

***Belfagor* di Claudio Guastalla e Ottorino Respighi:  
la vena comica e nazionalistica nel melodramma italiano del primo '900**

“Le più caritative persone che sieno  
son le donne, e le più fastidiose.  
Chi le scaccia, fugge e fastidii e  
l'utile; chi le intrattiene, ha l'utile  
e' fastidii insieme. Ed è el vero che  
non è el mele senza le mosche”.  
(*La Mandragola*, III, 4)

Una delle caratteristiche peculiari del repertorio lirico italiano del primo '900 è la presenza incalzante di opere a carattere comico che, senza alcun dubbio, trovano ispirazione nel *Falstaff* (1893) verdiano, capolavoro che chiude in bellezza la longeva carriera del maestro di Busseto nonché inaugura, per l'appunto, una nuova stagione del melodramma italiano riallacciandosi, per quanto riguarda la tematica, alla tradizione comica nostrana, sette e ottocentesca, scomparsa in pratica dalle scene della penisola dopo il *Don Pasquale* (1843) donizettiano<sup>1</sup>. Altra particolarità di rilievo di questo periodo e che non riguarda soltanto il genere comico è la presenza sempre più massiccia, dopo *Cavalleria rusticana* (1890) di Pietro

---

<sup>1</sup> Da notare quanto scrive Alfredo Casella nel 1925, polemizzando con il recente passato “avanguardista” che ostentava un totale pessimismo sull'avvenire del dramma musicale: «Oggi invece il problema teatrale musicale è ben diversamente considerato dai giovani musicisti italiani. Si potrebbe anzi affermare che esso costituisce la loro principale preoccupazione. Da ogni parte si sente parlare di opere nuove già pronte alla pubblicazione, o per lo meno già in piena creazione. Nessuno osa più attentare al nome di Rossini, di Verdi o persino di Donizetti, ma invece vengono studiate appassionatamente le loro opere, e *Falstaff* sta divenendo il “nuovo testamento” delle giovani generazioni. E questa intensa, febbrile preoccupazione teatrale invade persino il campo della musica pura, dove il nuovo stile – oggi in piena attuazione – della moderna scuola italiana assume spesso atteggiamenti scenici specialmente comici [...]» (A. Casella, «Riabilitazione del teatro musicale in Italia», in *Musica d'oggi*, dicembre 1925, n° 12).

Mascagni, di opere che si vogliono interamente italiane e che prendono spunto, nella fattispecie, da soggetti e fonti nazionali come se il melodramma italiano, sempre più all'affannosa ricerca di novità nel tentativo di tenersi al passo coi tempi, resistendo all'usura plurisecolare, e di mantenere saldo quel connubio che lo lega al proprio pubblico, tendesse finalmente, tra fine '800 e inizio '900, alla definitiva emancipazione da fonti e motivi stranieri. In questa prospettiva, ecco dunque affacciarsi sulla scena operistica, al volgere del nuovo secolo, tematiche, personaggi, autori nazionali che vengono ad affiancare il repertorio melodrammatico più tradizionale. Così, tanto per restare nell'ambito del genere comico, dal recupero della commedia dell'arte, ne *Le Maschere* (1901) di Mascagni<sup>2</sup>, ad esempio, o all'interesse di Ermanno Wolf-Ferrari per il teatro di Goldoni — *Le donne curiose* (1903), *I quattro Rusteghi* (1906), *Gli amanti sposi* (1925), *La vedova scaltra* (1931), *Il campiello* (1936) — perfino Dante fa capolino sulla scena operistica con *Gianni Schicchi* (1918) di Giovacchino Forzano e Giacomo Puccini. Tale percorso, che si verifica anche, puntualmente, nel melodramma tradizionale a carattere drammatico non è certo scevro di intenzioni nazionalistiche<sup>3</sup> ed è proprio in quest'ambito, mi sembra, che va inserito il *Belfagor* di Claudio Guastalla e Ottorino Respighi.

Musicista compiuto, strumentista e compositore, dal 1913 Respighi (1879-1936) è titolare della Classe di Fuga e Composizione al Conservatorio di Santa Cecilia a Roma, posto che manterrà per dieci anni diventando poi, nel 1923, direttore del Conservatorio stesso<sup>4</sup>. Cimentatosi già nella composizione, si interessa presto al teatro e all'opera<sup>5</sup>. Dopo il

<sup>2</sup> Il libretto è di Luigi Illica e la prima si svolse contemporaneamente in 6 città italiane; Napoli avrebbe dovuto essere la settima ma la rappresentazione fu annullata in seguito alla malattia del tenore.

<sup>3</sup> Si pensi ai tentativi di D'Annunzio come librettista, in particolare con *Francesca da Rimini* e *Parisina*. Per il recupero della commedia dell'arte, cf. Fiamma Nicolodi, «La commedia dell'arte dans *Le Maschere* de Mascagni-Illica et *La morte delle maschere* de Malipiero», in *Interculturalité, Intertextualité: les livrets d'opéra (fin XIX<sup>e</sup>-début XX<sup>e</sup> siècle)*, W. Zidaric (ed.), *Actes du colloque international de Nantes, 3 et 4 mai 2002*, Nantes, CRINI, 2003, p. 27-39.

<sup>4</sup> Per una rapida cronologia della vita di Respighi nonché per il catalogo completo delle opere, consultare il sito < <http://www.rodoni.ch/malipiero/Respighi.pdf> >, realizzato dalla Casa Musicale Ricordi, 1997. Respighi si dimetterà dal Conservatorio nel 1925 per intraprendere una tournée di concerti.

<sup>5</sup> La sua prima opera risulta essere *Re Enzo*, composta nel 1905 per gli studenti dell'Università di Bologna e rimasta inedita.

poema drammatico *Semirâma* (1910) e la favola *La bella addormentata nel bosco* (1922), il suo primo vero lavoro operistico è proprio *Belfagor*, composto nel 1921-22, la cui prima si svolge al Teatro alla Scala di Milano il 26 aprile 1923. Quest'opera si inserisce nel filone d'ispirazione fiabesca, magica e meravigliosa particolarmente in auge in Italia nel periodo 1914-1930<sup>6</sup>.

L'incontro tra il compositore e Claudio Guastalla (1880-1948), critico letterario, poeta e redattore di diversi periodici nonché suo futuro librettista<sup>7</sup>, avviene nella primavera del 1918, complice l'amico comune Vincenzo Michetti. L'anno seguente, mentre Respighi è alla ricerca di un soggetto da musicare, alcuni suoi amici, probabilmente il Michetti in testa, gli consigliano di interessarsi alla commedia *Belfagor* di Ercole Luigi Morselli dalla quale trarre un libretto per un'opera comica. Stimolato da tale progetto, Respighi, accompagnato da Guastalla, si incontra coll'autore pesarese a Roma nell'aprile del 1919<sup>8</sup>. Morselli, su cui è d'uopo spendere qualche parola, accetta la proposta di collaborare fattagli dal compositore ma, già malato, non riuscirà a portarla a termine lasciando così Guastalla in difficoltà per ridurre, da solo, la commedia a libretto<sup>9</sup>.

### **Morselli**

Autore oggi pressoché sconosciuto e ancora da rivalutare, Ercole

---

<sup>6</sup> Mariateresa Dellaborra sostiene che si può parlare di una vera e propria corrente in quanto più concreta e organica rispetto a quella dei 14 anni precedenti e perché anticipa, al contempo, quella degli anni seguenti grazie ai nomi di Malipiero, Casella, Luigi Ferrari Trecate, Ghedini (cf. Mariateresa Dellaborra, «Contes de fées et magie dans l'opéra italien entre 1914 et 1930: *Belfagor* (1923) d'Ottorino Respighi et *Il diavolo nel campanile* (1925) d'Adriano Lualdi», in *II. Interculturalité, Intertextualité: les livrets d'opéra 1915-1930*, W. Zidaric (ed.), *Actes du colloque international de Nantes, 16 et 17 décembre 2004*, Nantes, CRINI, 2005, p. 23-40). Dellaborra stila anche una lista comprendente 62 opere a tematica fiabesca, concepite e rappresentate nel 1914-1930, indicandone il librettista, il compositore e il tipo di denominazione.

<sup>7</sup> Romano, professore di Lettere, capo redattore della rivista *Minerva* e collaboratore del *Popolo romano*, prima di collaborare con Respighi Guastalla aveva scritto soltanto *La grazia* per l'amico Michetti. Per Respighi scrive i libretti seguenti: *Belfagor*, *La fiamma* e *Maria Egiziaca*.

<sup>8</sup> Cf., Elsa Respighi, *Cinquant'anni di vita nella musica*, Roma, Trevi, 1977, p. 68.

<sup>9</sup> In tali condizioni, Elsa Respighi afferma che «il libretto può dirsi tutto di Claudio Guastalla» (*Ibid.*, p. 69).

Luigi Morselli (1882-1921)<sup>10</sup> appartiene a quella generazione di letterati del primo Novecento italiano che – da Campana a Gozzano – condividono, oltre a una morte prematura, un percorso esistenziale, biografico e artistico, quanto mai tempestato di difficoltà, sofferenze e privazioni... Da autodidatta a narratore, giornalista, poeta e drammaturgo<sup>11</sup>, Morselli, fiorentino d'adozione, ottiene il suo primo successo con la tragicommedia *Orione*, rappresentata al Teatro Argentina di Roma nel marzo 1910, che solleva entusiasmo e grandi speranze nel pubblico e nella critica<sup>12</sup>. Tuttavia, il trionfo è di breve durata e Morselli, che proprio a quell'epoca si ammala di tisi, si ritrova, con moglie e figlia a carico, a dover lottare per diversi anni semplicemente per sopravvivere e non morire di fame. Riformato allo scoppio della guerra e poi, per un errore madornale, arrestato per tre settimane come disertore nel 1917, lo scrittore ritrova la via del teatro mentre la malattia progredisce inesorabile; il successo giunge con *Glauco*, rappresentato al Teatro Argentina di Roma nel maggio 1919 dalla compagnia di Virgilio Talli. Pubblico e critica sono unanimi nel tributare un trionfo all'autore, presente in sala, e se Adriano Tilgher parla in quell'occasione di «una vera opera d'arte» (su *Il Tempo*), Silvio D'Amico ritiene che si tratti di «grande teatro» (su *L'Idea Nazionale*)<sup>13</sup>. Consacrato quindi come uno dei maggiori poeti drammatici del suo tempo ma troppo

<sup>10</sup> Per le notizie riguardanti la vita e l'opera dello scrittore, cf. Vasili Bertoloni Meli, Lucia Ferrati, *Ercole Luigi Morselli. Vita e opera*, Firenze, La Nuova Italia, 1993, d'ora in poi citato come E.L.M.. Questo libro, magnifico, è a tutt'oggi l'unica fonte per avvicinare la personalità umana e artistica del Morselli e vi farò più volte riferimento in questo studio.

<sup>11</sup> Ecco la lista delle sue opere: *Favole per i re d'oggi* (1909), *Orione* (1910), *Acqua sul fuoco* (1912), *Il domatore Gastone* (1913), *Storie da ridere e da piangere* (1918), *Orione e Glauco* (1919), *Il Trio Stefania* (1919), *La prigioniera* (1920), *Favole e Fantasie* (1928), *Belfagor* (1930), *L'Osteria degli Scampoli* [fusione delle *Storie da ridere e da piangere* e del *Trio Stefania*] (1936).

<sup>12</sup> Nel coro di commenti che seguirono la prima, alcuni giornalisti misero in evidenza l'italianità dell'autore e del suo linguaggio come, per esempio: «Con la rappresentazione di *Orione* [...] iersera all'Argentina" si è avuta la gioia grande di vedere avanzare e affermarsi alla ribalta un forte scrittore, **italiano, italiano**; un forte scrittore che dà la riboccante promessa di raggiungere sollecita la individualità [...]» (Eduardo Boutet, *L'Avanti*, 18 marzo 1910); oppure: « [...] il suo linguaggio [...] è **d'italianità pura**, la quale dobbiamo, sino a nuovo ordine, chiamare toscana: il Morselli è toscano» [Domenico Oliva, *Minerva*, 3 aprile 1910 (riportati in E.L.M., p. 299)].

<sup>13</sup> Commenti della stampa riportati in *Ibid.*, p. 328. *Glauco* diventerà anche un'opera, musica di Alberto Franchetti, libretto di Giovacchino Forzano, che andrà in scena al San Carlo di Napoli l'8 aprile 1922.

tardi, quando la malattia ha già segnato il suo destino.

### ***Belfagor, arcidiavoleria in quattro atti***

L'idea di *Belfagor* nasce per soddisfare la richiesta dell'attore Tumiate che si rivolge a Morselli pregandolo di scrivergli una commedia e dandogli un po' di denaro in anticipo. Le prime notizie del lavoro di scrittura si trovano in alcune lettere della moglie dell'autore, Bianca, del dicembre 1917, ed è grazie a esse e alle seguenti, scritte l'anno dopo, che si può ricostruire la vicenda dell'«arcidiavoleria». Morselli, che attraversa senza alcun dubbio il periodo più terribile della sua vita, termina a grandi linee il lavoro per soddisfare le continue richieste di Tumiate il quale, per giunta, non mostra alcun entusiasmo in un primo tempo ma finisce poi col fissare la data e il luogo della prima, il 14 febbraio 1918 al Teatro dei Filodrammatici a Milano, ridando così qualche speranza all'autore. Infatti, contrariamente a ogni buon senso, Morselli decide di recarsi in pieno inverno a Milano con la famiglia e di restarvi per poter assistere da vicino al lavoro della compagnia teatrale e per seguire le vicende e l'esito del suo ultimo lavoro scenico, quello che considera come l'unico «commerciale» della sua carriera. Intervengono poi problemi tecnici che fanno saltare la prima e Morselli si rimette al lavoro per correggere e limare *Belfagor*, malgrado le tristi condizioni in cui si trova, e nel maggio 1918<sup>14</sup> si rivolge all'amico Riccardo Zandonai con la speranza che trovi il soggetto adatto a essere musicato ma questi, pur con i convenevoli d'obbligo, rifiuta la proposta<sup>15</sup>. Se alla metà di ottobre dello stesso anno Bianca accenna ancora, nelle sue lettere, all'ormai lontana probabilità di far rappresentare *Belfagor*, la proposta di Respighi e Guastalla giunge, infine, nella primavera 1919. Tuttavia, il lavoro di correzione e rifinitura del testo non è ancora terminato e continua per tutto l'anno seguente<sup>16</sup>; nel 1920 Morselli firma anche il contratto con l'editore Ricordi in cui cede i diritti del libretto inedito

<sup>14</sup> Bertoloni Meli afferma: «Questo periodo, che va dal dicembre 1917 al maggio 1918, è dunque caratterizzato dalla particolare stanchezza che affligge il Morselli, dalla miseria, dall'annebbiamento delle idee. Cercare di portare a termine la commedia fu un calvario, una specie di lavoro forzato, una scommessa tra il corpo minato dal male e lo spirito creativo ancora desto, tra il bisogno assoluto di riposo e la necessità di produrre per mangiare» (*Ibid.*, p. 351-352).

<sup>15</sup> E.L.M., p. 217. Allo stesso modo pare respingere la proposta Michetti.

<sup>16</sup> Come sottolinea giustamente Bertoloni Meli, però, Morselli «poté portare quasi a termine il lavoro solo alla fine del 1920» (*Ibid.*, p. 352).

*Belfagor* di cui è autore. Dall'inverno 1920 le condizioni di salute del poeta sono degenerate a tal punto che non gli lasciano più che pochi mesi di vita e Morselli muore nella notte fra il 15 e il 16 marzo 1921. *Belfagor* sarà dunque pubblicato postumo a cura di Tomaso Sillani, suo caro amico, presso l'editore Treves nel 1930 e sarà portato per la prima volta sulla scena, al Teatro Valle di Roma, il 19 aprile 1933, dalla compagnia Kiki Palmer. Per stabilire l'edizione a stampa della commedia, Sillani lavorerà sulle carte, più volte ricorrette a matita, lasciate da Morselli in custodia alla moglie Bianca e sull'abbozzo originale del libretto dato, nella sua stesura iniziale, a Guastalla dal poeta stesso.

Se, per i due lavori teatrali precedenti, *Orione e Glauco*, Morselli si è rivolto ai miti greci ma rielaborandoli profondamente, tanto da farne risultare qualcosa di contemporaneo, per *Belfagor*, invece, si è rivolto a una fonte italiana: la novella di Machiavelli che mette in scena il diavolo che volle prendere moglie. Pur non avendo notizie sul perché di questa scelta da parte di Morselli, c'è però da notare che il suo interesse per una fonte letteraria italiana e per un soggetto comico lo inserisce, curiosamente, in quella tendenza che si vede emergere abbastanza in forza nel melodramma italiano del primo Novecento. Va tuttavia anche messo in rilievo che la scelta, originale, di una commedia per la scena teatrale porta altresì l'autore a cimentarsi con un genere che, dal '700 almeno, è in disuso nell'italica terra e che gli consente al contempo, idealmente, di riallacciarsi alla commedia rinascimentale proprio tramite il riferimento diretto alla novella del Machiavelli nonché alla terra e alla cultura toscana di cui si sente un figlio adottivo<sup>17</sup>.

La critica non è unanime per quanto riguarda la datazione di questo scritto del Machiavelli; una parte sostiene che *Belfagor* sia stato scritto in epoca giovanile: o subito dopo il 1512 - quando il segretario della seconda cancelleria viene escluso dalle cariche municipali in seguito al crollo della Repubblica a Firenze - o addirittura anche prima. Un'altra parte sostiene, invece, che la novella è contemporanea della *Mandragola* e cioè databile del 1518. Per quanto riguarda le edizioni, invece, *Belfagor* è stampata la prima

---

<sup>17</sup> Infatti Morselli si considerava toscano d'adozione essendosi stabilito giovanissimo a Firenze con i suoi genitori. La novella del Machiavelli fu rifatta in francese da La Fontaine, il poeta Fagioli la volse in terza rima e l'inglese John Wilson (1627-1696) scrisse nel 1690 una tragicommedia dal titolo *Belfagor, il matrimonio del Diavolo* (*Bolfagor, the Marriage of the Devil*).

volta nel 1549 a Firenze da Bernando Giunta, insieme ai *Due decennali*, all'*Asino d'oro* e ai *Capitali* e compare poi l'anno seguente in *Tutte le opere* pubblicate a Ginevra<sup>18</sup>.

Tema novellistico antico e di origine orientale, per la beffa ai danni del diavolo Machiavelli si ispira, molto probabilmente, a una narrazione tardo-medievale latina ridotta in francese da Jehan le Fèvre e intitolata *Les lamentations de Matheolus*<sup>19</sup>. Nell'autografo non compare nessun titolo ma semplicemente la scritta

F.A.V.

O.L.

A.

così disposta singolarmente, a mo' di piramide rovesciata. Saranno infatti le edizioni della metà del '500 a portare sia il titolo *Belfagor arcidiavolo* che quello di *Novella del diavolo che prese moglie* e il primo finirà per imporsi.

### **Il Belfagor di Machiavelli**

Il tema misogino illustrato dal Machiavelli nella sua novella è un *topos* dell'epoca grazie al quale sono le mogli a esser presentate come infernali e a far disperare uomini e mariti. L'incipit — «Leggesi nelle antiche memorie delle fiorentine cose come già s'intese per relazione [...]» — ha una forte valenza ironica perché mostra, in filigrana, la volontà dell'autore di raccontare un fatto documentario, assodato o comunque a carattere proverbiale, illustrazione pratica di un luogo comune che, sembra alludere l'autore, se si è sedimentato nell'immaginario popolare è perché rispecchia una verità sacrosanta. Sin dalla presentazione di Plutone che riunisce i diavoli a consiglio e che, preoccupato com'è di giustizia e verità, assume l'aspetto di un savio principe, Machiavelli presenta, ironicamente, un mondo infernale rigoroso e rispettoso delle regole, dove ci si esprime con un linguaggio consono all'ambiente e alle circostanze. Per andare sulla terra a verificare da vicino il carattere «infernale» delle mogli, secondo il procedimento tutto machiavellico della ricerca della verità effettuale, la

<sup>18</sup> *Belfagor* sarà poi ristampata a metà '800 a Firenze e, infine, per l'epoca che ci riguarda da vicino, nel 1920 a Torino nelle *Operette satiriche* (con *L'Asino d'oro* e *I Capitoli*).

<sup>19</sup> Cito dall'apparato di note che accompagna l'edizione della novella in Machiavelli, *La Mandragola – Belfagor – Lettere*, a cura di Mario Bonfantini, nota critica di Gabriella Mezzanotte, Milano, Oscar Mondadori, [1954; 1991 per la nota critica], 2005, p. 57. Tutte le citazioni della novella sono tratte da quest'edizione, d'ora in poi citata come *Belfagor: novella*.

scelta cade proprio su Belfagor, a prima vista per caso. Tuttavia, dato il carattere fortemente ironico della vicenda raccontata, Belfagor, adorato dalle donne presso i Madianiti e considerato l'equivalente di Priapo presso gli ebrei di San Girolamo, ad esempio, nasconde senz'altro in sé alcune allusioni erotiche codificate comprensibili a un pubblico di iniziati, amici dell'autore.

Con centomila ducati in tasca, Belfagor si accinge ad affrontare l'esperienza del matrimonio «terrestre»: dovrà sposarsi e vivere per dieci anni con la moglie che avrà scelto dopodiché fingerà di morire per tornare all'inferno e fare rapporto ai propri superiori sulle «incomodità del matrimonio». Tuttavia, durante quest'arco di tempo trascorso sulla terra perderà i propri poteri e potrà servirsi soltanto di mezzi ed espedienti umani. Belfagor sceglie la città di Firenze — «come quella che gli pareva più atta a sopportare chi con arte usuarie esercitassi i suoi danari»<sup>20</sup> — secondo l'altro *topos*, già dantesco, per cui la capitale toscana, che Machiavelli conosce bene anch'egli dall'interno, appare come il centro di tutti i vizi umani. Assunte le bellissime sembianze di un giovane trentenne, Belfagor si trasforma così nel ricco e magnanimo Roderigo di Castiglia e va ad abitare, altro tocco ironico della scrittura, nel borgo di Ognissanti. Si dirà spagnolo cresciuto in Siria, dove fece fortuna, recatosi infine in Italia per prender «donna in luoghi più umani e alla vita civile e allo animo suo più conformi». Tra le figliole di nobili squattrinati che gli vengono presentate egli finisce con lo scegliere e sposare la bellissima Onesta, figlia di Amerigo Donati. Per quanto onesta di nome, la giovane moglie si rivela così superba, più di Lucifero, che, fatta perdere la testa a Belfagor, ormai in preda alle passioni umane, lo tiranneggia a suo piacimento e senza pietà. Per accontentarla continuamente e — ironicamente — per rispettare il vincolo del matrimonio, il diavolo fattosi uomo sperpera tutta la sua fortuna per sistemare i tre fratelli e le tre sorelle di sua moglie e per far fronte ai suoi capricci. Belfagor si ritrova ben presto nella condizione di un povero diavolo, costretto a ricorrere ai creditori e abbandonato dai suoi compari, che fungevano da domestici, i quali l'abbandonano tornandosene all'inferno. Coi creditori alle calcagna, Roderigo è costretto alla fuga e si nasconde in collina presso il giovane contadino Gianmatteo del Brica, al quale promette la ricchezza in cambio di aiuto. Raccontatagli la propria

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 59. Il curatore dell'edizione afferma che le due righe cancellate in questo passo del manoscritto autografo contenessero l'accenno a «di poca religione».



storia, gli propone un piano «diabolico»: quando sentirà parlare di donne spiritate Gianmatteo dovrà presentarsi e fare finta di praticare un esorcismo e Belfagor le libererà soltanto in sua presenza, facendolo così arricchire. Dietro la stoccatina alla Chiesa che avallava tali credenze nel '500, cioè che i soggetti troppo nervosi — in particolare donne e isteriche — fossero invasati dal demonio, ecco affiorare un'incongruenza lampante nel racconto: il diavolo riacquista i suoi poteri, non si sa come, sparendo e andando a «possedere» donne il che, come se si trattasse di un'ellissi narrativa da parte dell'autore, pare essere la soluzione a tutti i suoi mali. Forse Machiavelli lascia implicitamente intendere che quest'ultimo non è tenuto a rispettare i patti iniziali ma, così facendo, crea un disequilibrio con l'inizio della novella. Lo stratagemma funziona e in breve Gianmatteo diventa ricco e conosciuto per le sue doti di guaritore in quanto «libera» la figlia del re di Napoli. Interviene allora un'altra incongruità nel racconto dato che Belfagor, ritrovata la propria superbia, decide di giocargli un brutto tiro senza che il narratore si premuri di fornirne la spiegazione al lettore. Gianmatteo si trova alla fine costretto, senza volerlo, a «liberare» la figlia del re di Francia pena l'impiccagione. Per non cadere dalla padella nella brace, il contadino, dal proverbiale «cervello fino», fa prova di ingegno e salva la propria pelle. Chiede dunque al re di poter organizzare, la domenica seguente, dopo la solenne messa, una funzione in gran pompa sulla pubblica piazza e, soprattutto, dettaglio non trascurabile, esige che «da l'uno canto de la piazza sieno insieme venti persone almeno che abbino **trombe, corni, tamburi, cornamuse, cembanelle, cembali** e d'ogn'altra qualità **romori**, i quali quando io alzerò uno cappello dieno in quegli **strumenti** e **sonando** ne venghino verso il palco, le quali cose insieme con certi altri segreti rimedii credo che faranno partire questo spirito»<sup>21</sup>. Saranno tutti questi «romori», in effetti, a spaventare curiosamente a morte il diavolo poiché Gianmatteo gli farà credere che si tratta dell'arrivo di sua moglie: «Oimé, Roderigo mio! Quella è mogliata che ti viene a ritrovare». Al che Belfagor fuggirà lasciando libera la figlia del re di Francia e se ne tornerà all'inferno. La morale finale della novella ha dunque il sapore dell'illustrazione di un proverbio: «E così Belfagor tornato in inferno fece fede de' mali che conduceva in una casa la moglie. E Gianmatteo, che ne seppe più che il diavolo, se ne ritornò tutto lieto a casa»<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> *Belfagor: novella*, p. 65. Il grassetto è mio [W. Z.].

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 66.

Incongruenze del racconto a parte<sup>23</sup>, va qui sottolineata la presenza imponente della musica e il ruolo che essa svolge nello scioglimento della vicenda. L'orchestrina che Gianmatteo richiede con precisione al re di Francia – fiati, percussioni e archi – finisce col produrre una musica estremamente suggestiva, che l'autore-narratore indica con termini quali «romoreggiare», «rumori», «romore», la quale, sconosciuta dal diavolo ma da lui associata al tremendo carattere di sua moglie, lo sgomenta così fortemente e in modo immediato e incontrollabile spingendolo alla fuga. L'effetto acustico diventa sì spaventoso, alle orecchie di Belfagor, proprio perché associato all'immagine di Onesta e dunque Machiavelli sembra qui suggerire l'enorme potenziale di suggestione della musica sull'animo di chi ascolta quando questa viene associata a un'immagine evocatrice precisa. (E il melodramma non è ancora nato!)

### **Il *Belfagor* di Morselli**

La commedia che Morselli va perfezionando fino all'ultimo è in quattro atti, rispettivamente di quattro, undici, sette e cinque scene. La vicenda che vi viene narrata ha in comune con la novella di Machiavelli, oltre il titolo, il fatto che si svolge nella stessa regione ma qui si tratta di un «piccolo paese del litorale toscano», per quanto ci sia anche un'allusione alla «viziosa» Firenze, e vi compaiono, inoltre, un paio di riferimenti storico-culturali precisi che permettono di situare approssimativamente l'azione verso la fine del '700 o l'inizio dell'800<sup>24</sup>. La scena inaugurale, che funge da cornice all'intera vicenda consentendo di mettere a confronto due diverse visioni dell'amore — quella dei due giovani protagonisti e, più tardi, quella del diavolo innamorato — si apre sull'addio fra gli unici due innamorati della storia, Baldo e la bella Candida, che si parlano attraverso l'inferriata della finestra poco prima che Baldo parta in nave per Anzio. I

<sup>23</sup> Tra queste va segnalato che Belfagor recupera i propri poteri prima dei dieci anni previsti, che se la prende con Gianmatteo quando questi non fa che rispondere alle sue proposte, che se ne torna all'Inferno prima del tempo senza incappare in alcun tipo di sanzione, che mai, nella novella, Onesta è paragonata a qualcosa che abbia a che fare con suoni, musica o rumori.

<sup>24</sup> Nell'atto II, scena 10, ad esempio, Olimpia fa riferimento alla morte di Gian Gastone de' Medici (1671-1737) e alla casa d'Austria e, nella scena seguente, sbirri austriaci verranno ad arrestare Miroceto. Estintosi il ramo principale dei Medici alla morte di Gian Gastone, il Granducato di Toscana passò allora a Francesco Stefano di Lorena e quando questi sposò Maria Teresa d'Austria, il Granducato divenne parte dell'Impero Austriaco.

due si amano ma il padre di Candida, l'unguentario emerito Mirocleto, non ne vuol sapere di dare sua figlia a un giovane squattrinato e quindi Baldo si arruola nelle galere pontificie per andare a combattere contro i Saraceni, per poi tornare ricco e quindi sposare la sua amata. Tornando a casa ubriaco fradicio Mirocleto incappa, non a caso, in Belfagor, ridicolo in quel suo primo apparire con grandi orecchie, coda lunghissima ma senza corna, venuto a trovare proprio lui per ottenere un'informazione in quanto lo speciale è famoso all'inferno per averci mandato molta gente<sup>25</sup>. Belfagor si presenta come arcidiavolo, capo del reparto donne, spacciandosi per un dongiovanni e affermando di essere venuto tra gli uomini non per compiere un'indagine, come in Machiavelli, ma in quanto voglioso di una nuova esperienza, trovare una ragazza onesta da sposare:

Ah!... Egli è, cocco mio, che sono stufo arcistufo di que' bagordi... voglio assaggiare un piatto nuovo! In questi paesucci fuor di mano non si deve esser perduta la sementa delle ragazze oneste?... [...] Voglio far le cose pulite questa volta! Da uomo d'onore! Con tanto di benessere di lassù!! [...] Insomma ho deciso di pigliar moglie. Avete capito adesso?<sup>26</sup>

Malgrado l'ilarità del misogino Mirocleto, stupito che il diavolo non sappia che sono le donne a mandare gli uomini all'inferno, Belfagor scopre che costui ha tre figlie e gli dà appuntamento per l'indomani per conoscerle. Il seguito della vicenda si ispira a grandi linee alla trama della novella di Machiavelli e se Belfagor, che assume qui l'aspetto del ricco e bell'Ipsilonne, finirà com'è d'uopo per tornarsene all'inferno, l'amplificazione operata da Morselli, anche per motivi legati al genere teatrale, è tuttavia notevole e merita di essere osservata più da vicino anche per tentare di individuare altre possibili fonti di ispirazione, letterarie e non, cui l'autore fa implicitamente riferimento.

Candida e le sue due sorelle smorfiose e arriviste, Fidelia e Maddalena, sembrano infatti fuoriuscite direttamente dalla *Cenerentola* (1817) rossiniana (libretto di Jacopo Ferretti) e, se in termini di onomastica,

<sup>25</sup> «V'ho sentito lodare, giù. Peste, se ne avete mandata di gente all'inferno! Più d'un medico! [...] Certi salassi che duran mezz'ora! Certi serviziali da incenerire un toro!...» (Ercole Luigi Morselli, *Belfagor*, a c. di Vasili Bertoloni Meli, Comune di Pesaro, 1986, p. 42; d'ora in poi citato come *Belfagor: commedia*).

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 45-46. La vuole onesta per restare senza corna!

ad esempio, i loro nomi potrebbero far riferimento ad altri libretti d'opera<sup>27</sup>, per ciò che concerne Candida, invece, dato anche il carattere emblematico che essa riveste nella commedia, è difficile non scorgervi un'allusione precisa da parte di Morselli, appena camuffata dal termine sinonimico, a sua moglie Bianca. Si possono tuttavia intravedere ancora un paio di riferimenti biografici non notati, mi sembra, dalla critica: la scelta del drammaturgo di inserire l'avventura militaresco-marinara di Baldo sulla costa tirrenica romana e ad Anzio in particolare se, da una parte, è motivata da una volontà di verosimiglianza storica, visto che quel tratto di costa fu effettivamente, per secoli, teatro di scorribande saracene, d'altro canto è anche, in filigrana, un riferimento chiarissimo a un episodio alquanto rocambolesco della gioventù di Morselli. Infatti, in seguito all'ostilità dei genitori di Bianca nei confronti del loro amore che si concretizza nell'esilio temporaneo della giovane ad Anzio nel marzo 1907, Morselli parte per Nettuno e il 12 marzo si incontra furtivamente con Bianca, sfuggita per l'occasione alla stretta sorveglianza dei parenti, lungo il tratto di ferrovia che collega le due cittadine limitrofe per poi fuggire insieme a lei e raggiungere Pesaro alcuni giorni dopo<sup>28</sup>. Altro dettaglio che si riferisce senz'altro a Bianca è il fatto che Fidelia e Maddalena, per canzonare Candida, le cantino all'inizio del primo atto una strofa di *Caro mio ben* (1780), celeberrima canzonetta di Giuseppe Giordani<sup>29</sup> usatissima nelle lezioni di canto, che ci consente di datare meglio l'azione e ci ricorda che Bianca era musicista e pianista. Tale riferimento mi sembra altresì confermare l'impianto da opera buffa di

<sup>27</sup> Fidelia non può non far pensare, in modo parodico, all'eroina buona dell'*Edgar* (1889) di Puccini e Maddalena, benché sia anche il nome dell'eroina eponima dell'opera (1911-13; 1979) di Prokofiev, sembra più una strizzatina d'occhio, ironica beninteso, alla *Tosca* (1900) pucciniana. Inoltre, la madre delle tre si chiama Olimpia, proprio come l'ultima moglie di Rossini o come la bambola meccanica dei *Contes d'Hoffmann* di Offenbach.

<sup>28</sup> Per l'episodio di Anzio e Nettuno, cf. E.L.M. p. 119-123. Stabilitosi a Roma dal dicembre 1904, Morselli era andato ad abitare in casa dei genitori di Bianca nel settembre 1905, affittando una stanza. È lì che nasce il loro amore. La linea ferroviaria che collega Roma a Nettuno passa per Anzio. Il borgo medievale fortificato di Nettuno, un tempo a strapiombo sul mare, testimonia della necessità di difendersi dai continui assalti dei saraceni in questo tratto di mare tirrenico. Anzio fu sede di un antico porto romano, poi papale, oltre che luogo di nascita di Nerone.

<sup>29</sup> Giordani (1751-1798), detto Giordaniello, specializzato nel repertorio vocale solistico per voce e pianoforte. Il testo di *Caro mio ben* è di un autore anonimo, lo si può trovare sul sito [www.conservatorio.net/storia/giordani/index.htm](http://www.conservatorio.net/storia/giordani/index.htm). Si tratta, ancora oggi, di una delle arie più cantate dagli aspiranti cantanti.

questa commedia e, tra i modelli cui si ispira Morselli, oltre a *Cenerentola*, si staglia con una certa evidenza quello del *Don Giovanni* di Da Ponte-Mozart. Come interpretare altrimenti, in effetti, se non con un richiamo lampante all'aria del catalogo cantata dall'alter ego di Don Giovanni, Leporello, la sesta scena del secondo atto in cui Ipsilonne enumera, davanti alle sorelle di Candida, esterrefatte, mostrando loro dei ritratti miniatura, la lunga lista vera o presunta dei suoi amori femminili in cui compaiono tutte le tipologie del gentil sesso?<sup>30</sup> Tuttavia, la *Cenerentola* rossiniana riappare nella scena seguente, quando Ipsilonne ordina ai suoi servi di preparare il banchetto in casa di Mirocleto:

Di volata dai miei cuochi. Una colazione rifredda con quel che c'è in dispensa. Cervellati, salsiccie, lingua salata, fegati stragrassi e mostarda. Poi un'anitra ben inzeppata di tartufi, e pesce carpionato... e tutto ben pepato, garofolato, zaffranato, capperato, senapato... [...] E formaggio, s'intende, e crostata, e pasticcio!.. Tutto per dodici... E vin di Porto!... In men d'un'ora!... O vi faccio scrocchiar l'ossa!<sup>31</sup>

Scena dal sapore sonoro di uno scioglilingua rossiniano mentre Mirocleto, guarda caso, condivide con il Don Magnifico della *Cenerentola* (I,10) l'amore per la bottiglia. D'altronde la fine del secondo atto è concitata quanto un concertato rossiniano: il rifiuto di Candida di sposare Ipsilonne, contrariamente a quanto avviene nella novella di Machiavelli, provoca l'arresto di Mirocleto effettuato da buffissimi sbirri austriaci<sup>32</sup> e, tra le strilla degli uni e quelle degli altri, il sipario si chiude sul lamento – da opera semiseria per l'appunto o, più verosimilmente, da parodia del melodramma – di Candida: «Baldo!... Addio!... Tutto finito!... Baldo! Baldo! Baldo! Dio! fammi morire!»<sup>33</sup>

Un'altra differenza importante con la novella di Machiavelli è l'assoluta onestà e castità di Candida, la quale, anche se costretta a sposare

<sup>30</sup> D'altronde, entrando in casa di Mirocleto Ipsilonne, come Don Giovanni, sente «odor di femmina»: «**Ipsilonne** [...] sente odore nell'aria. **Fidelia e Maddalena**, si spingono l'un l'altra giù, incoraggiandosi. **Ipsilonne**: Qua c'è passata di fresco... la lepre... *Le vede*. Ooh! Voi qui? » (*Belfagor: commedia*, p. 92).

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 110. Bertoloni Meli ha giustamente notato che tale sfilza di cibi compare sotto la penna dello scrittore in un periodo in cui fa letteralmente la fame con la sua famiglia.

<sup>32</sup> Costoro si esprimono storpiando l'italiano alla maniera tedesca, cioè trasformando le consonanti sonore in sorde – «capito tonzella Cantita?» – alla stregua di quanto fa il tenore tedesco nelle *Convenienze ed inconvenienze teatrali* (1827; 1831) di Donizetti.

<sup>33</sup> *Belfagor: commedia*, p. 148.

Ipsilonne per far uscire suo padre di prigione, non si concede mai al novello marito tenendolo fuori dalla porta della sua stanza nel magnifico palazzo e facendolo sprofondare in una profonda malinconia, anch'essa dal sapore melodrammatico, che lo porta ad abbandonarsi alla lettura di versi di Marino per trovarvi un po' di conforto. Abbandonato dai suoi comparì, riesce tuttavia con uno stratagemma a rivedere Candida ma, di fronte al feroce morso di lei, che assomiglia a quello di un cane, ecco riapparire l'ombra di Machiavelli in quanto Ipsilonne si convince che ella sia posseduta da un demone, suo collega, ed è lui stesso a fare degli esorcismi per liberarla. Impotente di fronte a Candida, Ipsilonne si dà alla fuga credendo di avere a che fare con Satana in persona. Candida, la finta indemoniata – quasi il titolo di un'opera buffa – finisce col rivelare l'inganno a suo padre e si mostra, infine, più furba del diavolo. La scena finale della commedia, che vede la presenza di tutti i personaggi, è ricca di equivoci ma ha anche un carattere musicale risolutore. Ritrovata infine Candida, ma non credendo ormai alla sua onestà in quanto si è sposata, Baldo dice di non volerla più; mentre lei giura sul crocefisso di essere rimasta fedele al suo amore e illibata, le campane del paese si mettono, come per miracolo, a suonare dolcemente da sole: la loro musica sta a confermare la verità delle parole di Candida<sup>34</sup>. Al calare della tela, l'ultima parola spetta però a Belfagor, il quale, metateatralmente<sup>35</sup>, si rivolge al pubblico, per sottolineare la morale della favola: le corna gli sono in fin dei conti spuntate sulla terra e da domani, per perderle, se ne ritornerà scapolo.

### **Il *Belfagor* di Guastalla e Respighi**

La commedia di Morselli è in un primo tempo proposta a Respighi da alcuni amici che la ritenevano calzante a un certo lato umoristico del suo temperamento. Dopo l'incontro dell'aprile del 1919 tra il drammaturgo, il librettista e il compositore si era decisa la collaborazione per il libretto; l'incarico ufficiale per il compositore giunge nel mese di novembre<sup>36</sup>. L'8

<sup>34</sup> La perpetua Menica dirà, infatti, riferendosi al matrimonio forzato con Ipsilonne e avallandone definitivamente il carattere fasullo: «Madonnina mia santa!... E pensare che quel giorno ci son voluti otto uomini!... E ora suonan da sé!! *Tutti guardano in alto al miracolo. A tutti le ginocchia si piegano sulla pietra.*» (*Ibid.*, p. 236).

<sup>35</sup> In modo molto simile a quanto fa Gianni Schicchi nell'opera omonima di Puccini su libretto di Forzano, tanto più che in entrambi i casi si accenna all'inferno!

<sup>36</sup> «Il 26 novembre del 1919 Respighi riceve da Carlo Clausetti il sospirato incarico di comporre l'opera *Belfagor* su libretto di Morselli. Fin dall'inizio dei rapporti con Casa

aprile 1920 Morselli invia un telegramma da Nervi, dov'è convalescente, all'amico Michetti nel quale dice: «Ho telegrafato il mio entusiastico consenso per la collaborazione dell'amico Guastalla. Ne sono felice soprattutto per Respighi, che, alle prese con la mia pessima salute di quest'anno, avrebbe penato quanto Tantalo !...»<sup>37</sup> Nell'autunno dello stesso anno, Guastalla informa il compositore: «...*Belfagor* non va, ma proprio per niente. Manca la personalità del protagonista. Morselli ha dovuto autorizzarmi a fare un nuovo secondo atto per dare spessore a quel diavolone che è a mille miglia da ogni astuzia diabolica ed è persino un grande imbecille»<sup>38</sup>. Il lavoro di composizione dura invece due anni e Morselli muore nel frattempo. Il 28 maggio 1921 Respighi scrive: «Io ho molto lavorato in composizione e ora mi accingo a scrivere un'opera su libretto di Morselli: *Belfagor*... L'arcidiavolo verrà sulla terra in mia compagnia e spero mi ispirerà bene, tenendo conto, che, come astrologo, ero già legato d'amicizia con lui!»<sup>39</sup> Anche se il libretto procede a rilento, Respighi continua a comporre e, come Puccini, orchestra i passaggi ultimati per non perdere tempo. Tuttavia il libretto del secondo atto non procede e il compositore interrompe allora il lavoro per mettersi al *Concerto gregoriano* (1921). La prima è prevista da Ricordi alla Scala per la stagione 1922-23. Il 6 giugno 1922 Respighi annuncia finalmente al suo editore di aver praticamente ultimato *Belfagor*; gli resta soltanto l'orchestrazione ma è convinto di terminarla durante l'autunno. L'opera è in un prologo, due atti e un epilogo (i quattro atti di Morselli); la data della prima viene fissata e dovrebbe essere diretta da Toscanini.

La trama del libretto ripercorre alquanto fedelmente quella della commedia di Morselli e se sono presenti alcuni cambiamenti, anche nella maniera di descrivere i personaggi, ciò che colpisce immediatamente il lettore e l'ascoltatore è la maniera in cui costoro si esprimono. Così, ad esempio, il registro volutamente basso della commedia morselliana, quello in cui si esprime Baldo, all'inizio, nel momento dell'addio a Candida — «Ai

---

Ricordi, Carlo Clausetti, che era uno dei due gerenti, dimostrò grande interessamento all'arte di Respighi e il Maestro ebbe sempre per lui una cordiale amicizia» (Elsa Respighi, *op. cit.*, p. 74)

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>38</sup> Leonardo Bragaglia, Elsa Respighi, *Il teatro di Respighi. (Opere, balli e balletti)*, Roma, Bulzoni (Biblioteca di Cultura 126), 1978, p. 24.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 25. Va ricordato che nel melodramma italiano e francese esistevano già almeno due *Belfagor*: quello di Casimir Gide, del 1858, e quello di Giovanni Pacini, del 1861.

porci saraceni, in nome di Cristo! [...] E se s'ha la sorte d'acchiappare uno de' capoccia son premi grassi! [...]»<sup>40</sup> — si trasforma nell'opera, nella stessa scena, in un linguaggio risolutamente aulico poco consona alla condizione sociale del giovane —

Ancor che col partire io mi senta morire,  
partir vorrei ogn'ora, ogni momento, tant'è  
il piacer ch'io sento  
e la gioia ch'io provo del ritorno,  
che così mille e mille volte  
al giorno partir da  
te vorrei tanto son dolci li ritorni miei<sup>41</sup> —

in cui ritroviamo la versificazione tipica dei libretti dei secoli precedenti — e cioè versi martelliani, senari, endecasillabi, ... — anche perché Guastalla utilizza, proprio in questo brano, il testo di un madrigale di Alfonso del Vasto<sup>42</sup> che travisa in pieno il carattere popolaresco e focoso di Baldo. Dal punto di vista musicale, inoltre, le melodie cantate da Baldo e Candida hanno un carattere fortemente lirico e lento dal tono piuttosto serio e si allontanano anch'esse, in realtà, dal piglio rapido, comico e mordente della commedia morselliana. D'altronde, sempre nel prologo, che ripropone il primo atto della commedia di Morselli, anche *Belfagor* si esprime in un registro linguistico alto citando direttamente, ad esempio, dei versi di Dante:

Ho preferito questa gentile  
terra di Toscana, fior d'ogni terra,  
ove ciascuna donna tanto  
gentile e tant'onesta pare [...]»<sup>43</sup>.

<sup>40</sup> *Belfagor: commedia*, p. 31-32.

<sup>41</sup> Respighi, *Belfagor*, Libretto di Claudio Guastalla, dir. Lamberto Gardelli, coro della RadioTelevisione ungherese, Hungaroton classic, HCD 12850-51, 1989 (2003), p. 23 (introduzione e commento di Péter Várnai); d'ora in poi citato come *Belfagor: libretto*. Altro esempio, alla fine del prologo, quando Baldo si congeda da Candida dicendole: «Il bacio che m'hai dato, / sulla bocca m'è promessa di fede nell'attesa / e l'altro m'è viatico e difesa! / Non mi tocca procella! / Periglio non mi tocca! / Io sulla fronte porto la mia stella!» (p. 33). Ecco la distribuzione vocale dei ruoli principali: Belfagor (baritono), Mirocletto (basso), Baldo (tenore), Candida (soprano), Olimpia (mezzosoprano).

<sup>42</sup> Cf. Mariateresa Dellaborra, *op. cit.*, p. 30.

<sup>43</sup> *Belfagor: libretto*, p. 29. D'altronde, nei suoi quaderni Guastalla afferma, con grande lucidità e onestà: «Il libretto che alla lettura piacque, alla prova della scena mostrò i segni e



Guastalla prende poi letteralmente da Machiavelli le ragioni della venuta del diavolo sulla terra quando questi le racconta a Mirocieto, mentre, alla fine del prologo, introduce un paio di elementi nuovi: il primo è il ritorno sulla scena dei due giovani innamorati che si dicono addio, introdotto da una scena strumentale di ampio respiro, il secondo, invece, di forte impronta e tradizione operistica, è la richiesta che Candida rivolge a Baldo in procinto di partire e cioè andare a pregare la Madonna perché lo protegga, facendo il voto di ringraziarla al ritorno:

Ascolta, domattina, nella sosta a Livorno,  
sali divotamente a Montenero,  
prega la Madonnina che ti guardi,  
e fa voto che al ritorno andremo  
insieme a ringraziarla,  
e un cero le porteremo  
e un cuore d'argento... Addio, amore!"<sup>44</sup>

Anche se tale scena dà luogo, musicalmente, a un brano che non ha nulla del duetto d'amore «classico» – tra l'altro i due personaggi non cantano mai insieme ma uno dopo l'altro – essa amplifica però di molto lo spazio che era riservato ai due giovani nel primo atto della commedia ponendoli così, con il loro amore, al centro della vicenda musicale.

Se il primo atto dell'opera è del tutto simile al secondo atto della commedia, la scena finale differisce tuttavia in un dettaglio importante: l'accordo dato da Mirocieto al matrimonio tra Ipsilonne e sua figlia Candida contro la volontà di lei. Il finale I, un sestetto vocale, ridimensiona tutto sommato l'aspetto comico e, al contempo, melodrammatico presente alla fine del secondo atto del *Belfagor* di Morselli – da vero concertato rossiniano - imprimendo a tale scena una maggiore valenza drammatica,

---

i suoi difetti : sebbene le critiche siano, come sempre, discordi e questo biasimi quello che altri loda, la commedia nel suo svolgimento risultò forse un po' noiosetta, i caratteri di parecchi personaggi un po' scialbi, e **la stessa forma letteraria – che avevo tanto curata – parve troppo letteraria**» (citato in Leonardo Bragaglia, *op. cit.*, p. 33). Il grassetto è mio [W.Z.].

<sup>44</sup> *Ibidem*

grazie soprattutto alla musica, su cui si staglia il lamento disperato di Candida<sup>45</sup>.

Anche il secondo atto segue abbastanza fedelmente Morselli (3° atto della commedia) e l'inizio, agitatissimo e comico musicalmente, rende bene l'atmosfera surriscaldata che regna a palazzo. Il fatto nuovo che interviene è la ricomparsa improvvisa di Baldo, mentre è in corso la festa da ballo dopo il matrimonio, non consumato, che viene a chiedere spiegazioni, il che induce Candida a decidere la strategia per sbarazzarsi di Ipsilonne. Rabbonito momentaneamente il «falso» marito con la promessa di apparire al ballo, Candida, con strani accenti «veristi», rivela a sua madre, che teme il peccato mortale, di non aver pronunciato il sì nel giorno delle nozze e di aver fatto un voto alla Madonna di Montenero, la quale, non avendo fatto suonare le campane del duomo, le ha inviato un chiaro segno del suo aiuto:

Mamma, era il segno della Madonnina!  
 Io sola l'ho capito...  
 E mi diceva: "Abbi fede, bambina!  
 Io ti proteggo: spera!"  
 Mamma, io non son sposa di quell'uomo!  
 Io tengo fede a un solo giuramento  
 a quello che una sera di Maggio  
 Baldo ed io giurammo,  
 testimoni il firmamento e il mare... (*Baldo entra.*)  
 Ah, Baldo mio!<sup>46</sup>

Il canto si fa teso e con coloriture lirico-drammatiche che ricordano Puccini mentre Baldo, contrariamente alla commedia, non ha motivo di esitare perché capisce che Candida lo ama e decide di attendere. Ella si reca al ballo, ciò che non avviene in Morselli, e, altra novità, la musica assume allora un colore antico dato che risuonano, arrangiati da Respighi, una gagliarda e un saltarello di Fabrizio Caroso<sup>47</sup>. Finito il ballo, Ipsilonne rimane solo con Candida sperando che quest'ultima gli si conceda come ha promesso. La scena che conclude l'atto assume tuttavia una tonalità totalmente differente da quella della commedia di Morselli. Infatti, laddove in quest'ultimo si trattava di pura comicità, tipica anche dell'opera buffa,

<sup>45</sup> Soltanto le poche misure finali, strumentali, sembrano alludere al carattere parodico della scena.

<sup>46</sup> *Belfagor: libretto*, p. 71.

<sup>47</sup> Trattati dalla raccolta *Nobiltà di Dame* del 1605.

con la dichiarazione d'amore del diavolo che si serviva di metafore complesse tradotte in linguaggio prosaico da Olimpia<sup>48</sup> e col morso «diabolico» di Candida, capace di difendersi fisicamente, nell'opera, invece, l'eroina si comporta in tutt'altro modo: fa finta di cedere al fascino di Ipsilonne, il cui canto si fa qui estremamente lirico e spiegato, utilizzando un registro linguistico alto simile a quello dello spasimante – «[...] Voi siete il mio signore, / ed io son cosa vostra, creatura deboletta, / che langue e trepida s'arrende affascinata / da cotanto ardore...»<sup>49</sup> – e, datogli appuntamento a mezzanotte, se ne scappa, invece, romanticamente, scendendo dal balcone aiutata da Baldo. La scena è molto suggestiva dal punto di vista musicale e Belfagor canta, per la prima e unica volta, una vera melodia.

L'epilogo dell'opera si apre sull'arrivo di Baldo e Candida che vanno a rifugiarsi, a notte fonda, dal prevosto. Tuttavia, come in Morselli, il diavolo travestito da vagabondo che l'attende sulla piazzetta, in presenza degli altri due straccioni, insinua il dubbio in Baldo, il quale, sempre con un linguaggio estremamente raffinato, esprime la sua disperazione e la sua disillusione:

Ma se fosse vero? Se fosse vero?  
 Chi mi torrà dal cor l'aspro tormento?  
 [...]  
 Al dolce porto omai più non agogna  
 la giovinezza mia,  
 che il faro è spento; non ama più,  
 non crede più, non sogna più:  
 le speranze le ha rapite il vento...  
 Me pur, me pure sopra il vento e  
 L'onde tempestose del mio mare  
 selvaggio porti la vela verso  
 ignote sponde, finché la grazie  
 dell'oblio mi tocchi, nell'auree  
 trecce io vegga in ogni raggi di  
 sole, e in ogni stella i suoi begli occhi.  
 [...]

<sup>48</sup> Basti, come esempio: «**Ipsilonne**: [...] Vi chiedo forse cosa che un marito non possa chiedere alla sua moglie, dimandandovi di poter dissetare le mie labbra ardenti al roseo ruscelletto che sgorga dalle vostre nivee maniche?... **Olimpia**: Uh! Hai sentito!... Per dir le mani!...» (*Belfagor: commedia*, p. 181).

<sup>49</sup> *Belfagor: libretto*, p. 75.

Non so... non mi rammento...  
Un sospetto mi sgombra ogn'altro sentimento  
e ogni altra luce adombra...<sup>50</sup>

Baldo chiede infine una prova alla sua amata e la scena finale rinnova, amplificandola, la precedente preghiera alla Madonna da parte di Candida, *topos* operistico, che assume un carattere risolutore e conduce la vicenda al lieto fine:

Ahi, che prova gli darò,  
Vergine benedetta?  
Come gli renderò la bella fede schietta? (*Cadendo in ginocchio.*)  
La fede nel mio amore, nell'innocenza mia,  
Specchio di candore, Vergine Maria! (*Dolcemente mosse dal vento le campane della piccola chiesa ondeggiano, tintinnano... E la prima squilla è richiamo per tutti i paesani.*)<sup>51</sup>

L'opera si conclude quindi col coro che inneggia al miracolo, su un lieve sfondo sonoro di campane, e sul trionfo dell'amore nella più pura tradizione comica dell'opera nazionale<sup>52</sup>.

### **La prima**

Respighi dedica l'opera a Morselli, già morto da qualche anno, e il cast della prima comprende Mariano Stabile (*Belfagor*), Margaret Sheridan (*Candida*), Francesco Merli (*Baldo*) e Toscanini, inizialmente previsto, cede il posto ad Antonio Guarnieri. Vale qui la pena di lasciare la parola a Guastalla che riporta l'avvenimento nei suoi Quaderni:

In febbraio [1923] una lettera della Direzione della Scala aveva comunicato ufficialmente a Ottorino che, date le peggiorate condizioni della vista del Maestro Toscanini, egli avrebbe diretto soltanto *Deborah e Jaele* e la direzione dell'opera *Belfagor* sarebbe stata affidata al Maestro Antonio Guarnieri. Respighi rispose che apprendeva con molto dolore la decisione, ma, dato il nome del Maestro che era chiamato a sostituire Toscanini, non credeva opportuno di ritirare l'opera. Primo

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 85 e p. 89.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 89. Difficile non pensare qui a *Suor Angelica* di Puccini, benché l'esito non sia tragico.

<sup>52</sup> Emancipatasi totalmente, come un'eroina pucciniana, Candida non ha più neanche bisogno della complicità di sua madre, come nel *Falstaff* verdiano, per andare contro la volontà di un padre ottuso.

sbaglio, la risposta che la Direzione attendeva era proprio il contrario di quella inviata. Appena arrivato a Milano Ottorino si sentì dire che Guarnieri non conosceva l'opera e gli fu insinuato che se avesse – lui autore – “protestato” Guarnieri e ritirato l'opera, l'anno seguente il *Belfagor* l'avrebbe diretto Toscanini. Anche l'editore Ricordi consigliava Respighi di rinunciare alla direzione di Guarnieri, ma Respighi era troppo galantuomo per prestarsi ad un colpo mancino contro questo direttore di altissimo valore e forse non capì nemmeno la manovra a cui l'Ing. Scandiani – direttore del teatro – lo voleva indurre. Il Maestro Guarnieri, chiamato come secondo di Toscanini, aveva ottenuto durante la stagione un grandissimo successo di pubblico e di critica e, non potendo farlo cadere in un'opera di repertorio, i dirigenti della Scala avevano pensato ad un fiasco di *Belfagor* che avrebbe travolto anche lui.

Tra l'ostilità, pare, del *régisseur* e regista Forzano, l'indifferenza generale e altre difficoltà di ogni genere, l'opera va finalmente in scena e riscuote un buon successo di pubblico<sup>53</sup>. Come afferma ancora Guastalla: «Quel periodo del *Belfagor* a Milano fu certamente uno dei peggiori della nostra vita di autori, ma l'accoglienza del pubblico, così spontanea e festosa e la coscienza che l'opera fosse cosa degna e viva ci consolarono di tante amarezze<sup>54</sup>».

I giudizi della stampa furono discordi e risentirono delle polemiche di parte nate durante la preparazione delle rappresentazioni, tranne quello di Marinetti che, senza riserve, registrò il successo schietto del pubblico e, sulle pagine del *Popolo d'Italia*, non esitò a definire *Belfagor* un'opera

---

<sup>53</sup> Va inoltre segnalato che la protagonista femminile avrebbe dovuto essere Juanita Caracciolo e che fu sostituita dalla Direzione a pochi giorni dalla prima dalla cantante inglese Sheridan, la quale non aveva riscosso in precedenza le simpatie del pubblico. Per contrattare la Direzione della Scala, due settimane dopo la prima l'avvocato del Maestro Guarnieri notificava al Teatro una citazione legale in quanto *Belfagor* era stata tolta dal cartellone dopo sei rappresentazioni esaurite e le scene, caso unico nella storia moderna del teatro come farà notare Elsa Respighi, bruciate per non darle a Bologna per la stagione autunnale. *Belfagor* sparirà dalle scene italiane fino al 1942, anno in cui fu di nuovo rappresentata al Teatro dell'Opera di Roma con grande successo. In compenso era stata allestita a Amburgo, nel 1925, Dusseldorf (1926), Altemburg (1931), Brno (1938).

<sup>54</sup> La lunga citazione dai Quaderni di Guastalla è in Leonardo Bragaglia, *op. cit.*, p. 99-102. Forzano non spende neanche una parola su *Belfagor* nelle sue *Memorie*. Riportando la testimonianza di Guastalla, che gli lasciò i suoi Quaderni, Bragaglia aggiunge: «Toscanini [...] conosceva e riconosceva il valore di Respighi, sapeva la grande importanza che avrebbe avuto per la sua carriera l'esito della sua prima opera alla Scala, ma pur di colpire Guarnieri e farlo “cadere” non esitò ad abbassarsi alle più meschine manovre di boicottaggio» (*Ibidem*).

futurista. Se il critico della *Sera* afferma, facendo affiorare una punta di scetticismo:

Diciassette chiamate e quelle del primo e dell'ultimo atto così nutrite e calorose da aver tutti i caratteri della spontaneità: inoltre un applauso a scena aperta. Se questo non è un grande successo, io mi domando quale potrà augurare a sé stesso il famoso giovane musicista cui è riservata la gloria di tirarsi fuori dal confusionismo musicale dove siamo tuffati da un quarto di secolo. Eppure...

quello di *Italia*, invece, non nasconde una chiara malevolenza nei confronti dell'opera: «Malgrado il successo che ebbe tutti i caratteri della spontaneità... non mi sento di dirne bene»<sup>55</sup> [firmato M. C.]. Altri ancora, sulla stessa scia, riportano che: «il pubblico si è divertito, ma l'opera non è affatto divertente; l'azione è inconsistente, i personaggi senza carattere, troppa letteratura e poco teatro; persino il diavolo, figura tradizionalmente ingenua nei racconti italiani, è insignificante»<sup>56</sup>. Tuttavia, c'è anche chi esalta il compositore:

Il soggetto è fantastico e realistico, comico e sentimentale nello stesso tempo; pur essendo nello spirito modernissimo, è deliziosamente arcaico di forme, d'altra parte il protagonista stesso dell'opera: il diavolo, non poteva trovare un musicista più adatto a rendere il suo dramma. Perché il Respighi, non è soltanto, come la maggior parte dei musicisti contemporanei, persona di varia e raffinata coltura, ma ha una predilezione singolare per le scienze occulte. I suoi amici sanno come in un certo periodo della sua vita di studi di astrologia e la laboriosa creazione degli oroscopi l'abbiano interessato più di un sistema tetrafonico di cui è traccia in molte sue composizioni e nello stesso *Belfagor*, e come sia un appassionato raccoglitore di leggende e curiosità diaboliche. Anche per questo dunque *Belfagor* è riuscita l'opera più spontanea del Respighi<sup>57</sup>.

Mentre Adriano Lualdi rincara la dose delle critiche negative:

tutto potrà dirsi di questo libretto, ma non che sia allegro e neppure che sia divertente. [...] E ciò sarebbe il meno se in *Belfagor* ci fosse la commedia. Ma è questa che manca, ed è qui il grave danno. [...] Il Guastalla, partendosi da

---

<sup>55</sup> Citati in *Ibidem*, p. 102.

<sup>56</sup> Raffaello De Rensis, *Ottorino Respighi*, Torino, Paravia, [Biblioteca di cultura musicale], 1935, p. 60-62, citato in Dellaborra (verifica l'originale italiano)

<sup>57</sup> O. Respighi, *Belfagor, guida attraverso la commedia e la musica*, a c. di S.A. Lucani, Milano, La bottega di poesia, 1923, p. 19-20.

Machiavelli e dalla commedia di Morselli, quasi nulla ha salvato di quel che più gli sarebbe convenuto salvare. [...] E se modesta è la sostanza del libretto, non troppo ricca né fervida è la sostanza musicale dell'opera. L'arcadia musicale d'oggi può essere descritta con le stesse, poche parole che servirono al Crescimbeni per definire quella letteraria del Seicento: il gusto decaduto o depravato, uso ed abuso di iperboli smoderate, metafore viziose, immagini false, invenzioni capricciose, pensieri stravaganti, ecc.<sup>58</sup>.

Concluderei questa succinta, ma significativa, rassegna stampa con l'articolo del *Corriere della Sera* del 27 aprile 1923 che vale la pena di essere citato integralmente e in cui il critico, Gaetano Cesari, dopo aver ricordato il successo cortese decretato dal pubblico della prima analizza l'opera in modo dettagliato:

Eppure – sia detto senza ombra d'ironia – sotto il velo dei versi, dietro algidi atteggiamenti del pensiero del librettista e del compositore di *Belfagor* si rende palese un cocente desiderio di far opera bella e meritoria. Di ritornare, per esempio, a certi tipi della nostra opera buffa; assorbire dalla nostra novellistica ciò che di umano e quindi di vero essa conteneva; cancellare dalla fronte del diavolo qualche ruga che il romanticismo vi aveva messo in evidenza; avvicinare il genere comico-lirico, com'era stato rinnovato latinamente da Verdi, ai grandi mezzi posti a disposizione del compositore moderno; fare infine un lavoro di rifusione col porre a servizio dell'opera comica, in un solo crogiuolo, il meraviglioso ed il buffo, il miracoloso ed il sentimentale, il fantastico ed il comico. Sennonché, in una impresa simile, difficilmente riuscibile ad un'opera di getto anche nel caso in cui una maggior somma di esperienze avesse assistito gli autori, la fusione è avvenuta in maniera molto problematica. I compromessi di conciliazione fra l'arguzia umana contenuta nella novella del Cancelliere fiorentino, le meditazioni filosofiche teatralmente idealizzate del Morselli ed i miraggi perseguiti dal maestro compositore hanno lasciato tracce visibili nella costituzione ornagica del libretto. Mirocletto, l'unguentario ben pasciuto cui le ragioni dello stomaco appaiono più forti e comode di quelle della coscienza, proviene dalla nostra opera buffa settecentesca in carne, ossa e voce di basso buffo. Candida e il fidanzato suo, il marinaio Baldo, sono frutti genuini del puro genere lirico, e pel loro lirismo accentuato escono dalla cornice in cui le ragioni di proporzione estetica del genere comico li dovrebbero trattenere. Le figure dell'arciprete, della serva Menica, insieme al miracolo del suono delle campane proclamanti, mosse dal vento, la innocenza di Candida, sono conoscenze abbastanza recenti del nostro teatro verista.

---

<sup>58</sup> A. Lualdi, *Serate musicali*, Milano, Treves, 1929, p. 34-40. Tuttavia, nonostante le varie critiche rivolte alla partitura, Lualdi non manca di sottolineare e di indicare quelli che ritiene i momenti migliori della musica.

### La musica

Ottorino Respighi di fronte a questo soggetto comico si è trovato da musicista, ad un dipresso nella condizione in cui si era trovato Strauss allorché imprese a musicare *Il Cavaliere della rosa*. [...] Caratteristiche speciali di temperamento proclive all'ironia gustosa, alla trovata spiritosa, alla meditazione critica di fatti lontani accaduti nel campo della musica gli suggerivano di provarsi nelle forme dell'opera comica. Il sinfonista osò avvicinare l'uomo di teatro, sicuro che delle possedute risorse si sarebbe giovato il secondo. Ne egli si è ingannato, perché il buono, anzi il meglio di ciò che il *Belfagor* contiene, Respighi lo deve alla esperienza acquisita fuori di teatro. [...] Non farà quindi meraviglia che Respighi, componendo *Belfagor*, si sia ricordato di essere il fortunato manipolatore delle Arie antiche per orchestra e ne abbia voluto introdurre un nuovo gustoso esemplare nella *Gagliarda* e nel *Saltarello* del secondo atto di *Belfagor*, prendendone la materia dalla raccolta *Nobiltà di Dame* di Fabrizio Caroso, riprodotta di un una stampa del 1605 da Oscar Chilesotti. [...] A parte ogni considerazione sul valore assoluto della musica del Respighi, pare certo che l'efficacia dell'idea musicale associate all'immagine verbale contenuta nel declamato derivi dall'immediatezza con cui l'una lumeggia l'altra. I caratteri della musica di tipo comico latino dovrebbero stare dunque nella incisività dell'idea melodica e nella capacità di quest'idea di svolgersi rapidamente, in modo da conservare le sue aderenze con l'espressione del declamato. Ora una cotale incisività e varietà, meravigliose nel *Falstaff*, non hanno che rapporti assai approssimativi con la quantità e la qualità delle idee di cui il Respighi dimostra di poter disporre nel *Belfagor*. Di qui quel senso dell'uniforme, dannoso specialmente all'espressione comica, che ieri parve emanare dall'orchestra per premere in alcuni punti, sulla efficienza espressiva della parola declamata. In quanto allo stile, non riesce certo difficile al Respighi, come a tutti coloro che si sono formati un proprio modo di sentire, uguagliare abilmente la materia d'assimilazione con la propria. Che se ieri il Verdi del *Falstaff*, quando non era intenzionalmente citato, e lo Strauss del *Cavaliere della rosa* hanno fatto capolino qua e là; se in qualche frammento di Baldo arieggiarono, nell'ultimo atto, certe maniere di canto pucciniane facilmente distinguibili, ciò accadde senza offesa della omogeneità delle sensazioni musicali ricevute<sup>59</sup>.

### Conclusion

In Morselli, malgrado il lato comico, è l'amore al centro dell'arcidiavoleria e, come in tutte le sue opere, esso è totale, completo. Baldo-Morselli e Candida-Bianca rappresentano, con le loro vicende, il sogno di una vita semplice piena d'amore; dalla rielaborazione dei miti

---

<sup>59</sup> *Il Corriere della Sera*, 27 aprile 1923. Cesari conclude affermando, e quindi contraddicendo Guastella precedentemente citato, che «Forzano diede anche alla messa in scena di *Belfagor* il contributo di una collaborazione illuminata dall'esperienza, dal buon gusto e dal sicuro senso del teatro».



operata precedentemente, come nel caso del semidio Glauco che parte anch'esso in cerca di fortuna, Morselli, sul finire della propria vita, si dedica dunque alla realtà più umana del semplice paese della costa Toscana. Grazie alle diverse allusioni autobiografiche messe qui in rilievo, nonché ai vari momenti in cui l'autore interviene direttamente nella vicenda ponendo l'accento sul valore della poesia e sul ruolo del poeta<sup>60</sup>, il drammaturgo rende omaggio alle due muse che l'hanno accompagnato restandogli fedeli compagne fino alla fine, malgrado le sofferenze e le privazioni: sua moglie Bianca e la poesia. Associata alla fantasia, quest'ultima è in grado di trasfigurare, rendendola bella, la più triste delle realtà<sup>61</sup>.

Guastalla, invece, influenzato com'è dalla poesia dannunziana<sup>62</sup>, travisa il tono sostanzialmente leggero e parodico del messaggio morselliano e, nel suo libretto, finisce col compromettere l'unità stilistica necessaria che avrebbe potuto consentire a questo lavoro di riallacciarsi alla tradizione dell'opera buffa italiana.

Quanto a Respighi, infine, pur scegliendo una strada nuova rispetto al melodramma ancora vigente sulla scena operistica italiana dei primi anni '20, egli non riesce, a mio avviso, a valorizzare il lato comico della vicenda che, all'ascolto, tranne alcuni brevissimi momenti, appare in fin dei conti alquanto grave e in una certa misura anche legata al retaggio veristico. Nonostante avesse dichiarato, presentando *Belfagor*, di aver voluto che la commedia musicale riuscisse anzitutto «discorso cantato e in via subordinata commento orchestrale»<sup>63</sup>, il tono musicale del canto di conversazione che prevale nell'opera non riesce a trasmettere il senso del comico e questa risulta nel complesso più il prodotto di un'operazione squisitamente intellettuale che non l'esito di una vera ispirazione in cui testo e musica si fondano in modo indissociabile illuminandosi a vicenda per servire la comicità dell'argomento<sup>64</sup>.

---

<sup>60</sup> Per esempio quando fa dire a Mirocleto (II,7): «E l'ubriaco è come il poeta. Vede quel che non c'è. Vero, sì o no?»

<sup>61</sup> Va comunque detto che la donna, da Machiavelli attraverso Morselli e fino Guastalla e Respighi, da megera e incostante che era all'inizio, *topos* della letteratura a carattere misogino, finisce quindi per essere esaltata, in questo primo Novecento, come esempio di costanza e di devozione suprema.

<sup>62</sup> Cf. supra la nota 42.

<sup>63</sup> Citato in Mariateresa Dellaborra, *op. cit.*, p. 31.

<sup>64</sup> Credo che vadano interpretati in tal modo gli inserimenti delle due danze rinascimentali nel 2° atto, come anche il tema musicale che accompagna le apparizioni di Belfagor, un

Esperimento interessante, quello di Guastalla e Respighi, che permetterà di porre le basi di una fruttuosa collaborazione fra i due artisti la quale troverà, infine, la strada del successo con *La fiamma* (1934).

**Walter ZIDARIC**

---

vero e proprio *leitmotiv*, realizzato da un clarinetto e da uno xilofono, la cui caratteristica principale è il tritono, intervallo altrimenti chiamato *diabolus in musica* all'epoca della modalità (cf. la notizia introduttiva di P. Várnai nel libretto che accompagna il CD, *op. cit.*, p. 19).