

Cinese maledetto! Sai cosa pare a me? Che coi tuoi nasi tu mi voglia prendere in giro. Ma bada che non mi salti la mosca...

ALÌ, umilmente:

La mosca al naso?

MUSTAFÀ, *sbuffa con gesto furibondo.*

ALÌ

Non sia mai detto, onoratissimo signore; io sono il più umile dei vostri servi e mai non mi attenderai di menarvi per il naso...

*Profondo inchino.*

DANIA, *ridendo:*

Bravo cinese! Non ti manca lo spirito! Che altro sai fare?

ALÌ

So cantare.

MUSTAFÀ

Canta allora, e non dire altre sciocchezze.

ALÌ

Agli ordini vostri; Chiribiri Mustafà.

MUSTAFÀ, *scattando:*

Che dici?!

Que cette chanson

Sent pour vos épaules

Les coups de bâton?

Chiribirida ouch alla!

Mi ti non comprara,

Ma ti bastonara,

Si ti non andara.

Andara, andara,

O ti bastonara.

Oh! oh! quels égrillards! (*À Isidore.*) Allons, rentrons ici: j'ai changé de pensée; et puis le temps se couvre un peu. (*A Hali, qui parait encore là.*)

Ah! fourbe, que je vous y trouve!

HALI:

Hé bien! oui, mon maître l'adore; il n'a point de plus grand désir que de lui montrer son amour; et si elle y consent, il la prendra pour femme.

DON PÈDRE:

Oui, oui, je la lui garde.

HALI:

Nous l'aurons malgré vous.

DON PÈDRE:

Comment? coquin...

HALI:

Nous l'aurons, dis-je, en dépit de vos dents.

DON PÈDRE:

Si je prends...

HALI:

Vous avez beau faire la garde: j'en ai juré, elle sera à nous.

DON PÈDRE:

Laisse-moi faire, je t'attraperai sans courir.

HALI:

C'est nous qui vous attraperons: elle sera notre femme, la chose est résolue. Il faut que j'y périsse, ou que j'en vienne à bout.

ALÌ

Il titolo di una canzone bellissima, all'ultima moda cinese. Magnifica signore e voi leggiadrissima dama, udite:

Chiribiri Mustafà

*Fa cenno alle schiave di accompagnarlo coi tamburelli.*

*Rivolto a Dania:*

Ogni dove ardente core

la sua bella vuol seguir,

vuol parlarle del suo amore

mane e sera.

Ma la bella è prigioniera.

Egli geme a tutte l'ore

né può dirle il suo martir.

*Volgendosi con uno sberluffo a Mustafà:*

Chiribiri Mustafà,

cin-cinese è qua.

Non aver danara,

ti voler comprara?

Ti pagar per mi

Mi servir a ti.

CORO

Chiribiri Mustafà ecc.

*ALÌ, rivolgendosi nuovamente a Dania:*

È un tormento senza pace

che consuma l'agro cor.

Se sapesse almen che piace

all'amata

la sua pena appassionata,

ei sarebbe allor capace

di sfidar ogni dolor!

*A Mustafà con un inchino burlesco*

Chiribiri Mustafà,

cin-cinese è qua.  
Non aver denara,  
ti voler comprara?  
CORO, *idem*.  
ALÌ, *a Dania*:  
È un tormento senza pace...  
MUSTAFÀ, *caricando*:  
Senza pace....  
Sai tu, caro mio,  
che questa canzone  
sente, affeddiddio,  
di copi di bastone?

Chiribiri Mustafà,  
mi non ti comprenderà  
ma ti basterà!  
*Ingrossando la voce*:  
Cin-cinese via di qua,  
via di qua, via di qua,  
altrimenti si vedrà  
chi le pigli e chi le da'!  
*I ballerini fuggono danzando*.  
*Sipario*.

#### ATTO TERZO

##### Scena I

*Interno alla casa di Mustafà. Una sala. DANIA seduta su un divano si fa vento, circondata da altre giovani SCHIAVE. Tutte insieme cantano.*

SCHIAVE

Quando tramonta il sole  
il cielo è come un mare,  
un mare di corallo.  
Vi stanno a navigare  
con vele d'oro giallo

gran navi di viole.  
Il cielo è come un mare  
quando tramonta il sole.

Quando tramonta il sole  
il cuore è come un mare,  
un mar di nostalgia.  
Vi stanno a navigare  
con vele di poesia  
sogni senza parole.  
Il cuore è come un mare  
quando tramonta il sole.

DANIA

Quanto mi piace questa canzone! Anche il mio cuore è come un mare pieno di sogni...

1. SCHIAVA

Sfido, fortunata Dania! Sarai la sposa di un Pascià! Noi invece, poverette, chissà a quale sorte e a qual padrone siamo riserbate!

DANIA

Non invidiatemi! Se sapeste come vi cederei volentieri il Pascià con la sua ricchezza e il suo fasto, se fosse in mio potere di farlo! Il mio sogno è ben diverso.

3. SCHIAVA

Oh! Raccontacelo!

DANIA

Non posso. È il mio segreto.

TUTTE

Oh! Oh! Dania ha un segreto!

DANIA

E chi non ne ha? Guardate bene in fondo al vostro cuore: non c'è una malinconia, un sogno, una speranza che non confessate forse neppure a voi stesse?

ALCUNE SCHIAVE

È vero...

2. SCHIAVA

Oh! Io non ho malinconie né sogni né segreti! Desideri sì! Vorrei uno sposo ricco, che mi desse tanti gioielli, tanti profumi, tanti dolci, e mi lasciasse tutto il giorno a fumare senza far nulla!

DANIA

Uh! Pigrona!

2. SCHIAVA

Chi lo dice! Non stai forse in ozio tutto il giorno? Mustafà teme che il lavoro ti sciupi le mani, e per la Favorita di un Pascià...

DANIA

Finitela anche voi, con quel Pascià! Tutto il giorno mi si canta la stessa solfa! Come se quel nome non mi fosse odioso abbastanza!

3. SCHIAVA

Eh! Come ti riscaldi!

1. SCHIAVA

Che dovremmo dir noi allora? La nostra sorte non è peggiore della tua?

4. SCHIAVA

Tu, nella casa sei libera di andare e venire; hai le più belli vesti, i più gustosi manicaretti, gli unguenti più odorosi. Sai che più tardi sarai onorata...

DANIA

Io non so nulla. Potrebbe darsi anche che il Pascià non mi comperi, e allora? Sarebbe forse il vostro turno!

2. SCHIAVA

Allah lo volesse! Non faremmo certo le schizzinose come Dania, è vero?

LE ALTRE, *ridendo*:

No certo!

MUSTAFÀ, *entrando*:

Che fate qui, cicale che non siete altro? È così che accudite alle vostre mansioni? Per la barba di Maometto, pettegole, vi farò cantar io! E tu, Dania, che fai ancora con codesti abiti?

*Mentre le schiave salutano e se ne vanno:*

Quante volte devo ripeterti che a momenti sarà qui il pittore? E che non si può far aspettare una celebrità di quella sorta?

	<p>DANIA, <i>alzandosi di malavoglia</i>: Vado signore. MUSTAFÀ, <i>richiamandola</i>: Metterai le perle che ti ho comperato ieri, mi raccomando! Sono finte ma in pittura tanto fa... DANIA Va bene, signore. <i>Si avvia di nuovo</i>. MUSTAFÀ, <i>richiamandola ancora</i>: E... che vestito? DANIA Ci penserò, signore. MUSTAFÀ Signore, signore. E non lo sai ancora! L'ho sempre detto io che questa donna mi farà impazzire, e non vedo l'ora di liberarmene! Basta, verrò io a vedere! Hai capito che devi figurare bene, sì o no? <i>Escono insieme</i>.</p>
<p><b>Scène 10</b> ADRASTE, HALI, DEUX LAQUAIS</p> <p>ADRASTE: Hé bien! Hali, nos affaires avancement-elles? HALI: Monsieur, j'ai déjà fait quelque petite tentative; mais je... ADRASTE: Ne te mets point en peine; j'ai trouvé par hasard tout ce que je voulais, et je vais jouir du bonheur de voir chez elle cette belle. Je me suis rencontré chez le peintre Damon, qui m'a dit qu'aujourd'hui il venait faire le portrait de cette adorable personne; et comme il est depuis longtemps de mes plus intimes amis, il a voulu servir mes feux, et m'envoie à sa place, avec un petit mot de lettre pour me faire accepter. Tu sais que de tout temps je me suis plu à la peinture, et que parfois je manie le pinceau, contre la coutume de France, qui ne veut pas qu'un gentilhomme sache rien faire: ainsi j'aurai la liberté de voir cette belle à mon aise. Mais je ne doute pas</p>	<p><b>Scena II</b> <i>Entrano FLORIANO ed ALI con due servi recanti l'occorrente per dipingere. Sono preceduti da un SERVO di Mustafà.</i></p> <p>IL SERVO, <i>annunziando</i>: L'illustre pittore... <i>Si accorge che non c'è nessuno</i>. Ah! L'eccellentissimo Mustafà era qui... Non c'è più... Vado a cercarlo... <i>Esce</i>. FLORIANO Non potevo davvero trovare un'occasione più bella! Con la lettera di Damone e con quel po' di conoscenza della pittura che ho acquistato a Venezia, tutto andrà bene... Almeno per la prima volta! ALI Speriamo che basti e si riesca! FLORIANO</p>

<p>que mon jaloux fâcheux ne soit toujours présent, et n'empêche tous les propos que nous pourrions avoir ensemble; et pour te dire vrai, j'ai, par le moyen d'une jeune esclave, un stratagème pour tirer cette belle Grecque des mains de son jaloux, si je puis obtenir d'elle qu'elle y consente.</p> <p>HALI: Laissez-moi faire, je veux vous faire un peu de jour à la pouvoir entretenir. Il ne sera pas dit que je ne serve de rien dans cette affaire—là.</p> <p>Quand allez-vous?</p> <p>ADRASTE: Tout de ce pas, et j'ai déjà préparé toutes choses.</p> <p>HALI: Je vais, de mon côté, me préparer aussi.</p> <p>ADRASTE: Je ne veux point perdre de temps. Holà! Il me tarde que je ne goûte le plaisir de la voir.</p>	<p>Quello che mi preoccupa è l'implacabile sorveglianza di Mustafà.</p> <p>ALÌ Quel cocomero! FLORIANO Come parlare alla bella Dania e spiegarle il nostro stratagemma? ALÌ Lasciate fare a me e saprò trovare il modo di intrattenere il vecchio. Non sarà mai detto che in questa faccenda il fedele Alì non sia riuscito a nulla. Vado a prepararmi. <i>Esce.</i></p>
<p style="text-align: center;"><b>Scène 11</b></p> <p style="text-align: center;">DON PÈDRE, ADRASTE, DEUX LAQUAIS</p> <p>DON PÈDRE: Que cherchez-vous, cavalier, dans cette maison?</p> <p>ADRASTE: J'y cherche le seigneur Dom Pèdre.</p> <p>DON PÈDRE: Vous l'avez devant vous.</p> <p>ADRASTE: Il prendra, s'il lui plaît, la peine de lire cette lettre.</p> <p>DON PÈDRE: Je vous envoie, au lieu de moi, pour le portrait que vous savez, ce gentilhomme français, qui, comme curieux d'obliger les honnêtes gens, a bien voulu prendre ce soin, sur la proposition que je lui en ai faite. Il est, sans contredit, le premier homme du monde pour ces sortes d'ouvrages, et j'ai cru que je ne pouvais rendre un service plus agréable que de vous l'envoyer, dans le dessein que vous avez d'avoir un portrait</p>	<p style="text-align: center;"><b>Scena III</b></p> <p>MUSTAFÀ Che cercate cavaliere, in questa casa?</p> <p>FLORIANO Cerco l'illustre Mustafà.</p> <p>MUSTAFÀ Inutile allora cercare. Eccolo qui davanti a voi.</p> <p>FLORIANO, <i>con un profondo inchino.</i> Vogliamo allora i suoi occhi degnar il percorrere questa lettera.</p> <p>MUSTAFÀ, <i>leggendo:</i> Vi mando in vece mia per il noto ritratto, questo gentiluomo veneziano che, dietro mia preghiera ha accettato di incarcarsene, essendo io infermo. Egli è incontestabilmente, il più felice ritrattista del mondo, e certo non potrei meglio servirvi che affidandogli questo importante lavoro. Egli saprà far rifulgere sulla tela tutta la bellezza dell'affascinante modello, e il grande Pascià vi sarà grato di una tale opera d'arte. Ma guardatevi bene dal parlare di alcuna ricompensa al nostro artista, perché</p>

<p>achevé de la personne que vous aimez. Gardez—vous bien surtout de lui parler d'aucune récompense; car c'est un homme qui s'en offenserait, et qui ne fait les choses que pour la gloire et pour la réputation.</p> <p>Seigneur Français, c'est une grande grâce que vous me voulez faire; et je vous suis fort obligé.</p> <p>ADRASTE: Toute mon ambition est de rendre service aux gens de nom et de mérite.</p> <p>DON PÈDRE: Je vais faire venir la personne dont il s'agit.</p>	<p>certainement se ne offenderebbe: è uomo che lavora solamente per la gloria e per l'amore dell'arte.</p> <p>A Floriano: Come dice il vostro proverbio? “Veneziani, gran Signori”. Mi fate davvero una grazia insigne e ve ne sono molto obbligato.</p> <p>Inchino. FLORIANO È mia ambizione servire persone di illustre merito, qual è il mio amico Damone e quale siete voi.</p> <p>Inchino. MUSTAFÀ Farò immediatamente venire la giovane che ci interessa. <i>Fa un cenno al servo.</i></p>
<p style="text-align: center;"><b>Scène 12</b></p> <p style="text-align: center;">ISIDORE, DON PÈDRE, ADRASTE, DEUX LAQUAIS</p> <p>DON PÈDRE, à <i>Isidore</i>: Voici un gentilhomme que Damon nous envoie, qui se veut bien donner la peine de vous peindre. (<i>À Adraste baise Isidore en la saluant.</i>) Holà! Seigneur Français, cette façon de saluer n'est point d'usage en ce pays.</p> <p>ADRASTE: C'est la manière de France.</p> <p>DON PÈDRE: La manière de France est bonne pour vos femmes; mais, pour les nôtres, elle est un peu trop familière.</p> <p>ISIDORE: Je reçois cet honneur avec beaucoup de joie. L'aventure me surprend fort, et pour dire le vrai, je ne m'attendais pas d'avoir un peintre si illustre.</p> <p>ADRASTE: Il n'y a personne sans doute qui ne tînt à beaucoup de gloire de toucher à un tel ouvrage. Je n'ai pas grande habileté; mais le sujet, ici, ne fournit que trop de lui-même, et il y a moyen de faire quelque chose de beau sur un original fait comme celui-là.</p> <p>ISIDORE:</p>	<p style="text-align: center;"><b>Scena IV</b></p> <p style="text-align: center;"><i>Entra DANIA riccamente abbigliata. Floriano la contempla estatico.</i></p> <p>MUSTAFÀ, a <i>Dania</i>: Ecco il gentiluomo inviato da Damone perché eseguisca in sua vece il ritratto.</p> <p>A <i>Floriano, che fa un lungo baciamano a Dania</i>: Olà, signor veneziano, che modo di salutare è questo?</p> <p>FLORIANO Signor mio, è il modo che si usa a Venezia.</p> <p>MUSTAFÀ Il modo di Venezia tenetelo per le vostre donne, ma per le nostre è troppo confidenziale e non mi garba.</p> <p>DANIA, a <i>Floriano, sorridendogli</i>: Ma garba a me, signore, e vi assicuro che sono molto onorata. Non sapevo che avrei avuto un pittore così illustre!</p> <p>FLORIANO Chi non ambirebbe poter fare un simile ritratto? La mia abilità non è grande, ma il soggetto è così ricco di bellezza, che dovrà uscirne un lavoro degno dell'originale.</p> <p>DANIA</p>

L'original est peu de chose: mais l'adresse du peintre en saura couvrir les défauts.

ADRASTE:

Le peintre n'y en voit aucun; et tout ce qu'il souhaite est d'en pouvoir représenter les grâces, aux yeux de tout le monde, aussi grandes qu'il les peut voir.

ISIDORE:

Si votre pinceau flatte autant que votre langue, vous allez me faire un portrait qui ne me ressemblera pas.

ADRASTE:

Le Ciel, qui fit l'original, nous ôte le moyen d'en faire un portrait qui puisse flatter.

ISIODRE:

Le Ciel, quoi que vous en disiez, ne...

DON PÈDRE:

Finiſsons cela, de grâce, laissons les compliments, et songeons au portrait.

ADRASTE, *aux laquais*:

Allons, apportez tout.

(*On apporte tout ce qu'il faut pour peindre Isidore.*)

ISIDORE, *à Adrsate*:

Où voulez-vous que je me place?

ADRASTE:

Ici. Voici le lieu le plus avantageux, et qui reçoit le mieux les vues favorables de la lumière que nous cherchons.

ISIDORE, *après s'être assise*:

Suis-je bien ainsi?

ADRASTE:

Oui. Levez-vous un peu, s'il vous plaît. Un peu plus de ce côté-là; le corps tourné ainsi; la tête un peu levée, afin que la beauté du cou paroisse.

Ceci un peu plus découvert. (*Il parle de sa gorge.*) Bon. Là, un peu davantage. Encore tant soit peu.

DON PÈDRE:

L'original è poca cosa; ma l'abilità dell'artista saprà valerme i difetti.

FLORIANO, *canta*:

L'artista in voi difetto alcun non vede, e dell'opera sua degna mercede sarà di poter pingere, perfetto quale il cielo lo fece, il vostro aspetto.

DANIA, *con civetteria*.

Signore, se sarà questo pennello

al pari del linguaggio adulatore

mi farete un ritratto tanto bello

che più nessuno mi conoscerà!

FLORIANO

Dania, soave e bella senza uguale

opra perfetta in voi compì natura

e impossibile rese a me mortale

il potervi adulare.

DANIA

Signor se quanto dite fosse vero,

degn dell'arte vostra inver sarei.

Ma il vostro dire è tanto lusinghiero,

che darvi troppo trotto non vorrei.

MUSTAFÀ, *che da un pezzo sbuffa*.

Adesso poi, basta coi complimenti, per Allah! Mettiamoci al lavoro, ser

pittore, o questo quadro mai si finirà.

FLORIANO, *ai servi*:

Disponete ogni cosa.

*Mentre i servi eseguiscono, Floriano si avvicina ancora a Dania.*

*Mustafà sbuffa.*

DANIA

Dove devo mettermi?

FLORIANO, *la conduce verso il divano*.

Ecco, qui. È il punto dove la luce è migliore per l'effetto che vorrei

raggiungere.

DANIA, *sedendo*:

Il y a bien de la peine à vous mettre; ne sauriez-vous vous tenir comme il faut?

ISIDORE:

Ce sont ici des choses toutes neuves pour moi; et c'est à Monsieur à me mettre de la façon qu'il veut.

ADRASTE, *assis*:

Voilà qui va le mieux du monde, et vous vous tenez à merveilles. (*La faisant tourner un peu devers lui.*) Comme cela, s'il vous plaît. Le tout dépend des attitudes qu'on donne aux personnes qu'on peint.

DON PÈDRE:

Fort bien.

ADRASTE:

Un peu plus de ce côté; vos yeux toujours tournés vers moi, je vous en prie; vos regards attachés aux miens.

ISIDORE:

Je ne suis pas comme ces femmes qui veulent, en se faisant peindre, des portraits qui ne sont point elles, et ne sont point satisfaites du peintre s'il ne les fait toujours plus belles que le jour. Il faudrait, pour les contenter, ne faire qu'un portrait pour toutes; car toutes demandent les mêmes choses: un teint tout de lis et de roses, un nez bien fait, une petite bouche, et de grands yeux vifs, bien fendus, et surtout le visage pas plus gros que le poing, l'eussent-elles d'un pied de large. Pour moi, je vous demande un portrait qui soit moi, et qui n'oblige point à demander qui c'est.

ADRESTE:

Il serait malaisé qu'on demandât cela du vôtre, et vous avez des traits à qui fort peu d'autres ressemblent. Qu'ils ont de douceurs et de charmes, et qu'on court de risque à les peindre!

DON PÈDRE:

Le nez me semble un peu trop gros.

ADRASTE:

J'ai lu, je ne sais où, qu'Apelle peignit autrefois une maîtresse d'Alexandre, et qu'il en devint, la peignant, si éperdument amoureux, qu'il fut près d'en perdre la vie: de sorte qu'Alexandre, par générosité, lui

Va bene così?

FLORIANO

Va bene.

*Si allontana per osservare l'effetto, poi si riavvicina.*

Il corpo un po' piegato

A destra, leggermente.

Il braccio abbandonato.

Sul grembo, mollemente.

MUSTAFÀ, *a Dania*:

Per Maometto, non sapreste fare

da sola i cambiamenti della posa?

Lo fate inutilmente faticare,

e vi mostrate sciocca e neghittosa.

DANIA, *a Mustafà*:

Che volete è per me una cosa

d'una tale novità...

*A Floriano*:

Il signor di me disponga

come meglio crederà.

*Dopo un tenero sguardo abbassa gli occhi arrossendo.*

FLORIANO, *giubilante si appressa al cavalletto.*

Si, va tutto a meraviglia.

*Con dolcezza*:

Sol dovrete un po' rialzare

verso me le belle ciglia....

DANIA, *sorridendo eseguisce.*

FLORIANO, *approva con un cenno del capo.*

Or possiamo incominciare.

*Sospiro di sollievo di Mustafà.*

Il posare non è cosa facile come comunemente si crede, e la scelta dell'atteggiamento e delle luci ha un'importanza enorme per la riuscita del quadro.

MUSTAFÀ

Certo, certo.

céda l'objet de ses vœux. (*Il Don Pèdre.*) Je pourrais faire ici ce qu'Apelle fit autrefois; mais vous ne feriez pas peut-être ce que fit Alexandre.

*Don Pèdre fait la grimace.*

ISIDORE:

Tout cela sent la nation; et toujours Messieurs les François ont un fonds de galanterie qui se répand partout.

ADRASTE:

On ne se trompe guère à ces sortes de choses; et vous avez l'esprit trop éclairé pour ne pas voir de quelle source partent les choses qu'on vous dit. Oui, quand Alexandre serait ici, et que ce serait votre amant, je ne pourrais m'empêcher de vous dire que je n'ai rien vu de si beau que ce que je vois maintenant, et que...

DON PÈDRE:

Seigneur François, vous ne devriez pas, ce me semble, parler; cela vous détourne de votre ouvrage.

ADRASTE:

Ah! point du tout. J'ai toujours de coutume de parler quand je peins; et il est besoin, dans ces choses, d'un peu de conversation, pour réveiller l'esprit, et tenir les visages dans la gaieté nécessaire aux personnes que l'on veut peindre.

FLORIANO

Chi posa deve interpretare con finezza le intenzioni del artista, perché un cattivo modello è assai più dannoso che un cattivo pennello.

MUSTAFÀ

Certo, certo.

DANIA, *cantando*:

Io non sono una di quelle vanitose scioccherelle, che vorrebbero vedersi più del sole chiare e belle.

E se il povero pittore

non le finge uno splendore, di bellezza senz'eguale, entran subito in furore.

FLORIANO, *ridendo*:

Vogliono tutte istesse cose, carnagion di latte e rose, una bocca piccolina, due pupille luminose come stelle in notte oscura.

MUSTAFÀ, *ridendo*:

Quando l'occhio è da babbeo!

FLORIANO, *assentendo col capo*.

Un visino da cameo,

anche se l'originale...

MUSTAFÀ

... Assomiglia ad un cinghiale!

*Ride.*

DANIA

Un ritratto sol par tutte

Ben sarebbe gran ventura!

FLORIANO

Tal ritratto in fede mia

di voi degno non saria!

È la bellezza vostra senza pari,  
come fiore bizzarro e prodigioso;  
ha un fascino sottile, misterioso,  
che nessun'altra in terra può vantare.

*Vedendo che Mustafà ricomincia a sbuffare, si riprende e dice rivolto a lui, con aria più professionale:*

Non è bellezza fatta ad esemplari...

**MUSTAFÀ, beffardo:**

Il naso infatti è grosso non c'è male,  
mi par!

**FLORIANO, scuote il capo.**

**DANIA, ride.**

**FLORIANO**

Lessi non so più dove in pergamena antica,  
ch'ebbe Alessandro il Grande una splendida amica,  
una giovine schiava di Tessaglia.

“Pingi, -egli disse- Apollo, pittore unico al mondo,  
questa beltà divina che nulla al mondo eguaglia!”

Obbedi Apollo, e presto in quell'occhio profondo  
smarrì l'anima e il cuore e si perdutoamente  
s'innamorò, che pallido e languente  
ne fu presso a morir. Gemea la bella...  
Ed il Grande Alessandro, punto il cuore  
di pietà per quel disperato amore,  
l'oggetto dei suoi voti gli concesse.

*A Mustafà*

E se tale mercé vi si chiedesse?

**MUSTAFÀ, con buffa cadenza:**

Vi direi che Alessandro, ahimè non sono!

*Guarda il ritratto.*

Ne voi, da quanto vedo, siete Apollo!

Forse potreste fare opere più belle

<p style="text-align: center;"><b>Scène 13</b></p> <p style="text-align: center;"><b>HALI, vêtu en Espagnol, DON PÈDRE, ADRASTE, ISIDORE</b></p> <p><b>DON PÈDRE:</b> Que veut cet homme—là? et qui laisse monter les gens sans nous en venir avertir?</p> <p><b>HALI:</b> J'entre ici librement; mais, entre cavaliers, telle liberté est permise. Seigneur, suis—je connu de vous?</p> <p><b>DON PÈDRE:</b> Non, seigneur.</p> <p><b>HALI:</b> Je suis Dom Gilles d'Avalos, et l'histoire d'Espagne vous doit avoir instruit de mon mérite.</p> <p><b>DON PÈDRE:</b> Souhaitez—vous quelque chose de moi?</p> <p><b>HALI:</b> Oui, un conseil sur un fait d'honneur. Je sais qu'en ces matières il est malaisé de trouver un cavalier plus consommé que vous; mais je vous demande pour grâce que nous nous tirions à l'écart.</p> <p><b>DON PÈDRE:</b> Nous voilà assez loin.</p>	<p>Se chiacchieraste meno. <b>FLORIANO</b> Ah! No, signore! S'io parlo è per tener di buon umore, vivace d'espressione, il mio modello. E quanto a giudicar di brutto e bello aspettiamo che l'opra sia finita!</p> <p><b>DANIA</b> È ver! <b>MUSTAFÀ</b> Se continuiam di questo passo ci sarà da aspettar tutta la vita.</p>
<p style="text-align: center;"><b>Scena V</b></p> <p style="text-align: center;"><i>Entra ALÌ, travestito da ufficiale turco.</i></p> <p><b>MUSTAFÀ, seccato.</b> Ma cosa vuole adesso costui?</p> <p><i>Ad Ali:</i> Chi vi insegna ad entrare senz' esservi invitato?</p> <p><b>ALÌ</b> Se entro qui liberamente, tra noi questa libertà è pur lecita, poichè certo mi conoscete.</p> <p><b>MUSTAFÀ</b> Vi ingannate, signor mio, non vi conosco affatto.</p> <p><b>ALÌ</b> Possibile? Allora sappiate che io sono...</p> <p><i>Con grande prosopopea:</i> Maruk-Mahomed-Ibrahim-Serwar Pascià! La storia ha già esaltato le mie gesta e quelle dei miei grandi antenati!</p> <p><b>MUSTAFÀ, si stringe nelle spalle, poi, brusco:</b> E cosa desiderate?</p> <p><b>ALÌ</b></p>	

ADRASTE, à Don Pèdre, qui le surprend parlant bas à Isidore:

J'observais de près la couleur de ses yeux.

*Don Pèdre revient vers Adraste.*

HALL, tirant Don Pèdre, pour l'éloigner d'Adraste et Isidore:

Seigneur, j'ai reçu un soufflet: vous savez ce qu'est un soufflet, lorsqu'il se donne à main ouverte, sur le beau milieu de la joue. J'ai ce soufflet fort sur le cœur: et je suis dans l'incertitude si, pour me venger de l'affront, je dois me battre avec mon homme, ou bien le faire assassiner.

DON PÈDRE:

Assassiner, c'est le plus court chemin. Quel est votre ennemi?

HALI:

Parlons bas, s'il vous plaît.

*Hali tient Don Pèdre, en lui parlant, de façon qu'il ne peut voir Adraste.*

ADRASTE aux genoux d'Isidore, pendant que Don Pèdre et Hali parlent ensemble:

Oui, charmante Isidore, mes regards vous le disent depuis plus de deux mois, et vous les avez entendus: je vous aime plus que tout ce que l'on peut aimer, et je n'ai point d'autre pensée, d'autre but, d'autre passion, que d'être à vous toute ma vie.

ISIDORE:

Je ne sais si vous dites vrai, mais vous persuadez.

ADRASTE:

Mais vous persuadé—je jusqu'à vous inspirer quelque peu de bonté pour moi?

ISIDORE:

Je ne crains que d'en trop avoir.

ADRASTE:

En aurez—vous assez pour consentir, belle Isidore, au dessein que je vous ai dit?

ISIDORE:

Je ne puis encore vous le dire.

ADRASTE:

Qu'attendez—vous pour cela?

ISIDORE:

Un conseil. So che nessuno è meglio qualificato di voi, per la luminosa saggezza che vi distingue. Ma si tratta di cosa delicata. Se non vi spiace, eccellentissimo signore, tiriamoci un poco in disparte.

*Esegue.*

MUSTAFÀ

Eccoci abbastanza lontani, spero.

*Si volge a guardare.*

FLORIANO, sorpreso a parlar pained a Dania:

Osservavo da vicino la tinta degli occhi...

ALÌ, tirando Mustafà per allontanarlo maggiormente:

Figuratevi che ho ricevuto uno schiaffo! Voi dovete sapere cosa significa uno schiaffo quando è dato a mano aperta proprio in mezzo alle guance, così!

*Esegue.*

MUSTAFÀ

Ohi! Badate a quel che fate, mascalzone!

ALÌ

Oh, non volevo offendervi! Era per spiegarvi...

MUSTAFÀ

Spiegatevi a parole che sarà meglio.

ALÌ

Dunque capirete come uno schiaffo simile mi sia sceso dalle guance al cuore, accendendolo di implacabile ira. Ma sono incerto se, per vendicare l'offesa, mi convenga meglio affrontare il nemico in duello oppure farlo assassinare.

MUSTAFÀ

In generale assassinare mi par più sicuro e più spiccio. Chi è il vostro nemico?

ALÌ

Sst! Per carità! Parlate piano!

*Lo trascina, parlando, fuori dalle quinte.*

FLORIANO, posa i pennelli e si inginocchia ai piedi di Dania.

Bella Dania, finalmente

un istante soli siamo!

A me résoudre.

ADRASTE:

Ah! quand on aime, on se résous bientôt.

ISIDORE:

Hé bien! allez, oui, j'y consens.

ADRASTE:

Mais consentez-vous, dites-moi, que ce soit dès ce moment même?

ISIDORE:

Lorsqu'on est une fois résolu sur la chose, s'arrête-t-on sur le temps?

DON PÈDRE, à *Hali*:

Voilà mon sentiment, et je vous baise les mains.

HALI:

Seigneur, quand vous aurez reçu quelque soufflet, je suis homme aussi de conseil, et je pourrai vous rendre la pareille.

DON PÈDRE:

Je vous laisse aller sans vous reconduire; mais, entre cavaliers, cette liberté est permise.

ADRASTE, à *Isidore*:

Non, il n'est rien qui puisse effacer de mon cœur les tendres témoignages... (*Don Pèdre, apercevant Adraste qui parle de près à Isidore.*) Je regardais ce petit trou qu'elle a au côté du menton, et je croyais d'abord que ce fût une tache. Mais c'est assez pour aujourd'hui, nous finirons une autre fois. (*Parlant à Don Pèdre.*) Non, ne regardez rien encore; faites serrer cela, je vous prie. (*À Isidore.*) Et vous, je vous conjure de ne vous relâcher point, et de garder un esprit gai, pour le dessein que j'ai d'achever notre ouvrage.

ISIDORE:

Je conserverai pour cela toute la gaieté qu'il faut.

Posso dirvi alfin che v'amo

Pazzamente!

DANIA, commossa:

Dite il vero?

FLORIANO

Nol sentite?

*Accendendosi:*

L'ideal per me sei tu!

Per un bacio tuo darei mille vite!

DANIA, *teneramente*:

Troppo, troppo! A me basta solo una, ma per me! Sol per me!

FLORIANO, *appassionatamente*:

Sol per te! Di quanto sono,

Dania dolce ti fo' dono, e nessuna

cosa l'alma più desia

che appagar il tuo desir

dolcezza mia

dimmi sol che m'ami!

DANIA, *con slancio*:

T'ama l'alma mia!

FLORIANO

Oh! Dolcezza! Oh! Incanto!

DANIA

Oh dolcezza! Oh! Incanto!

Folle ebbrezza! M'ami tanto?

FLORIANO

T'amo tanto!

DANIA

...tanto! Guardami gli occhi e ripeti!

FLORIANO

T'amo!

DANIA

Ancora!

FLORIANO

T'amo!

DANIA

Col tuo sguardo, col tuo canto,  
m'hai ravvolta in un incanto.

Nella mesta prigionia

per te solo vive il core;

per te soltanto la vita mia

ancor s'infiora di speme e d'amore.

FLORIANO

Insiem fuggirem questi lidi.

Alla mia patria bella e luminosa

ti condurrò mia sposa.

DANIA

Tua sposa!

FLORIANO

Per sempre sei mia!

DANIA

Ah! Per sempre!

Col tuo sguardo, col tuo canto,

m'hai ravvolta in un incanto.

Nella mesta prigionia

per te solo visse il cor,

per te soltanto la vita mia

ancor s'infiora di speme, d'amor!

FLORIANO

T'involerò da questa prigionia,

alla mia patria bella e luminosa

ti condurrò, mia sposa!

DANIA

Ma come, ahimè, potremo sfuggire a Mustafà?

FLORIANO

	<p>Ascolta, amore.  <i>Parlano piano.</i>  <b>MUSTAFÀ</b>, <i>ancora tra le quinte:</i>  Ecco il parer mio; adesso vi saluto.  <b>ALÌ</b>, <i>cercando tuttavia di trattenerlo e ponendosi in modo di nascondergli Floriano e Dania</i>  Il vostro consiglio è davvero prezioso! Quando riceverete degli schiaffi, servitor vostro! Vi renderò la pari col mio consiglio.  <b>MUSTAFÀ</b>  Vi lascio andare senza accompagnarvi: tra noi questa libertà è permessa.  <i>Alì esce.</i>  <b>FLORIANO</b>, <i>a Dania:</i>  Nulla potrà più separarci.  <i>Vedendo che Mustafà l'osserva:</i>  Guardavo questa fossetta che ha sul mento e che dapprima mi era parsa una macchiolina. Ma per oggi basta. Finiremo un'altra volta.  <i>A Mustafà, che vuol vedere il ritratto:</i>  No, non guardate ancora!  <i>Ai servi:</i>  Portate via tutto!  <i>A Dania:</i>  Vi prego, graziosissima, state serena, non perdetevi coraggio, e così condurremo a buon fine quello che abbiamo cominciato.  <b>DANIA</b>  Non temete, sto di buon animo.  <b>MUSTAFÀ</b>  E quando finirete il ritratto?  <b>FLORIANO</b>  Avrete prima d'allora mie notizie.  <i>S'inchina profondamente ed esce.</i></p>
<p><b>ISIDORE:</b></p>	<p><b>Scène 14</b>  <b>DON PÈDRE, ISIDORE</b></p> <p style="text-align: right;"><b>Scena VI</b></p> <p><b>DANIA</b></p>

<p>Qu'en dites-vous? ce gentilhomme me paraît le plus civ. du monde, et l'on doit demeurer d'accord que les François ont quelque chose en eux de poli, de galant, que n'ont point les autres nations.</p> <p><b>DON PÈDRE:</b></p> <p>Oui; mais ils ont cela de mauvais, qu'ils s'émancipent un peu trop, et s'attachent, en étourdis, à conter des fleurettes à tout ce qu'ils rencontrent.</p> <p><b>ISIDORE:</b></p> <p>C'est qu'ils savent qu'on plaît aux Dames par ces choses.</p> <p><b>DON PÈDRE:</b></p> <p>Oui; mais s'ils plaisent aux Dames, ils déplaisent fort aux Messieurs; et l'on n'est point bien aise de voir, sur sa moustache, cajoler hardiment sa femme ou sa maîtresse.</p> <p><b>ISIDORE:</b></p> <p>Ce qu'ils en font n'est que par jeu.</p>	<p>Che ne dite? Questo pittore è davvero una persona straordinaria. Bisogna riconoscere che i veneziani hanno una gentilezza, una genialità superiore a quella degli altri popoli.</p> <p><b>MUSTAFA</b></p> <p>Mi sembra che abbiano specialmente una sfacciataggine superiore.</p> <p><i>Sbuffa.</i></p> <p><b>DANIA</b></p> <p>Che dite? Sanno così bene rendersi accetti!</p> <p><b>MUSTAFA</b></p> <p>Alle donne, concedo! Ma quanto agli uomini, ti assicuro che accade l'opposto e per conto mio, li manderei tutti a mille diavoli, cominciando dal tuo famoso pittore!</p>
<p style="text-align: center;"><b>Scène 15</b></p> <p style="text-align: center;"><b>ZAIË, DON PÈDRE, ISIDORE</b></p> <p><b>ZAIË:</b></p> <p>Ah! seigneur cavalier, sauvez-moi, s'il vous plaît, des mains d'un mari furieux dont je suis poursuivie. Sa jalousie est incroyable, et passe, dans ses mouvements, tout ce qu'on peut imaginer. Il va jusques à vouloir que je sois toujours voilée; et pour m'avoir trouvée le visage un peu découvert, il a mis l'épée à la main, et m'a réduite à me jeter chez vous, pour vous demander votre appui contre son injustice. Mais je le vois paraître. De grâce, seigneur cavalier, sauvez-moi de sa fureur.</p> <p><b>DON PÈDRE, à Zaië, lui montrant Isidore:</b></p> <p>Entrez là dedans avec elle, et n'appréhendez rien.</p>	<p style="text-align: center;"><b>Scena VII</b></p> <p style="text-align: center;"><i>Entra affannosamente ZAIDA.</i></p> <p><b>ZAIDA, si getta ai piedi di Mustafà e gli si attacca alle vesti.</b></p> <p>Signore, signore buono, salvatemi, per l'amore di Allah!</p> <p><b>MUSTAFA</b></p> <p>Ma chi è costei? Oggi mi succedono tutte! Cosa c'è ancora?</p> <p><b>ZAIDA, con e gesti di terrore:</b></p> <p>Salvatemi signore, da un marito geloso che mi perseguita e mi vuole uccidere! La sua gelosia è frenetica e sorpassa ogni immaginazione. Egli esige che mi copra perfino gli occhi, e per avermi scorta col viso leggermente scoperto, ha sguainata la spada, mi ha inseguita e ridotta a rifugiarmi qua e ad invocare la vostra protezione. Ahimè, che lo sento venire! Ah! Per carità, per pietà, signore, salvatemi!</p> <p><b>MUSTAFA, a Dania:</b></p> <p>Conducila nelle tue stanze.</p> <p><i>A Zaida:</i></p> <p>Non temere nulla.</p>
<p style="text-align: center;"><b>Scène 16</b></p> <p style="text-align: center;"><b>ADRASTE, DON PÈDRE</b></p>	<p style="text-align: center;"><b>Scena VIII</b></p> <p style="text-align: center;"><i>Entra, con la spada sguainata, FLORIANO.</i></p>

**DON PÈDRE:**

Hé quoi? seigneur, c'est vous? Tant de jalousie pour un François? Je pensais qu'il n'y eût que nous qui en fussions capables.

**ADRASTE:**

Les François excellent toujours dans toutes les choses qu'ils font; et quand nous nous mêlons d'être jaloux, nous le sommes vingt fois plus qu'un Sicilien. L'infâme croit avoir trouvé chez vous un assuré refuge; mais vous êtes trop raisonnable pour blâmer mon ressentiment. Laissez-moi, je vous prie, la traiter comme elle mérite.

**DON PÈDRE:**

Ah! de grâce, arrêtez. L'offense est trop petite pour un courroux si grand.

**ADRASTE:**

La grandeur d'une telle offense n'est pas dans l'importance des choses que l'on fait: elle est à transgresser les ordres qu'on nous donne; et sur de pareilles matières, ce qui n'est qu'une bagatelle devient fort criminel lorsqu'il est défendu.

**DON PÈDRE:**

De la façon qu'elle a parlé, tout ce qu'elle en a fait a été sans dessein; et je vous prie enfin de vous remettre bien ensemble.

**ADRASTE:**

Hé quoi! Vous prenez son parti, vous qui êtes si délicat sur ces sortes de choses!

**DON PÈDRE:**

Oui, je prends son parti; et si vous voulez m'obliger, vous oublierez votre colère, et vous vous reconciliez tous deux. C'est une grâce que je vous demande; et je la recevrai comme un essai de l'amitié que je veux qui soit entre nous.

**ADRASTE:**

Il ne m'est pas permis, à ces conditions, de vous rien refuser; je ferai ce que vous voudrez.

**MUSTAFÀ**

Come, siete voi, il marito geloso?

**FLORIANO**

Dov'è, quella sciagurata?

**MUSTAFÀ**

Un veneziano geloso come un turco?!

**FLORIANO**

I veneziani sanno fare di tutto, e quando vogliono esser gelosi, lo sono venti volte meglio di un turco.

**MUSTAFÀ**

Caspita! Dite davvero?

**FLORIANO**

Non cercate di tergiversare: l'infame crede di aver trovato qui un rifugio sicuro, ma voi siete troppo ragionevole per opporvi al mio risentimento. Lasciate dunque che la tratti come si merita.

**MUSTAFÀ**

Che diavolo! Fermatevi! L'offesa è troppo piccola per un'ira così grande!

**FLORIANO**

L'importanza dell'offesa non sta nell'entità della cosa in sé stessa, ma nell'ordine trasgredito. La disobbedienza che irride ai miei divieti aggrava qualsiasi piccolezza.

**MUSTAFÀ**

Dal modo in cui la donna parlava, posso accertarvi che sbagliò senza malizia e per pura dimenticanza.

**FLORIANO**

Come? Pigliate la sua parte contro di me?

**MUSTAFÀ**

Senz'altro. E se desiderate essermi grato, dimenticate la vostra collera e riconciliatevi con lei. È una grazia che vi domando.

**FLORIANO**

In questo caso...

*Gesto significativo.*

### Scène 17

**ZAÏDE, DON PÈDRE, ADRASTE, dans un coin du théâtre.**

<p><b>DON PÈDRE, à Zaidè:</b>          Holà! venez. Vous n'avez qu'à me suivre, et j'ai fait votre paix. Vous ne pouviez jamais mieux tomber que chez moi.</p> <p><b>ZAÏDE:</b>          Je vous suis obligée plus qu'on ne saurait croire; mais je m'en vais prendre mon voile; je n'ai garde, sans lui, de paraître à ses yeux.</p> <p style="text-align: center;"><b>Scène 18</b>  <b>DON PÈDRE, ADRASTE</b></p> <p><b>DON PÈDRE:</b>          La voici qui s'en va venir; et son âme, je vous assure, a paru toute réjouie lorsque je lui ai dit que j'avois raccommo­dé tout.</p>	<p>Non posso rifiutare. La vostra saggezza, poi è lodata da tutti: farò come mi consigliate.</p> <p><b>MUSTAFÀ, avvicinandosi a Zaida nascosta:</b>          Venite, venite pure senza timore. Ho fatto la pace per voi. Le belle che si rivolgono a me ottengono sempre tutto quanto desiderano.</p> <p><b>ZAIDA</b>          La riconoscenza che vi debbo è infinita, signore. Ma lasciate che io vada a riprendere il mio velo, perché non oserei ricomparirgli dinanzi così. Succederebbe un vero pandemonio.</p> <p><b>MUSTAFÀ, riavvicinandosi a Floriano:</b>          Eccola che sta per venire. Se avete visto come appariva felice quando le dissi che tutto era accomodato!</p>
<p style="text-align: center;"><b>Scène 19</b>  <b>ISIDORE, sous le voile de Zaïde, ADRASTE, DON PÈDRE</b></p> <p><b>DON PÈDRE, à Adraste:</b>          Puisque vous m'avez bien voulu donner votre ressentiment, trouvez bon qu'en ce lieu je vous fasse toucher dans la main l'un de l'autre, et que tous deux je vous conjure de vivre, pour l'amour de moi, dans une parfaite union.</p> <p><b>ADRASTE:</b>          Oui, je vous le promets, que, pour l'amour de vous, je m'en vais, avec elle, vivre le mieux du monde.</p> <p><b>DON PÈDRE:</b>          Vous m'obligez sensiblement, et j'en garderai la mémoire.</p> <p><b>ADRASTE:</b>          Je vous donne ma parole, seigneur Dom Pèdre, qu'à votre considération, je m'en vais la traiter du mieux qu'il me sera possible.</p> <p><b>DON PÈDRE:</b>          C'est trop de grâce que vous me faites. Il est bon de pacifier et d'adoucir toujours les choses. Holà! Isidore, venez.</p>	<p style="text-align: center;"><b>Scena IX</b>  <i>Entra DANIA avvolta tutta nel velo di Zaida.</i></p> <p><b>MUSTAFÀ</b>          Poiché avete dimenticato il vostro risentimento, ser Pittore, fate la pace qui davanti a me. Datevi la mano e promettete di vivere d'ora innanzi nella più perfetta unione!</p> <p><b>FLORIANO</b>          Per la grande amicizia che ci lega...</p> <p><i>Con enfasi:</i>          Vi prometto, eccellentissimo Mustafà, che vivrò con lei d'amore e d'accordo!</p> <p><b>MUSTAFÀ</b>          Trattate la bene, caro pittore.</p> <p><b>FLORIANO</b>          La tratterò il meglio che mi sarà possibile, ve l'assicuro!</p> <p><i>Escono.</i>  <b>MUSTAFÀ</b>          Ah! Ah! Ah!  <i>Ride di gusto.</i></p>

	<p>Guardate un po' quel pittore! Cosa ne dirà Dania? Temevo quasi che se ne innamorasse, ma così tutto è accomodato. Dania! Dania! Dania! Cercando Dania trova Zaida.</p>
<p style="text-align: center;"><b>Scène 20</b> ZAÏDE, DON PÈDRE</p> <p>DON PÈDRE: Comment? que veut dire cela? ZAÏDE, <i>sans voile</i>: Ce que cela veut dire? Qu'un jaloux est un monstre haï de tout le monde, et qu'il n'y a personne qui ne soit ravi de lui nuire, n'y eût-il point d'autre intérêt; que toutes les serrures et les verrous du monde ne retiennent point les personnes, et que c'est le cœur qu'il faut arrêter par la douceur et par la complaisance; qu'Isidore est entre les mains du cavalier qu'elle aime, et que vous êtes pris pour dupe. DON PÈDRE: Don Pèdre souffrira cette injure mortelle! Non, non: j'ai trop de cœur, et je vais demander l'appui de la justice, pour pousser le perfide à bout. C'est ici le logis d'un sénateur. Holà!</p>	<p style="text-align: center;"><b>Scena X</b></p> <p>MUSTAFÀ, a Zaida: Come?! Siete ancora qui? Cosa vuol dire? ZAIDA, <i>senza velo</i>: Vuol dire che un venditore di schiave è odiato da tutti, e che tutti sono contenti di nuocerli. Vuol dire che Dania è fuggita col cavaliere che l'ama, per essere sua sposa. Vuol dire che siete gabbato, e gabbato coi fiocchi! <i>Fugge via ridendo.</i> MUSTAFÀ, <i>con furia sempre crescente</i>: A me un tale affronto? A me, Mustafà? Ma chiederò giustizia e la vedremo! Cane miscredente! Ti farò impalare, per la barba di Maometto! Ti farò impalare! <i>Chiamando a gran voce</i>: Omar! Talete! Ibrahim! Servi! Schiavi! Qui subito! <i>I servi accorrono urtandosi.</i> Se volete che rimetta i castighi promossi alla vostra scempiaggine di stanotte, dovete, ora, fulmineamente, raggiungere Dania e il pittore fuggitivi, e portarmeli qui, vivi o morti. Via! SERVI, <i>dopo essersi inchinati all'ordine, secondo l'usanza orientale, fuggono poi come frecce per adempierlo.</i> MUSTAFÀ, <i>si butta a sedere sul divano, e tira bocciate furiose dalla sua lunga pipa. Poi, sempre irosamente sbuffando, fumando e ruggendo, fa alcuni giri per la stanza ed esce.</i></p>
<p style="text-align: center;"><b>Scène 21</b> LE SÈNATEUR, DON PÈDRE</p> <p>LE SÈNATEUR: Serviteur, seigneur Dom Père. Que vous venez à propos!</p>	<p style="text-align: center;"><b>Scena XI</b></p> <p><i>Per un istante la scena resta vuota. Poi, preceduto da MUSTAFÀ, che ha messo una maschera d'esequio sulla sua rabbia, senza tuttavia completamente celarla, entra il gran PASCIA.</i></p>

DON PÈDRE:

Je viens me plaindre à vous d'un affront qu'on m'a fait.

LE SÈNATEUR:

J'ai fait une mascarade la plus belle du monde.

DON PÈDRE:

Un traître de Français m'a joué une pièce.

SÈNATEUR:

Vous n'avez, dans votre vie, jamais rien vu de si beau.

DON PÈDRE:

Il m'a enlevé une fille que j'avais affranchie.

SÈNATEUR:

Ce sont gens vêtus en Maures, qui dansent admirablement.

DON PÈDRE:

Vous voyez si c'est une injure qui se doit souffrir.

SÈNATEUR:

Les habits merveilleux, et qui sont faits exprès.

DON PÈDRE:

Je vous demande l'appui de la justice contre cette action.

SÈNATEUR:

Je veux que vous voyez cela. On la va répéter, pour en donner divertissement au peuple.

DON PÈDRE:

Comment! De quoi parlez-vous là?

SÈNATEUR:

Je parle de ma mascarade.

DON PÈDRE:

Je vous parle de mon affaire.

SÈNATEUR:

Je ne veux point aujourd'hui d'autres affaires que de plaisir. Allons,

Messieurs, venez: voyons si cela ira bien.

DON PÈDRE:

La peste soit du fou, avec sa mascarade!

SÈNATEUR:

Diantre soit le fâcheux, avec son affaire!

MUSTAFÀ, *con profondi inchini.*

Eccellenza, degnatevi di entrare nella mia modesta abitazione.

PASCIA, *ridendo e battendogli sulle spalle:*

Modesta, mi pare che diventi davvero: non ho incontrato manco l'ombra di un servo. Che ne avete fatto! Li avete mangiati tutti?

MUSTAFÀ

Ah! Se l'eccellenza vostra sapesse! Ho una grande grazia da chiederle...

PASCIA

Anch'io per l'appunto vi cercavo.

MUSTAFÀ

Aiuto e giustizia, eccellenza, per un affronto mortale!

PASCIA, *senza badare affatto alle querimonie di Mustafà:*

Dunque vi cercavo per annunziarvi che ho combinato una mascherata, una festa magnifica. Ci verrete con qualche bella schiava. Ne avete sempre qualcuna in serbo, eh, briccone?!

MUSTAFÀ

Appunto, vi volevo dire...

PASCIA

Me lo direte poi, amico mio. Sarà uno spettacolo magnifico, eclisserà tutti gli altri!

MUSTAFÀ

Eccellenza, quel traditore mi ha giocato la commedia.

PASCIA, *sempre più distratto, pensando solo ai casi suoi.*

Ma che commedia! Una mascherata, vi dico! Ne faremo una prova prima di presentarla al Sultano!

MUSTAFÀ

Ma, Eccellenza, io chiedevo il vostro appoggio...

**Scène 22**

**UN SÉNATEUR, TROUPE DE DANSEURS**

**ENTRÉE DE BALLET**

*Plusieurs danseurs, vêtus en Maures, dansent devant le sénateur, et finissent la comédie.*

**Scena XII**

*Entrano i servi con FLORIANO, DANIA, ALÌ, e ZAIDA, prigionieri.*

MUSTAFÀ

Eccoli! Eccoli! Ah! Briganti! Ora ci siete! Eccellenza...

PASCIA

Toh! Toh! Ma questo è il cavalier Floriano! Amico mio, che piacere di incontrarvi qui!

FLORIANO

Ma sono davvero felicissimo, Eccellenza! Permettete che io vi presenti la mia sposa.

MUSTAFÀ

Macché sposa d'Egitto!

PASCIA, *senza badargli.*

Oh! Complimenti benissimo! Vi invito ambedue alla mia festa. Vedrete! Una festa magnifica!

MUSTAFÀ, *completamente fuori dai gangheri.*

Per la barba di Maometto, non ve la passerete liscia così, furfanti! Eccellenza, ma questa è la schiava che vi avevo promesso, e quel traditore l'ha rapita e ha tentato di fuggire con lei!

FLORIANO

Un Missionario ci ha sposati or ora secondo il rito cristiano. È mia moglie e la difenderò a spada tratta.

*Sguaina la spada e i servi lo trattengono.*

DANIA, *piangendo si getta ai piedi del Pascià:*

Eccellenza, pietà, pietà! Ci amiamo tanto!

*Singhiozza.*

PASCIA

Lasciateli liberi. Ah! Che bella commedia!

MUSTAFÀ, *alza le braccia al cielo disperato.*

PASCIA

In verità comprendo che Mustafà si disperì! Che tiro birbone! Ah! Ah! Che tiro birbone! Cavaliere Floriano, l'avete rischciata bella!

FLORIANO

Tutto si arrischia, Eccellenza, quando si ama.

*Prende per mano Dania e l'attira a sé.*

PASCIA

E l'oggetto di tanto fuoco ne è ben degno! Pensare che era destinata a me! Vecchio Mustafà, ti ringrazio egualmente per il buon gusto che mi attribuite. In altra circostanza vi avrei appoggiato, ma oggi... Mi spiegherò: ho fatto la pace con la mia moglie favorita: un fiore di bellezza, ma un carattere... Insomma, quando si dice le donne... Deliziosa però e sono al colmo della gioia. Le ho offerto una perla ed è precisamente in suo onore che voglio dare questa festa. Ma se portassi un'altra donna nell'Harem, e una donna di così grande bellezza, mi capirete...

FLORIANO

Troppo giusto!

MUSTAFÀ

Però chi ci va di mezzo sono io!

PASCIA

Eh! Vecchia volpe! Oggi a me, domani a te! Prendi intanto questa borsa, se ti può consolare!

MUSTAFÀ, *inchinandosi*:

Grazie, grazie, Eccellenza! Sono vostro servo umilissimo, sempre agli ordini vostri!

PASCIA

Allora, bando alle malinconie e pensiamo alla nostra festa! Avanti, danzatrici e danzatori!

*Entrano danzando.*

Su venite, gaio stuolo,

danzatrici e danzatori!

Fuggan lungi noia e duolo

E la gioia regni ognor.

No, pensieri non vogli'io

Che non siano di piacer,

poiché breve è il giorno mio

vo' trascorrerlo a giocare.

**CORO**

Ove giunge il Gran Pascià  
regna la felicità;

in dolce sogno vivete ognor

voi che congiunse nodo d'amor.

**PASCIÀ**

Sapete, giovani amici, cosa vagheggio? Che le vostre mogli siano  
regalmente festeggiate in casa mia. E per questo vi invito tutti.

**FLORIANO**

Eccellenza, la mia amicizia per voi cresce a mille doppi e non so dirvi la  
mia riconoscenza.

**DANIA**

Grazie, magnifico signore, grazie!

*Si inchina a baciargli la veste.*

**PASCIÀ, la rialza sorridendo e la conduce a Floriano:**

Non siate geloso della mia veste, giovane amico. Lascio a voi la  
restituzione del bacio.

*Dania e Floriano si abbracciano.*

**DANIA e FLORIANO**

Cadono alfin le lugubri catene

E ne ricinge in dolci nodi amor!

La vita schiude a noi le sue serene

Visioni di dolcezza e di splendor.

In alto i cuori! L'alba è giunta alfine,  
alba di libertà, luce d'amore!

**PASCIÀ**

Evviva gli sposi!

**MUSTAFÀ, agitando la borsa.**

Evviva noi!

**CORO**

Viva! Viva! Viva gli sposi!

*Tutti sono trascinati nella vorticoso ronda finale.*

**DANIA e FLORIANO, abbracciati e dimentichi di tutto:**

Luce d'amor!  
*Sipario.*



## **Selbstständigkeitserklärung**

Hiermit erkläre ich, dass die Masterarbeit von mir selbst ohne unerlaubte Beihilfe verfasst worden ist und ich die Grundsätze wissenschaftlicher Redlichkeit einhalte (vgl. dazu: <http://www.uzh.ch/de/studies/teaching/plagiate.html>).

Zürich, 6 Januar 2017

Ort und Datum

Unterschrift