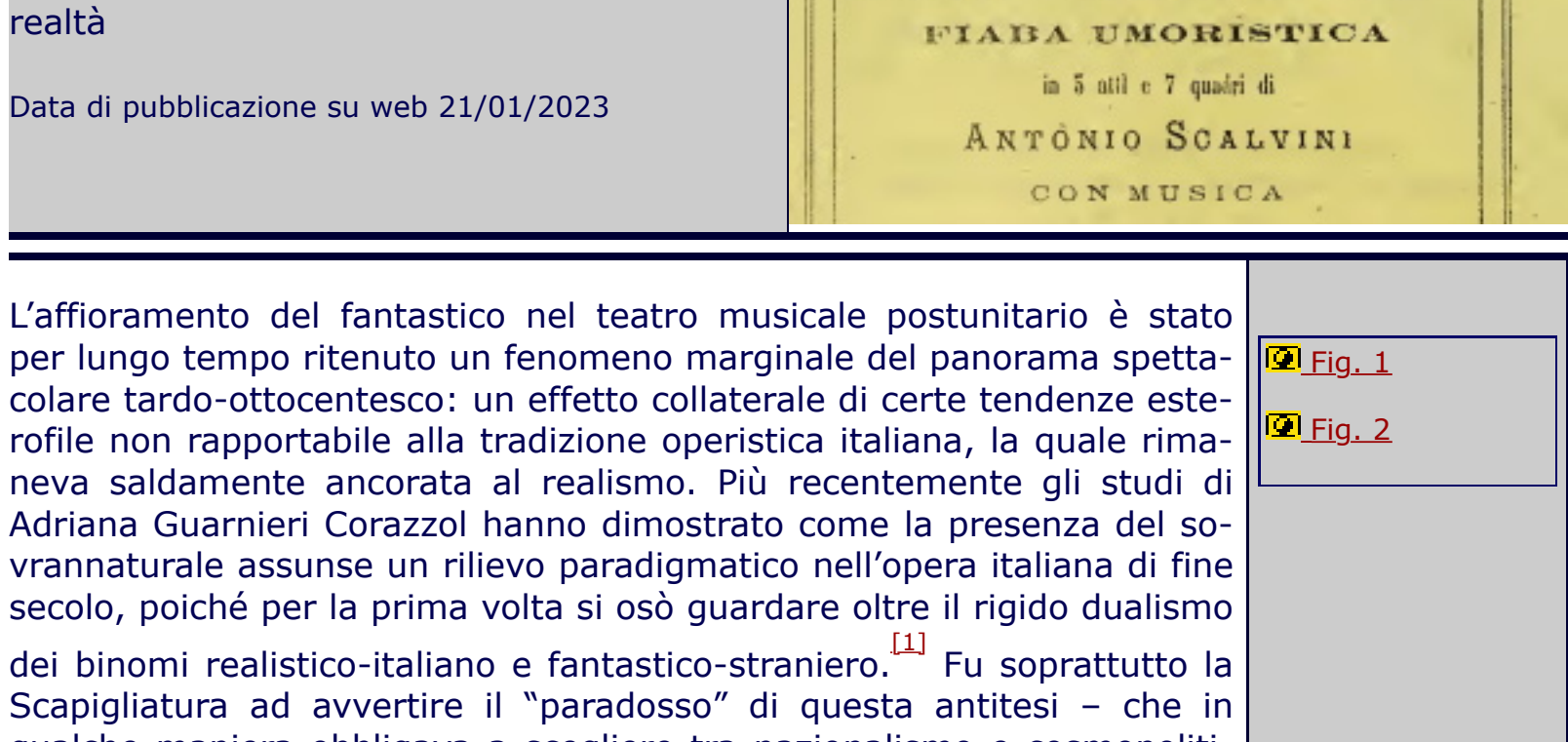


## Saggi

cerca  in **tutto** » **gali**



L'affioramento del fantastico nel teatro musicale postunitario è stato per lungo tempo ritenuto un fenomeno marginale del panorama spettacolare tardo-ottocentesco: un effetto collaterale di certe tendenze esterofile non rapportabile alla tradizione operistica italiana, a quella rimanesca ancora ancorata al realismo. Più recentemente gli studi di Adriana Guarnieri Corazzol hanno dimostrato che la presenza del sovrannaturale assunse un rilievo paradigmatico nell'opera italiana di fine secolo, poiché per la prima volta si osò guardare oltre il rigido dualismo dei binomi realistico-italiano e fantastico-straniero.<sup>[1]</sup> Fu soprattutto la Scapigliatura ad avvertire il "paradosso" di questa antitesi – che in qualche maniera obbligava a scegliere tra nazionalismo e cosmopolitismo (o tra un patriottismo e antipatriottismo) – e a tentare una terza via: la creazione di un «fantastico "mediterraneo" alternativo», in cui elementi nordici si mescolavano a motivi della tradizione italiana.<sup>[2]</sup> La prima edizione del *Mefistofele* di Arrigo Boito (1869), come è noto, rappresenta uno degli esempi più significativi di mediazione e penetrazione tra nord e sud,<sup>[3]</sup> cui si possono aggiungere altri titoli meno noti, ma non per questo meno significativi,<sup>[4]</sup> che negli ultimi anni sono stati oggetto di più estese e approfondite indagini da parte degli studiosi del teatro d'opera.<sup>[5]</sup>

L'importanza del sovrannaturale nell'opera postunitaria è dunque un dato storiograficamente acquisito che ci consente finalmente di ampliare l'indagine ai campi limitrofi della scena musicale coeva per valutarne gli echeggiamenti. Rimanendo sul versante della Scapigliatura, vale la pena di esaminare come l'anima più popolare del movimento abbia reagito alla suggestione del fantastico proveniente dall'alto.

Importanti spunti di analisi in tal senso li offre il teatro musicale leggero – genere largamente apprezzato (e praticato) in determinati ambienti scapigliati<sup>[6]</sup> che, nel suo porsi in costante dialogo con l'attualità, costituisce una sorta di cartina al tornasole per delineare lo spazio di risonanza dei fenomeni e delle tendenze che interessarono il teatro musicale dell'epoca. Ci soffermeremo, dunque, sulla fiaba umoristica in musica di Antonio Scalvini, poeta, commediografo e librettista sul suo attivo sul versante del teatro musicale leggero e in particolare sul suo primo e più riuscito esperimento: *La principessa invisibile*, con musiche di Michele Iremonger. Rappresentata con enorme successo al Teatro Fossati di Milano a partire dal 24 dicembre del 1868, la fiaba, in tre atti e sette quadri, fece sin da subito il giro dei teatri italiani mantenendo presenza fissa su molte scene del paese fino alla fine del secolo.

L'intento di Scalvini, come lui stesso spiega nella nota introduttiva al libretto, era di «far rivivere le innocenti fiabe dei tempi andati e che da più d'un secolo erano sparite dal nostro teatro»,<sup>[7]</sup> sottraendole una volta per tutte al monopolio dei vicini d'oltralpe. Parole queste che fanno il verso alle idee espresse pochi anni prima da Andrea Maffei nella prefazione alla nuova edizione di *Turandot* di Carlo Gozzi (1863),<sup>[8]</sup> in cui il letterato elogiava i tedeschi per aver mantenuto costante l'interesse nei confronti dei lavori gozziani, auspicando un atteggiamento simile da parte degli italiani. Non a caso dopo il successo della *Principessa invisibile*, il cui soggetto presenta già, come vedremo, alcuni elementi narrativi gozziani, Scalvini passerà alle fiabe di Gozzi, portando in scena *L'amore delle tre melarance* (1874) e *L'augellin belverde* (1876).

Ma se il proposito di Maffei era quello di favorire nella considerazione del fantastico un «ritorno del rimosso romantico»<sup>[9]</sup> motivato anche dal fatto che la sua edizione di *Turandot* era una traduzione dal tedesco di un testo di Schiller –, lo stesso non si può dire per Scalvini, i cui lavori riflettono semmai lo spirito più antiromantico di certa Scapigliatura. Saranno Boito, Faccio e Bazzini, per citare alcuni dei nomi più rappresentativi del coté scapigliato alto, a seguire la strada tracciata da Maffei, collocandosi orizzonte intellettuale del Romanticismo tedesco, che poi, si è detto, rimoduleranno in senso nazionale. Scalvini, invece, pur comprendendo la rilevanza culturale della suggestione maf- feiana, nel recupero del fantastico si orienterà nella direzione opposta, guardando alla Francia e all'universo del varietà parigino. Difatti *La principessa invisibile* prende a modello vari generi del teatro musicale leggero francese: il vaudeville, la rivista e soprattutto la *féerie* che, per la fastosità della messa in scena e il suo carattere fortemente satirico, si trovava agli antipodi della *romantische Oper* anche nell'eventualità di lavori comici (si pensi a *Die lustigen Weiber von Windsor* di Otto Nicolai, la cui comicità mantiene sempre un carattere idilliaco e moraleggiante).

Con *La principessa invisibile* ci troviamo dunque in un campo d'azione differente, non solo perché viene proposta un tipo di comicità degradata, ma anche perché si tenta una questione che vi assume il fantastico, fortemente radicato nella dimensione materiale. Ma vi è di più: afferendo a un settore come quello della nascente industria dello spettacolo di massa, il lavoro di Scalvini doveva soddisfare le particolari attese del pubblico postunitario sempre più bisognoso di novità. A tal proposito vale la pena leggere alcuni passi di un articolo apparso sul quotidiano «La perseveranza» nel marzo 1873, il cui anonimo estensore nello spiegare le ragioni che stanno alla base del successo dei romanzi di Jules Verne in Italia, mette in evidenza questo desiderio diffuso di novità:

Il merito principale di Giulio Verne è quello d'aver scoperto un nuovo genere di letteratura romanzesca. Se fosse possibile mettere insieme tutti i romanzi che dal principio del secolo ad oggi furono scritti in Europa, non ci sarebbe biblioteca capace di contenerli. In tanta abbondanza di produzione ognuno – intendiamo dei migliori – cerca farsi strada tra gli altri, vuoi cercando la novità del soggetto, vuoi la naturalezza ed evidenza della forma, e così avemmo i romanzi storici iniziati da Walter Scott, poi, quando mille imitatori si furono mossi sulle sue tracce, i romanzi contemporanei, i romanzi intimi, i romanzi sociali, i romanzi pastorali, perfino i romanzi politici e i romanzi commerciali. Ma tutti su per giù peccavano di monotonia a non parlare di certe lubriche scritture, nelle quali l'effetto è provocato principalmente dalla svergognatezza dell'argomento, tutte codeste opere di fantasia si riassumono in un intreccio di passioni, tra le quali campeggia sempre la passione amorosa; c'è sempre il primo uomo, che fa all'amore colla prima donna, il baritono, che li avversa, e quindi i soliti episodi di duetti, fughe, rapimenti, assassini ecc.; cose tutte, le quali a chi abbia fatto qualche pratica del genere sono così impresse nella memoria che, dopo aver letto il primo capitolo di uno di codesti libri, vi sa dire come la faccenda andrà a finire.<sup>[10]</sup>

Non è difficile cogliere il riferimento al melodramma nella battuta «c'è sempre il primo uomo, che fa all'amore colla prima donna, il baritono che li avversa», tradizionalmente attribuita a George Bernard Shaw, ma che, come è stato dimostrato,<sup>[11]</sup> rispecchiava una concezione assai diffusa già a metà Ottocento, quindi prima che il critico inglese la rendesse celebre. I romanzi di Verne rispondevano ad alcuni dei bisogni culturali del pubblico italiano, quali la curiosità, l'esotismo e il meraviglioso. Lo stesso avvenne nel comparto teatrale. Il pubblico, stanco del melodramma, stanco delle classiche commedie e drammai borghesi, preferì di gran lunga esprire un prodotto artistico innovativo tanto nei contenuti quanto nello stile.

Dunque l'acclimatazione del sovrannaturale nella cultura popolare dell'epoca si deve non tanto alle aspirazioni di una ristretta cerchia di intellettuali, quanto al pubblico stesso che, nella ricerca di un perimetro di cultura condivisa, si mostrava un soggetto attivo e capace di formulare richieste ben precise. Così si spiega l'incredibile e duraturo successo della *Principessa invisibile* sulle scene italiane: offerta al pubblico la possibilità di proiettarsi in una dimensione sognante, di evasione e riscatto dalle difficoltà della vita quotidiana, di soddisfare insomma la sua fame di illusione.

Al potenziamento di tale orizzonte percettivo concorreva anche la musica della *Principessa invisibile*, tratta in larga parte dall'universo dell'opera francese, che con il sovrannaturale aveva avuto da sempre un rapporto privilegiato.<sup>[12]</sup> Seguendo infatti una consuetudine del teatro musicale leggero (in particolare del vaudeville e della rivista), Michele Iremonger, oltre a comporre alcuni brani appositamente per la pièce, si occupò di adattare musiche già esistenti al testo di Scalvini, verificando la provenienza di tali musiche non sia espressamente dichiarata, dalle poche fonti musicali rimaste<sup>[13]</sup> siamo in grado di affermare che una parte di queste fu tratta dall'*Œil crevé* di Hervé, dal cui III atto fu presa, per esempio, la *Romance de Fleur de noblesse*, che, appositamente riarrangiata, divenne la canzone *Cip-cip*.

Dietro questa scelta vi è senz'altro la volontà di rincorrere la novità: l'operetta di Hervé, pur essendo stata rappresentata nel 1867 a Parigi, non era ancora conosciuta dal pubblico italiano, che l'avrebbe ascoltata per la prima volta alla fine del 1870. Non solo: trattandosi di una parodia del *Freischütz* di Weber, l'opera più rappresentativa del Romanticismo tedesco, non è da escludere che Scalvini e Iremonger avessero voluto stigmatizzare e ridicolizzare l'ossessione per il fantastico della cerchia boitiana e dei wagneriani in generale. A rincarare la dose concorse successivamente un'altra fiaba: *Pimpiripara o La principessa visibile*, portata in scena da Scalvini nel febbraio 1873, quasi un anno dopo il celebre allestimento alla Scala del *Freischütz* diretto da Faccio con la traduzione del libretto curata da Boto. Qui la parodia del fantastico raggiunge livelli parossistici: la Regina Isotta viene svegliata dal Principe Pim e canta: «Via l'aria mesta / Facciamo festa / Noi canterem / Noi beverem / Polkeggerem / Mazurkerem».<sup>[14]</sup>

Le fiabe di Scalvini non si limitano a sottolineature di questo genere. A prevalere, infatti, è la satira politica, aspetto che in qualche misura contravviene a quanto l'autore aveva dichiarato nella nota introduttiva al libretto della *Principessa invisibile*:

Chi si pensasse di trovare in questo scherzo la logica, il buon senso, la parte letteraria e più di tutto la politica, si sbaglia di grosso.

Mi son fatto uno studio di evitare tutti questi pregi.

In un'epoca in cui il pubblico è già troppo preoccupato da serie e dolorose riflessioni, pensai ch'era d'uopo lasciar da banda la politica e tutti gli altri seri mallanni che ci frastornano il capo, per dargli in teatro un paio d'ore di sollievo, ridendo.

Far ridere... Ecco l'unico scopo ch'io mi proposi; ed è per questo che mi saltò il ghiribizzo di abbandonare (per quest'anno almeno) le solite riviste, per far rivivere le innocenti fiabe dei tempi andati e che da più d'un secolo erano sparite dal nostro teatro"<sup>[15]</sup>

Il libretto riporta solamente le parti musicate della fiaba. In assenza di quelle recitate, non è possibile ricostruire nel dettaglio lo svolgersi dell'azione. Grazie a una serie di fonti coeve (in larga parte articoli sulla stampa periodica)<sup>[16]</sup> è possibile però delineare la trama principale della pièce. Ne sono protagonisti Rodrigo e Basilio, studenti di Salamanca. A Rodrigo appare in sogno una Principessa di nome Amata la quale richiede il suo aiuto: costei è infatti vittima degli intrighi della corte di Falbalà che la rendono invisibile. Grazie all'intercessione della Follia, Rodrigo e Basilio intraprendono così un viaggio attraverso vari regni (*Il regno del Sole*, *L'isola della semplicità*, *L'impero dei bomboni*, *Il regno dei gaudenti*) e superano le varie prove richieste per aver in sposa la Principessa. Rodrigo, infatti, deve portare alla Principessa tre raggi di sole, un coteo di damigelle dell'Isola della Semplicità e tre nutti del progresso. Missione che Rodrigo riesce a portare a termine, riuscendo così a sposare la Principessa.

La pièce di Scalvini è un pastiche di fiabe e racconti preesistenti rivisitati in chiave umoristica, con una serie di inserzioni che rimandano all'attualità. Le fonti usate sono molteplici: innanzitutto Carlo Gozzi, evocato attraverso la citazione di alcuni elementi narrativi di *Turandot* e della *Principessa filosofa*, come la principessa da conquistare per mezzo delle tre prove, nonché l'inserzione di interventi delle maschere della Commedia dell'Arte (Aricchino e Pulcinella sbucano da un uovo gigante all'inizio del I atto); poi *La storia di Gil Blas di Santillana* di Alain-René Lesage, che, come è noto, narra le vicende di Gil Blas, studente di Salamanca che intraprende, come Rodrigo, un viaggio fatto di mirabolanti avventure che si conclude con il matrimonio, fin lì ostacolato, con la bella Dorotea. Fonte che trova ulteriore risonanza nel personaggio di Basilio, nomignolo di Bias e caricata del protagonista del romanzo picaresco di Lesage.

Non poche inoltre le allusioni alla *Principessa di Pimpiripara*, terzo racconto dell'*Altriieri* di Carlo Dossi (1868): anche qui protagonista è un giovane studente (Dossi stesso), il quale, come nel lavoro di Scalvini, vede in sogno una principessa in cerca di aiuto. L'aderenza al modello dossiano è evidente anche sul piano della scrittura. Scalvini tenta infatti di riprodurre il «duzzabuglio di stile e di lingua»<sup>[17]</sup> dell'*Altriieri*, elaborando un idioma costellato di lombardismi, toscanismi, sostantivi in disuso, neologismi e onomatopee. Un alto livello di espressività verbale del tutto congruente con il linguaggio anticonvenzionale dell'operetta, i cui ritmi fortemente sillabici ben si adattavano alle bizzarrie linguistiche di Scalvini.

All'immaginario fiabesco Scalvini infine agganacia quello fantascientifico alla Verne per cui Rodrigo e Basilio nel II atto intraprendono un viaggio all'interno del Sole dove trovano un paesaggio fatto di «piante, minerali, laghi e vulcani di ogni natura»; mentre nel III atto i due si trovano nel futuro ad esplorare l'Italia del 4869, che però è pressoché identica a quella del 1869.

Se l'obiettivo di Scalvini era quello di proporre una via di fuga dall'insicurezza individuale e collettiva che attraversava gli animi degli italiani alla vigilia della presa di Roma, la realtà che l'autore tenta di far uscire dalla porta entra, anzi irrompe, quasi sempre dalla finestra. *La principessa invisibile*, infatti, rappresenta una fotografia surreale della contemporaneità italiana post-unitaria nella quale sotto la sferzata lente satirica di Scalvini sono ritratte le inefficienze burocratiche, la corruzione, le ruberie degli ambienti del potere e tanti altri malessismi della nuova Italia. Gli esempi sono molteplici, a partire da Re Feo nell'atto II, un sovrano modello, che per non gravare sulle finanze dello stato del Sole, si serve della sua cassetta particolare. Una frecciatina non troppo sottile alla classe politica italiana e in particolare a quei parlamentari coinvolti nello scandalo della Regia cometeressata dei tabacchi. Vicenda che viene evocata in maniera più esplicita nell'*Isola della Semplicità* (atto II): l'ambientazione in piazza Duomo a Milano, presentata come un campo di battaglia disseminato di legumi giganti, oltre a rimandare ai lavori mai avviati della Galleria Vittorio Emanuele, allude ai tumulti dell'estate del 1869, quando, a seguito dell'assassinio del ministro Cristiano Lobbia che denunciò lo scandalo, la folla scese in piazza in segno di protesta.

Il forte impatto che il lavoro di Scalvini produsse sulla società italiana è testimoniato anche dall'enorme interesse mostrato dalla stampa dell'epoca, che lo considerò una sorta di metafora universale della crisi irrazionale del potere. Ne sono un esempio le vignette umoristiche pubblicate nel «Pasquino» del 1º maggio 1870 (figg. 1-2).<sup>[18]</sup> in cui le vicende della *Principessa invisibile* vengono trasposte nella dimensione politica francese. Qui i protagonisti sono Gigi e Olivier, alias Napoleone III e il primo ministro Emile Olivier, che, visto il malcontento del loro popolo, si travestono da studenti di Salamanca e vanno alla ricerca della Principessa invisibile, ossia della popolarità. Ma le tre prove non sono sufficienti al raggiungimento dello scopo e Gigi, per ottenere l'agognata principessa, si dovrà affidare alla volubilità.

Di là dall'esplicito sentimento antifrancese – condiviso dalla maggioranza degli italiani per il clamoroso voltafaccia della Francia nella questione romana –, queste vignette testimoniano in modo evidente la valenza fortemente simbolica che il lavoro di Scalvini aveva assunto nell'immaginario collettivo come filtro esorcizzante e trasfigurante della realtà, capace di innescare, anche grazie all'imponente apparato scenico, un tipo di emozionalità attive a quella che sarà successivamente cinema. Tra fuochi del Bengala, vulcani iridescenti e giochi illusionistici di ogni sorta, lo sguardo spettatoriale era iperstimolato e condotto a un'esperienza sensoriale agli estremi del fantastico. Un vortice visivo, ma anche uditivo – considerati i ritmi sferzati e martellanti della musica –, ad altissima intensità, che se da un lato produceva un potente straniamento, dall'altro riusciva a mantenere vivo il senso di realtà. Ne derivava un effetto di straniamento controllato, di ricambio percettiva tra eccedenza del reale e dell'irreale, in linea con i bisogni del pubblico postunitario che trovò nella *Principessa invisibile* il proprio spazio di evasione, rassicurante e consolatorio almeno fino alla fine del secolo.

<sup>[1]</sup> A. GUARNIERI CORAZZOL, *Immaginario oltremontano e realismo nazionale: il fantastico nell'opera italiana di fine secolo*, in *Nazionalismo e cosmopolitismo nell'opera tra '800 e '900*. Atti del 3º convegno internazionale Ruggero Leoncavallo nel suo tempo (Locarno, 6-7 ottobre 1995), a cura di L. GIJOT e L. MAEHRER, Milano, Sonzogno, 1996, pp. 193-209 (poi col titolo *Il fantastico nell'opera di fine secolo*, in A. GUARNIERI CORAZZOL, *Musica e letteratura in Italia tra Otto e Novecento*, Milano, Sansoni, 2000, pp. 167-193); ID., *Fantasmii, allucinazioni e seduttrici soprannaturali nell'opera italiana del secondo Ottocento*, in *Desiderio e trasgressione nella letteratura fantastica*, a cura di M. VANON ALLIATA, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 21-42.

<sup>[2]</sup> ID., *Il fantastico nell'opera di fine secolo*, cit., p. 170.

<sup>[3]</sup> ID., *Scapigliatura e musica: il primo «Mefistofele»*, in *Arrigo Boito*. Atti del convegno nel 150º della nascita (Venezia, 1993), a cura di G. MORELLI, Firenze, Olschki, 1994, pp. 213-221; E. D'ANGELO, *Riotta e pazza*, in A. BOITO, *Il primo Mefistofele*, a cura di E. D'ANGELO, Venezia, Marsilio, 2013, pp. 7-49; M. GIRARDI, *Mefistofele Triumphant – From the Ideal to the Real*, in *Oxford Handbook of Faust in Music*, a cura di L. FITZSIMMONS e C. MCKNIGHT, Oxford, Oxford University Press, 2018, pp. 317-342.

<sup>[4]</sup> Tra questi citiamo: *I profughi fiamminghi* (Faccio, 1863); *Amleto* (Faccio, 1865); *Turanda* (Bazzini, 1867); *I Lituani* (Ponchielli, 1874); *Elda* (Catalani, 1880); *Bianca da Cervia* (Smareglia, 1882); *Isora di Provenza* (Mancinelli, 1884); *Le Villi* (Puccini, 1884); *Flora mirabilis* (Samarra, 1886); *Edmea* (Catalani, 1886); *Edgar* (Puccini, 1887); *Asrael* (Franchetti, 1888); *Il vassallo di Szeged* (Smareglia, 1889); *Castorfo Colombo* (Franchetti, 1892); *Lorely* (Catalani, 1893); *Guglielmo Ratcliff* (Mascagni, 1895); *Ero e Leandro* (Mancinelli, 1896); *La falena* (Smareglia, 1897); *Iris* (Mascagni, 1898); *Oceana* (Smareglia, 1903). Cfr. GUARNIERI CORAZZOL, *Il fantastico nell'opera di fine secolo*, cit., p. 172.

<sup>[5]</sup> Contributi significativi li troviamo nel volume *Scapigliatura e Fin de Siècle. Libretti d'opera italiani dall'Unità al primo Novecento*, a cura di J. STREICHER, S. TERAMO e R. TRAVAGLINI, Roma, Ismez, 2006. Tra i numerosi studi apparsi negli ultimi anni, di più recente pubblicazione è quello di F. FORNOLI, *La Turandot di Gozzi*, in *Milano e Bazzini nel turbolento anni sessanta dell'Ottocento*, in *Il futuro retrospettivo. Conservatorismo e innovazione nell'opera di Carlo Gozzi*, a cura di J. GUTIÉRREZ CAROU, Venezia, lineadacqua, 2021, pp. 263-277.

<sup>[6]</sup> Sull'importante ruolo dell'opera nel teatro musicale leggero di stampo francese in ambito scapigliato si rimanda ad E. SAKA, *L'umorismo scapigliato e rossini*: «Il barbiere di Siviglia» di Costantino Dall'Argine (1868), in *Gioachino Rossini 1818-2018*, a cura di I. NARICI et al., Pesarò, Fondazione G. Rossini, 2018, pp. 273-299; ID., *Voci della città: da «Héi Lambert!» (Parigi 1864) a «Se sa minga» (Milano 1866)*, in *Viaggi italo-francesi. Scritti «musicali» per Adriana Guarnieri*, a cura di M. BOTTARO e F. CESARI, Lucca, LIM, 2020, pp. 101-117; E. OLIVA, *L'operetta parigina a Milano, Firenze e Napoli. Esordi, sistema produttivo e ricezione*, Lucca, LIM, 2020.

<sup>[7]</sup> *Programma della Principessa invisibile. Fiaba umoristica in 3 atti e 7 quadri di Antonio Scalvini con musica in parte scritta, in parte adattata da Mastro T. Iremonger. Rappresentata in Milano da un compagnia di Achille Lupi diretta da A. Papadopoli e replicata per 90 e più sere*, Milano, Tipografia Autori-Editori di Emilio Civelli e C., 1870, p. 3].

<sup>[8]</sup> *Macbeth. Tragedia di Guglielmo Shakespeare. Turandot. Fola tragico-mica di Carlo Gozzi. Imitate da Federico Schiller e tradotte dal cav. Andrea Maffei*, Firenze, Le Monnier, 1863, pp. 1-5.

<sup>[9]</sup> L'espressione, di ascendenza todoroviana, è utilizzata da Adriana Guarnieri Corazzol per descrivere gli effetti dell'operazione di recupero del fantastico svolta dalla Scapigliatura in ambito operistico. GUARNIERI CORAZZOL, *Il fantastico nell'opera di fine secolo*, cit., p. 173.

<sup>[10]</sup> *Appendice. Bibliografia*, in «La perseveranza», 25 marzo 1873, pp. 1-2: 1.

<sup>[11]</sup> M. BEGHELLI, *La retorica del rituale nel melodramma ottocentesco*, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2003, p. 488.

<sup>[12]</sup> Numerose le operette di Offenbach che presentano elementi sovranaturali, tra le più note: *Ba-Ta-Ta* (1855); *Vent-dur-sur-ou* (*Rhobile festin* (1857), *Barbe-Bleue* (1866), *L'île de Tulipatan* (1868), *La princesse de Trébizonde* (1869). Lo stesso dicasi per Hervé di cui si ricordano *Les chevaliers de la table ronde* (1866), *L'œil crevé* (1867) e *Le petit Faust* (1869).

<sup>[13]</sup> *La principessa invisibile. Fiaba di Antonio Scalvini*, Milano-Firenze-Napoli, R. Stabilimento Musicale Ricordi, [1870]; *Cip-cip*, Canzone tratta dalla fiaba *La principessa invisibile* di Antonio Scalvini, Milano, Firenze, Napoli, R. Stabilimento Musicale Ricordi, [1870]; *La principessa invisibile. Album popolare di danze per pianoforte*. Valzer – Polka - Quadrillo – Mazurka – Galop. Composto sui motivi più favoriti da Carlo Dossi. *Fiaba di A. Scalvini*, Milano-Firenze-Napoli, R. Stabilimento Musicale Ricordi, s.d.

<sup>[14]</sup> *Programma e parole musicate del Pimpiripara o La Principessa visibile. Fiaba in 3 atti e 7 quadri di Antonio Scalvini. Con musica in parte scritta, in parte adattata dal M.<sup>o</sup> Gaetano Tessitore*, Milano, Tipografia di Emilio Civelli e c., 1873, p. 13.

<sup>[15]</sup> *Programma della Principessa invisibile*, cit., p. 3].

<sup>[16]</sup> In particolare: *Cronica teatrale*, in «l'Emporio pittoresco», 19-25 dicembre 1869, p. 384; *Eco dei teatri*, in «Euterpe», 9 settembre 1870, pp. 2-3: 3.

<sup>[17]</sup> Così venne definito *L'altriieri* dal critico letterario Giorgio Baseggio (*Appendice. Bibliografia*, in «La perseveranza», a. XI, n. 3310, 19 gennaio 1869, p. 1), cit. in F. CAPUTO, *Sintassi e dialogo nella narrativa di Carlo Dossi*, Firenze, Accademia della Crusca, 2000, p. 17.

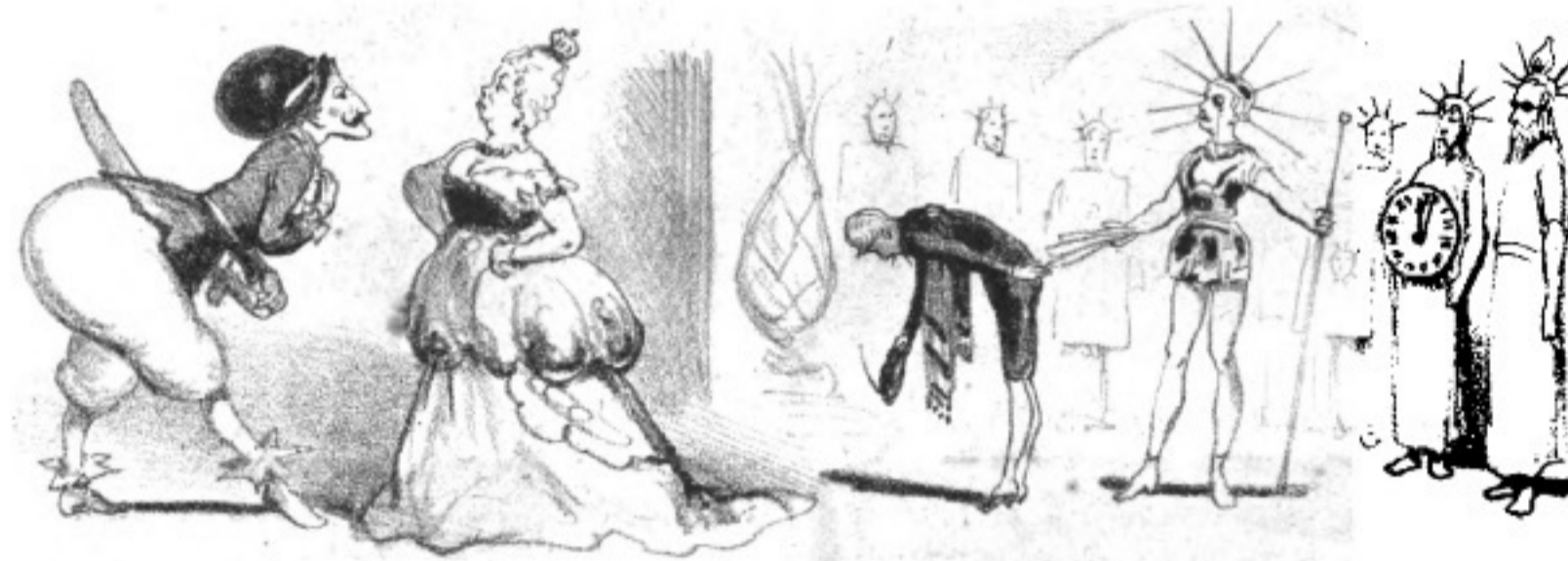
<sup>[18]</sup> *La principessa invisibile. Fiaba di Scalvini (Ridotta da Teja e el Pasquino)*, in «Pasquino», 1º maggio 1870, pp. 142-143.

LA PRINCIPESSA INVISIBILE — FIABA DI SCALVINI (RIDOTTA DA TEJA PEL PASQUINO)



Gigi ed Ollivier, dopo d'aver speso quanto potevano spendere in libertà, vedendo che continuano ad avere i mobili in rivoluzione...

...si vestono da studenti di Salamanca e vanno in cerca della Principessa Invisibile che abita un castello in Ispagna.



Ma monsiè Guignon irconciliabile, e S. M. legittimistica, l'uno imbottito di frasi, e l'altra di boria, vogliono per loro la Principessa Invisibile.

Allora Gigi si reca dal sole per aver tre dei raggi (di carta pesta), per poter abbagliare i nemici.

LA PRINCIPESSA INVISIBILE — FIABA DI SCALVINI (RIDOTTA DA TEJA PEL PASQUINO)



Intanto l'amico Ollivier sotto spoglie femminili va nel regno della semplicità a cercare dei voti e li ottiene. Fortunati i governi che hanno da reggere popolazioni di cavoli!!

Oggi si reca nel regno dei dolci ed implora da S. M. Panettone un dolcume per gli elettori.



Ma mentre salta di gioia per esser in possesso del dolce elettorale, non s'avvede che è accostato dalla vecchiaia gottosa.....

...che lo riduce quasi in fin di vita, e non scappa che per grazia della volubilità, che finalmente gli fa vedere la Principessa Invisibile tra i fuochi di bengala.

— Che similitudine trovi fra il plebiscito di Napoleone e la Principessa invisibile?  
— Non hanno ragione d'essere, ma divertono il pubblico.