ROMA TRE
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI

DOTTORATO DI RICERCA IN

STUDI DI STORIA LETTERARIA E LINGUISTICA ITALIANA

XXIV CICLO

# Le metamorfosi di un arcidiavolo

## Evoluzione e trasformazione del personaggio di Belfagor da Machiavelli a oggi

Dottorando
Bernardina Moriconi

Tutor: Ch.mo Prof. Roberto Salsano

# INTRODUZIONE

"Obolo per il povero diavolo Belfagor". Così scriveva nel 1895 il giovane Luigi Pirandello su di uno scatolino in cui raccoglieva, a mo'di salvadanaio, i soldi necessari alla pubblicazione del suo poemetto dedicato all'arcidiavolo machiavelliano.

Ma perché definire "povero" il celeberrimo abitante infernale?

Forse l'agrigentino si riferiva alle difficoltà incontrate nel racimolare la cifra (150 lire) necessaria alla stampa del componimento, che rimase effettivamente incompiuto e inedito.

O piuttosto, passando dal dato personale a quello della *fictio* narrativa, Luigi alludeva alle tribolazioni vissute da Belfagor nel mondo dei viventi a opera prima della moglie e poi di un villano.

Eppure, proprio a cagione di quelle vicissitudini la fama dell'arcidiavolo avrebbe varcato i limiti spaziali e temporali, passando dalla terra di Toscana, in cui aveva mosso i primi passi, alla Francia (i *Belphégor* di La Fontaine, di Le Grand e di Casimire Gide); dall'Inghilterra (*The devili is an ass* di Ben Jonson e *Belphegor, or The marriage of the Devil* di John Wilson,) alla Romania dei primi del '900 (*Kir Ianulea* di Ion Luca Caragiale).

E' in Italia però che la figura dell'arcidiavolo ha prodotto frutti più copiosi e vari: il nome "Belfagor" resta legato a quello di una prestigiosa rivista di cultura fondata nel 1946 da Luigi Russo, mentre quello di Roderigo di Castiglia, assunto *pro tempore* dall'abitante infernale nel mondo di vivi, venne adottato come pseudonimo da Palmiro Togliatti per firmare i suoi articoli al vetriolo.

Naturalmente, è soprattutto in campo artistico che l'arcidiavolo partorito dalla fervida mente di messer Niccolò ha continuato a suggestionare e sollecitare la fantasia di letterati e artisti.

Questo lavoro, partendo dalla novella di Machiavelli e dalle sue molteplici fonti ispirative, si propone di documentare in che modo, nel corso dei secoli, il personaggio di Belfagor Arcidiavolo si sia prestato a riletture e rivisitazioni in ambito narrativo (Giovanni Brevio, Anton Francesco Doni, Carlo Casalicchio, Francesco Sansovino, Gian Francesco Straparola, la versione anonima del Pitrè);

in poesia (Giovan Battista Fagiuoli, Brigido, Luigi Pirandello e Vitaliano Salensi, la cui versione, fino a oggi sconosciuta, costituisce in Italia la prima rielaborazione in versi della novella); sulle scene (Ercole L. Morselli, Respighi-Guastalla, Pacini-Lanari, Carlo Lucarelli) e sul grande schermo (Ettore Scola).

# CAPITOLO PRIMO

# LA *FAVOLA* DI NICCOLO' MACHIAVELLI TRA INVENZIONE E TRADIZIONE

## 1. Genesi e caratteri della novella di Machiavelli

"Leggesi nelle antiche memorie delle fiorentine cose, come già s'intese per relatione, di alcuno sanctissimo huomo, la cui vita, apresso qualunque in quelli tempi viveva, era celebrata, che, standosi abstracto nelle sue orationi vide, mediante quelle, come andando infinite anime di quelli miseri mortali che nella disgratia di Dio morivano all'inferno, tutte o la maggior parte si dolevono non per altro che per havere preso mogle essersi a tanta infelicità condotte"[1].

Comincia così, con questo emblematico richiamo alle "antiche memorie" e alle "fiorentine cose" la versione più famosa, fra le tante che circolavano, dello strano caso del demonio che prese moglie: meglio nota come novella[2] di *Belfagor arcidiavolo*, composta da Niccolò Machiavelli probabilmente tra il 1518 e il 1520.[3]

Erano, questi, gli anni del ritiro forzato di messer Niccolò dalla scena politica fiorentina,[4] che egli in qualità di segretario aveva frequentato da protagonista fintanto che la repubblica aveva retto.

Anni duri, per Machiavelli, quelli trascorsi nel suo possedimento all'Albergaccio, presso S. Casciano, tormentato dal disagio economico e dallo

---

[1] L'autografo della novella machiavelliana è contenuto nel codice Banco Rari 240 della Biblioteca Nazionale di Firenze, alle cc. 1r-12r. Per una sua dettagliata descrizione si rinvia a P. Stoppelli, *Machiavelli e la novella di Belfagor*, 2007, Salerno Editrice, Roma, p. 19; alle *Note al testo* di F. Grazzini, *Machiavelli narratore*, 1990, Laterza, Roma-Bari, p.137, a S. Bartelli-P.Innocenti, *Bibliografia machiavelliana o bibl. Machiavelliane*, Verna, Ed. Valdonega, 1979, p. XXXVI. e, precedentemente, al Tommasini, *La vita e gli scritti di Niccolò Machiavelli*, Loescher, Torino, 2 volumi (il secondo in due tomi), 1883-1911, pp. 1039-40; al Gerber, *Niccolò Machiavelli. Die Handschriften, Ausgaben und Übersetzungen seiner Werke in 16. und 17 Jahrhundert*, Erster Teil, Gotha, Perthes, 1912-13,parte I, pp.10 e pp. 44-47e all'*Introduzione* e al *Commento* di L. F. Benedetto a Machiavelli, *Operette satiriche (Belfagor – L'asino d'oro – I Capitoli)*, Unione Tipografico – Editrice Torinese, Torino, 1926. L'edizione di riferimento per i brani riportati è quella di Grazzini, *Machiavelli narratore*, cit., p. 147.

[2] L'autografo, com'è noto, reca come titolo soltanto la parola *Favola* composta graficamente nella forma di un triangolo con la punta rivolta verso il basso:

F.A.V.
.O.L.
.A.

Il titolo *Novella del demonio che prese moglie* venne ricavato dall'edizione giuntina, nella cui lettera dedicatoria Giunti scriveva: "Et perché la sua novella del Demonio che prese moglie non andasse sola, l'habbiamo voluto accompagnare a queste cose/…/". Il titolo con cui la novella viene più frequentemente nominata, *Belfagor arcidiavolo*, deriva probabilmente dall'edizione del 1588 del Wolfe, che è preceduta dal seguente argomento, poi passato nelle edizioni successive: "Belfagor Arcidiavolo è mandato da Plutone in questo mondo con obbligo di dover prendere mogliera, ci viene la prende et non potendo sofferire la superbia di lei ama meglio ritornarsi in Inferno che ricongiungersi seco". Cfr. le note al testo in L. F. Benedetto, op. cit. , pp. 35-36.

[3] Stoppelli basandosi sulle caratteristiche grafiche del manoscritto, posticipa la datazione collocandola intorno al 1526. Cfr. P. Stoppelli, op. cit., pp. 20-21.

[4] Come si ricorda, Machiavelli venne allontanato dal suo ufficio nel 1512.

scontento per quel riposo obbligato, insopportabile per chi, come lui, si dichiarava disposto a "voltolare un sasso" pur di fare qualcosa.

Non sapeva ancora che proprio da questo esilio coatto e dall'inerzia rancorosa avrebbe tratto i capolavori che lo hanno reso immortale e anche – a divagarsi – una serie di scritti a carattere più leggero e che ben s'intonavano alla sua indole giocosa e un po' plebea, quella medesima indole per cui non disdegnava di tirar tardi all'osteria giocando a criccha e triche tach con villici e mugnai, come raccontava egli stesso nella celebre lettera al Vettori.

Spirito beffardo e icastico - un "piacevolone" ebbe a definirlo De Sanctis, uno "fuori della regola" per il raffinato suo contemporaneo Guiccardini -, osservatore acuto degli uomini ("parlo con quelli che passano, dimando delle nuove de' paesi loro, intendo varie cose, et noto vari gusti et diverse fantasie d'huomini),[5] curioso "de li vizi umani" (oltre che del valore), Machiavelli era naturalmente dotato di quell'arguzia narrativa di cui a buon diritto la Toscana poteva menar vanto.

Il culto per la Storia non gli impedì mai di intrigarsi delle storie e storielle della spicciola realtà quotidiana, nella quale pure vedeva riverberarsi molte delle venture e sventure che egli andava analizzando nelle opere politiche: a cominciare da quella "corruttela" che poteva determinare – a un tempo, sebbene con modalità differenti – la perdita di un territorio da parte di un Signore e quella della propria virtù da parte di una sposa.

Perciò, i componimenti di carattere giocoso e leggero mentre ci mostrano un Machiavelli "radicato profondamente nella tradizione culturale fiorentina delle novelle beffarde, dei canti carnascialeschi a doppio senso, del mondo degli scherzi e delle arguzie"[6], tradiscono spesso un intento satirico, congeniale all'artista e al suo modo di porsi nei confronti della "realtà effettuale" anche se, in questo caso, travestita di belle favole e fantastiche invenzioni.

Di questa produzione ricordiamo almeno i canti carnascialeschi che inseriscono Machiavelli in quella tradizione popolare e popolareggiante così viva

[5] Lettera a Francesco Vettori del 10 dicembre 1513, in Machiavelli, *Tutte le opere*, a cura di M. Martelli, Sansoni, Firenze, 1971, p. 1159.

[6] Antonio Piromalli , *Storia della Letteratura italiana*, Editrice Garigliano, Cassino, (I edizione, 1987; II edizione, 1994), consultabile in www.StoriadellaLetteratura.it. Cfr. cap. 8, prg.4.

a Firenze; un poemetto rimasto incompiuto, *L'Asino,* sferzante nei confronti dei suoi concittadini, due commedie, la *Clizia* e la *Mandragola,* quest'ultima considerata a buon diritto un capolavoro del teatro non solo rinascimentale, e naturalmente la favola di *Belfagor arcidiavolo*, unica messa per iscritto e rimastaci di una serie di novelle composte in un ampio arco di tempo dall'autore del *Principe*, il quale "si spassava ben volentieri tra le confraternite e le liete brigate, verseggiando e motteggiando"[7] e godeva fama di narratore piacevole e garbato, certo più abile "a maneggiar la penna che la spada".

Significativa, in tal senso, la lettera dedicatoria a Giovanni de' Medici, che Matteo Bandello antepone alla XL novella della prima parte della sua raccolta,[8] e nella quale rievoca l'occasione in cui i due avrebbero ascoltato per la prima volta tale novella.[9] A narrarla sarebbe stato appunto il Machiavelli, anch'egli presente nel campo di Giovanni delle Bande Nere durante l'assedio di Milano.[10] Al fine, forse, di verificare la concreta fattibilità delle teorie belliche espresse dallo stesso Machiavelli nel suo trattato militare, il capitano – stando al racconto di Bandello – avrebbe ordinato a messer Niccolò di schierare i fanti secondo il criterio da lui descritto nel trattato: "Messer Niccolò – continua i Bandello – quel dì ci tenne al sole per più di due ore a bada, per ordinare tre mila fanti, secondo quell'ordine che aveva scritto, e mai non gli venne di potergli ordinare."[11] Alla fine il

---

[7] F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, (1870).L'edizione consultata è quella Feltrinelli, Milano, 1978, vol. II, p. 494.

[8] I primi tre libri delle novelle di Matteo Maria Bandello, comprendenti, ciascuno, una sessantina di narrazioni, furono pubblicati a Lucca nel 1554 presso l'editore Busdrago. La quarta parte, costituita di solo ventotto novelle, uscì postuma a Lione nel 1573.

[9] Naturalmente l'informazione deve essere presa con beneficio d'inventario perché nelle dediche che antepone a ciascuna delle sue novelle, il Bandello rievoca chi ne sia stato il narratore, in quale circostanza sia stata narrata ecc., tutte informazioni, come ricorda Letterio Di Francia, certamente verosimili, ma non necessariamente vere. (Cfr. Di Francia, *Novellistica*, Casa Editrice Francesco Vallardi, Milano,1924, vol. II, pp. 4-5). Interessante in tal senso - perché ci riporta ancora una volta al Machiavelli -, anche la dedicatoria alla prima novella della raccolta, che secondo l'autore sarebbe stata narrata a Milano in casa di Ippolita Sforza e alla presenza dello stesso Bandello, da Lodovico Alamanni, fratello del più noto Luigi. Senonché, il racconto fatto all'epoca dall'Alamanni e riportato dal Bandello rievoca in modo puntuale un celebre episodio che aveva per protagonista Buodelmonte de' Buodelmonti e che era stato narrato dal Machiavelli nelle sue *Istorie Fiorentine* ( libro II, cap. IV) pubblicate postume nel 1531. Sempre secondo il Di Francia, la perfetta corrispondenza tra la versione del Bandello e quella precedente del Machiavelli, non solo relativamente al contenuto, ma anche riguardo a considerazioni, frasi e persino parole, induce a ritenere che "la novella nacque sicuramente dopo il 1531, sotto l'influenza immediata e precisa delle *Istorie Fiorentine*, allora pubblicate" e non quindi per ispirazione dell'Alamanni. Cfr. L.Di Francia, ivi, pp. 13-14.

[10] Ci si riferisce probabilmente all'assedio del 1526: in questo stesso anno infatti Machiavelli ottenne un nuovo incarico importante (provveditore e cancelliere dei procuratori delle mura) e per questo incarico ebbe anche occasione di recarsi presso il "Gran Diavolo" Giovanni de' Medici. Su questo incontro si legga anche *Il Machiavelli e il Bandello*, di Vittorio Osimo, in <<Giornale storico della letteratura italiana>>, vol. 54, 1909, pp.86-89.

[11] *La prima parte de le novelle del Bandello*, Tomo terzo, Londra, presso Riccardo Bancker, 1791, p. 67.

capitano, mosso a compassione o spinto dalla fame, decise di prendere in mano la situazione riuscendo velocemente nel compito. Poté così recarsi a pranzo in compagnia di Bandello e dello stesso Machiavelli, che venne poi invitato a narrare "una de le sue piacevoli novelle".

Questo episodio narratoci dal Bandello risulta interessante per diversi aspetti. Ci mostra infatti lo scarso credito attribuito alle teorie militari machiavelliane, perché il fallito tentativo di ordinare i fanti sembrava confermare "quanta differenza sia da chi sa, e non ha messo in opera ciò che sa, da quello che oltre il sapere, ha più volte messo le mani, come si suol dire, in pasta, e dedutto il pensiero e concetto de l'animo suo in opra esteriore; perciò che sempre il pratico et esercitato con minor fatica opererà che non farà l'inesperto, essendo l'esperienza maestra de le cose: di modo che anco s'è veduto alcuna volta una persona senza scienza, ma lungamente esercitata in qualche mestieri, saperlo molto meglio fare che non saperà uno in quell'arte dotto, ma non esperimentato".[12]

Nello stesso tempo, l'episodio conferma la fama di cui Machiavelli già godeva anche come autore e narratore di novelle.

Infine, se vogliamo prestar fede a tutto questo gustoso preambolo che il Bandello premette alla sua XL novella della prima giornata, la paternità[13] di quest'ultima (intesa almeno come fonte) sarebbe attribuibile al Nostro: se così fosse, ci sarebbe giunta, seppure mediante la narrazione – magari rimanipolata e rielaborata – del Bandello, almeno una seconda novella[14] di messer Niccolò: il che parrebbe ulteriormente confermato dall'argomento, ancora una volta di carattere misogino, di questo breve racconto,[15] e dal veloce ritmo narrativo che, secondo il Benedetto, ricorda quello della moderna *pochade*.[16]

---

[12] Ivi, p .66.

[13] Naturalmente si tratterebbe comunque di una paternità relativa, dato che le novelle ancora in quei tempi, più che prodotti originali sono quasi sempre rielaborazioni più o meno libere di narrazioni, scritte o orali, precedenti.

[14] Una breve novella compare anche nell'introduzione del poemetto intitolato *L'Asino d'oro*, come precisa lo stesso scrittore nei vv. .28-30: "Ma prima ch'io cominci a riferir/ dell'Asin mio i diversi accidenti,/ non vi rincresca una novella udire." N. Machiavelli, *Novella di Belfagor – L'Asino*, a cura di M. Tarantino, Salerno Editrice, Roma, 1990, p. 68.

[15] Così la premessa alla novella XL: Inganno usato da una scaltrita donna al marito con una subita astuzia. Cfr. M. Bandello, *La prima parte* ecc, op. cit., p. 69.

[16] Cfr. L. F. Bendetto, *Introduzione* a N. Machiavelli. *Operette satiriche*, op. cit. p. 3.

Ma torniamo, finalmente, alla novella oggetto del nostro studio. La trama è arcinota, per cui la riassumiamo brevemente.

Gran fermento nel sulfureo regno degli inferi: molti degli uomini che vi sono precipitati accusano le proprie mogli di essere state la causa della loro dannazione eterna, non paghe di aver fatto soffrire loro già in vita, pene infernali. Sarà vero? Non sarà vero? Il concilio dei diavoli[17] si riunisce per deliberare sotto la guida di Plutone[18].

La prima *location* della novella è collocata dunque nell'oltretomba: un oltretomba, per la verità, un po' atipico per chi si aspetta di trovarvi solo "pianto e stridor di denti": il regno governato da Plutone appare ordinato e gerarchizzato, e se Plutone ne è il capo indiscusso, le decisioni vengono prima valutate e condivise da un conciliabolo di satanassi.[19] Insomma, l'aldilà appare come il rovesciamento in positivo dell'al di qua, l'esatto contrario del caos e del disordine che domina nel mondo dei vivi[20]: "Laddove ci si aspetterebbe dolore e

---

[17] Il tema del concilio dei diavoli, presieduto dal re degli inferi, ricorre frequentemente nella letteratura medievale, in particolare nei misteri e nel teatro, non solo italiani. Martelli cita a titolo d'esempio il dramma inglese *Fall of Lucifer*, in cui il serpente che tenterà Eva giunge nel Paradiso terrestre proprio per volontà di un consiglio di demoni. Cfr. J. B. Russel, *Lucifer. The Devil in the Middle Ages*, Ithaca and London, 1984, pp. 246-269; e si veda anche l'introduzione di M. Martelli a N. Machiavelli, *Novelle di Belfagor – L'Asino*, a cura di M. Tarantino, op. cit. p. 31. Ma è presumibile che il principale testo di riferimento fosse costituito dal *Filocolo* di Boccaccio in cui parimenti ricorre il tema del concilio infernale (1, 9): " Il miserabile re, il cui regno Acheronta circunda, veggendo che lo essercizio era alle sue invasioni inique contrario, e che i lunghi cammini porgevano alla carne affannosa gravezza, per la quale i sostenitori d'essa fuggivano le inique tentazioni e meritavano il mal conosciuto regno da lui, il quale egli, per disiderare oltre dovere, perdé, afflitto di noiosa sollecitudine, veggendo la maggior parte di quelli che andar soleano alle sue case esser disposti a quello affanno, o ad altri simiglianti o maggiori, pensò di volergli ritrarre da sì fatte imprese con paura; e convocati nel suo conspetto gl'infennali ministri, disse: - Compagni, voi sapete che Giove non dovutamente degli ampi regni, i quali egli possiede, ci privò, e diedeci questa strema parte sopra il centro dell'universo a possedere/…/". G. Boccaccio, *Filocolo*, in www.pelagus.org.

[18] Secondo il Grazzini il nome di Plutone, come quello di Minos e Radamanto, "sono, nell'al di là machiavelliano, prestiti dell'oltremondo dantesco (ma senza esibire i tratti di una spaventevole difformità) e, attraverso esso, degli Inferi". F. Grazzini, op. cit., p. 12.

[19] Naturalmente qui, come nota anche il Grazzini (ivi, p.17) a essere messa in discussione non è tanto l'esistenza dell'Inferno che, in quanto tale, dovrebbe essere eterno, quanto la reputazione dei giudici – valore fondamentale in Machiavelli – che non riuscendo a valutare in modo appropriato le ragioni della dannazione di tanti uomini, rischiano di non essere sereni nell'emettere le loro sentenze.

[20] Già a partire dal basso Medio Evo (XII secolo) secondo la tesi sostenuta dal Curtius nella sua opera del 1948 *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* si diffondono nella cultura europea numerosi *topoi* del mondo alla rovescia che a loro volta deriverebbero dagli *adynata* del mondo classico. Tali rappresentazioni di fatti impossibili contrari alla norma implicano spesso – secondo il Cocchiara - un'intenzione educativa e didattica realizzata con l'ausilio dell'allegoria e della satira. E comunque sia, conclude il Cocchiara, "siano pretesti per una indiretta polemica di carattere sociale, siano espedienti gnomici, le rappresentazioni del mondo alla rovescia conservano sempre un carattere genericamente satirico o umoristico": carattere che è poi pienamente riscontrabile nella nostra novella. Cfr. G. Cocchiara, *Introduzione* (dello stesso Cocchiara) a *Il mondo alla rovescia*, Universale Scientifica Boringhieri, Torino, 1981, p. 18. Per di più, la stessa visione del mondo espressa dal Machiavelli negli scritti di carattere politico sembra rispecchiarsi attraverso lenti deformanti. Essa costituisce infatti il rovesciamento dei luoghi comuni e degli stereotipi propagandati dal potere politico e religioso. La sua verità, nota giustamente Sergio Campailla, è la verità effettuale e cioè che "gli uomini sono <<tristi>>, cioè malvagi, sono uomini –bestie, sdimenticano più facilmente la morte del padre

disordine regnano sovrane ordine e serenità; laddove, viceversa, ci si aspetterebbe amore e solidarietà, Machiavelli mette in scena una realtà in cui egoismo, confusione e inganno la fanno da padroni".[21] D'altra parte in uno dei canti carnascialeschi intitolato *De' diavoli iscacciati di cielo* venivano rappresentati dei demoni che, dopo essere stati scacciati dal Paradiso, si stabiliscono sulla terra e scelgono come residenza più consona – guarda un po' – proprio il capoluogo toscano:

e in questa città vostra
abbian preso il governo,
perché qui si dimostra
confusion, dolor più che in inferno[22]

Tra le varie ipotesi tese a verificare la veridicità delle accuse mosse dagli uomini alle rispettive consorti prevale quella di inviare – naturalmente sotto mentite spoglie - uno di loro (un infiltrato, insomma) tra i viventi col compito di sposarsi e sperimentare il ruolo di coniuge in un arco di tempo di dieci anni, fingere poi di morire e tornare negli inferi a relazionare.

Qui entra finalmente in scena l'arcidiavolo machiavelliano. La scelta per questa insolita missione cade infatti su Belfagor che viene debitamente istruito ed equipaggiato per l'impresa.

Ma chi è questo Belfagor e quale ruolo occupa nella complessa gerarchia infernale?

Innanzitutto, pur dovendo sottostare alle decisioni del concilio, Belfagor non è un diavolo semplice, bensì un arcidiavolo, egli appartenne alla schiera di quegli arcangeli ribelli scagliati da Dio all'inferno, come ribadito dallo stesso

---

che la perdita del patrimonio/…/A questo mondo conviene parere buoni, ma non esserlo, perché il vulgo viene sedotto dall'apparenza, e <<nel mondo non è se non vulgo>>. La stessa religione è *instrumentum regni*". Se Belfagor è il diavolo che si fa uomo, Machiavelli diventerà presto per la cultura ufficiale, l'uomo che si fa diavolo: "Non c'è autore della nostra letteratura – sono ancora parole di Campailla – che non sia stato demonizzato quanto Machiavelli." (i cui libri vennero messi all'indice nel 1559) "Con questi precetti *Il Principe* avvia una riflessione senza precedenti nella cultura occidentale, venendo a rappresentare una sorta di Bibbia del potere, ma una Bibbia negativa". S. Campailla, *Machiavelli ( e Leopardi) agli Inferi*, in S. Campailla, *Controcodice*, ESI, Napoli, 2001, p. 5.

[21] P. Chirumbolo, *"Belfagor" e il mondo rovesciato di Machiavelli*, in <<Studi rinascimentali>>, 2003, n. 1, pp. 27- 33; e cfr. su questo tema del mondo rovesciato le opere di P. Cocchiara, *Il paese di Cuccagna* (1980) e *Il mondo alla rovescia*, cit.

[22] Vv. 4-7 del canto in Machiavelli, *Tutte le opere*, op. cit., p. 988.

Machiavelli che ci tiene ironicamente a ribadire: "Belfagor arcidiavolo, ma per lo adietro, avanti che cadessi di cielo, arcangielo": una natura originariamente buona e sicuramente arrendevole, visto che i diavoli in riunione infernale "non si trovando alcuno che volontariamente prehendessi questa impresa, deliberorno che la sorte fussi quella che lo dichiarassi. La quale cadde sopra Belfagor arcidiavolo/…/" che accetta senza protestare la (mala)sorte toccatagli.[23] E in questa arrendevolezza si può forse scorgere il presupposto della rovinose e comiche vicissitudini che sulla terra lo porteranno a essere vinto e umiliato da una donna e da un villano.

In qualità di arcidiavolo egli riveste un ruolo intermedio all'interno della fitta schiera di diavoli,[24] sebbene si trovi presumibilmente in una posizione subalterna rispetto ai due demoni Minos e Radamanto citati in apertura della novella in qualità di giudici infernali, ruolo che ricoprivano già nell'*Inferno* dantesco, e, ancor prima, nella mitologia greca:[25] ciò spiegherebbe l'impossibilità del nostro arcidiavolo di una eventuale ribellione alla decisione del concilio di spedire proprio lui sulla terra.

Per la verità, Belfagor vanta origini ancora più illustri dal momento che, andando più indietro nel tempo, prima ancora che arcangelo, era stato egli stesso una divinità venerata presso i popoli moabiti e madianiti. Il nome Belfagor deriva infatti dal nome del monte Peor, che sorgeva nella regione del Moab (

---

[23] F. Grazzini, *Machiavelli narratore*, op. cit., p. 148.

[24] Il numero dei demoni infatti è, secondo gli esperti in materia, estremamente numeroso e quando si parla di loro al singolare è per intendere o solo il loro re o l'intera razza diabolica: un teologo particolarmente puntiglioso si è preso la briga di fare un po' di calcoli giungendo al sorprendente risultato che il numero dei diavoli ammonterebbe a non meno di 10.000 bilioni. Cfr. A. Graf, *Il Diavolo* (I ed., Fratelli Treves, Milano, 1889), Salerno Editrice, Roma,1980, p. 77. In età rinascimentale poi, erano molto diffuse e numerose le rappresentazioni iconografiche aventi per soggetto il Maligno e tutta la sua corte. Ricorda infatti Ludovica Segrebondi in un articolo intitolato *L'immagine del diavolo nelle incisioni fiorentine del Quattro e Cinquecento* (<<Città di Vita>> I, 1997, 1, p. 43): "le rappresentazioni del diavolo nel Rinascimento sono così numerose e talmente varie che sembrano sfuggire alle definizioni e alle classificazioni. Il diavolo medioevale si prestava maggiormente a una suddivisione tipologica, ma nel Rinascimento i diavoli antropomorfi si moltiplicano perché continuano a sopravvivere prototipi antichi a cui se ne affiancano di nuovi".

[25] Quei due nomi non derivano solo da reminescenze colte. Il Machiavelli (come sostiene anche il Tommasini, op. cit., p. 372), relativamente allo sviluppo satirico della vicenda narrata, ha probabilmente tenuto presente la *Rappresentazione del dì del giudizio* di Feo Belcari e Antonio di Meglio, in cui è rappresentato Minos nell'atto di arringare i diavoli: "Minòs parli a' diavoli, e dica:/ O voi, che siete posti all'esercizio/ D'empiere 'l nostro regno de' peccanti,/ Ora è bisogno esercitar l'offizio/ In punto messo gran tempo d'avanti,/ Per che essend'oggi el dì del gran giudizio/ Mettetevi in grand'ordin tutti quanti,/ Sicché nel tristo reo seme d'Adamo/ L'ira del nostro mal parte sfoghiamo." In *Le rappresentazioni di Feo Belcari ed altre di lui poesie edite ed inedite, citate come testo di lingua nel Vocabolario degli Accademici della Crusca*, I. Moutier, Firenze, 1833, p. 124. Martelli invece, tra le possibili fonti relative al concilio dei diavoli, cita anche le parodie sacre , nelle quali a volte compare Satana che fa ricorso a suoni di tromba per convocare i suoi sottomessi a consiglio. Cfr. *L'Introduzione* di M. Martelli a N. Machiavelli, *Novella Di Belfagor*, op. cit, p. 30.

compresa grosso modo tra il mar Morto e il fiume Giordano), dove era praticato il suo culto: Baal-Peor (questo il suo nome originale) significa infatti - secondo l'etimologia più accreditata - Signore (Baal)[26] del Peor.[27] Gli ebrei stessi subivano non di rado le suggestioni di questa (come di altre) divinità mediorientali dal momento che essi "prima di negare l'esistenza degli dèi delle genti, il che si indussero a fare solamente assai tardi, credettero che quegli fossero dèi davvero, ma meno possenti e meno santi di Jeova, loro dio nazionale."[28] Questo spiega i numerosi riferimenti a Baal-Peor che si ritrovano nell'Antico Testamento.[29] Solo col successivo affermarsi del monoteismo ebraico, anche il dio dei Moabiti venne degradato a figura demoniaca da combattere e distruggere[30]. Il Cristianesimo provvide poi a trasformarlo in un vero e proprio diavolo, che, secondo alcune fonti, conservava qualcosa della licenziosità originaria. Nel *Dictionary of Demonology*[31] si parla di Belfagor come di un demone che assume spesso forme umane ed è dispensatore di ricchezze, alla voce a lui dedicata è scritto infatti: " Demon of ingenious discoveries and inventions. He often assumes the shape of a young woman. He distributes wealth".[32] Nei testi di demonologia si legge inoltre che era un diavolo difficile da evocare, ma poteva essere molto munifico con colui che essendo riuscito in questa operazione gli fosse risultato simpatico, in tal caso poteva

---

[26] La medesima radice la si ritrova anche nel nome Belzebù derivante, a seconda delle testimonianze, da Bàal Zebub (Signore delle mosche) o da Baal Zebul (Signore della casa o degli inferi).

[27] Il suo culto, diffuso particolarmente tra le donne, culminava in momenti licenziosi e orgiastici (per la sua potenza riproduttiva veniva adorato sotto forma di fallo) e questo spiegherebbe il motivo per cui Baal-Peor sia stato successivamente avvicinato da Origene e da S. Girolamo al Priapo del mondo greco-latino. Cfr. la voce << Belfegor>> del *Dizionario storico-mitologico di tutti i popoli del mondo*, Tipografia Vignozzi Livorno, 1829, p. 288.

[28] A. Graf, *Il Diavolo*, cit. p.44. Sempre il Graf afferma in un altro passo che i numi un tempo venerati con templi e altari "non muoiono, non dileguano, ma si trasformano in demoni, perdendo alcuni l'antica formosità seduttrice, serbando tutti la gravità antica, e accrescendola." Ivi, p. 48

[29] Cfr. *Antico Testamento: Numeri* 25, 1-9; *Numeri* 31, 16; *Deuteronomio* 4, 3. *Prima Lettera ai Corinzi* 10-8. *Salmi* 105, 28. *Osea* 9, 10. *Giosuè* 22, 17

[30] Nella *Kabbalah* Belphegor è l'arcidiavolo dei togarini, il cui nome significa gli "attaccabrighe". Nel suo testo intitolato *La Cabala rivelata* Mc Gregor Mathers lo classifica al sesto posto fra i malvagi Sephirot, che costituivano la parte demoniaca di dieci divini Sephirot o emanazioni dell'essenza di Dio. Cfr. V. Hyatt – W. Charles, *Il libro dei Demoni*, (1974), Liguori, Napoli, 1986, pp. 81-82.

[31] Collin. De Plance, *Dictionary of Demonology*, a c. di W. Baskin, New York, Philosophical Library 1965,.in P. Chirumbolo, cit., p. 30.

[32] Ivi, p. 22, in P. Chirumbolo,*" Belfagor" e il mondo rovesciato di Machiavelli*, cit, p. 30. Confuta l'attendibilità di questa descrizione Luigi Foscolo Benedetto, secondo il quale è presumibile che "Collin de Plance, per tratteggiare questa sua figura di Belfagor, si sia basato sulla tradizione letteraria posteriore alla novella del Machiavelli". Machiavelli, *Operette satiriche*, a cura di L. Foscolo Benedetto, op. cit., p. 40.

anche donare il potere di realizzare importanti scoperte o ingegnose invenzioni:[33] e in fondo una "ingegnosa invenzione" sarà anche la trovata con cui il Belfagor machiavelliano beneficierà per un po' di tempo il suo compare Gianmatteo trasformandolo in esorcista.

L'assunzione da parte del Machiavelli del nome Belfagor, - che, nella versione "Belphégor" compariva mescolato ad altri diavoli già in numerosi misteri medievali e nella poesia religiosa francese (Grazzini cita come esempi lo scongiuro del mago Simone all'interno del *Martyre de S. Pierre et de S. Paul*) [34] - potrebbe derivare però non tanto da reminescenze religiose, quanto letterarie: esso compare già infatti nel *Morgante* di Pulci ( IV 97, 3; XXV 197, 7; XXVII 38, 7)[35] ed è probabile che a tale fonte attinga il nostro autore per fare di questo diavolo il protagonista della sua novella.

Torniamo al racconto e precisamente al punto in cui il nostro arcidiavolo, fornito di un nuovo aspetto (quello di un avvenente giovanotto sulla trentina) e di una nuova identità (Roderigo di Castiglia sarà il nome assunto), debitamente equipaggiato di denari e servitori, fa il suo ingresso trionfale in Firenze, città in cui – ci tiene a sottolineare Machiavelli – non si va tanto per il sottile su come ci si procuri le ricchezze e nessuno storcerà il naso sulle origini piuttosto vaghe del nuovo arrivato[36] e del suo patrimonio e soprattutto sul fatto che continui a incrementarlo con la pratica dell'usura. Anzi, ribadisce lo scrittore con evidente punta polemica, la città toscana viene scelta proprio perché "gli pareva più atta a sopportare chi con arte usurarie exercitasse i suoi danari".[37]

---

[33] Cfr. V. Hyatt W. Charles, *Il libro dei Demoni*, cit., p.82.

[34] Grazzini, op. cit., p.143. E cfr. anche il Benedetto, che ricorda come esso, senza però caratteristiche individuali, compaia in numerosi misteri in compagnia di diavoli più famosi. Op. cit., p. 40.

[35] Ecco per esteso i rispettivi riferimenti (l'edizione del *Morgante* consultata è quella edita da Sansoni, Firenze, 1984): "Lascia Apollino e gli altri vani iddei e torna al nostro padre benedetto,/ *e Belfagorre e mille farisei*;/ batteza il popol tuo che è maledetto" (p. 97); "E nella prima schiera è Falseronne/con la sua gente, tutti bene armati,/ *e Belfagor avea nello stendardo*,/ di color nero, e il campo era leardo" (p. 745): "E comincia Fortuna a bestemmiare/ che non volgeva a suo modo la ruota,/*Apollin, Belfagor e la sua setta*, / e minacciava di farne vendetta." (p.824).

[36] Una teoria suggestiva fa coincidere l'abbandono della Spagna, cui Roderigo fa cenno nella sua sintetica cronistoria ("dixe essersi da piccolo partito di Spagna et itone in Soria/…/", cit., p. 148) alla espulsione degli ebrei da quel territorio avvenuta ad opera di re Ferdinando d'Aragona nel 1492 e troverebbe poi un riscontro nella fitta presenza in quello scorcio di secolo di ebrei sefarditi in Firenze e Pisa. Cfr. Grazzini, op. cit., p. 37. Questa ipotesi fornisce allo stesso Grazzini pezze d'appoggio nel suo tentativo di storicizzare i fatti narrati dal Machiavelli collocandoli in un arco di tempo ben delimitato (cfr. Grazzini pp. 140-143).

[37] Grazzini, cit., p. 148.

In effetti, in poco tempo Roderigo incanta tutti, in particolare i numerosi nobili locali, ricchi di titoli e di figlioli, ma non di denari, e che speravano pertanto di fare il colpaccio, sistemando in modo adeguato almeno una delle loro creature. Onesta Donati è una di queste: casato illustre, quattrini pochi. Tanto più che il povero Amerigo, padre di Onesta e futuro suocero di Belfagor/Roderigo, ha a suo carico altri sei rampolli (tre maschi e tre femmine), tutti senza arte né parte.

Dunque, nozze grandiose prima, tenore di vita sfarzoso poi, anche perché Roderigo, assunte seppure controvoglia identità e natura umane, inizia a provarci gusto. Non solo, si ritrova ben presto innamorato della moglie e disposto a sottostare ai suoi capricci. Si sa: *nomen omen*: e forse Onesta[38] è tale di nome e di fatto in riferimento alla sua condotta morale, ma si rivela ben presto bisbetica, capricciosa e viziata: il demonio *maior* nel corso di questa novella tutta imperniata sui diavoli viene denominato col suo nome di Lucifero per la prima e unica volta solo come metro di paragone per misurare la superbia della donna: "Haveva mona Onesta portato in casa di Roderigo insieme con la nobiltà et con la belleza tanta superbia che non ne hebbe mai tanta Lucifero".[39]

Roderigo inizia a sperimentare che, come si dice, dopo i confetti, i difetti, eppure, da buon essere umano – quale è temporaneamente diventato – si arma della dote più diffusa tra i viventi, la pazienza, e sopporta. Non solo, ben presto si ritrova a sostenere l'onere economico dell'intera famiglia: le sorelle da maritare, i fratelli da sistemare. Uno viene spedito a est nel commercio dei panni, uno a ovest in quello dei drappi, al terzo viene aperta una bottega da orefice

[38] Per la scelta di questo nome Machiavelli potrebbe essere stato influenzato dal personaggio di monna Onesta da Campi, "ricorrente nella letteratura quattrocentesca fiorentina come personificazione della virtù ipocrita femminile: è nel *Morgante* di Pulci (XXII 227) e prima di lui in Burchiello nella variante <<suor Honesta>>; ritornerà nel secolo successivo in Aretino, Caro, Cecchi, Varchi e altri:" P. Stoppelli, *Machiavelli e la novella di Belfagor*, op. cit. p.26. Ma cfr. anche F. Ageno, *Nomignoli e personaggi immaginari, aneddotici, proverbiali*, in <<Lingua Nostra>>, XIX 1958, pp. 73-78. Per questo sono da ritenere improbabili – secondo Stoppelli (ivi) – i richiami onomastici al boccacciano Nastagio degli Onesti o alla dantesca Piccarda Donati (richiamo, quest'ultimo, fatto in considerazione del fatto che Donati è la famiglia di appartenenza della Onesta del Machiavelli). Che la scelta di questo nome riveli un intento satirico è stato evidenziato già dal L. F. Benedetto: "Per far più vasta e più mordace la sua satira antimatrimoniale, invece di riprendere il tristissimo tema della moglie infedele o dimentica, il M. avrebbe analizzato il caso non meno frequente nella vita reale ma più raro nell'arte di una donna che riesce, pur serbandosi onesta, a rendere totalmente intollerabile l'esistenza al marito". Nota a p. 43 di Machiavelli, *Operette satiriche*, op. cit.

[39] Grazzini**,** cit., p.149..

proprio a Firenze.[40] Inoltre, ci sono le occasioni mondane, le ricorrenze festaiole di San Giovanni e del Carnevale e via dissipando. Roderigo si barcamena tra lo sperpero di quattrini e il quotidiano inferno domestico causato dalla dolce metà e peggiore, evidentemente, perfino di quello da cui provengono lui e i suoi famigli, se questi ultimi preferiscono ben presto far ritorno alle tranquille plaghe infernali.

Anche gli affari non vanno bene. Le spese superiori alle entrate costringono Roderigo a far cambiali. Come se non bastasse, si rivelano fallimentari e in pura perdita le attività intraprese dai fratelli di lei: uno sperpera nel gioco i denari prestatigli dal cognato, l'altro trova la morte durante un naufragio in cui va perduta anche la mercanzia che non era stata preventivamente assicurata. I creditori sono alle porte pronti a intervenire allo scadere delle cambiali. Roderigo che, secondo quanto stabilito, non può ricorrere a trucchetti soprannaturali, decide che la via più semplice rimane sempre la fuga. Ma i suoi ex amici, ora nemici pronti a esigere il dovuto, sono lesti a inseguirlo. Vedendosi braccato, Roderigo abbandona il cavallo per tentare la via dei campi. Il trafelato arcidiavolo giunge così in quel di Peretola[41], trovando rifugio presso l'abitazione di un tal Giammatteo del Bricha, un contadino, ma anche – tiene a precisare Machiavelli – un "huomo animoso", cioè dotato di forza d'animo e di quello spirito d'intraprendenza di cui evidentemente difetta il nostro diavolaccio. Soprattutto, in barba alla tradizione del contadino beota e vile consolidata nell'ambito della città, il villano disegnato con pochi tratti da messer Niccolò possiede il pregio (fondamentale per Machiavelli) di saper guardare alla realtà e di adeguarsi prontamente alle circostanze: per questo, allorquando Roderigo lo prega di nasconderlo, promettendogli in cambio ricchezze, Gianmatteo accetta, non avendo molto da perdere in ogni caso: si tratta solo di occultarlo

[40] Martelli si sofferma sulla ricerca di simmetria ed equilibrio che caratterizza la novella, che si realizza nella "geometricità", da lui dettagliatamente analizzata, dell'impianto, e si traduce in una perfetta simmetria spaziale e temporale. Cfr. l' *Introduzione* di M. Martelli, a Machiavelli, *Tutte le opere*, cit. pp. XII-XV.

[41] Il borgo di Peretola fa la sua comparsa già nella celebre novella *Chichibio e la gru* del *Decamerone* (*...il quale con un suo falcon avendo un dì presso a Peretola una gru ammazzata...*) e nella novella LXIV del *Trecentonovelle* di Franco Sacchetti (*Agnolo di ser Gherardo va a giostrare a Peretola, avendo settanta anni, e al cavallo è messo un cardo sotto la coda; di che movendosi con l'elmo in testa, il cavallo non resta, che corre insino a Firenze*). Una fama "magica" caratterizzava già da tempo il piccolo borgo, che aveva dato i natali a quel Tommao Masini, meglio noto come Zoroastro da Peretola, amico e collaboratore di Leonardo da Vinci (fu il collaudatore della sua macchina per volare) e dedito alla magia e alle scienze occulte.

temporaneamente sotto una montagnella di letame accatastata fuori all'abitazione e sostenere, all'arrivo degli inseguitori, di non aver visto nessuno, di non saper niente e che insomma lo lasciassero in pace coi suoi buoi. Così avviene. Gli credono: in fondo cosa mai avrebbe potuto promettere al villano uno ormai senza più arte né parte?

Già, cosa mai poteva promettere Roderigo? Molto semplice: di entrare nel corpo di fanciulle e di uscirne solo grazie all'intervento dello stesso Giammatteo, promosso – *ipso facto* – dal ruolo di contadino a quello di esorcista.

Per la verità questa soluzione sembra contravvenire ai divieti impostigli dall'Alto (o, per meglio dire, dal Basso…) di svelare la sua reale natura luciferina e soprattutto di utilizzare arti diaboliche per cavarsi dagli impicci: ma in una favola – quale è, nelle intenzioni dell'autore, questa narrazione – tutto è concesso e possibile.[42]

Diavolo di parola, Belfagor. Non trascorrono pochi giorni che si diffonde per Firenze la notizia che la figlia[43] di un tale, certo Ambruogio Amidei, è indemoniata. Dal momento che i soliti rimedi a base di imposizioni di reliquie varie[44], non sortiscono effetto, il povero padre è disposto ad accettare la proposta di Giammatteo, che gli promette di salvare la figliola al modico prezzo di cinquecento fiorini, giusto il necessario per acquistare un podere a Peretola. L'affare è concluso. L'esorcismo riesce alla perfezione, non solo, ma Belfagor, prima di abbandonare il corpo della ragazza, promette al villano di entrare prossimamente nel corpo di un'altra fanciulla di più alto lignaggio, per la

[42] Secondo la suggestiva ipotesi proposta dal Grazzini, che confuta il giudizio di quanti hanno visto una caduta della coesione narrativa in questo svelamento da parte di Roderigo della propria natura originaria (cfr. il Benedetto, cit. pp. 6-7), Belfagor rivelando l'essenza luciferina ammette implicitamente l'incapacità di continuare a vivere da uomo tra gli uomini e visto che "tra i mortali Roderigo ha fallito, gli resta da provarsi come Belfagor". Grazzini, op. cit., p.68.

[43] Da notare che le indemoniate della novella saranno sempre identificate – aristocratiche o borghesi che siano – col solo ruolo di "figlie", e questo anche qualora siano maritate, come nel caso in questione, in cui veniamo informati anche del nome del consorte, Bonaiuto Tebalducci: ulteriore conferma di quanto in questa satira, antiuxoria prima ancora che misogina, i mariti contino poco (giusto quel tanto che consente loro di finire all'inferno…). Nei momenti salienti l'autorevolezza maschile resta appannaggio del padre, che trova evidentemente in questo ruolo, e non certo in quello maritale, un minimo di risarcimento alla propria dignità patriarcale.

[44] Le reliquie sono quelle di due santi all'epoca molto venerati a Firenze. Zanobi era stato infatti vescovo della città toscana tra il IV e V secolo. Gli venivano riconosciute capacità esorcistiche. Giovanni Gualberto, che accusò di simonia il clero toscano, secondo la tradizione affrontò il diavolo riuscendo ad avere la meglio (cfr. Grazzini, ivi, p. 79, nota). Le reliquie, adoperate senza alcun successo, appartengono dunque a due campioni della religiosità locale: qui l'intento satirico dello scrittore sembra diretto però non tanto ai santi in quanto tali, ma piuttosto all'utilizzo opportunistico che viene fatto dei loro resti mortali da parte dei suoi concittadini che nella prassi quotidiana ostentano comportamenti se non empi almeno poco edificanti.

precisione la figlia di Carlo, re di Napoli: il che avrebbe permesso al villano di pretendere più lauta ricompensa e a Belfagor di saldare definitivamente il suo debito. Così avviene e Gianmatteo, portata a buon esito anche questa seconda impresa, è ormai un uomo ricco e soddisfatto. Ma giunge di lì a poco la notizia che i suoi servigi sono richiesti anche in terra di Francia, dove è la figlia del re Ludovico VII ad essere indemoniata. La situazione si complica: Gianmatteo sa di non poter più contare sulla complicità dell'arcidiavolo, ma non può comunque sottrarsi alla richiesta regale, per di più il sovrano lo minaccia di morte caso mai fallisse nell'impresa. Roderigo/Belfagor che, per la prima volta nel corso della vicenda, rivela un'indole malvagia e quindi più consona alla sua natura mefistofelica, non soltanto non è più disposto ad aiutare il villano ma lo avverte che farà il possibile per farlo impiccare.

Gianmatteo capisce che deve giocare di astuzia ed escogita uno stratagemma. Comunica infatti al re che per riuscire a cacciare dei demoni particolarmente maligni e ostinati necessita un adeguato cerimoniale. Non deve mancare un grande palco innalzato all'uopo nel mezzo della piazza di Nostra Dama dove dovrà esser celebrata una messa solenne cui presenzieranno lo stesso sovrano e i suoi dignitari e il clero. Soprattutto non deve mancare la musica: un'esplosione di musica prodotta solo da strumenti a fiato. Così vien fatto. Roderigo, sistematosi nel corpo della principessa, rimane un po' perlesso di fronte a quello spiegamento di forze. Quando poi il clangore degli strumenti inizia a propagarsi per la piazza e lui, sempre più meravigliato, ne domanda la causa, Gianmatteo ha finalmente buon gioco sostenendo che il fracasso è provocato dalla moglie Onesta,[45] che si avvicina per rivendicare il suo consorte. Tale è lo spavento che Roderigo, senza avere neanche il tempo di ragionarci sopra, abbandona il corpo della principessa e se ne torna di filato all'inferno, scornato doppiamente, da una donna e da un bifolco, il quale – conclude Machiavelli – "ne seppe più che il diavolo" e diventa il vero eroe della novella.

[45] Osserva il Grazzini che quello strepito è anche "metafora della donna stessa, della sua protervia e dell'arroganza dei suoi modi", Grazzini, ivi., p. 115.

Una novella vivace e arguta, che conferma le capacità letterarie dello scrittore nonostante la mancanza di rigore cronologico[46] e la scarsa coerenza di alcune sequenze narrative: si consideri la decisione presa a un certo punto da Belfagor di far ricorso a pratiche diaboliche nonostante il divieto categorico impostogli dal concilio dei diavoli; o, ancora, l'improvvisa ostilità nei confronti di Gianmatteo, cui pure doveva gratitudine e che, per l'appunto, aveva precedentemente beneficato[47]. E perché, poi, non ricorrere prima a espedienti soprannaturali per togliersi d'impiccio senza subire l'umiliazione del tracollo e della fuga? Naturalmente sono interrogativi pretestuosi, perché la narrazione di messer Niccolò, intitolata sintomaticamente *Favola*, non ha né vuole avere pretese realistiche. Certo, la *Favola* machiavelliana ha poco a che vedere con l'omonimo genere reso famoso da Esopo e Fedro,[48] anche perché, all'epoca, tale termine veniva più spesso associato a opere teatrali:[49] lo stesso scrittore

[46] Si è a lungo discusso sulla ragione per cui Machiavelli abbia reso contemporanei due sovrani di differenti epoche storiche: Luigi VII e Carlo d'Angiò, il primo appartenente al dodicesimo secolo (regnò dal 1137 al 1180), il secondo al tredicesimo. Tra le varie ipotesi postulate circa la reale identità del re Carlo cui si accenna nella novella, (cfr. Grazzini , ivi,., pp. 126), ha prevalso infatti quella che tende a identificarlo con Carlo d'Angiò sovrano del Mezzogiorno dal 1226 al 1285. Alcuni, però, come il Tommasini (op. cit., vol. II, p. 374), ipotizzano che quel "Lodovico septimo" corrisponderebbe in realtà a Luigi IX, detto il Santo, fratello di Carlo d'Angiò e regnante fra il 1226 e il 1270. Forse, come afferma il Benedetto, la scelta per Luigi VII deriverebbe dal fatto che ripugnava al Nostro attribuire una figlia indemoniata a un re che si era conquistata fama di santità. Oppure, più semplicemente, la confusione è stata determinata dalla contaminazione di fonti diverse. D'altronde anche l'accenno alla Signoria, il cui governo avrebbe costretto Gianmatteo alla missione in Francia risulta un anacronismo rispetto ai nomi dei due regnanti stranieri (e quindi all'epoca di ambientazione del racconto) se si considera che la prima signoria risale al XV secolo, ai tempi di Cosimo il Vecchio.

[47] Cfr. a questo proposito le opinioni di M. Bonfantini (Machiavelli, *Opere*, Ricciardi, Napoli-Milano,1954, p. 1042) e di Grazzini (op. cit, p. 94, nota), per il quale nell'osteggiare Bricha, Belfagor rivela il suo odio per l'intero genere umano. A noi sembra invece che il senso di rivalità e vendetta dell'arcidiavolo sia rivolto proprio contro quel singolo villano: forse per "umanissima" invidia del successo arriso a Gianmatteo tra quei viventi che con lui si erano mostrati prima pretenziosi e poi vendicativi.

[48] Un accostamento più pertinente potrebbe essere fatto semmai al genere della fiaba con cui condivide alcune caratteristiche essenziali. Innanzitutto il carattere popolare e la diffusione realizzata non solo per iscritto ma anche attraverso tradizione orale; e, ancora, l'indeterminatezza temporale e la compresenza di personaggi realistici e fantastici. Inoltre nella *Favola* del segretario fiorentino sono riscontrabili alcune peculiarità che saranno poi enucleate da Propp come costitutive e costanti del genere "fiaba" relativamente alle situazioni ai personaggi e alle funzioni. Come è noto, per Propp, elemento costante delle fiabe, pur nel variare dei personaggi, sono le funzioni che essi assolvono e che ammontano a un totale di 31. Pur comparendo, nelle singole narrazioni, solo alcune delle 31 funzioni, esse si presentano in una medesima successione che è stata schematizzata dallo studioso sovietico. V. Ja. Propp, *Morfologia della fiaba* (1928), trad. it Torino, Einaudi, 1996 e *Le radici storiche dei racconti di fate* (1946), trad. it, Torino, Bollati Boringhieri, 1985..

[49] Si pensi alle *fabulae cothurnatae e praetextae* del mondo latino con cui, com'è noto, si identificavano rispettivamente le tragedie di argomento e ambientazione grecizzante e quelle di ambiente romano. Secondo il Martelli in realtà Machiavelli titolando con questo solo termine la sua novella aveva presente l'*Institutio oratoria* (II, 4, 2) di Quintiliano in cui la narrazione è distinta in tre categorie: <<storie>>, se si raccontano vicende realmente accadute; <<argomenti>>, per la narrazione di fatti finti ma verosimili e <<favole>>per eventi che non siano né veri né verosimili. Cfr. M. Martelli *Per un dittico machiavelliano*, in N. Machavelli, *Novella di Belfagor- L'Asino*, a cura di M. Tarantino, op. cit., p. 27.

fiorentino lo utilizza nel prologo della sua più celebre commedia per fornire il titolo della stessa ("La favola *Mandragola* si chiama").[50]

Se proprio volessimo trovare degli antecedenti al *Belfagor* di Machiavelli, per quanto attiene al genere, dovremmo riferirci a quelle narrazioni popolari o popolareggianti diffuse già a partire dal Medioevo e che servivano a rimpolpare quelle più brevi degli aneddoti e degli *exempla.*

E proprio come avveniva nella letteratura popolare, anche nel testo in questione non mancano però i riferimenti parodistici ad altri generi o forme narrative.

A partire da quell'*incipit* che presenta i fatti di seguito narrati come frutto della visione di un "sanctissimo huomo" non meglio identificato (un monaco? un eremita?). Secondo il Tommasini tale avvio svelerebbe un risvolto autobiografico della novella, composta nel medesimo periodo in cui il Fiorentino spulciava fra le cronache e le leggende locali acquisendo materiali per le sue successive produzioni: questo – sempre secondo il Tommasini - spiegherebbe la volontà, non riscontrabile in nessun altro narratore di favole, di accreditare il materiale fantastico citando delle fonti.[51] Ma è probabile che lo scrittore, futuro campione dell'anticlericalismo, tenesse piuttosto presente con questo esordio ("Leggesi nelle antiche memorie delle fiorentine cose come già s'intese per relazione di alcuno sanctissimo huomo/…/") il *modus narrandi* di certa letteratura religiosa, e, in particolare, un testo canonico della predicazione medievale, lo *Specchio di vera penitenza* di Jacopo Passavanti, anch'egli fiorentino e abilissimo nel tessere racconti edificanti e terrorizzanti per il suo ingenuo e spesso incolto pubblico. Molte di queste prediche cominciano con le frasi, quasi formulari, "Leggesi, et è scritto dal venerabile Beda...", "Leggesi scritto nel libro de' Sette Dotti…", "Leggesi nella Vita de' Santi Padri…" , "Leggesi scritto da Piero Damiano…"ecc.:[52] in Machiavelli alle autorità religiose sono subentrate – in un'ottica già più moderna e laica – quelle delle "antiche

[50] *Mandragola*, in N. Machiavelli, *Tutte le opere*, op. cit, p. 868.
[51] Cfr. Tommasini, op. cit. II, p. 371.
[52] Jacopo Passavanti, *Lo specchio della vera penitenza*, Edizione Le Monnier, Firenze, 1856, p. 14; p. 16; p. 27; p. 51. Il Martelli, nella già citata introduzione, ricorda anche il *Novellino* ("Leggesi di Salomone", "Leggesi del re Corrado" ecc) e *Il Reggimento e costumi di donna* di Francesco da Barberino ("Leggesi nel libro di madonna Mona d'Egitto"). Martelli, op, cit., p. 29.

memorie delle fiorentine cose" che a loro volta fanno riferimento a un non meglio identificato "sanctissimo huomo", che, in quanto tale, ha l'autorità di accreditare l'eccezionalità dei fatti narrati.

Lo stesso nome assunto da Belfagor tra i viventi, Roderigo di Castiglia, è stato letto da alcuni come ripresa parodistica di quello di papa Alessandro VI Borgia, il cui nome di battesimo era appunto Rodrigo e proveniva parimenti dalla Spagna (dalla Valencia per la precisione).

Oltre a quello parodistico è ben presente – anzi, frammisto a esso – l'intento satirico che serpeggia nel corso dell'intera narrazione e attraverso il quale Machiavelli riesce a stigmatizzare alcuni aspetti della corrotta vita sociale e religiosa del tempo: le mode effimere, il vizio del gioco, l'usura, e, più genericamente, una rilassatezza dei costumi che non risparmia neanche gli uomini di chiesa.

Insomma, il Machiavelli maggiore fa continuamente capolino in questa novella costruita molto letterariamente, sulla falsariga dei racconti della tradizione popolare orale e scritta.[53] Questo spiega il fatto che i personaggi, che lo scrittore nella pagine della *Mandragola* avrebbe dimostrato di saper sbalzare con maestria, risultano, nella novella in questione, appena abbozzati. Più tipi fissi o caratteri stereotipati che personaggi a tutto tondo Anzi, essi sembrano provocatoriamente costituire il ribaltamento di altri caratteri codificati da un'ampia tradizione letteraria: alla donna angelicata subentrano nella deformante fantasia machiavelliana le indemoniate o, peggio, quelle in grado di dare punti al diavolo in persona; al bifolco deriso e beffato subentra il villano "animoso" che diventa soggetto e non oggetto di beffe. Soprattutto, *diabolicum in fundo*, alla figura spaventevole del diavolo ricorrente in numerosissime raffigurazioni letterarie e iconografiche come costante e angoscioso *memento*, subentra la

[53] Il genere "novella" era d'altra parte ancora relativamente giovane e quindi attingeva a un vasto ed eterogeneo repertorio. Come sottolinea il Mazzacurati nel suo *excursus* sulla novella dal Sacchetti al Bandello, è solo grazie alla *auctoritas* boccacciana che questa forma narrativa viene legittimata e acquista una totale autonomia e dignità rispetto ai "precedenti asservimenti ad altri <<generi>>; e cioè alla predicazione, alle istituzioni di pedagogia e di morale, alle cronache, alle agiografie, alle storie antiche, insomma a quella retorica dell'esemplarità che, fino ad allora, era stata la principale ragione di vita delle scritture narrative." G. Mazzacurati, *All'ombra di Dioneo*, La Nuova Italia, Firenze, 1996, p. 83.

figura grottesca e tutto sommato simpatica del nostro arcidiavolo, raggirato e umiliato dai mortali.

Non che mancassero, anche in pieno medioevo, come vedremo, rivisitazioni comiche del Maligno,[54] ma l'arcidiavolo che opera nella novella di messer Niccolò possiede un valore aggiunto nella misura in cui il processo di antrpomorfizzazione necessario per accedere al mondo dei vivi non ha interessato solo l'aspetto esteriore, ma ha coinvolto anche il suo intimo: nelle terrene e frustrate aspirazioni al benessere al successo alle gioie amorose, Belfagor sembra condividere venture e sventure dei suoi nuovi e temporanei compagni di strada, gli uomini, appunto: a partire ovviamente dalle sventure coniugali che, con buona pace di Marietta Corsini, Machiavelli sembra annoverare tra le calamità peggiori.

Insomma, ne è passata di acqua sotto Ponte Vecchio e la Firenze che si riflette nell'Arno non è ormai più quella di Dante e neanche di Boccaccio. I tempi sono mutati, i costumi si sono evoluti. L'ingenuità credulona dei secoli bui è stata soppiantata dal disincantato scetticismo di chi è ormai consapevole che l'esperienza e la conoscenza valgono più della tradizione e dell'*ipse dixit*. Si è affermato un laicismo che induce a riconsiderare con divertito distacco il fisico e il metafisico. In questa novella di veramente demoniaco c'è solo il genio di questo scrittore, che come ebbe a notare Luigi Russo, ha ribaltato con le sue speculazioni i logori valori formali su cui si reggevano la vita morale e una concezione astratta e basata su vecchie regole della prassi politica.[55]

Illuminante in tal senso, ancora una volta, il giudizio di Francesco De Sanctis:

> Nelle antiche leggende senti il miracolo, e senti il meraviglioso ne' romanzi antichi di cavalleria: ora manca l'ingenuità e la semplicità, e l'arte non può riprodurre il fantastico che con un ghigno ironico, volgendolo in gioco. Perciò la sola novella fantastica che si possa chiamare lavoro d'arte è il *Belfagor*, il diavolo accompagnato dal sorriso machiavellico.[56]

---

[54] In particolare dopo la crisi e la peste del Trecento inizieranno a comparire raffigurazioni grottesche del diavolo, come documentato da alcuni aspetti della pittura di Bosch e di Bruegel.
[55] L. Russo, *Machiavelli*, Laterza, Bari, 1966, p. 164.
[56] F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, op. cit, p. 428.

Questo ci aiuta a capire perché il *Belfagor* di Machiavelli sia diventato un punto di riferimento per numerosi autori posteriori che hanno in vario modo ripreso e rielaborato la novella dal segretario fiorentino, sebbene il nucleo tematico della vicenda Machiavelli lo abbia a sua volta desunto da storie preesistenti.

## 2. Le fonti della novella

Incerta è l'origine dalla novella, origine remota e lontana, da ricercare probabilmente in quell'oriente favoloso e favolistico.

Gia il Benedetto accennava a una serie di ricerche in corso sulle possibili fonti orientali della *Favola.*[57] In tempi più recenti lo Stoppelli cita i contributi in tale direzione offerti da Picone e Di Francia[58] e fa riferimento in particolare a tre opere, il *Sukasaptati*, il *Panchatantra* e *Le Mille e una notte.*[59]

Per quel che ho potuto verificare personalmente mediante consultazione delle ultime due opere, non compaiono in esse storie simili a quella della nostra novella, ma solo sporadici avvenimenti o situazioni vagamente assimilabili al *Belfagor*. Nel terzo *Tantra* della raccolta di favole indiane, ad esempio, è presente una narrazione intitolata *Storia del Bramino*, in cui si raccontano le peripezie del bramino Krishnan che presta soccorso a un serpente finito in un pozzo e questi gli promette di correre in suo aiuto caso mai il bramino si fosse trovato in difficoltà. Eventualità che presto si avvera perché Krishnan viene accusato ingiustamente del furto di gioielli reali e condannato a morte. Giunge in soccorso l'amico serpente che escogita il seguente piano: s'intrufolerà nelle stanze della reggia e arriverà alla regina per morderla e indurla in un sonno di morte da cui solo il bramino sarà in grado di risvegliarla. Così accade, i rimedi di medici e guaritori giunti da ogni parte non sortiscono risultati. Il re disperato decide che chiunque sia in grado di salvare la regina sarà degnamente

[57] Cfr. L. Foscolo Benedetto, op. cit., p. 4, nota 1.
[58] Cfr. P. Stoppelli, op. cit., p. 11.
[59] Ma potremmo anche aggiungere, per l'ampia diffusione che ebbe nell'area occidentale il *Libro de' Sette Savi.*

ricompensato. Si propone il bramino che condotto al cospetto della regina le tocca la fronte e riesce a svegliarla. Festa a corte e *happy and* anche per il bramino riabilitato e ricco.

Bene, in questa, che è solo una parte della più corposa favola, mi sembra che si possa scorgere una labile eppur evidente analogia con la nostra novella: il reciproco soccorso che si scambiano il serpente e il bramino ricorda il patto stipulato da Belfagor e Gianmatteo, anche il piano messo in atto prevede in entrambi i casi un incantamento (sonno/possessione) che può essere spezzato solo grazie all'intervento del personaggio fornito di temporanee virtù magiche o esorcistiche (bramino/Gianmatteo).

In altre favole del *Panchatantra* compaiono dei demoni (o geni, intesi come entità malefiche) che a seconda dell'antagonista con cui si scontrano possono avere la meglio o la peggio (si legga la favola *Il ladro e il demone* nel terzo *Tantra* e le favole *Storia di Mantharaka il tessitore*, *Storia del ladro e del demone ingenuo* e *Storia del bramino inquisitore* nel quinto *Tantra*).[60]

Altro tema frequente in questi testi orientali è quello misogino[61] che diventa più incisivo in un'altra raccolta di fiabe, in questo caso persiane, intitolata *Il libro di Sindbad*, nelle cui narrazioni sono passate in rassegna svariate forme di nefandezze al femminile.[62]

Sta di fatto che questa vasta produzione narrativa, giunta attraverso molteplici canali in Europa, esercita una indubbia influenza su temi e modi del narrare (si pensi solo alla fortuna che la "cornice" incontrò presso i narratori occidentali).

---

[60] La traduzione delle storie del *Quinto Tantra* è condotta sulle raccolte in inglese curate da Franklin Edgerton (*The Panchatantra Translated from the Sanskrit*, South Brunswick, New York-London 1965); G.L. Chandiramani (Rupa & co, New Delhi 1991-2003) e sulla raccolta pubblicata in Internet sul sito www.urday.com.

[61] Sempre in *Storia di Mantharaka* ritroviamo le seguenti asserzioni : "i libri sacri dicono di non consultare le donne perché la loro intelligenza è notoriamente inferiore" e ancora: "una casa governata da una donna, da un drogato o da un bambino finirà sicuramente male".

[62] *Il libro di Sindbad*, dalla versione bizantina di Michele Andreopoulos (risalente alla fine dell' XI secolo), a cura di E. V. Maltese, UTET, Torino, 1993. Il particolare carattere del misoginismo di questa raccolta persiana è ben documentato dallo stesso Maltese in *La novella bizantina tra Oriente ed Occidente*, consultabile anche on-line in www.imperobizantino.it, pp. 7-14.

In particolare, il tema del diavolo costretto a sperimentare le angherie del sesso debole è attestato già in età medievale, dove lo si ritrova soprattutto nelle prediche[63] e negli *exempla*.[64]

Autore prolifico di *exempla* nel basso Medioevo fu il religioso Iacopo da Vitry[65] A lui si deve una prima concreta testimonianza dei temi che ritroveremo nella novella machiavelliana. In una raccolta tedesca del 1914,[66] infatti, sono riportati in modo contiguo due *exempla* del predicatore francese che risultano particolarmente illuminanti circa le possibili fonti del *Belfagor*.

Nel primo si racconta di un uomo che essendo sposato a una donna terribile decide, per prendere un po' di tregua, di recarsi in pellegrinaggio a S. Giacomo di Compostela, affidando temporaneamente la consorte a un diavolo, ritenendo che solo un abitante degli inferi possa essere in grado di non farsi sopraffare dalla scomoda consorte. Errore! Al ritorno, l'uomo trova che la donna è riuscita a esasperare a tal punto il diavolo che questi non vede l'ora di riconsegnarla al marito col quale, una volta tornato, così si esprime:

Recipe uxorem tuam quam michi commendasti et eam cum magno labore custodivi. Libencius decem equas silvestres servarem quam talem et tam pessimam mulierem.[67]

---

[63] Il tema compare ancora nella predicazione cinquecentesca. A tal proposito è stata ventilata anche la possibilità che Machiavelli conoscesse per averla ascoltata di persona una predica del Savonarola risalente al luglio del 1495 nella quale l'irriducibile frate rievocava l'episodio narrato in *Numeri*. Cfr. Grazzini, op. cit., p. 144.

[64] Questi ultimi erano dei brevi racconti aneddotici composti a fini dilettevoli o edificanti che trattavano generalmente argomenti desunti dalla Bibbia, ma anche dalla letteratura pagana e dalla tradizione orale. Il genere dell'*exemplum* – secondo Le Goff – diventa assieme ai *ragionamenti* una forma preferenziale di predicazione tra il 1180 e il 1240 circa. In quest'epoca infatti, con l'affermarsi di nuove strutture societarie, la Chiesa sperimenta questo genere nuovo e innovativo, di carattere "più orizzontale che verticale", più atto, cioè, a suscitare l'interesse degli emergenti ceti sociali e professionali, attingendo modelli e argomenti non solo alle autorità riconosciute ma anche alla spicciola realtà quotidiana (emblematicamente Battaglia definì gli *exempla* "Bibbia della vita quotidiana", S. Battaglia, *L'esempio medievale*, in *La coscienza letteraria del Medioevo*, Liguori, Napoli, 1965, p. 47). Cfr. J. Le Goff, *Realtà sociali e codici ideologici all'inizio del secolo XIII: un exemplum di Giacomo di Vitry sui tornei*, in *L'immaginario medievale*, Laterza, Bari, 2007 (sesta edizione), pp.57-74.

[65] Iacopo da Vitry (1170-1240) fu vescovo di Acri in Palestina e poi cardinale-vescovo di Tuscolo, egli fu un predicatore di notevole rilevanza, (numerose sue prediche furono a favore delle crociate contro gli Albigesi e contro gli infedeli) e uno dei primi a servirsi in modo sistematico di questo genere. Cfr. Le Goff, ivi, p. 63

[66] *Die exempla des Jacob von Vitry: ein Beitrag zur Geschichte der Erzählungsliteratur des Mittelalters*, hrsg. Von G. Frenken, München, Beck, 1914, pp. 128-129, in P. Stoppelli, op. cit., p. 11, nota 3.

[67] J. De Vitry, *Exempla* n. 67, in *Die Exempla aus den Sermones feriales et communes*, ed. J. Greven, Heidelberg, 1914, per cui si rinvia al saggio di A. D'Agostino, *Il patto col diavolo nelle letterature medievali (Elementi per un'analisi narrativa)*, in <<Studi Medievali>>, III serie, XLV (2004), pp. 699-752, consultabile in users.unimi.it/dagosti/patto-col-diavolo.pdf, p. 26. In un altro *exemplum* (il 62 dell'edizione Greven) si racconta invece di un tale che dà in sposa la figlia al diavolo ignorandone però l'identità. Il diavolo, sperimentato il pessimo carattere della consorte, decide di abbandonarla e, svelando al suocero la sua reale natura, dichiara: "Malo esse in inferno quam amplius cum ipsa commorari". Ivi, nota 105, p. 26.

L'*exemplum* successivo è invece incentrato su un patto stretto tra il diavolo e un ladro. Quest'ultimo mette in atto impunemente le sue malefatte perché sa di poter contare sull'appoggio del diavolo, pronto a liberarlo qualora finisca in galera. Ma un bel giorno il diavolo si ritira dall'affare e il ladro, catturato, viene condannato a morte.[68]

I due raccontini di Iacopo da Vitry, come si vede, contengono *in nuce*, seppure separatamente, l'intreccio che ritroveremo nella novella del Machiavelli. La fusione di questi due nuclei tematici, quello misogino-antiuxorio e quello del patto tra uomo e diavolo, era avvenuta però gia precedentemente al Nostro, nel XIII secolo, a opera di Pietro di Limoges, maestro delle Arti a Parigi, che tra il 1272 e il '73 assemblò oltre duecento componimenti di vario genere, tra cui *exempla* e, tra questi ultimi, uno che ha molti punti in comune con la nostra *Favola*. Così lo Stoppelli riassume la storia:

> Un diavolo ha preso moglie, ma disgustato dalla malizia di lei se ne allontana. Incontra un tale che ha fatto esperienza addirittura di tre mogli, una peggiore dell'altra. I due decidono di far società insieme. Il diavolo si impossesserà delle persone e il suo compagno, fingendosi medico, andrà a liberarlo, riscuotendo il compenso della guarigione. Ma quando a essere posseduto è un principe, il diavolo rifiuta di uscire, mettendo a repentaglio la vita del complice. Allora l'uomo ha una trovata: fa dar luogo a suoni e canti. Il diavolo chiede cosa sia tutto ciò e l'uomo gli dice che è la moglie che viene a rivederlo. Il diavolo, temendo di dover rincontrare la donna, abbandona precipitosamente il corpo del principe.[69]

Il testo che è però considerato un sicuro referente per quello di Machiavelli risale al secolo successivo, quando, sempre in Francia, Jean Le Fèvre, vissuto a Parigi nel Trecento, mise mano al volgarizzamento delle *Lamentationes*

---

[68] E' molto simile a un racconto presente ne *El Conde Lucanor* di Juan Manuel, raccolta di *exempla* risalente agli anni Trenta del XIV secolo (ex XLV, pp.182-187) riferita ancora da D'Agostino, op. cit., p. 15.

[69] P. Stoppelli, op. cit., pp. 11-12. Il testo è riportato in M. Picone, *La "Favola" di Belfagor fra exemplum e novella*, in *Niccolò Machavelli politico storico letterato*. <<Atti del Convegno di Losanna>>, 27-30 settembre 1995, a cura di J.-J. Marchand, Salerno Editrice, Roma, 1996, p. 142. Cfr. anche J. Berlioz-C. Bremond, *Belphégor ou le diable mal marié*, in <<L'Histoire>>, n. 153, 1992, pp. 30-36.

*Matheoli.*[70] Tale scritto sarà considerato la fonte più attendibile del *Belfagor* insieme col componimento *De daemone uxorem recusante* dell'italiano Lorenzo Astemio,[71] che presenta però notevoli divergenze rispetto a quella di messer Niccolò: nella versione dell'Astemio la moglie del diavolo è morta, pertanto il compare esorcista per indurre l'ex socio a uscire dal corpo dell'indemoniato lo minaccia di procurargli una nuova moglie.[72]

L'opera invece di cui Le Fèvre[73] offre una traduzione è un poemetto latino medievale in quattro libri, nel quale l'autore, un chierico francese di nome Matteolo[74] (vissuto tra XIII e XIV secolo) riversava i suoi aspri umori contro le donne e contro il matrimonio: il che non gli impedì, pare, nonostante la condizione clericale, di convolare segretamente a nozze con una vedova.[75]

Le Fèvre, a sua volta, non si limita a volgarizzare il testo di Matteolo, ma lo rimpolpa di nuove parti,[76] una delle quali è costituita appunto dal racconto del diavolo e del medico esorcista. Questi due bei tipi stringono il solito accordo di mutuo soccorso a fini pecuniari. Lo stratagemma messo in atto è quello ormai noto: possessione di una persona da parte del diavolo e finto esorcismo liberatorio da parte del medico. Fino a che il demonio, installatosi con piacere nel corpo di una regina, non è più disposto ad abbandonarlo mettendo in seri guai l'ex socio. Questi, ricordandosi la confessione che il diavolo gli aveva fatto di essere stato una volta sposato e di reputare il matrimonio il male assoluto, organizza un concerto con strumenti vari suonati da giullari e informa il diavolo, deciso a non uscire dal corpo della nobildonna, che il frastuono è prodotto dalla

---

[70] Cfr Stoppelli, ivi, pp. 11-13 che riporta in appendice (pp.87-91) i versi 3.853-4.034 delle *Lamentations* nella lezione stabilita in A.-G.Van Hamel, *Les Lamentations de Matheolus et le livre de Leesce de Jehan Le Fèvre de Resson (Poèmes français du XIV* siècle), Bouillon, Paris, 1892, (1895, 1905), pp.153-156.

[71] Lorenzo Astemio nacque a Macerata tra il 1435 e il 1440. *De daemone uxorem recusante* fu inserito nel suo *Hecatomythium secundum* (novella 95), una centuria di favole e racconti con intento morale pubblicata a Fano nel 1505.

[72] Cfr. L. Di Francia, op. cit., v. I, p. 693. Sempre il Di Francia in un altro passo della sua corposa opera esprime un parere fortemente negativo su questa novella a causa dell'aridità dell'artista, il quale riesce solo a "sfoggiare un po' di quel rude misoginismo, che serpeggia in tutto il libro, ed è forse la manifestazione più vivace del suo spirito". L.Di Francia, ivi, p. 478.

[73] E' autore anche dei volgarizzamenti dei *Disticha Catonis* e della *Vetula* dell pseudo-Ovidio ed è attribuita a lui anche la composizione de *La Dance macabré*. Cfr. P. Stoppelli, (cit. p.12 e ivi, nota 6) che fa riferimento al testo di A. G. Van Hamel, cit., 1905, pp. CLXXV-CCIX.

[74] Da non confondere, com'è accaduto, con l'umanista umbro Matteolo Perugino

[75] Cfr. P. Stoppelli, op. cit. p. 12, nota 6.

[76] Anche se non è chiaro se questi inserti siano la traduzione di versi che mancano nell'unico manoscritto pervenutoci della *Lamentazione*, ma che invece Le Fèvre ebbe modo di conoscere, o se siano creazione autonoma di quest'ultimo.

moglie che viene a reclamare il consorte. Il tutto si conclude con la fuga del diavolo che permette al sedicente medico di accaparrarsi il compenso.

Come si può desumere, attraverso questo pur rapido *excursus*, il nucleo tematico della novella di *Belfagor arcidiavolo* circolava in diversi contesti spaziali e culturali da lungo tempo.

Sorto per poligenesi in luoghi diversi dell'oriente, giunto ben presto in Europa mediante tradizione scritta e orale, fuso e confuso con altri spunti narrativi, utilizzato, infine, a seconda delle circostanze, per scopi dilettevoli o parenetici, l'argomento del diavolo che prende moglie si affaccia alle soglie del sedicesimo secolo forse un po' svigorito, ma non privo di una sua carica suggestiva se numerosi autori, contemporanei o posteriori al Machiavelli, hanno a loro volta rielaborato il tema, anche non rifacendosi necessariamente – come vedremo – al modello fornito dall'autore del *Principe*.

Il cui merito, dunque, è di avere assunto un materiale narrativo ampiamente sfruttato, fornendogli nuova linfa vitale e innalzandolo a dignità d'arte, e riuscendo per di più a combinare, come sottolineato giustamente da Picone, la prospettiva allegorico-morale con quella ironico-ludica[77]. Soprattutto, nella versione offertaci da messer Niccolò, la vicenda del diavolo che prende moglie si configura come un testo autonomo, alimentatosi, sì, a più fonti, ma sganciato da esse: valutabile solo e principalmente in rapporto alla complessa personalità del suo autore e alle sue esperienze d'arte (e magari di vita).

Nulla di più facile, peraltro, che nel mettere insieme la sua novella, Machiavelli si sia riferito anche a fonti più concrete e circostanziate, a lacerti di cronaca locale, episodi cioè realmente accaduti che ben si inserivano però nell'ordito prevalentemente fantastico di questa narrazione.

Si pensi al tema della possessione diabolica che si realizza per ben tre volte e in luoghi diversi (Firenze, Napoli, Parigi). Significativamente è però sul primo dei tre episodi che lo scrittore si dilunga un po', e non solo perché segna l'avvio della nuova attività messa a punto da Belfagor in combutta col Bricha. Esso infatti consente anche allo scrittore, studioso nonché appassionato di storia, di

[77]Cfr. M. Picone, *La «Favola» di Machiavelli. Una lettura intertestuale*, in *Dal primato allo scacco. I modelli narrativi italiani tra Trecento e Seicento*, (pp.171-190) a c. di G. M.Anselmi, Carocci , Roma 1998, p. 172.

riferirsi a un caso di possessione che si riteneva realmente subito nel 1466 da una ragazza di vent'anni, tale Antonia, figlia di Giovanni d'Agnolo di San Godenzo: vicenda di cui rimane traccia in un manoscritto conservato nel fondo Antinori della Laurenziana di Firenze[78] risalente alla fine del XV secolo[79] e che è stato studiato da Pasquale Stoppelli nel già citato testo di filologia attributiva sul *Belfagor* e, più recentemente, da Angela Maria Iacopino, che ne sta anche curando l'edizione, come ci informa lei stessa nel saggio intitolato *Il manoscritto Antinori 130: una comica storia di possessione*.[80]

La ragazza spiritata, nel caso in questione, viene affidata non a un esorcista "professionista", ma a un semplice fabbro, cognato della ragazza, tal Fruosino, il che spiega i risvolti anche comici assunti a tratti dalla vicenda.

Anche nel caso della ragazza di San Godenzo sarebbe stato provvidenziale l'intervento di un villano, secondo quanto riportato da Costantino Arlìa[81] e sostenuto successivamente dal Di Francia[82]. Tale affermazione è però confutata dalla Iacopino la quale sostiene che la risoluzione del caso, raccontata in chiusura con dei versi in latino, è attribuita al potere esorcistico delle reliquie di San Giovanni Gualberto.[83]

---

[78] Costantino Arlìa nella sua introduzione all'edizione da lui curata de *Le nozze del diavolo* di Giovanbattista Fagiuoli (Bologna, Tipografia Fava e Garagnani, 1886) rivendica la paternità di questa notizia: "Nessuno, che io sappia, de' biografi del Machiavelli o degli editori delle sue opere si fermò a ricercare se egli abbia immaginato tale quale è la novella, o pure un qualche fatto, o caso glie ne abbia offerto l'occasione. Tale indagine mi son provato a far io, e non ha avuto altro risultamento, se non quello di aver trovato un codicetto membranaceo della fine del secolo XV, nel quale si narra che <<*Del millequattrocentosexantasei (a) una fanciulla di età d'anni XX, caso degnio di memoria, stupendo et mirabile advenne*>>, e di poi in novantatrè capitoli, e in un altro di conclusione *Per confirmatione validissima, grande et vera*, si racconta come colei, <<Antonia per nome, figliuola di giovanni [sic] d'agnolo di san Godenzo>> fu <<ammaliata>>, cioè invasa da uno spirito maligno, e tutto quello che poi seguì per che la ne fosse liberata". Ivi, pp. 4-5.

[79] Secondo lo Stoppelli la data di composizione deve essere posteriore al 1478 per i riferimenti che vi compaiono alla congiura dei Pazzi e alla morte di Giuliano de' Medici. Cfr. P. Stoppelli, op. cit., p.73, al quale si rinvia anche per quanto concerne gli aspetti stilistici e storici del racconto. Idem, pp. 73-74..

[80] Cfr. AA.VV., *Dal testo alla rete. Atti e documenti del convegno internazionale per dottorandi*, a cura di Endre Szkárosi e József Nagy, Budapest, 22-24 aprile 2010, Università degli Studi Eötvös Loránd, Budapest, pp. 53-60. Si può leggere on-line in hppt://itadokt.hu/userfiles/olasz kotet beliv.pdf.

[81] Arlìa afferma che nell'ultima carta del codicetto, cioè la 35 (ma nella descrizione del manoscritto fornita dalla Iacopino si parla di carte 49) si legge: "Uno villano, che tale caso non sapeva, vivamente ad uso rusticano et villanescamente dixe: Che Diavol sarà? Pare che tu abbi el demonio addosso!" Al che lo spirito, divertito per le parole del villano, avrebbe mutato umore: "Et d'una gram turbazione et mestizia che aveva prima venne in tanta hylarità et iocundità d'animo per le parole dette dal villano, che non si potrebbe mai dire, et la schiuma che dalla bocca per la esuberante excandescentia et somma ira già gli cadeva, si convertì et tornò tucta in grandi e profusissime risa". C. Arlìa, op. cit., pp. 5-6.

[82] L. Di Francia, op. cit., I, pp. 694-695.

[83] Fondatore di quell'ordine dei Vallombrosani nel cui ambito potrebbe essere nata la novella della fanciulla spiritata di San Godenzo. Cfr. A. M. Iacopino, cit., p. 58.

Già lo Stoppelli ritiene che l'operetta, composta in onore di S. Giovanni Gualberto, vero liberatore finale della ragazza, sia da considerare di provenienza ecclesiastica se non addirittura monastica[84].

In modo analogo a quanto raccontato poi dal Machiavelli, anche per l'indemoniata di San Godenzo furono tentate diverse pratiche esorcistiche.[85] Soprattutto, però, la ragazza manifestava una sorprendente eloquenza e capacità di discettare di gravi argomenti con i dotti accorsi, svelando per di più i peccati di molti, inclusi quelli commessi da uomini di chiesa: è fin tropo evidente, a questo punto, il collegamento tra il racconto presente nel codicetto laurenziano e l'episodio dell'indemoniata descritto dal nostro autore:

> Et per chiarire ciascuno come il male della fanciulla era uno spirito, et non altra fantastica imaginatione, parlava in latino et disputava delle cose di philosophia, et scopriva i peccati di molti; intra i quali scoperse quelli d'uno frate che si haveva tenuta una femmina vestita ad uso di fraticino più di quattro anni nella sua cella: le quali cose facevano maraviglare ciascuno.[86]

Se anche volessimo scartare l'ipotesi che Machiavelli abbia conosciuto il codicetto della Biblioteca Laurenziana, è certo però che gli fosse giunta all'orecchio la storia di Antonia, storia che per la sua eccezionalità doveva abbondantemente circolare di bocca in bocca. Anzi, proprio questa ampia diffusione popolare del fatto di cronaca, che implica spesso una manipolazione, avrebbe prodotto a un certo punto – secondo la tesi sostenuta dal Di Francia – la commistione tra l'evento accaduto a San Godenzo e la fiaba di lontana ascendenza orientale delle nozze del diavolo.[87]

Questo, a ulteriore conferma del fatto che, pur avendo utilizzato il genere della favola che, in quanto tale, dovrebbe essere caratterizzato da una indefinitezza temporale e spaziale, Machiavelli non rinuncia a un significativo margine di realismo, strizzando l'occhio a fatti e personaggi della sua attualità.

---

[84] Cfr. P. Stoppelli, op. cit., pp. 73-74.
[85] Nel codicetto si legge che sul capo della ragazza fu posta la testa di San Giovanni Gualberto, nella novella invece la testa sarà quella di San Zanobi mentre di San Giovanni Gualberto sarà utilizzato il mantello.
[86] Grazzini, cit., p. 151.
[87] L. Di Francia, cit., p.694.

Nel contempo, alcuni *topoi* di lunga tradizione vengono rielaborati dall'autore della *Mandragola* con quel gusto dissacrante per la deformazione grottesca.

Abbiamo già accennato alla rivisitazione operata dal Machiavelli del tema prettamente medievale del concilio dei diavoli. Parimenti di ascendenza medievale è il tema della fuga,[88] che si riconnette a quello della caccia infernale e che trova nella novella in questione il suo puntuale ed emblematico capovolgimento di prospettiva, dal momento che assistiamo nella narrazione al caso in cui è un diavolo a essere braccato dagli umani.

Ma se quello della caccia infernale era uno spaventevole argomento molto sfruttato dai predicatori (lo si ritrova nelle prediche del monaco Elinando vissuto a cavallo fra XII e XIII secolo e nello *Specchio della vera penitenza* del Passavanti)[89] al fine di distogliere gli uomini dal peccato di adulterio, tale *topos* in Boccaccio aveva già conosciuto una variante "cortese": nella novella di Nastagio degli Onesti, come si ricorda, non l'adulterio viene punito col terribile supplizio, ma l'insensibilità della donna al sentimento amoroso dell'amante che viene spinto al suicidio.

Nella sua narrazione Machiavelli ci fa assistere a una ulteriore variazione sul tema. Egli prospetta per il suo pubblico una fuga tutta terrena e anzi dalle marcate componenti realistiche, evidenti non solo nelle motivazioni (l'insolvenza di Roderigo con le conseguenti ire dei creditori), ma ricercate anche attraverso la topografia dei luoghi citati: si pensi al richiamo alla Porta al Prato, attraverso cui Roderigo se la fila di buon mattino in groppa al suo destriero, porta, com'è stato notato, situata effettivamente nei pressi di borgo d'Ognissanti, in cui sorgeva l'abitazione di Roderigo e consorte.

Il passaggio dalla città al contado, che apre un nuovo episodio della storia, il quale coincide col recupero da parte di Roderigo della sua originaria natura diabolica, è segnato quindi da una fuga che oltre a presentare, come già detto, uno stravolgimento beffardo degli elementi topici della caccia infernale, ha come

---

[88] Martelli ha estrapolato alcuni famosi esempi di "fughe" che possono aver costituito un modello per Machiavelli e cita in particolare dei passi tratti dai *Reali di Francia* e dall'*Aspramonte*. Cfr. l'*Introduzione* di M. Martelli a Machiavelli, *Tutte le opere*, cit., p. XVI.

[89] Si pensi in particolare al celebre *exemplum* del carbonaio di Niversa per il quale Passavanti si ispirò a Elinando, nei cui *Flores*, (giuntici attraverso lo *Speculum historiae* di Vincenzo di Beauvais) è contenuta già la storia del carbonaio di Niversa. Cfr.I. Passavanti, *Lo specchio della vera penitenza*, Firenze, Le Monnier, 1856, pp. 46-49.

tappa emblematica il temporaneo occultamento dell'inseguito sotto una montagnella di letame, stratagemma poco dignitoso, ma che sortisce l'effetto sperato (non farsi scovare dagli inseguitori).

E, a questo proposito, se proprio volessimo cogliere – magari forzando un po' la mano – un dato autobiografico nella narrazione, questo lo si potrebbe individuare non tanto nel riferimento antiuxorio, come pure è stato fatto da qualcuno, quanto nella temporanea condizione esistenziale di Roderigo, scissa tra una prima fase cittadina, contrassegnata da onorabilità e rispetto, e la situazione successiva di fuggitivo disonorato, avente come unico interlocutore un incolto benché astuto villano. Una duplice condizione esistenziale che non può non richiamare alla memoria la parabola privata di Machiavelli uomo, sbalzato repentinamente dagli onori e dalle cariche pubbliche agli ozi campagnoli di San Casciano, avente per compagni quei mugnai e contadini che forse messer Niccolò avrà tenuto presente nel tratteggiare con mano rapida la figura di Gianmatteo di Bricha.

E proprio il personaggio di Bricha ci avvicina all'altro perno tematico della novella, quella del patto tra diavolo e villano e, attraverso questo, a quella figura del villano, ampiamente presente nella letteratura colta e popolare.

Fin dai primi secoli dell'età medievale l'abitante dei campi non è visto più nell'ottica estetizzante della poesia pastorale e bucolica, ma diventa oggetto di disprezzo se non addirittura di odio che si manifestano già in numerosi *fabliaux* ampiamente documentati nel celebre studio di Domenico Merlini *Saggio di ricerche sulla satira contro il villano.*[90] Accanto a una nutrita serie di testi che esprimevano una visione fortemente negativa del villano - a partire dall'aspetto fisico che spesso era assimilato a quello di una bestia,[91] e dalla sua immoralità o crudeltà (per cui si giunge a incolparlo di complicità nel più efferato dei crimini:

[90] Torino, Loescher, 1894, consultabile in www.classicitaliani.it (capitolo IV). Da ricordare almeno il medievale *Detto dei villani* del lombardo Matazone da Caligano a cui si affiancarono successivamente i numerosi *Alfabeti del villano*

[91] Si tenga presente, a scopo esemplificativo, questo passo tratto dall'*Ivano* di Chrétien de Troyes: "Un villano, che assomigliava ad un moro, di una bruttezza raccapricciante, creatura tanto orrenda che difficilmente potrei descrivere a parole/…/aveva una testa più grossa di quella di un asino o di un'altra bestia, capelli arruffati, fronte pelata; ed aveva orecchie di quasi due palmi di larghezza, villose e grandi, simili a quelle di un elefante, le sopracciglia enormi e il viso piatto, occhi di civetta e nasoni gatto, bocca tagliata come quella di un lupo, denti di cinghiale aguzzi, rugginosi, barba rossa, baffi attorcigliati e il mento attaccato al petto, la schiena lunga, storta, ingobbita/…/. C. de Troyes, *Ivano*, trad. it di R. De Cesare, in *Romanzi*, a cura di C. Pellegrini, Firenze, Sansoni, 1962, pp. 369-370.

la crocifissione di Cristo) -,[92] si segnalarono ben presto numerosi componimenti tesi a mettere piuttosto in risalto l'astuzia dell'abitante della campagna:[93] astuzia grazie alla quale il contadino riesce in taluni casi ad avere la meglio sui suoi potenti e titolati avversari, finendo con l'incarnare quello spirito di ribellione e rivalsa sempre presente negli oppressi.[94]

Nell'ambito più specifico della letteratura italiana, la satira del villano[95] rientrava in quel vasto filone di letteratura popolare che a partire dal XIII si sarebbe alimentata di una secolare e irrisolta *querelle* che vedeva contrapposti gli abitanti di città (i futuri "borghesi", necessariamente forniti di una certa cultura e più raffinati) agli abitanti del contado. Tale concezione polemica non mancò di trovare ripercussioni anche nella letteratura "alta". Da Dante (Paradiso XVI 49-57 e Purgatorio, VI 126), agli umanisti, alla commedia senese cinquecentesca,[96] l'abitante della campagna è rappresentato come un uomo privo di fede e di coraggio e tendenzialmente scansafatiche.[97] Così nel *Facetiarum liber* di Poggio Bracciolini non manca una serie di facezie sui villani considerati sempre in modo spregevole perché sciocchi, furbi o anche "vilmente rassegnati a sopportare la loro abiezione".[98]

Il repertorio sul villano è dunque vasto. Per restare però in ambiti tematici più vicini alla novella di Machiavelli, val la pena ricordare una serie di componimenti in cui al villano vengono attribuite reali e più spesso fasulle capacità curative. Nel *fabliau Vilain mire* già compare la figura del villano che per una serie di circostanze, cui non è estranea la moglie che vuole vendicarsi della violenza dell'uomo, viene ritenuto dotato di poteri terapeutici. Pertanto gli

---

[92] visione diffusa anche grazie ai componimenti dei *trouvères i*n cui secondo Merlini trovava espressione il disprezzo aristocratico nei confronti dei lavoratori della terra. Cfr. D. Merlini, op. cit.

[93] Per tale dote egli è spesso assimilato alla volpe presente in numerosi *fabliaux*.

[94] Si pensi alla fortuna che incontreranno il personaggio di Marcolfo nel *Dialogo di Salomone e Marcolfo* e successivamente quello di Bertoldo. Per un approfondimento del tema si rimanda a J. Le Goff, *I contadini e il mondo rurale nella letteratura dell'alto Medioevo (secoli V e VI)*, in *Tempo della Chiesa e tempo del mercante*, Torino, Einaudi, 1977 e P. Camporesi, *La maschera di Bertoldo*, Torino, Einaudi, 1976.

[95] Essa ebbe sviluppo in Italia tra il XIII e XVII secolo e trovò espressione soprattutto in un genere specifico di componimenti quali *La sferza dei villani* (risalente alla seconda metà del XV secolo) e l'*Alfabeto contro i villani* (di cui esistono varie redazioni a partire dal XVI secolo). Cfr. R. Cesarani, L De Federicis, *Dall'alto medioevo alla società urbana*, vol. I in *Il materiale e l'immaginario*, Torino, Loescher, 1985, p.687..

[96] S legga a tal proposito M. Feo, *Dal pius agricola al villano empio e bestiale*, in <<Maia>>, XX, 1968.

[97] Cfr. M. Feo, ivi, pp. 89-136, 206-223 e C. Vivanti, *Lacerazioni e contrasti*, in AA. VV., *Storia d'Italia*, 1, Torino, Einaudi, 1972, p. 918.

[98]L. Di Francia, op. cit., p. 349.

viene imposto, peraltro a suon di batoste, di curare la figlia di un re, cui si è conficcata in gola una lisca di pesce che le impedisce da otto giorni di mangiare e di bere. Il villano intuisce che l'unico modo per salvare la ragazza e se stesso è quello di riuscire di indurla a ridere facendole così espellere la spina.[99] Una storia analoga la si ritroverà successivamente nell'ambito del repertorio italiano nell'*Opera nuova, piacevole et da ridere de un villano nomato Grillo, quale volse diventare medico* (Venezia, 1521). [100]

Per quanto concerne invece il rapporto villano-diavolo è ricordare almeno un breve componimento in versi anonimo,[101] la *Novella de uno villano, che credea essere inspiritato, et venne per rimedio alla speciaria della Borsa* (stampata probabilmente a Venezia)[102] in cui si racconta di una perfida burla giocata ai danni di un ingenuo villano da uno speziale, in combutta con due suoi garzoni travestiti da diavoli.

Ma soprattutto si deve tener presente una novelletta, pubblicata dal Passano[103], che risulta incompiuta e non si sa da dove questi l'abbia tratta[104], e che racconta dell'ingratitudine di un villano capace di esasperare finanche un diavolo. Questi, infatti, avendo scommesso di voler vedere un uomo contento, cerca di favorire in tutti i modi un villano che gli si dimostra invece sempre irriconoscente e scontento tanto che la breve novella termina con la seguente considerazione: "La storia non dice se il diavolo strozzò il suo protetto".[105]

Infine, in uno degli esempi di narrazioni popolari sul tema dei diavoli gabbati dagli uomini, riportate dal Graf, si racconta di un contadino che promette la sua anima al diavolo al patto che questi gli offra una serie di servigi (costruzione di una casa, aratura del campo ecc.) prima che il gallo canti. Il diavolo accetta e si

---

[99] Cfr. *Fabliaux. Racconti francesi medievali*, a cura di Rosanna Brusegan, Torino, Einaudi,1980 pp 170-189.

[100] Vi si narra la storia di un poverissimo contadino, di nome Grillo, che spinto dalla miseria e dall'invidia verso suo fratello dottore, decide, contro il volere della moglie, di diventare medico. Trasferitosi nella città di Cuccagna dopo essersi rifornito di un abito da medico e di un libretto di medicina, inizia a praticare questa attività, riuscendo grazie alla sua astuzia a compiere guarigioni e prodezze che lo rendono un uomo ricco e onorato. Per i rapporti tra la fiaba di Grillo e altre storie e per la sua influenza su testi successivi si rimanda al testo del Di Francia, cit. II, pp. 280-284.

[101] Contenuta in un opuscoletto di poche pagine del secolo XV conservato nella biblioteca Trivulziana su cui si sofferma il Merlini, in op. cit (terzo capitolo: *La satira contro il villano nella novella).*

[102] Cfr. idem e Di Francia, ivi, II, p. 280.

[103] G.Passano, *I novellieri italiani in prosa, indicati e descritti*, Torino, Paravia, 1878, vol. II, pag. 423.

[104] Merlini ipotizza che possa averla composta lo stesso Passano, e la ricollega alle *Novellette diaboliche* del XVI secolo pubblicate dallo Zambrini. D. Merlini, cit.

[105] G. Passano, *I novellieri*, cit., p. 423.

mette alacremente all'opera, ma quando sta per finire il contadino con un'astuzia riesce a far cantare il gallo e così salva la sua anima e si ritrova una serie di lavori svolti a proprio vantaggio dal diavolo gabbato.[106]

L'altro tema topico, anzi il principale - in quanto sostiene l'intera impalcatura della novella machiavelliana - è quello misogino-antiuxorio, che si riallaccia, al termine della narrazione e della vicenda terrena di Belfagor, a quello dell'astuzia del villano, il quale – ribadiamolo ulteriormente – proprio grazie alla geniale intuizione che all'origine delle sventure di Belfagor ci sia la moglie, riesce a trovare l'*escamotage* che gli permetterà di aver salva la vita..

Voler ripercorrere la storia della letteratura misogina sarebbe impresa che ci porterebbe lontano dal nostro precipuo campo di indagine, soprattutto se si considera che in letteratura, come è stato notato, la voce "misoginia" riempirebbe da sola un trattato enciclopedico":[107] testi scritti contro la donna sono infatti rintracciabili in un repertorio più ampio di quello della stessa satira del villano e che include tanto la favolistica orientale quanto la cultura classica occidentale. E' naturalmente, però, durante la civiltà medievale, dominata da una visione cupamente sessuofobica, che tale tema trova un fertile terreno di crescita. Pertanto, ci limitiamo a ricordare almeno le già citate *Lamentationes Matheoli* considerate, assieme al *Roman de la rose*[108], il fondamentale testo di riferimento della letteratura misogina in area romanza fino a tutto il quindicesimo secolo.[109]

Se il motivo specificatamente antiuxorio conosce una significativa fortuna nell'area della cultura provenzale cortese, tradizionalmente contraria all'amore coniugale, quello genericamente misogino continua a prosperare in ambiti e culture diversificati. Pertanto, piuttosto che fare riferimento a testi canonici del genere (si pensi solo al *Corbaccio* boccacciano), vogliamo in questa sede accennare brevemente a qualche testo che abbia maggiore attinenza se non con la trama almeno coi personaggi della novella di *Belfagor*.

A proposito infatti del tema dell'incontro-scontro tra la donna e il diavolo la nostra ricerca ci ha condotto alla raccolta di *Miracoli e assempri* composti e

---

[106] A. Graf, Il diavolo, cit., cfr. cap.XIV.
[107] S. Campailla, *Il segreto di Nadia B.*, Marsilio, Venezia, 2010, p. 178.
[108] Il riferimento è circoscritto in particolare alla seconda parte dell'opera, quella cioè composta da Jean de Meun.
[109] Cfr. P. Stoppelli, op. cit., p. 13.

assemblati tra il 1397 e il 1304 e oltre dal frate senese Filippo degli Agazzari. Il testo comprende sessantatrè componimenti, tra miracoli, narrazioni sacre, leggende e diavolerie, di ambientazione senese, nelle quali non di rado viene presa di mira la vanità femminile, ritenuta, *tout court*, peccaminosa. In uno di questi esempi si narra della moglie di un notabile della cittadina toscana che un giorno, dovendo farsi bella in occasione di un evento mondano, crede che ad aiutarla nel porgerle belletti e unguenti sia la sua solita cameriera. Invece a sostituirla in questo incarico è intervenuto il diavolo in persona, che trasforma la poveretta in modo così spaventevole da farla morire di terrore di lì a poco.[110]

In un altro esempio della medesima raccolta si narra di una donna che volendo "darsi il liscio" per recarsi in chiesa ricorre nientemeno a Sant'Antonio per questa operazione di *maquillage* ritenuta all'epoca addirittura diabolica. Il santo infatti la punisce con un fuoco che le divora il volto e la fa morire nel giro di quattro giorni.

Frate Filippo, morto in odore di santità, esprime nella sua raccolta una visione rigida e quasi fondamentalista della vita: per lui sono diabolici gli usurai, gli avari, finanche gli ipocriti, tutti condannati a una brutta morte e trascinati via dai diavoli, ma anche quelle donne che "tutto el loro studio pongono in lisciarsi e in adornamenti de' lor maledetti corpi fracidi!"[111], e la cui vanità viene punita con intervento diretto (e intercambiabile relativamente al risultato finale) di santi o di diavoli.

E, a proposito di questi ultimi, arriviamo finalmente al protagonista della novella di Machiavelli, l'arcidiavolo spedito a investigare sulla terra la condizione di vita degli uomini sposati. Un personaggi riuscito, quello del Belfagor machiavelliano, forse a volte contraddittorio nel suo *modus operandi*, come abbiamo avuto modo di osservare, ma che certo trovava un immediato riscontro nell'immaginario collettivo del pubblico rinascimentale, che aveva acquisito nel corso dei secoli una notevole consuetudine coi regni dell'oltretomba. Nella fattispecie, il repertorio letterario e iconografico[112]

[110] L. Di Francia, op. cit., I, p. 181.
[111] L. Di Francia , ivi,. p. 182.
[112] La Segrebondi individua sei principali tipologie di diavoli, tra cui quella dei diavoli ridicoli, quelli che "non vogliono spaventare /…/ma che, vinti, provocano il disprezzo e il riso". L. Segrebondi, cit., p. 55.

inerente al maligno era cospicuo[113], anche perché il demonio e la sua corte vi erano raffigurati in tutte le loro molteplici manifestazioni: da quelle tenebrose e orrorifiche a quelle comiche o burlesche. Per di più, la figura del diavolo, in veste di *dramatis persona*, ricorreva frequentemente negli spettacoli medievali, in particolari nei Misteri e nelle Moralità,[114] in forza di un'insita teatralità del personaggio utilizzato nell'ambivalente aspetto tragico (la sua sola presenza serviva a incutere terrore e drammaticità all'azione ) e comico-grottesco: anzi, secondo Graf, è proprio quest'ultimo aspetto che finisce col tempo per prevalere.[115]

Proprio la grande familiarità che l'uomo medievale aveva acquisito col diavolo favorì il sorgere di racconti popolari in cui l'abitante dell'Inferno era rappresentato con tratti completamente diversi rispetto a quelli che gli venivano attribuiti nel repertorio ascetico di teologi e predicatori. Così il diavolo spesso

"ha figura e indole d'uomo, ha una casa come hanno gli uomini, faccende o brighe quali potrebbe avere un agricoltore o un artigiano; un diavolo che mangia beve e veste panni, è qualche volta indebitato qualche altra ammalato, e nulla più, o ben poco, serba di diabolico"[116]

Compaiono già, in queste raffigurazioni dei secoli bui, i presupposti fisici e caratteriali che ritroveremo nel demonio tratteggiato da Niccolò Machiavelli: anzi, questo conserva almeno nel nome originario di Belfagor un retaggio infernale, invece i diavoli comici che si aggiravano nel pur truce paesaggio

---

[113] Nel corso del tempo, le raffigurazioni diaboliche si moltiplicano e si semplificano (pur rimanendo l'attributo delle corna che può essere letto come segno di potere o come riferimento a certi animali cornuti simbolo di fertilità nel mondo pagano). In particolare, è a partire dal XI secolo che il demonio diviene un essere mostruoso fornito di corna e coda, mentre dopo la grande peste del '300 esso assumerà tratti anche grotteschi trasformandosi spesso in semplice metafora dei vizi umani. Il complicarsi dell'iconografia diabolica nel corso del tempo dipende sia dalla confluenza in essa di tradizioni differenti, sia dal delinearsi della capacità di camuffarsi come tratto precipuo del maligno che si trasforma e si maschera per poter più facilmente tendere insidie agli uomini.

[114] Questi diavoli buffi e ridicoli sono più frequenti nei drammi sacri inglesi francesi e tedeschi, meno numerosi nelle nostre Sacre Rappresentazioni. Cfr. A. Graf, *Il diavolo*, cit. p. 258.

[115] Cfr. A. Graf, ivi,. p. 254. Secondo il Cocchiara è in Francia che si attua la trasformazione del demonio in un personaggio comico e che si finisce col fare delle *diableries* degli intermezzi da ridere. G. Cocchiara, *Il diavolo nella tradizione popolare italiana*, op. cit., p. 104. A questo proposito si rimanda anche a un contributo di A. M. Di Nola che, a proposito della perdita progressiva subita dal mondo degli inferi della sua carica inquietante e fascinosa, attribuisce ciò al "fiorire di una letteratura molto ricca che, fra il Quattrocento e il Seicento, anche in corrispondenza della crescente laicizzazione della vita e del pensiero, demitizza, ridicolizza, profana l'immagine satanica." A. M. Di Nola, *Attrazione diabolica* in <<Millelibri, il piacere di leggere>>, Anno IV, n°30, pp. 74-79, Editoriale Giorgio Mondatori, Milano, maggio 1990, consultabile anche in www.centroculturale ragnano.it (III Convegno di Antropologia in onore di A. M. Di Nola, ottobre 2006**).**

[116] A. Graf, *Il diavolo*, cit., cap. XIV, consultabile anche in www.classicitaliani.it/Graf.

medievale suscitavano ilarità a partire proprio dalle loro denominazioni: Farfanicchio, Farfarello, Tentennino, Culìcchia, Ticchi-Tacchi[117], nomi che, nella deformazione grottesca e onomatopeica, sembrano quasi anticipare le maschere di quella commedia dell'arte in cui i demoni avranno un ruolo significativo.

Così, alle fosche e spaventevoli rappresentazioni infernali tramandateci da testi come la *Visione di Tundale*[118] o dal *Libro delle tre scritture* di Bonvesin de la Riva,[119] fa da controcanto una visione più colorita e vivace dell'al di là, quale quella presente in alcuni passi del *De Babilonia civitate infernali* di Giacomino da Verona, in cui, nel pur truce scenario ultraterreno, inizia a serpeggiare qualche elemento burlesco (si pensi all'immagine del peccatore arrostito da Belzebù che viene rimandato indietro dal re infernale perché ancora non cotto a puntino per essere divorato (vv. 117 132).

Lo stesso Dante - come è noto - non rinuncia alla raffigurazione di una schiera di diavoli rappresentati in chiave comico-deformante, come si evince ancora una volta dai nomi loro attribuiti.[120]

E, per restare nell'ambito della produzione letteraria italiana, non si può non citare almeno Scarpino[121], altro esemplare di diavolo ridicolo tratteggiato dal Boiardo nell'*Innamorato*:

Era un demonio questo Scarpino
Che dello inferno è proprio la tristizia:
Minuto il giottarello e piccolino,
Ma bene è grosso e grande di malizia;
Alla taverna, dove è miglior vino,

[117] Idem.
[118] L'opera, diventata presto popolare, risale alla metà del XII secolo, quando venne composta in gaelico e poi tradotta in molte lingue tra cui il latino da un monaco irlandese. Cfr L. Link, *Il diavolo nell'arte* (1995), Milano, B. Mondadori, 2001, p. 205 Cfr.anche A. Graf, cit. cap. XI.
[119] Ci si riferisce naturalmente alla parte dedicata all'Inferno intitolata *De scriptura nigra.*
[120] Si pensi a nomi come Barbaroccia, Ciriatto, Draghignazzo, Graffiacane. Cfr *Inferno*, 8° cerchio, V bolgia.
[121] Ci sarebbe ancora da ricordare, prima di Machiavelli, il diavolo Astarotte, che, nota Di Nola, "nelle liste teologiche è il maligno per eccellenza" (A.M. Di Nola,op. cit.), ma che nel *Morgante* di Luigi Pulci si fa esemplare di diavolo servizievole e colto, che diviene portavoce delle tesi filosofiche e religiose di derivazione ficiniana. Ancora da ricordare i diavoli del *Baldus* del Folengo: Astarotte, Belzebù, Asmodeo ma anche Alchino, Molcana, Zaffo e Taratar, Ciriel, Melloniel, Zaccara, Scarmilio, Paimone, Bombarda e Ciriatto., in cui si realizza un'esasperazione grottesca della tradizionale maschera carnevalesca del demonio (Cfr. A. M. Di Nola, idem).

O del gioco e bagascie la divizia,
Nel fumo dello arosto fa dimora,
E qua tentando ciascadun lavora.[122]

[122] M. M.Boiardo, *Orlando innamorato*, libro II, canto XXII, 46 p.1.128 di www.letteraturaitaliana.net, edizione di riferimento: a cura di A. Scaglione, Torino, Utet, 1974.

# CAPITOLO SECONDO

# RIVISITAZIONI LETTERARIE E FOLKLORICHE DEL *BELFAGOR ARCIDIAVOLO*

## 1. *Lu Diavulu Zuppidu* e la *favola* dello Straparola

È soprattutto nella tradizione popolare che la figura del diavolo ridicolo viene assimilata a quella del diavolo gabbato, (codificata da un vasto repertorio di letteratura agiografica, in cui i santi riuscivano ad avere la meglio sulle tentazioni e malvagità degli abitanti infernali).[123] In tal senso, la beffa giocata dal vivente[124] (uomo comune o santo che sia) al demonio diventa lo strumento per esautorare quest'ultimo, volgendo in riso la paura che gli abitanti infernali sapevano suscitare. Si assiste così a un progressivo ridimensionamento in chiave giocosa del maligno, alla lunga più efficace evidentemente del rimedio che contro di loro era offerto dalle reliquie dei santi e dagli esorcismi. Questo spiega, da un punto di vista probabilmente antropologico più che letterario, il proliferare di aneddoti e racconti sul tema della beffa riscontrabili nel nostro Paese in differenti contesti spazio-temporali.[125]

Qui, a ulteriore conferma dello sviluppo diacronico e sincronico di questo tema, ci limitiamo ripercorrere la storia del diavolo Zuppiddu[126] di provenienza siciliana.

Prima di soffermarci su questa versione insulare, val la pena ricordare che il personaggio del diavolo zoppo compare non solo in ambito folklorico, ma anche in opere letterarie,[127] e che esso viene avvicinato per alcuni aspetti proprio all'

---

[123] A farsi beffe del demonio contribuisce anche il personaggio di Virgilio mago. Vedi A. Graf, op. cit., cap. XIV *Il diavolo ridicolo e il diavolo dabbene*.

[124] Del diavolo, per di più, amano burlarsi in particolar modo due categorie di persone di cui ci occupiamo precipuamente in questa sede: i contadini e le donne: "gli uni e le altre, agli occhi del popolo, sono a volte, più potenti del demonio". G. Cocchiera, *Il diavolo*, op. cit., p. 61.

[125] Qualche esempio lo abbiamo già fornito, ma per ulteriori testimonianze si rimanda ancora ai testi di Graf e di Cocchiara (cfr. in quest'ultimo in particolare il quarto capitolo, *Il diavolo gabbato* de *Il diavolo*, op. cit.).

[126] Specifichiamo, per amor di precisione, che sono numerose le narrazioni in cui viene attribuita la qualifica di "zoppo" al diavolo. Se infatti per il Cocchiara la figura del diavolo Zuppiddu è stata creata dalla fantasia siciliana "onde popolare maggiormente l'inferno" (Cocchiara, ivi, pp. 63-64), nel Mezzogiorno d'Italia, accanto alla versione siciliana raccolta dal Pitré, ne circolava almeno una pugliese che ho riscontrato in una fiaba originaria di Neviano in provincia di Lecce. In tale narrazione il diavolo zoppo appare nel ruolo di aiutante di una principessa andata in moglie, tramite inganno, a un diavolo crudele, fratello di quello zoppo che deve a quello la sua menomazione. Cfr. www.pugliainfavola.it Quello della zoppia è infatti un attributo presente in numerosi miti e leggende ed è "associato a personaggi che in qualche modo hanno a che fare con gli inferi,con il mondo sotterraneo, con la morte, con i poteri soprannaturali". G. L. Beccarla, *I nomi del mondo*, Torino, Einaudi,1995, pp.121-130.

[127] La figura del diavolo zoppo risale ai tempi dei processi alle streghe: esso era infatti molto evocato dagli infelici mortali poiché – appartenendo alle schiere infernali più basse – tale demonio era ben contento di trasferirsi tra i viventi aiutandoli in varie imprese (Cfr. A. M. Crispino, F. Giovannin, M. Zatterin, *Il libro del Diavolo – L'origine, la cultura,*

arcidiavolo machiavelliano: entrambi, infatti, sia Belfagor sia quello "zoppo", sono considerati appartenenti alla schiera dei diavoli "tentatori" a tutti gli effetti. E precursori, in quanto tali, del demonio che propone un patto, tema che troverà sviluppo nella leggenda di Faust.[128]

Ecco la vicenda del *Diavulu Zuppiddu* nella sintesi schematica fornita da Sebastiano Lo Nigro:

1. Il diavolo *Zuppiddu* vede arrivare molte anime all'Inferno, le quali dichiarano di essersi dannate per colpa delle donne.
2. Per sincerarsi del fatto, il diavolo va nel mondo e sposa una fanciulla, col patto che essa debba manifestargli tutti i suoi desideri prima del matrimonio.
3. La moglie non mantiene la promessa e comincia a invidiare gli abiti delle altre donne; il diavolo l'abbandona.
4. Si reca presso un compare, al quale promette di procurare in moglie la figlia del re, entrando nel suo corpo e uscendone, poi, al comando di lui.
5. Il diavolo non vuole più uscire dal corpo della fanciulla e il compare, vistosi in procinto di perdere la vita, ricorre ad un inganno.
6. Dice al re di fare sparare i cannoni delle sue navi e quando il diavolo gli domanda il motivo, risponde che i colpi vengono sparati dalla nave che porta la moglie.
7. Il diavolo, al nome della moglie, fugge via dal corpo della fanciulla, che viene data in sposa al compare.[129]

---

*l'immagine*, Bari, Edizioni Dedalo, 1986, p. 88). L'antropologo siciliano Serafino Amabile Guastella in uno studio intitolato *L'antico carnevale nella contea di Modica* (Tipografia Achille Secagno,Modica, 1877, p.6) attribuiva a lui "l'ufficio di pervertire gli uomini mediante la voluttà, l'allegria, la spensieratezza: è un buon diavolo, che non vuole saperne di malinconia /.../". Il suo ingresso in letteratura risale al 1641 quando in terra di Spagna Luis Vélez de Guevara pubblicò il romanzo satirico *El diablo cojuelo*, nel quale il diavolo protagonista, per gratitudine nei confronti di uno studente che lo ha liberato dall'ampolla in cui era tenuto prigioniero, lo accompagna in una serie di avventure e burle. La storia verrà ripresa nel 1707 dal francese Alain-René Lesage, il quale, secondando la passione del tempo per la letteratura spagnola, tradusse e rielaborò molte opere appartenenti a quella cultura, tra cui l'opera di Vélez de Guevara, che acquistò nuova vita e vigore nella versione di Lesage divenendo presto un libro di enorme successo anche grazie alla fusione da lui attuata de "l'elemento spagnolo e quello parigino in un quadro quanto mai spassoso di personaggi e di costumi, che parve insieme nuovo e facile, imprevisto e riconoscibile". Cfr. la nota 2 a p. 15 di G. Marcellini a A.R. Lesage, *Critica del diavolo zoppo alla commedia "Turcaret" – Dialogo tra Asmodeo e don Cleofa*, , in A. R. Lesage, *Turcaret – Crispino rivale del suo padrone – La fontina*, Milano , BUR, 1963, nota e traduzione di G. Marcellini.. Nell'opera si racconta della liberazione del diavolo zoppo, rinchiuso in una bottiglia, da parte dello studente don Cleofa. Per gratitudine nei confronti del giovane, il diavolo zoppo scoperchia i tetti delle case di Madrid permettendo a don Cleofa di trovar diletto osservando quel che accade di segreto e di inverecondo tra le pareti domestiche.

[128] Idem.

[129] S. Lo Nigro, *Racconti popolari siciliani*, Leo Olschki Editore, Firenze,1957, p. 234. in Chirumbolo, cit., p. 31.

Tale racconto di origine popolare è riportato per la prima volta per iscritto nel fondamentale testo di Giuseppe Pitrè,[130] intitolato *Fiabe novelle e racconti siciliani* (A. Forni Editore pp.18-22). Nella postilla alla narrazione Pitrè afferma che essa è "tal quale la novella di N. Machiavelli: *Belfagor*",[131] della quale riporta poi un sunto.

A ben vedere, però, la storia del diavolo Zuppiddu ci sembra presentare più evidenti corrispondenze con una narrazione delle *Piacevoli notti* di Giovan Francesco Straparola,[132] precisamente con la favola IV della notte seconda che lo scrittore immagina raccontata da Benedetto Trivigiano[133]

Il racconto comincia con un preambolo programmatico sulla stoltezza delle donne: giudizio negativo che viene subito dopo parzialmente mitigato, ("parlando tuttavia di quelle che senza considerazione alcuna si lasciano

---

[130] G. Pitrè, *Fiabe novelle e racconti popolari siciliani*, Forni, Bologna, 1985, pp.18-22 (Rist. anastatica dell'edizione Palermo 1870-1913). Il Pitré alla fine della narrazione cita anche la fonte orale: "Raccontata da Giovanni Patuano, cieco."

[131] Pitrè, op. cit. , p. 21.

[132] Giovan Francesco Srtaparola di Caravaggio nacque probabilmente nell'ultimo ventennio del XV secolo e morì dopo il 1557.

[133] *Le Piacevoli notti* sono com'è noto una raccolta di fiabe e novelle composte dallo Straparola intorno alla metà del sedicesimo secolo e pubblicate a Venezia in due tornate: la prima, edita nel 1550, consta di venticinque novelle, la seconda, del 1553, contiene invece 75 novelle e 73 enigmi e fu sollecitata dal successo riscosso dalla prima parte. L'opera infatti già a partire dalla prima edizione ebbe numerose ristampe (Pitrè parla di ben diciotto edizioni entro il 1559, il Di Francia ne contava una trentina solo in Italia, a cui si devono aggiungere le traduzioni in francese tedesco e inglese). La fortuna dell'opera è da attribuire anche al fatto che lo Straparola si rivolgeva a un pubblico meno specialistico, e di conseguenza meno colto, ma più numeroso ed eterogeneo, più proclive, forse, ad apprezzare la componente irrazionale e fantastica delle sue narrazioni. A raccontarle – secondo l'ormai consueto schema boccacciano – è una brigata di dieci donne convenuta nell'isolotto veneziano di Murano, presso la dimora in cui, racconta lo Straparola, si era ritirato il vescovo di Lodi, Ottaviano Maria Sforza, figlio naturale di Galeazzo Maria, assieme alla figlia Lucrezia, vedova di Francesco Gonzaga, forse per sfuggire alla persecuzione dei suoi parenti. Straparola immagina che la piccola corte che si riuniva intorno a Lucrezia (due matrone di nobili natali e dieci damigelle, a cui si univano alcuni "nobili e dottissimi uomini" come Pietro e Antonio Bembo, Benedetto Trivigiano, Bernardo Cappello e Antonio da Molina detto Burchiella) decidesse, in occasione del Carnevale, su direttive della stessa gentildonna, di trascorrere il tempo in modo ameno ascoltando delle favole, narrate, ogni notte, da cinque damigelle estratte a sorte, e a cui seguiva un enigma che doveva essere risolto dagli stessi componenti della brigata.

La prima edizione dell'opera, che consta di cinque notti, per un totale di 25 racconti, si differenzia notevolmente dal quella successiva del '53 (che si compone di otto notti) perché contiene narrazioni originali, in quanto attinte alla tradizione orale e che per la prima volta entravano a far parte della letteratura scritta: in tal senso essa costituisce una novità (che spiegherebbe anche il successo dell'opera, pur coi limiti artistici del suo autore) rispetto alla coeva tradizione novellistica soprattutto per la presenza dell'elemento fiabesco e meraviglioso, che non compare solitamente nella narrativa italiana cinquecentesca, più portata al realismo di ambientazioni e vicende (cfr. L. Di Francia, op. cit., p. 715 e sul tema del "fantastico spinto all'ultimo limite dell'assurdo" si leggano anche le pagine che De Sanctis dedica allo scrittore di Caravaggio nella sua *Storia della letteratura*, op. cit., pp. 426-428). Per tale ragione la parte più debole della prima raccolta è costituita dalle novelle (rispetto alle fiabe) proprio per la mancanza in esse di quella contestualizzazione storica e ambientale che può essere invece considerata una prerogativa della narrazione fiabesca. La seconda parte dell'opera risulta invece più ampia (comprende infatti 48 favole divise in otto notti), ma anche più abborracciata, perché composta probabilmente in tutta fretta con l'intento di sfruttare il successo arriso alla prima edizione. Straparola qui non si fa scrupolo di saccheggiare altri autori e in particolare il napoletano Girolamo Morlini autore di una raccolta in latino di novelle e favole del 1520, quindi di solo trent'anni precedente quella dello Straparola che si rifà al Morlini in ben 23 delle sue narrazioni (cfr. L.Di Francia, cit., p 729).

abbarbagliare gli occhi dell'intelletto"),[134] forse anche in considerazione del contesto sociale proposto dalla cornice, quello, cioè, di una brigata formata essenzialmente da esponenti del gentil sesso e presieduta da una nobildonna. Segue un racconto che parla di un demonio che, ascoltate le lamentele dei mariti defunti, al fine di verificare di persona decide egli stesso di prender moglie. Assunte le sembianze di un bel giovane, una buona dose di ricchezza e il nome di Pangrazio Stornello, si dirige in una città non meglio identificata dove subito gli vengono proposte per moglie dai vari sensali "donne bellissime e con molta dote".[135] Tra le tante, la scelta di Pangrazio cade su tale Silvia Ballastro "nobile e gentil donna di somma bellezza". Le nozze sono grandiose e pompose e la novella ci informa anche del nome del compare d'anello: messer Gasparino da ca' Boncio, che svolgerà poi la mansione attribuita al Bricha, con cui condivide le iniziali del nome e null'altro.

Dopo alcuni giorni il demonio, forse al fine di provare il carattere della consorte, le domanda una grazia: che lei chieda tutto quello che desidera in abiti gioie e "altre cose che a donna possino appartenere" con la sola condizione che le dovranno bastare per sempre e che la donna non abbia più a molestarlo per il futuro. Consultatasi con la madre Anastasia, "alquanto vecchia" e "parimenti astuta", Silvia torna con un elenco scritto "che una lingua in un giorno intiero non sarebbe bastevole la minima parte a raccontare".[136] Il marito prima di esaudire i desideri di lei le raccomanda ancora di pensarci bene perché, ribadisce, "se tu poi mi chiederai cosa veruna, quella da me al tutto ti fia negata, né ti valeranno i pietosi preghi né le calde lagrime".[137] Silvia si ritrova ben presto padrona di gioie preziosissime e vesti superbe e "stava tutta allegra". Allegria di breve durata. Le mode cambiano in modo repentino oggi come ieri. E così, in occasione di un' importante solennità cittadina le nobildonne locali iniziano a esibire "nuove fogge non più usate, anzi lascive molto" e i vestiti "erano sì differenti da' primi, che nulla si

[134] L'edizione delle *Piacevoli notti* qui consulta è quella del 1927 edita da Laterza, Bari.
[135] Ivi, p. 87.
[136] Ivi, p. 88.
[137] Idem.

assimigliavano".[138] La povera Silvia si sente morire per quei suoi abiti e ornamenti sfarzosi ma in parte superati. Dall'allegria alla malinconia il passo evidentemente è rapido: non mangia, non dorme e per la casa non si odono che sospiri e lamenti.

Il demonio sornione la interroga e avuta conferma di ciò che già ben sapeva decide generosamente di accontentarla un'altra volta (ma che sia davvero l'ultima, anzi inizia a minacciare: "E se più nell'avvenire cosa alcuna mi m'addimanderai, tieni per certo che ti averrà cosa che ti sarà di sommo scontento").[139] Trascorrono solo alcuni mesi e a nuove fogge d'abito delle donne fanno seguito nuove geremiadi di Silvia. Il marito stavolta non è più disposto a tollerare i capricci muliebri e, pur accontentandola un'ultima volta, la abbandona dirigendosi a Melfi dove si impossessa del corpo del duca della cittadina lucana. Avviene che in quello stesso periodo il compare di matrimonio, Gasparino, è bandito dalla città per alcuni delitti da lui commessi e si rifugia anch'egli a Melfi. Qui si dedica alla sua occupazione principale, il gioco. Ma avendo raggirato con i suoi trucchi alcuni gentiluomini del luogo, uno di questi si vendica raccontando al duca, spiritato senza speranza, che è appena giunto in città un eccellente esorcista, capace di cacciar di dosso gli spiriti più tenaci "o aerei o terrestri o di qualunque altra sorte". Presto convocato, Gasparino si trova in un bel guaio, perché il duca non sente ragioni: tempo otto giorni e si ritroverà sospeso per la gola tra due colonne del palazzo ducale se non riuscirà nell'impresa.

Gasparino tenta il tutto per tutto cercando di convincere lo spirito a uscire. Ma questi non solo non vuol sentire ragione su questo punto, ma gli rivela anzi di essere quel Pangrazio Stornello, cui lui fece da compare di nozze. E che proprio per questa ragione, non essendovi al mondo "più trista e scelerata fede quanto quella del compare", sarà felicissimo di vederlo all'inferno.

Il dialogo con il demonio invece di sprofondare Gasparino nella disperazione più cupa rinfocola in lui le speranze: ora che sa le ragioni di tanto livore, può anche attrezzarsi. Segue la trafila organizzativa che ben conosciamo. E così,

[138] Ivi, p. 89.
[139] Ivi, p. 90.

quando il giorno successivo si ode il grande strepito prodotto da “trombe, nacchere, tamburi, buccine, campane, artigliarie e tanti stromenti musici che ad un tempo sonavano, che pareva che ‘l mondo venisse a fine”,[140] al demonio allertato e confuso Gasparino spiega che il duca venuto a conoscenza delle sue tribolazioni coniugali, ha convocato a Melfi la gentile signora e che ora “del giunger suo tutta la città ne fa grandissima festa e trionfo”.[141] Il demonio sconvolto dall’astuzia del compare e temendo sopra ogni cosa incontrare la moglie, dichiara: “più tosto nell’oscuro abisso dell’inferno mi contento di stare, che dove ella si trovi abitare”.[142] Così, “lasciato un fetente puzzo” abbandona il corpo del duca che ricompensa Gasparino donandogli un castello e poi denari e servitori.

Il compare visse lungamente “con felice e prosperevole stato”. Non altrettanto felice la sorte di madonna Silvia, il cui corredo di abiti e gioie venne tramutato in cenere e la poverina per il dolore in pochi giorni ne morì.

Riportiamo di seguito, a scopo esemplificativo, un confronto schematico delle due narrazioni, quella dello Straparola e quella riferita dal Pitrè al fine di evidenziare le numerose analogie riscontrabili nelle due narrazioni:

| **Straparola - Favola IV** | **Anonimo - Lu Diavulu Zuppiddu** |
|---|---|
| Preambolo programmatico sulla leggerezza e il poco senno delle donne<br>Scopo: ammaestramento alle donne “di non essere così moleste nell’avenire a’ mariti vostri, come siete state fin’ora” | |
| Inizio narrazione (epoca indeterminata : “Già gran tempo fa/…/”) | Inizio narrazione (epoca indeterminata: “ ‘Na vota cc’era lu Diavulu Zuppiddu”) |
| Motivazione: il diavolo decide di maritarsi dopo aver sentito “le gravi querele che facevano i mariti contra le loro mogli” | Motivazione: il diavolo decide di maritarsi per verificare se effettivamente gli uomini andavano all’inferno“Pi causa di li fimmini” |
| Travestimento: acquista la “forma di un leggiadro e polito | Travestimento: “Si vistiu di cavalieri” |

[140] Ivi, p. 94.
[141] Idem.
[142] Idem.

| | |
|---|---|
| giovane e de’ denari e de’ poderi” | |
| Nome assunto: Pangrazio Stornello | Nome assunto: non è specificato |
| Città prescelta: non è specificato | Città prescelta: Palermo |
| Aiutanti nella scelta della donna: le “sensali” che “gli offerivano donne bellissime e con molta dote” | Non compaiono aiutanti |
| Prescelta: Silvia Ballastro “nobile e gentil donna di somma bellezza” | Prescelta: non è specificato inizialmente il nome ( è una “picciotta” intravista a una finestra che gli piaceva) ma poi il diavolo si rivolge a lei chiamandola “Rusidda” |
| Nozze pompose | |
| Compare d’anello: Gasparino da ca’ Boncio | |
| Patto con la donna: dopo il matrimonio | Patto con la donna: prima del matrimonio |
| Condizioni del patto: la donna può chiedergli tutto ciò che desidera a condizione che nel futuro non avrà altre pretese | Condizioni del patto: prende la donna senza alcuna dote e tutto ciò che quella desidera deve chiederlo prima delle nozze perché dopo non avrebbe dovuto “dumannari cchiù nenti” |
| Silvia accetta e chiede consiglio alla madre | La donna accetta le condizioni |
| La madre le scrive un lunghissimo elenco di cose da chiedere | |
| Il demonio le concede tutto ciò che era elencato nello scritto: “molte vestimenta lavorate a compassi di grossissime perle e preciose gioie, e diverse altre ricche robbe” | Il marito le concede quanto richiesto: “lu cavaleri cci fici la gran rubbuna, ca idda si putìa vèstiri pi tutta la sò vita” |
| Silvia è contenta perché non le mancava nulla | Avvengono le nozze |
| Occasione della crisi: preparativi in città per una solenne e magnifica festività | Occasione della crisi: andata a teatro |
| Invidia di Silvia per gli abiti di nuove fogge delle altre donne | Invidia della donna per un abito che le piace particolarmente |
| Cambiamento d’umore della donna, che diventa malinconica si lamenta e non mangia né dorme | La donna inizia a imbronciare e a piagnucolare |
| Il marito la interroga | Il marito la interroga |
| La donna confessa il motivo del malumore | La donna confessa il motivo del malumore |
| Nuova concessione accordata dal | Il marito si sdegna e |

| | |
|---|---|
| marito | l’abbandona |
| Seconda crisi di Silvia | |
| Il marito l’abbandona però dopo averle concesso ciò che vuole | |
| | Il diavolo si sfoga col compare e gli racconta tutto. Poi gli propone il patto: lui entra nel corpo della figlia del re di Spagna e il compare finge di liberarla così avrà la mano della principessa come ricompensa |
| Il diavolo si trasferisce a Melfi ed entra nel corpo del duca | Il diavolo entra nel corpo della figlia del re |
| Arrivo a Melfi del compare Gasparino in fuga per alcuni delitti da lui commessi | |
| Gasparino si inimica alcuni gentiluomo del luogo che per vendetta riferiscono al duca che Gasparino ha la capacità di liberare dagli spiriti | |
| Gasparino è convocato dal duca per l’esorcismo, con promessa di premio in caso di buon esito e di morte nel caso contrario | Il compare si propone al re come esorcista |
| Successivi tentativi fallimentari di liberare il duca dallo spirito | Il diavolo non rispetta il patto e si rifiuta di abbandonare il corpo della principessa |
| Lo spirito rivela al compare la sua identità terrena e dichiara quindi di conoscerlo e spiega le ragioni per cui era fuggito dalla moglie | |
| Inutili preghiere di Gasparino affinché abbandoni il corpo del duca. | |
| Stratagemma escogitato dal compare : raduno di tutti i musici e suonatori per fare grandissimo strepito | Stratagemma del compare: chiede al re di far sparare una salva dalle fregate |
| Curiosità del diavolo circa la cagione del fracasso | Curiosità del diavolo circa gli spari dei cannoni |
| Risposta del compare: arrivo di sua moglie convocata dal duca e accolta con “grandissima festa e trionfo” | Risposta del compare: arriva la moglie e “fa ‘na sarviata” |
| Fuga del diavolo | Fuga del diavolo |
| Premio per il compare: ha in dono un castello, denari e servitori | Premio per il compare: sposa la figlia del re |

Distruzione dei gioelli e dei beni della moglie e morte della stessa

Come si vede, numerose e significative appaiono le analogie tra le due narrazioni, sebbene quella dello Straparola si presenti leggermente più cospicua di fatti e maggiormente articolata. Pitrè nella sezione *Varianti e riscontri* che segue la narrazione, ricordando brevemente gli autori cinquecenteschi che hanno trattato tale tema, cita anche la favola dello Straparola, senza però averne presumibilmente una conoscenza diretta dal momento che, invece di evidenziare le affinità col Diavolo Zuppiddu, fa derivare la favola straparoliana da quella del Machiavelli, sostenendo che l'autore delle *Notti* avrebbe inserito la novella del Segretario fiorentino tra le sue apportandovi soltanto "alcun mutamento allo stile".[143]

Tale affermazione del Pitrè suscita delle perplessità e ci induce ad alcune considerazioni. Non foss'altro perché la favola in questione fa parte di quella prima parte della raccolta straparoliana, (quella edita nel 1550 e che consta di cinque notti)[144], che costituisce la sezione più originale dell'opera, quella in cui lo scrittore di Caravaggio attinge i suoi materiali narrativi al ricco repertorio di racconti popolari, le cui origini, a loro volta, si perdono nella notte dei tempi rendendo difficile l'identificazione di una possibile fonte primigenia.

Certo, ed è la perplessità che solleva anche il Di Francia, appare piuttosto improbabile che Giovan Francesco Straparola, operativo nel sedicesimo secolo in quella Venezia che era il maggior centro librario dell'epoca, non conoscesse alcuna versione letteraria della storiella delle nozze del diavolo: né quella latina dell'Astemio, né quelle del Machiavelli e del Brevio, sulla quale ultima ci soffermeremo tra poco brevemente. Ma, se anche così fosse, tale elemento non basterebbe ad avvalorare la tesi che quella inserita nelle *Notti* sia un ennesimo rifacimento di una delle varie redazioni scritte della novella. Lo stesso Di Francia, in contraddizione con quanto da lui stesso affermato qualche pagina dopo, soffermandosi sulle venticinque narrazioni che compongono le

[143] Ivi, p. 22.
[144] Rinviamo alla nota 119 di questa tesi.

prime cinque notti della raccolta straparoliana, ribadisce l'originalità di tali narrazioni, in quanto raccolte direttamente dalla voce del popolo "anche nei pochi casi, – precisa il Di Francia - in cui non mancherebbero esempi di consimili redazioni letterarie".[145]

Il confronto che abbiamo prodotto con la versione popolare siciliana, sembrerebbe testimoniare che effettivamente Straparola abbia agito in modo autonomo, attingendo non alle fonti letterarie ma a quelle orali e popolari: le medesime probabilmente che sono confluite nella novella de *Lu diavulu Zuppiddu*. Al di là infatti delle analogie che si riscontrano nella tessitura e nell'articolazione dei fatti che scandiscono le due narrazioni, balza evidente come entrambi i racconti presentino le peculiarità di ingenue narrazioni favolistiche e fantastiche: si pensi alla indefinitezza spazio-temporale, che permane anche quando vengono citati luoghi reali, come Palermo o Melfi, utilizzati però come puri indicatori e non come contesti realistici e funzionali alla storia, e, ancora, alla semplificazione e riduzione, anche numerica, dei fatti (non più tre possessioni ma solo una) o alla banalizzazione del personaggio della moglie, che si gioca la partita matrimoniale solo sulla quantità di vestiti e gioielli da possedere.[146] Manca invece nelle due narrazioni quel sottinteso satirico che vivifica la favola machiavelliana, in cui le traversie coniugali di Belfagor permettono all'autore di offrire uno spaccato, icastico e realistico, di una intera società.[147]

Pertanto - nonostante l'accusa mossa allo Straparola dal Di Francia che gli rimprovera di aver agito da furbo e di avere sciupato una bella narrazione con le sue malaccorte alterazioni, pur di spacciarla per nuova e originale -,[148] proprio le affinità riscontrabili con la versione popolare siciliana ci permettono di accreditare la tesi dell'autonomia - sebbene con le caratteristiche e nei limiti

[145] L. Di Francia, op. cit., p. 716.

[146] L'aspirazione al lusso è, secondo Giovanni Giannini, uno dei vizi più comuni tra quelli che vengono attribuiti alle donne in ambito di letteratura giullaresca medievale, e da questa sarebbe passata alla produzione popolareggiante. Cfr. G. Giannini, *La poesia popolare a stampa nel secolo XIX*, Udine, Istituto delle edizioni accademiche, 1938, vol. I, p. 323.

[147] L'unico snodo più concreto della favola di Straparola è costituito dal presunto arrivo della moglie, che giunge, finge il compare, chiamata di fretta dallo stesso duca, che, venuto a conoscenza delle traversie coniugali del diavolo, pensa di adoperare la donna come deterrente. E in tal senso anche il fracasso che si ode avrebbe una funzione precisa perché sarebbe provocato dai festeggiamenti con cui la città accoglie l'arrivo della moglie del diavolo .

[148] Cfr. L. Di Francia, cit., p. 722.

cui abbiamo accennato prima - del racconto dello Straparola. Il che attesterebbe ancora una volta che la storiella delle nozze infauste del diavolo, con molteplici variazioni sul tema, circolava in diversificati ambiti geografici e culturali e che da una di queste versioni o da versioni similari, possono essere derivate sia la IV favola della Notte seconda dello Straparola sia il racconto siciliano del diavolo Zuppiddu.

## 2. L'*Arguzia* di Carlo Casalicchio

E a ulteriore testimonianza di ciò, vorrei soffermarmi su un'altra redazione della storia delle nozze del diavolo che ritengo poco conosciuta e che mostra interessanti punti di contatto con la storia de *Lu diavulu Zuppiddu*. Mi riferisco a quella che nel corso del diciassettesimo secolo il padre gesuita Carlo Casalicchio[149] inserì nella sua opera *L'utile col dolce: overo quattro centurie di argutissimi detti, e fatti di savissimi uomini*.

Letterato, ma soprattutto uomo di chiesa, Casalicchio si distinse per atti di carità durante la terribile pestilenza del 1656 e, in qualità di teologo, fu autore di alcune opere di argomento mistico.[150] La sua opera più nota, per la quale è ricordato anche in alcuni testi di letteratura,[151] è costituita dalle centurie de *L'utile col dolce*, in cui il gesuita riporta una serie di novelle a carattere esemplare, che sono precedute da una prologo, in cui è dichiarato l'intento della narrazione, e seguite da una morale. Esperto nell'arte della predicazione orale, egli cerca di introdurre anche in un testo scritto elementi che coinvolgano il lettore non rinunciando al fine educativo ed etico. Come dichiara infatti nell' avvertimento *A chi legge* il suo intento è di istruire dilettando perché "è necessaria all'uomo la ricreazione come al corpo il sonno",[152] e nelle Arguzie che egli propone al suo lettore si trova appunto

[149]Nacque a Sant'Angelo Le Fratte (Potenza) nel 1624 (o 1626) e morì a Napoli nel 1700.
[150] Ricordiamo diverse raccolte degli *Stimoli e le Meditazioni sopra la sacra cantica di Salomone per tutti i giorni dell'anno composte dal P. C. Casalicchio della Compagnia di Gesù.* Cfr. il catalogo *on line* della Biblioteca Provinciale dei Cappuccini di Messina e quello della Biblioteca Diocesana S. Tommaso d'Aquino, Diocesi di Alife-Caiazzo.
[151] Cfr. G. Getto, *Il Barocco letterario in Italia*, Paravia Bruno Mondatori Editori, Milano, 2000, p. 270.
[152] C. Casalicchio, *L'utile col dolce cavato da detti, e fatti di diversi uomini savissimi, che si contiene in cinque Decade di Argutie.*L'edizione di riferimento è quella del 1673, in Napoli, per Giacinto Passaro.

“mescolato il DOLCE de’ fatti, e detti gratiosissimi, coll’UTILE dell’avvertimenti, documenti, e dottrine moralissime”.[153]

Ora, l’Arguzia X (Centuria prima, Decade quarta), che ha per titolo *Invenzione faceta per dimostrar l’inquieta de’ casati*, riproduce, nella parte centrale, una storia che presenta numerosi punti in comune con la versione popolare siciliana riportata dal Pitrè. Naturalmente il tema è proposto in una prospettiva devozionale. L’autore dichiara infatti in apertura che l’intento dell’arguzia è di “dare ammaestramento a coloro, che alla cieca corrono a pigliar moglie, senza haver fatto prima oratione, e senza essersi posti in indifferenza avanti a Dio”.[154] Insiste quindi sulle doti cristiane che la donna prescelta come moglie deve possedere (santa carità, umiltà, modestia prudenza) senza le quali il povero consorte s’accorgerà ben presto “che in luogo di havere una donna per compagna, e per sposa, li convenghi havere un demonio”,[155] che dissiperà le sostanze del marito, costringendolo addirittura a impegnarsi “anco il *jus sepeliendi*” che ha nelle chiese “non curandosi di pensare al cadevero suo, e de’ suoi posteri, e con incrudelir verso se medesimi morti, per dar gusto, e provedere al vivo cadavero della sua moglie”.[156] Dopo questo ameno preambolo in cui di “dolce” per la verità se ne vede poco, il gesuita introduce la novella inventata, dice, da dei “savii” non meglio specificati.

Un giorno il Demonio, avendo sentito moltitudini di mariti lamentarsi della cattiva sorte toccata loro a cagione delle rispettive mogli (definite chi una peste, chi una furia, chi una matta, chi una superba: c’è chi arriva a dichiarare che meglio era essere affogato in un fiume prima che portare alla gola la catena di schiavo avendo preso moglie), decise di andare a verificare di persona. Il poverino non si capacitava infatti di come potesse “regnare tanta malitia nelle donne, le quali sapeva egli, che e per il sesso, e per ogn’altra cosa non

[153] C. Casalicchio, op. cit., Le parole riportate sono tratte ancora dall’iniziale avvertimento *A chi legge*, le cui pagine, almeno nell’edizione da me consultata, sono prive di numerazione. Alcune informazioni sulle caratteristiche dell’opera e sui propositi dell’autore si possono ricavare in *Novelle italiane. Il seicento – Il Settecento*, a cura di Davide Conrieri, Garzanti, Milano, 1982, pp. XXXVII – XXXIX.
[154] Ivi, p. 445.
[155] Ivi, p. 446.
[156] Ivi, p. 448.

dovevano avanzare né di sapere, né di malitia gli huomini medesimi”.[157]

Assunte forme umane, il demonio volle così provare se in forza della sua astuzia e della sua malizia sarebbe riuscito, almeno lui, a tenere a bada una donna. Si diresse in una città in sembianze di bel giovanotto (non vengono specificati né il nome della città né quello assunto dal demonio in vesti umane) e veduta una ragazza alla finestra la chiese per moglie senza pretendere alcuna dote. Subito dopo i nuziali, il neo marito onde eliminare occasioni di possibili discordie future, si preoccupò di chiedere alla moglie cosa desiderasse in fatto di abiti gioielli abitazione e quant’altro per accontentarla una volta per tutte.

La madre della sposa, più avanti negli anni e quindi più scaltra, provvide allora a istruire la figlia sulle richieste da presentare al consorte: almeno trenta abiti (“di diversi colori, e di pretiosissimo drappo, fatti in diverse foggie, e gale”), e poi perle diamanti e smeraldi per un valore di oltre cinquantamila scudi, e, naturalmente, per alloggio il migliore palazzo della città. Detto fatto. Dopo solo due mesi di nozze però la sposa iniziò a immalinconirsi: non mangiava non beveva e se il marito le chiedeva cosa avesse lei rispondeva che colpa di tutto era la sua avarizia. L’avarizia?! Si stupiva il marito. Sì perché c’era solita dama che sfoggiava un gioiello talmente rilucente da far impallidire tutte le gemme possedute dalla poverina. Ma ciò che l’ addolorava soprattutto era la consapevolezza di non poter più nulla pretendere a causa dei patti stipulati a nozze avvenute. E via allora con lamenti e piagnistei, tanto che “nella scena di questa comedia, ella faceva la parte del Demonio, e il Demonio quella della donna”.[158]

Per farla breve, quest’ultimo, disgustato e stanco, decise di cambiare aria, non senza aver prima informato il compare di nozze dei motivi della sua ritirata dall’agone coniugale. E aggiungendo che la compagnia di una tal donna gli risultava peggiore persino di quella di tutti i diavoli infernali, rivelando così di essere egli stesso un demonio in vesti umane e che per trovare un po’ di consolazione e un “qualche refrigerio” se ne sarebbe andato a invasare qualche altro mortale.

[157] Ivi, pp. 449-450.
[158] Ivi, p. 454.

Tale “privilegio” toccò di lì a poco al figlio di un gran Signore, il quale per liberare il suo pargolo era disposto a sborsare grandi ricchezze. Il compare saputa la notizia si diresse anch’egli in quel medesimo luogo spacciandosi per esorcista: annunciò infatti che la liberazione dallo spirito sarebbe avvenuta il giorno dopo, purché a una data ora le campane di tutte le chiese cittadine avessero iniziato a rintoccare e contemporaneamente si fosse udito nei pressi del Palazzo il suono di tamburi trombette e strumenti vari. La mattina successiva, dopo che il giovane spiritato venne condotto al cospetto del compare, quest’ultimo tentò di convincere il demonio ad abbandonare il ragazzo e a tornare dalla moglie, che - dichiarava quello, mentendo - era mutata, diventando “tutta modestia, e quieta”. Niente da fare: il demonio era irremovibile. Allora il compare non potendo risolvere amichevolmente la questione diede il solito segnale che scatenò l’altrettanto solito pandemonio di strumenti, fatti suonare, rivelava al demonio il dritto compare, dal padre del ragazzo per accogliere con degni onori la moglie del diavolo, che arrivava come una furia a riappropriarsi del legittimo benché diabolico consorte. “Più presto mille volte all’inferno mille volte all’inferno, che io vegga più cotal donna”[159] esclamò spaventatissimo il diavolo abbandonando in tutta fretta il corpo del giovane e permettendo in tal modo al compare di venire ampiamente ricompensato.

“Così va la cosa”, medita in conclusione il gesuita, “quando si incontra una mala moglie”. Aggiunge però subito dopo, confortante, che nei nostri paesi e in tutta Europa, dove riluce la pietà e l’onestà delle Giuditte e la devozione e frequenza dei sacramenti delle Caterine da Siena è possibile imbattersi ancora in una compagna degna che permetta di sperimentare il detto: “Mulieris bonae, beatus vir, numerus annorum eius duplex”[160]. E per ottenere tutto ciò, conclude il suo sermone utile e dolce il Casalicchio, bisogna ricorrere alle orazioni e frequentare i Sacramenti e soprattutto menare vita di buon cristiano prima delle nozze: una condotta segnata dal vizio sarà infatti punita con infiniti travagli mandati dalla Divina giustizia proprio per mezzo (manco a dirlo) di una

[159] Ivi, p. 458.
[160] Ivi, p.460.

pessima consorte.

Abbiamo riportato in modo più dettagliato i temi e gli argomenti delle tre parti in cui si articola l'*Arguzia*, perché essi ci permettono una serie di considerazioni. La prima riguarda il *plot* stesso, la vicenda cioè delle disavventure del diavolo, trasformatasi nel corso del tempo in materia grezza, rimanipolabile a piacere e in forme differenti a seconda delle finalità della narrazione e del contesto di diffusione. E in tal senso appare esemplare questa *Arguzia* del Casalicchio, il quale probabilmente non conosceva il testo del Machiavelli (lui, sì, demonizzato e le cui opere erano state messe all'indice), e ignorava probabilmente, il buon frate, anche le altre versioni "colte", cinquecentesche su cui ci soffermeremo tra breve.

La storia presenta invece evidenti analogie, come già detto, con quella del diavolo zoppo (e semmai con quella dello Starparola): Belfagor perde la sua identità e il suo rango di arcidiavolo, trasformandosi genericamente nel demonio; manca il concilio dei diavoli, che è uno dei punti di forza della novella in prosa e come vedremo anche di alcune versioni poetiche; non c'è il *milieu* fiorentino con annessi risvolti sociali e satirici; mancano le traversie familiari del diavolo e tutta la parte relativa al patto stretto e contraddetto col villano. La vicenda si semplifica e si banalizza, ma proprio questo permette al suo rielaboratore di utilizzare per altre finalità una storia molto conosciuta, dotata però di una sua carica affabulatoria ancora intatta grazie alla quale è in grado di suscitare l'interesse del lettore, che viene quindi dilettato e istruito al tempo stesso. E' probabile quindi che anche Casalicchio l'abbia conosciuta in una delle varie rielaborazioni orali e popolari, cui avrebbero attinto in tempi diversi lo Straparola e il Pitrè.

Il dato su cui riflettere, e che ci conferma la grande diffusione che questa storia aveva conosciuto nel corso degli anni, se non dei secoli, è che nei tempi cupi dei rigori controriformistici e dell'inquisizione, quando con le possessioni (soprattutto femminili ) non si scherzava, e, per rapide risoluzioni, alle reliquie dei santi si preferivano i roghi, un religioso come Carlo Casalicchio, per di più della Compagnia di Gesù, non mostri alcuna preclusione nel parlare di demoni incarnati e di giovani spiritati: questo mi pare confermare che la storiella delle

nozze del diavolo doveva essere ben conosciuta e così diffusa da aver perso eventuali risvolti inquietanti o blasfemi diventando materia lieve e scherzosa, utile per vari fini e per diversi intenti.[161]

## 3. Le rielaborazione di Giovanni Brevio e Anton Francesco Doni

Discorso diverso, invece, se consideriamo altre due versioni cinquecentesche del *Belfagor*, e precisamente quelle proposte rispettivamente da Giovanni Brevio e da Anton Francesco Doni, al centro, soprattutto la prima, di complesse disquisizioni critiche e filologiche tese ad accertare la priorità della composizione: se cioè la paternità della novella spettasse al Machiavelli o al Brevio,[162] in quanto a quest'ultimo si deve la prima edizione a stampa del *Belfagor* nel 1545.[163]

Accreditata ormai dalla critica la priorità della *Favola* machiavelliana, non ci soffermeremo ulteriormente su questioni filologiche, per le quali rinviamo ad alcuni dei lavori più recenti come quello di Sabina Trovò[164] e al già citato saggio di filologia attributiva di Pasquale Stoppelli *Machiavelli e la novella di Belfagor*, in cui è possibile leggere anche la trascrizione fronte a fronte della novella nelle versioni offerte rispettivamente dal Machiavelli e dal Brevio.

In questa sede ci limitiamo solo a enucleare i punti essenziali della *querelle*, a ulteriore sostegno di una delle tesi di questo lavoro, e cioè della fortuna che il personaggio di Belfagor ha incontrato sia tra i contemporanei sia tra i posteri.

La novella di *Belfagor Arcidiavolo* ottiene per la prima volta gli onori della

---

[161] Il che poi è perfettamente conforme allo spirito che informa tutta l'opera del Casalicchio, in cui, come è stato notato, il tema centrale è quello della <<discrezione>>, intesa come ragionevolezza e moderazione, da contrapporre all'<<indiscrezione>>, intesa come eccesso di zelo: "Le virtù che egli predica non sono virtù eroiche, ma virtù da esercitare quotidianamente, i problemi che affronta sono quelli della vita ordinaria/.../: condanna la vanità, la superbia, l'avarizia, la curiosità, il lusso; esalta l'umiltà e l'obbedienza; tesse apologie dei religiosi e in particolare dei gesuiti; polemizza contro l'uso dei duelli; consiglia prudenza e ponderatezza nel contrarre matrimonio. E tutto ciò con argomenti semplici, tratti dall'esperienza e dal buon senso, con tono fermo ma bonario, da pastore premuroso per il suo gregge". *Novelle italiane*, op. cit., p. XXXIX.

[162] Cfr. anche le pagine dedicate al Brevio dal Di Francia, in particolare pp. 690-692 di *Novellistica*, op. cit.

[163] Sostenitore dell'originalità del Brevio fu G. Papanti, il quale nel suo *Catalogo dei novellieri italiani in prosa* (Vigo, Livorno, 1871, p. 204) così scriveva: "Io forse bestemmierò, ma, a mio avviso, le date suddette, la testimonianza del Doni, e le altre piacevoli novelle scritte dal Brevio, vino proprio d'una stessa botte, parlan troppo chiaro a favore del medesimo per non rimanerne altrimenti dubbiosi". Cfr. la nota 1 a p. 69 di P. Stoppelli, op. cit.

[164] S. Trovò (a cura di) *Le Novelle di Giovanni Brevio*, Il Poligrafo, Padova, 2003. La studiosa confronta sinotticamente i due testi.

stampa nel 1545 a Roma, presso Antonio Blado, quando viene inclusa da monsignor Giovanni Brevio, un prelato veneziano, in una sua raccolta intitolata *Rime e prose volgari*. Una esigua sezione di questa raccolta[165] comprendeva un *corpus* di sei novelle, l'ultima delle quali, la sesta appunto, è il *Belfagor* nella versione rielaborata dal Brevio, preceduta da una lettera dedicatoria al cardinale Alessandro Farnese datata 25 settembre 1545.

La novella del Brevio si configura come riproposta quasi puntuale di quella di messer Niccolò. Poche, infatti, e nel complesso insignificanti sono le discordanze: un preambolo impregnato di un misoginismo piuttosto di maniera in cui si esortano i giovani "leggiadri et valorosi" a esser consapevoli che "la maggior passione et più malagevole a tollerare sia la moglie, quando quella, come le più delle volte interviene, s'abbate ad esser ritrosa, satievole et dispettosa";[166] il nome della moglie dell'arcidiavolo, che diventa qui Ermellina e l'orazione pronunciata da Plutone durante l'iniziale concilio dei diavoli, che è liquidata dal Brevio in poche righe:

> Il quale [Plutone], avendo alquanto sopra ciò profondamente considerato, chiamato il concilio, dopo le molte parole dette sopra questa materia, di pari consentimento di tutti gli infernal prencipi deliberarono di mandar Belfagore arcidiavolo in forma d'huomo in questo mondo, /…/[167]

Infine, nella parte conclusiva della narrazione, quella, per intenderci, del gran baccano organizzato da Gianmatteo che provoca la curiosità di Belfagor, il villano finge di ignorare egli stesso la cagione di quel fracasso e di domandarne, perplesso, il motivo ad altri, simulando poi di restare sbigottito alla notizia dell'arrivo della donna: una variante, questa, significativa in quanto contribuisce, secondo lo Stoppelli, a rendere "più verosimile il credito che il

[165] L'opera include un piccolo canzoniere amoroso, le sei novelle, il volgarizzamento dell'orazione *A Nicocle* di Isocrate, un breve trattato intitolato della *Vita tranquilla* e l'operetta *Della miseria della vita umana* che è composta da una prefazione e quattro novelle. Cfr. P. Stoppelli, cit., p. 24.
[166] Ivi, pp. 29-30. Ne consegue la raccomandazione, con cui Brevio conclude il preambolo introduttivo, a essere accorti nella scelta della futura sposa informandosi minutamente prima delle qualità della donna prescelta. Idem, p. 30.
[167] Ivi, pp. 31-32.

diavolo dà alle sue parole".[168]

Il testo rielaborato dal Brevio si segnala semmai per una *verve* popolaresca di sapore vagamente boccaccesco evidente nel passo in cui Belfagor illustra al villano il modo in cui intende sdebitarsi con lui trasformandolo in liberatore di ragazze spiritate. Informazione che suscita la perplessità, tra ingenua e ammiccante, del villano, che chiede meravigliato: "Oh, /.../ non sono elle tutte spiritate? Et in quale entrerai tu, et per qual buco?"[169] suscitando l'eccezionale ilarità di Roderigo.

A parte ciò, le altre modifiche risultano più formali che sostanziali e possono quindi essere tralasciate in questa sede.[170]

Quando Brevio pubblicò la novella, Machiavelli era morto da ben diciotto anni, e questo dato sarebbe già bastevole a escludere l'ipotesi che sia stato il segretario fiorentino a plagiare il Brevio. A meno che non si immagini - supposizione proposta per assurdo dal Di Francia – che monsignor Brevio avesse scritto la sua novella prima del 1527, anno della morte di Machiavelli, e che quest'ultimo avesse potuto in qualche modo aver accesso alla narrazione del Brevio restandone suggestionato, lui, autore di opere ben più corpose, al punto di decidere di copiarla spacciandola per propria.

D'altra parte, le troppe e macroscopiche analogie tra i due testi escludono la possibilità, plausibile invece come abbiamo visto nel caso dello Straparola, che il Brevio, a sua volta, abbia attinto ad altre fonti: appare fuor di dubbio, insomma, che il prelato, venuto a conoscenza o in possesso di un autografo della novella di Machiavelli, inedita e quindi più impunemente saccheggiabile, non abbia resistito all'idea di inserirla a proprio nome tra i suoi scritti. Giuseppe Pitrè, riferendosi a differenti versioni della novella, si inserisce anch'egli nel dibattito su Machiavelli e Brevio riportando il parere di un

---

[168] Ivi, p.28. E' significativo, ricorda sempre lo Stoppelli, che anche il Doni preferisca tale soluzione narrativa distaccandosi in questo particolare dal Machiavelli. Per restare nell'ambito di soluzioni più realistiche e razionali si deve anche ricordare un particolare della novella dello Straparola, in cui la volontà del demonio di non abbandonare il corpo del duca di cui si è impossessato si spiega come forma di vendetta nei confronti di quello che ha riconosciuto come il suo compare di nozze: quindi un artefice, seppure indiretto, delle sue traversie coniugali, laddove in Machiavelli e nelle altre versioni il desiderio di vendetta nei confronti del suo ex alleato non trova una chiara motivazione (perché gratificarlo prima con i riusciti esorcismi e poi abbandonarlo a se stesso divenendogli anzi ostile ostile?).

[169] P. Coppelli, ivi, p. 40.

[170] Cfr.ivi, pp. 25-28 e L. Foscolo Benedetto, op. cit., pp. 14-15.

anonimo[171] che sotto lo pseudonimo di Dionisio Pedagogo nel 1799 avrebbe scritto: “ Egli è possibile che il Brevio vedesse il manoscritto del Machiavelli, e sperandosi forse che non sì tosto sarebbe pubblicato, volesse trarne una lode per sé...Ancora egli è possibile (poiché in fine le ragioni che hanno suggerita questa novella sono vecchie quanto le nozze de’ due primi parenti) che sì il Brevio come il Machiavelli togliessero a raccontare una fola che correva per le bocche del volgo”.[172] C’è però, a riguardo, un’altra suggestiva ipotesi[173] proposta dallo Stoppelli che appare credibile e interessante anche se non suffragata da testimonianze, ma che riportiamo di seguito per volontà di completezza.

Pasquale Stoppelli dopo aver sottoposto a un attento esame filologico comparativo i due testi, esame attuato anche grazie anche al supporto del computer, ha potuto riscontrare che tutte le espressioni e i passaggi tipici di Machiavelli (presenti cioè non solo nella novella in esame, ma anche in altre scritti e in particolare nelle *Istorie fiorentine*, opera che rivela maggiori analogie stilistiche e linguistiche con la *Favola*), non compaiono nel racconto di Brevio. Si dovrebbe allora pensare che quest’ultimo avesse una conoscenza talmente approfondita[174] dello stile del Fiorentino, anche relativa a testi – puntualizza lo Stoppelli – non ancora pubblicati, da espungere tutti gli elementi stilistici e linguistici (“stilemi, moduli sintattici, giri di frase, associazioni concettuali, invenzioni particolarissime”)[175] peculiari al Machiavelli, onde scongiurare preventivamente un’eventuale accusa di plagio. Tesi naturalmente poco credibile, e che permette allo Stoppelli di rilanciarne un’altra: quella di un terzo testo, in cui, prima ancora delle prove di Machiavelli e Brevio, un oscuro estensore avrebbe convogliato in un’unica narrazione gli spunti provenienti dalle varie fonti, sulle quali ci siamo precedentemente

[171] L’anonimo cui fa riferimento il Pitrè è i realtà il patriota Giovita Scalvini che nel 1819 pubblicò con la falsa data del 1799 un’edizione di soli 85 copie della raccolta intitolata *Novelle di monsig. G.B. e M. M. Cademosto.*
[172] G. Pitrè, *Lu diavuli Zuppiddu* in G. Pitrè, op. cit., p.22.
[173] Un’ipotesi simile era stata sostenuta dall’Axon, (W. E. A. Axon, *The story of Belfagor in Literature and Folklore* in <<Transaction of the Royal Society of Literature>>, II series, XXIII, p. II London, 1902, pp. 97-128) per il quale, come ricordava il Benedetto, Machiavelli e Brevio potevano aver avuto una fonte comune. Cfr. Benedetto, op. cit., p. 18, nota 1.
[174] Conoscenza peraltro impossibile, come abbiamo visto, senza il supporto tecnologico.
[175] P. Stoppelli, op. cit., pp. 68-69.

soffermati. Anzi, specifica ancora lo Stoppelli, questo terzo scrittore avrebbe trasportato in ambito fiorentino, rimanipolandolo a suo modo, il racconto di Le Fèvre "attribuendo a una vicenda favolistica un'identità cittadina fatta di luoghi precisi, personaggi storici, usi e abitudini congruenti con quelli tradizionali fiorentini",[176] e avrebbe inoltre saldato il tema antiuxorio con quello della satira del villano. In tal modo le novelle successive di Machiavelli e Brevio sarebbero da leggere come produzioni autonome l'una dall'altra, ma liberamente ricavate da un comune modello narrativo precedente.[177]

Intanto, in quella metà del '500, a ingarbugliare ulteriormente le acque circa l'attribuzione di originalità tra Machiavelli e Brevio interviene il Doni ("quel mattacchione di Doni", per dirla col Di Francia), il quale in una lettera all'amico Francesco Ravesla[178] in data 10 marzo 1547 annunciava la sua intenzione di pubblicare una serie di opere (fra scritti suoi e altrui) tra cui anche le <<Novelle e altre prose di Messer Giovanni Brevio copiate dall'originale di mano propria di Niccolò Machiavelli>>.[179]

E' proprio tale asserzione doniana, secondo alcuni,[180] a produrre una serie di perplessità circa il plagiario: se cioè l'indecoroso titolo spettasse al Machiavelli o al Brevio. A noi sembra per la verità il contrario: che proprio le parole del Doni scagionino Machiavelli e rilancino l'accusa sul Brevio, per il quale anzi il Doni allarga l'accusa di plagio, che pure riguarda una sola novella, a tutta o a buona parte della sua opera con quel riferimento a "novelle e altre prose di messer *copiate* dall'originale". L'accusa che gli muove Doni, insomma, è di aver trascritto e spacciato per propria la novella ricopiata da un autografo ("l'originale di man propria" ) del Machiavelli. Il Benedetto interpreta in modo un po' differente il succitato passo, sostenendo che il Doni voleva intendere

---

[176] Ivi, p. 70.

[177] A riprova di ciò lo Stoppelli ricorda l'abitudine di Machiavelli di ricopiare per diletto personale i testi che suscitavano in lui particolare interesse e cita come esempio la cosiddetta *Commedia in vers*i di Lorenzo di Filippo Strozzi, da lui trascritta in alcuni fascicoli che compongono il Banco Rari 29 della Nazionale di Firenze. Ma soprattutto evidenzia come nella novella l'apporto sicuramente personale del Machiavelli consiste nella drammatizzazione del concilio infernale (su cui invece spreca poche righe il Brevio, in modo conforme a quanto presumibilmente avveniva nel testo-modello) e nella rappresentazione fortemente politicizzata e ordinata che lui dà dell'inferno intesa come polemico e satirico ribaltamento della prassi terrena. Cfr. ivi, pp. 69-72.

[178] *Lettere del Doni, Libro secondo*, in Fiorenza, appresso il Doni, 1547, in P. Stoppelli, cit., nota 2, p. 24.

[179] Ivi, pp. 24-25, Di Francia, cit., p. 690 e L. F. Benedetto, op. cit. pp. 16-17.

[180] Scrive ad esempio il Benedetto a tal proposito: "Forma paradossale, volutamente oscura, che ha fatto molto lavorare la fantasia di parecchi critici e che doveva far impressione sul pubblico", ivi, p. 17.

che avrebbe procurato una nuova edizione della novella di Brevio "stampando, dice Benedetto, semplicemente un autografo del Machiavelli".[181] Cosa che avverrà solo nel 1551, quando la novella verrà pubblicata all'interno della *Seconda Libraria*.

Intanto, sempre nel sedicesimo secolo, a porre fine ai fraintendimenti e alle appropriazioni più o meno indebite della ormai celebre narrazione, due anni dopo la succitata lettera del Doni, nel 1549, esce la prima edizione della novella "del demonio che prese moglie" a firma di Niccolò Machiavelli, stampata da Bernardo Giunti assieme ad alcune altre operette del Fiorentino[182], e derivante da un autografo fornito dal figlio di Machiavelli, Guido. Nella dedica a Marino de Ciceri preposta all'edizione si chiarisce anche il principale intento di questa operazione editoriale, che era quello di restituire la novella "al fattor suo", affinché non fosse usurpata da altri "ch'ama farsi onor degli altrui sudori".[183]

Risentitosi forse per questa dichiarazione presumibilmente rivolta a lui, il Doni a sua volta premette una dichiarazione nell'edizione da lui prodotta nel 1551:

Non è da meravigliarsi quando si stampa un libro et gli viene stampato sopra una cosa per un'altra, perciocché una bella composizione va d'una in mille mani et fa cento mutationi, come s'è veduto in una novella sotto il nome del Machiavello, la quale s'è venduta in banco, et s'è stampata nelle novelle del Brevio, ultimamente a Firenze et io che haveva l'originale in mano mi son riso quanto la sia stata strapazzata; alla fine acciocchè si ponga fine a questo strapazzamento, voglio che la si legga come dall'autor fu fatta interamente.[184]

Secondo il Benedetto, Doni cita il Brevio ma il riferimento implicito è all'edizione giuntina che, sottintende, non è che un'altra copia corrotta e "strapazzata" e che l'unica originale "come dall'autor fu fatta interamente" è

[181] Idem.
[182] *Il volumetto comprendeva anche L'asino, i capitoli Dell'0occasione, Di Fortuna, Dell'Ingratitudine, Dell'Ambizione* e i due *Decennali* Cfr. P Stoppelli, cit., p. 21.
[183] Cfr. L. Di Francia op. cit. p. 690.
[184] Benedetto, op, cit., pp.17-18.

quella da lui stesso pubblicata nelle pagine a seguire.[185] E questo è forse il senso delle diversità notevoli riscontrabili in apertura e verso la fine della novella. A partire dall'*incipit* in cui si segnala anzitutto la scomparsa del "sanctissimo huomo" a cui subentrano "antichi scartafacci". Leggiamo:

Nell'antichi scartafacci delle Cave di Fiesole, sconbicherati da certe fate, si ritrova scritto le nozze del Diavolo il qual fu mandato al mondo per questo; perché andando infinite anime de gl'huomini, usciti di questa vita con poca gratia di Domenedio, all'Inferno, quasi tutte haveano il bollettino che diceva: per haver tolto moglie vo nel foco pennace, per haver preso donna ne vo a casa calda, per essermi congiunto in matrimonio sono dannato et vo là.[186]

Di tono più ironico e comunque meno solenne è poi il discorso di Plutone :

Fratelli miei imperversati et indiavolati, voi dovete sapere come io son padrone a bacchetta di tutti questi dappochi et balordi che son condannati alle mie pene et che io non ho sopra capo persona che m'habbi da spezzar la testa s'io tormento a torto o s'io gastigo a ragione, ma perché mi piacque sempre avere il parer de' più, et far conto del giuditio che potrebbe esser dato sopra la mia giustitia acciocchè non mi segui alcuna infamia, voglio udir da voi come io debbo il mio imperio governare. Perchè dicendo tutte l'anime di questi scimoniti che la moglie n'è stata cagione, et a molti de' mie Turcimanni pare più difficile il crederlo che se vedessino un asino volare, però dubitiamo che sententiando sopra le parole di costoro, noi non siamo chiamati creduli et corrivi et non gli gastigando poco amatori della giustizia, et perchè l'uno peccato è da huomini leggieri et l'altro da ingiusti, et pur volendo esser netto, che alcuno non m'abbia a dire Plutone fatti in là, et schermire contro a quei carichi che dall'uno et dall'altro caso potesse seguire, non ho saputo risolvermi del modo ch'io ho da tenere a chiarirmi se questa cosa è vera, et per questo v'ho chiamati acciochè con il parer vostro m'aiutiate, et sarete cagione che questo Regno per infin qui vivuto senza infamia, così per l'avenire si rimanga con honore[187]

[185] In realtà, come è stato dimostrato dal Benedetto e poi dallo Stoppelli, il testo di riferimento per l'edizione del Doni e per la giuntina era il medesimo, ma non era l'autografo di Machiavelli. Si leggano su tale questioni le argomentazioni approfondite di Benedetto, op. cit., pp. 10-14 e di Stoppelli, op. cit., p. 82.
[186] Benedetto, op. cit., Appendice II, *La redazione di A. F. Doni*, pp. 176-186.
[187] Idem.

Verso la conclusione, poi, quando il rumore crescente provoca un moto di stupore in Belfagor, il Doni ricalca, come già detto, il modello narrativo del Brevio, e racconta che alla domanda formulata dall'arcidiavolo circa il fracasso crescente, il villano fa mostra di ignorarne anch'egli il motivo e di chiederne ragguagli a un fante, che è stato preventivamente da lui addestrato, il quale dichiara: "Ell'è la moglie d'un Roderigo di Castiglia la quale lo va cercando per mare e per terra": privilegiando evidentemente anche il Doni una versione che rendesse più credibile agli occhi del diavolo l'estraneità di Gianmatteo rispetto agli ultimi accadimenti.

Tali lievi varianti erano state probabilmente introdotte dal Doni proprio con l'intento di differenziare, in qualche particolare almeno, la sua versione della novella dalle altre circolanti al tempo, al fine di avvalorare la tesi dell'originalità e dell'unicità dell'edizione da lui prodotta nel 1551.

## 4. La versione di Francesco Sansovino

Intanto, nel 1561 esce a Venezia una prima edizione delle *Cento novelle*, una raccolta curata da Francesco Sansovino,[188] figlio del celebre architetto Jacopo, che contiene novelle "scelte – si legge sulla copertina– da più nobili Scrittori della lingua volgare", e in cui compare nuovamente la storia di Belfagor .

Il modello della raccolta è ancora una volta quello boccacciano, tanto che il Sansovino nell'avvertimento *Ai lettori* oltre a illustrare le ragioni dell'opera si difende preventivamente dall'eventuale accusa di aver copiato dal *Decamerone*, sostenendo che le "presenti novelle per invenzione non hanno che far nulla con quelle del Boccaccio".[189] Antepone inoltre alle novelle uno

[188] Il Sansovino nacque nel 1521 a Roma e morì nel 1583 a Venezia, dove visse fin da bambino essendovisi trasferito col padre dopo il sacco di Roma del 1527. Fu un poligrafo (gli vengono attribuite tra edite e inedite più di novanta opere) e si occupò di svariati argomenti. L'opera più famosa è *Venezia descritta* in cui si sofferma su opere d'arte e architettoniche, ma anche su fatti e personaggi della città lagunare. Cfr. E. Bonora, *Anton Francesco Doni e i poligrafi*, in E. Cecchi e N. Sapegno (a cura di), *Storia della Letteratura italiana*, Milano, Garzanti, 1966, vol. IV, (Il Cinquecento), cap. XVI, pp. 432-444.

[189] L'edizione consultata del *Cento novelle* è quella veneziana ("appresso gli eredi di Marco Sessa") del 1571. Ma si legga cosa scriveva a tal proposito Ugo Foscolo nel suo *Discorso storico sopra il testo del Decamerone* (premesso all'edizione del 1825 pubblicata dall'editore inglese Pickering)*:* "Eran manifattori de' libraj alcuni uomini letterati i quali scrivevano quanto come e potevano; ed oltre alle loro mille fatiche d'ogni maniera, rinovavano le edizioni degli

scritto teorico sul *Decamerone*, riguardante il titolo, lo stile, la divisione dell'opera e le caratteristiche del genere novella. Sempre nella dedica ai lettori il Sansovino chiarisce che egli è l'autore solo di alcune delle narrazioni presenti, essendo riprese, le altre, da vari scrittori. Il primo a essere ricordato è il Brevio, veneziano e che forse in quella città in cui operava anche il Sansovino godeva ancora di una certa notorietà. Dopo vengono citati gli altri autori, tra cui il Gratia, il Firenzuola, il Salernitano, un "ser Giovanni che scrisse l'anno 1378" (probabilmente l'autore de *Il Pecorone*), lo Straparola: tutte le novelle di costoro, però, specifica subito dopo il Sansovino, sono state "raffettate e racconcie nella lingua per quanto io ho potuto, e secondo che dalla fretta de gli Stampatori m'è stato conceduto"[190].

Sempre sulla falsariga boccacciana, Sansovino si inventa la solita brigata di donne e uomini che per sottrarsi all'altrettanto solita epidemia di peste, questa volta quella del 1556, abbandona la città di Venezia e si rifugia ad Oriago, ameno sito del Padovano dove l'illustre genitore di Francesco, l'architetto Jacopo Sansovino,[191] aveva un podere con casa annessa:[192] qui il giovane Francesco aveva effettivamente soggiornato per qualche tempo nel '56 per evitare la pestilenza che rischiava di dilagare nella città lagunare: proprio a quell'anno risale infatti un riavvicinamento tra Francesco e il padre dopo anni di incomprensione e dissapori.

In questa dimora - torniamo all'opera - la brigata composta da cinque giovani e cinque donne trascorre il tempo allegramente tra canti suoni e banchetti, fino a che una delle giovani dame decide di escogitare qualche modo nuovo con cui offrire diletto alla brigata: da qui la decisione di raccontarsi storie, visto che non si può "far cosa che miglior sia ch'il novellare".

---

Autori più popolari, e per lo più del Boccaccio. I loro nomi, e più che altri Francesco Sansovino, Ludovico Dolce, e Girolamo Ruscelli, si leggono ne' frontispizj di quasi tutte le ristampe di quell'età. Il Sansovino facendo più spesso le parti di compilatore voluminoso che di grammatico, attribuiva or ad altri ora a sè parecchie novelle del *Deacamerone* ch'ei defformava per palliare il suo furto". U. Foscolo, *Discorso storico sul testo del 'Decamerone' di messer Giovanni Boccaccio. Premesso da Ugo Foscolo all'edizione delle Cento novelle fatta in Londra* , G. Ruggia e c., Lugano, 1828, p.55.

[190] F. Sansovino, op. cit., *Francesco Sansovino A' lettori*, senza numerazione di pagina.

[191] Jacopo Tatti, detto il Sansovino (Firenze, 1486 – Venezia, 1570) celebre architetto. Fu nominato proto (cioè massimo architetto) di Venezia, carica che ricoprì dal 1529 fino alla morte. Fu in stretto contatto con Tiziano e l'Aretino coi quali controllò per diversi anni la vita artistico–culturale della città lagunare.

[192] Cfr. A. Foscari, *La casa di Jacopo Sansovino a Oriamo,"luogo amenissimo e bello*", consultabile in www.bibliotechedimira.it.

E in una di questa narrazioni, precisamente nella settima novella della III giornata, ci imbattiamo nuovamente nell'arcidiavolo di nostra vecchia conoscenza. Con la particolarità che la versione proposta dal Sansovino riproduce fedelmente quella del Brevio, che non a caso è tra gli autori citati, mentre non si fa neppure cenno al Machiavelli, segno forse che in certi ambienti la novella delle nozze del diavolo era attribuita preferibilmente a un novellatore, seppure nel complesso mediocre come il Brevio, piuttosto che a uno scrittore di razza come il Machiavelli, il cui nome forse già all'epoca era riconnesso alla trattatistica storica e politica piuttosto che a generi di intrattenimento come le novelle.

La narrazione del Sansovino non presenta titolo ma ripropone come premessa la medesima sintesi della storia che ritroviamo nella versione del Brevio:

Belfagorre arcidiavolo è mandato da Plutone in questo mondo con obligatione di prender mogliera. Viene e prendela e non potendo tollerar l'insolenza sua all'inferno se ne ritorna.[193]

Segue un breve preambolo nel quale si rivela l'intento epidittico della narrazione:

Nel che si mostra che lo huomo maritato del governarsi con prudenza non compiacendo sempre alla moglie dove non bisogna, et governandola co termini della ragione, come suo capo[194].

Un preambolo che si rivela interessante perché l'originario misoginismo che caratterizzava la narrazione sembra notevolmente essersi diluito nel tempo, o forse nel luogo, visto che ci troviamo nel contesto sociale di quella Venezia rinascimentale dai costumi sicuramente più emancipati: tant'è che la prudenza, la quale è una delle virtù tradizionalmente raccomandata alle donne maritate, viene qui consigliata all'uomo, che viene esortato solo a non eccedere nel

[193] F. Sansovino, op. cit., p. 66.
[194] Idem.

compiacere alla moglie e a non abbandonare la ragione. Insomma siamo in una più moderna ottica di medietà e di equilibrio tra le parti.

Per il resto non si riscontrano differenze, se si esclude un paio di particolari.

Il primo riguarda il racconto della prima possessione diabolica, quella di Firenze, di cui è vittima la figlia di Ambrogio Amidei. Qui, come si ricorda, c'è un accenno ai consueti rimedi tentati e il Brevio, come già il Machiavelli, precisa che tutte queste cose "da Roderigo erano tenute per nulla et uccellate." Nell'edizione del Sansovino, invece, manca il punto dopo la parola "uccellate" che così viene collegata al periodo successivo con un conseguente cambiamento di significato. Per maggiore chiarezza riportiamo i due passi a confronto:

| Brevio: | Sansovino |
|---|---|
| /…/ le quai [cose] tutte da Roderigo erano tenute per nulla et uccellate. Per chiarire ogn'uno che 'l male della fanciulla era uno spirito et non altre false imaginationi, parlava Roderigo latino et disputava delle cose segrete di philosophia, scopriva li peccati di molti, tra' quali scoprì quelli d'uno frate di San Francesco, il quale molti anni haveva tenuta nella sua cella una fanciulla, vestita a uso di fraticcino.[195] | /…/ le quai [cose] tutte da Roderigo erano tenute per nulla, et uccellate per chiarire ogn'uno, che 'l male della fanciulla era uno spirito et non altre false imaginationi. Parlava Roderigo latino et disputava delle cose secrete di Filosofia, scopriva i peccati de molti, tra quali scoprì quello d'uno Frate di San Francesco, il quale molti anni haveva tenuta nella sua Città una fanciulla, vestita a uso di fraticino /…/[196] |

[195] G. Brevio, *Belfagor Arcidiavolo*, in P. Stoppelli, op. cit., p 41.
[196] F. Sansovino, op. cit., p. 68

Come si vede, al di là della cella del frate che in Sansovino diventa la Città (forse un errore di copiatura), le differenze tra i due testi stanno nella punteggiatura. In Brevio la veridicità della possessione era comprovata dall'eccezionalità dei discorsi della giovane spiritata, che si esprimeva in latino discettava di filosofia e scopriva altarini vari. In Sansovino invece il segno del punto collocato dopo "false imaginationi", muta il senso della frase, perché la possessione diabolica è dimostrata da Roderigo solo col suo prendersi gioco (l' "uccellate" del testo) dei soliti tentativi adoperati come esorcismi alla buona.[197]

Il secondo elemento che differenzia i due testi lo si incontra proprio alla fine novella, quando si racconta di come Gianmatteo, fornito di una ricca ricompensa dal re per il buon esito dell'esorcismo, fa ritorno a Firenze dove, conclude il Brevio, "lungamente visse"; il Sansovino invece specifica anche la condizione esistenziale del buon villano, terminando la sua narrazione con un " lungamente visse *in santa pace*".

[197] E' doveroso segnalare che nella versione del *Belfagor* di Giovanni Brevio riportata in appendice da Benedetto questo passo risulta, nell'interpunzione, identico a quello del Sansovino, cioè il punto fermo non compare dopo il termine "uccellate" ma dopo "imaginationi", con l' evidente mutamento di significato, cui abbiamo accennato sopra, che non sfuggì naturalmente al Benedetto che così commentava in nota: "Così l'ed. del Blado. E' strano che il Brevio abbia potuto sconnettere in tal modo il pensiero del suo originale. Quello che dimostra che la fanciulla è veramente spiritata non è già la resistenza dello spirito agli scongiuri consueti, ma, nella novella machiavellica, l'improvvisa e strana conoscenza che lo spirito dà alla fanciulla di cose ch'ella deve ignorare"( Benedetto, p172, nota 2). Senza entrare nel merito di questioni filologiche, ci limitiamo qui a postulare l'esistenza di. due diverse edizioni del *Belfagor* di Giovanni Brevio quella cui fa riferimento lo Stoppelli nel suo prezioso lavoro e quella consultato dal Benedetto, che potrebbe aver costituito anche il testo di riferimento per la narrazione del Sansovino: non si capirebbe altrimenti il senso di questa modifica arbitraria all'interno di un testo che è l'esatta riproduzione del racconto breviano.

# CAPITOLO TERZO

# RIFACIMENTI IN VERSI DELLA NOVELLA*

## 1. Fagiuoli, Arlìa e *Le nozze del diavolo*

Nel 1886 il letterato e linguista calabrese Costantino Arlìa pubblicava un libricino intitolato *Le nozze del diavolo,*[198] rifacimento in versi della celebre novella realizzato dal poeta fiorentino Giovanbattista Fagiuoli[199].

Vissuto a cavallo tra il sedicesimo e il diciassettesimo secolo, Fagiuoli godette di una certa notorietà presso i suoi contemporanei grazie a raccolte di componimenti di vario genere[200] e soprattutto per delle rime di contenuto scherzoso e garbatamente satirico, sul modello del Berni: della matrice bernesca delle sue creazioni il poeta era consapevole come si evince da questi versi dedicati al figlio: "Tuo padre ancor per due o tre capitoli / Col Berni penserà d'andar inserto, / O ch'egli suo competitor s'intitoli".[201]

Proprio nella forma di quel capitolo portato agli onori dal Berni, Giovan Battista Fagiuoli compose, probabilmente nel 1709,[202] una prima versione poetica delle *Nozze del diavolo* che fu pubblicata più volte[203] e che noi abbiamo avuto modo di leggere nel primo libro de *La Fagiuolaja* nell'ambito di una serie di rime indirizzate alla moglie[204]. Tale capitolo si struttura inizialmente nella forma di esortazione, o, più semplicemente, di invito che

---

*Una versione poetica della novella, intitolata *Belphégor* venne composta nel diciassettesimo secolo in Francia da Jean de La Fontaine, autore, oltre che delle celebri favole, anche di raccolte di novelle e racconti in versi pubblicati a partire dal 1664. Il poemetto *Belphégor* è preceduto da una dedica alla celebre attrice Marie Desmares, detta la Champmeslé, grande interprete di eroine raciniane.

[198] Riportiamo le notizie del frontespizio: C. Arlìa, *Le nozze dl diavolo. Novella di Giovanbattista Fagiuoli*, Bologna, Tipografia Fava e Garagnani, 1886.

[199] Fagiuoli nacque a Firenze nel 1660 dove morì nel 1742. Fu autore di varie commedie e anche attore dilettante (cfr. a tal proposito il saggio di Francesca Fantappiè, *Accademie teatrali fiorentine nel quartiere di Santa Croce tra Sei e Settecento: tra attori dilettanti, gioco d'azzardo e primi tentativi impresariali*, p. 153 in <<Annali di storia di Firenze>>, III, 2008, in www. dssg.unifi.it/SDF/prima.htm). Poeta garbato, su di lui così si espresse Anton Maria Salvini nelle Note a *Della perfetta poesia* del Muratori: "In materia di satira giudiziosa e piacevole, è eccellente 'a nostri giorni ne' suoi Capitoli burleschi G.B. Fagiuoli fiorentino", *Raccolta di poesie satiriche scritte nel secolo XVIII*, Milano, Dalla Società Tipografica de' Classici Italiani, MDCCCXXVII, p. V.

[200] Della sua produzione ricordiamo almeno, oltre alle commedie, le *Rime piacevoli* (1792-93), la *Fagiuolaia (*1734) e una raccolta di *Motti facezie e burle*.

[201] G. B. Fagiuoli, *Capitolo III, L'autore al suo Figliuolo*, in *Raccolta di poesie satiriche*, op. cit. p. 26.

[202] Cfr. C. Arlìa, op. cit. p. 7.

[203] Per le diverse edizioni del capitolo cfr. C. Arlìa, idem.

[204] Sono in tutto cinque: *L'autore alla consorte. Come si debba contenere nel favellare*; *Alla Medesima. Narrandole un sogno, in cui l'udì rispondere a' due precedenti Capitoli*; *Alla Medesima. L'esorta ad allattare da se stessa i figliuoli*; *Alla Medesima. In lode dello stare in casa*; A*lla Medesima. Le dimostra con una novella, quanto sia bene il proseguire a vivere in pace.* In *La Fagiuolaja ovvero rime facete* del Signor Dottor Giovan Battista Fagiuoli Avvocato Fiorentino, libro primo, in Amsterdam, presso l'Erede del Barbagrigia, MDCCXXIX, pp 128 – 230.

egli rivolge alla consorte affinché continuino a vivere in armonia: "Per ora noi siam sani, o signorina, / Che stiamo in pace; ma badar conviene, / Che questa pace non vada in rovina".[205] E subito dopo, proprio a fine esemplificativo (e forse di monito) il poeta decide di raccontarle una novella intitolata *Le nozze del diavolo*, ritrovata – dice, riprendendo l'*incipit* del Doni – nell' "Archivio delle Fate", ma, aggiunge subito dopo il Fagiuoli, la "tanta veritate" contenuta in essa sembra contraddire questa origine favolosa, facendo supporre piuttosto "ch'ella sia storia tanto sta a martello".[206]

Nella chiusa il poeta torna a rivolgersi alla moglie in modo da ribadire il valore esemplare della sua narrazione: se infatti persino un diavolo avvezzo a eterne afflizioni ha sofferto pene infernali nella temporanea condizione coniugale, è bene che loro due, i coniugi Fagiuoli, per intenderci, continuino a vivere in accordo in modo da godere del Paradiso già in questo mondo prima che nell'altro: "Di qua e di là staremo in festa e in riso, / Al contrario di quei, che in doglia e in lutto / Sempre staranno; ma vi do un avviso, /Che bisogna durar: qui batte il tutto".[207]

L'edizione data alla stampa dall'Arlìa, che si basa su un manoscritto da lui posseduto, e di cui adesso ci occuperemo in modo più dettagliato, presenta la medesima storia in una versione però leggermente riadattata qualche anno dopo, tra il 1712 e il 1713, dal poeta stesso, il quale, scrive l'Arlìa nell'introduzione, "di poi trasformò il capitolo in una vera e regolare novella": [208] novella in versi, dunque, in quelle stesse terzine di endecasillabi in cui era strutturato il capitolo dedicato alla moglie. Non è molto chiaro, pertanto, cosa intenda l'Arlìa quando si riferisce a questa trasformazione del capitolo in novella (quella appunto da lui pubblicata), visto che le differenze sostanziali si incontrano solo all'inizio e alla fine, ma non intaccano, se non minimamente, e per aspetti formali, il corpo del componimento. Quello che muta è infatti il dato occasionale che ha prodotto la narrazione in versi: a quello intimo,

[205] Ivi, p. 204.
[206] Idem. L'espressione, ormai un po' desueta, significava "star forte alla prova; tolta la metaf. da' metalli". Cfr. la 4° edizione (1729-1738) del *Vocabolario degli accademici della Crusca.*
[207] Ivi, p. 230.
[208] Così continua l' Arlìa: "io credo di far cosa grata dar fuori la mutazione di esso in novella secondo la lezione autografa, dopo averla posta a riscontro con le stampe e con un ms. che io ne posseggo /…/". Ivi, p. 7.

coniugale, del capitolo dedicato alla moglie, subentra quello più formale che funge anche da preambolo della novella.

*Le nozze del diavolo* dell'edizione di Arlìa iniziano infatti col racconto dell'incontro del poeta col Reggente dell'Accademia degli Apatisti,[209] il quale, dopo una serie di convenevoli,[210] invita il Fagiuoli a produrre per quella stessa sera "un po' di cicalata": uno cioè di quei discorsi su qualche tema leggero adatto a una riunione conviviale.[211] Il poeta tenta inizialmente di esimersi da un incarico che non ritiene adatto a lui, decide infine di preparare comunque "qualcoserella", ma non riuscendo a pensare a nulla di nuovo, decide di cavarsela con una novella composta da altri. Ci tiene infatti a puntualizzare, prima d'entrare nel vivo della narrazione:

L'autor non ne son io, e non farò
Poco, s'i la saprò dir com'ell'è,
Se però tutta non la storpierò.
Una volta ella fu letta da me,
E ci trovai tanta moralità,
Ch'io la rilessi anche due volte, e tre.[212]

La storiella è scelta dal Fagiuoli perché, in conformità alla richiesta fattagli di una "cicalata", essa possiede il carattere di garbata piacevolezza, ma vi si può trovare anche un risvolto morale.

Da questo punto in poi il racconto prosegue in modo quasi identico alle precedenti redazioni: le poche varianti presenti nelle precedenti stampe sono riproposte da Arlìa nelle note. Ciò che muta, come già detto, è l'occasione del narrare e, di conseguenza, l'intenzione, che, traendo spunto, nel capitolo, dalla personale vicenda coniugale del Fagiuoli, esibiva forse una maggiore consequenzialità col tema della narrazione cinquecentesca rispetto a quanto

[209] Accademia fondata a Firenze nel 1635 che riuniva dilettanti e professionisti accomunati dall'interesse per le scienze, la letteratura e l'arte. Lo stesso Fagiuoli per un certo periodo vi tenne la carica di Reggente.
[210] Così l'incipit: "Fui trovato dal Signor Apatista, / Il qual mi disse tutto costumato: / La riverisco, signor Gianbatista. / Che mi comanda il mio padron garbato. / (Rispos'io): dica in che Vossignoria / Debbo servir; che ciò mi sarà grato" p. 9
[211] Tali discorsi scherzosi venivano infatti letti dopo il banchetto in quelle accademie letterarie molto in voga nel Seicento e nel Settecento.
[212] G. B. Fagiuoli, *Le nozze del diavolo*, a cura di C. Arlìa, op. cit. p.10.

accade nella successiva novella in versi.

Nella quale, al fine di ribadire la veridicità della storia, il poeta questa volta chiama in causa come garante d'eccezione messer Niccolò:

Anzi dicon persone accreditate
Ch'ella sia storia, giacché il Machiavello[213]
La racconta con troppa veritate
Da libri e carte, e chi fu questi e quello[214]

In questa versione il poeta introduce dunque un richiamo al Machiavelli come fonte autorevole per la sua novella in versi, il che contrasta con quanto sostenuto dall'Arlìa secondo il quale il Fagiuoli per questa sua composizione "tenne presente il testo del Doni",[215] testo con cui indubbiamente condivide alcuni punti, a partire dall'iniziale richiamo alle cave di Fiesole che è rimodellato sull'*incipit* della narrazione doniana[216] .

Probabilmente un autore non esclude l'altro: il testo è presentato dallo stesso Fagiuoli come riproposizione in forma poetica di una novella in prosa molto nota, circolante da tempo e in numerose versioni. Egli stesso si cautela con una preventiva giustificazione circa qualche eventuale inesattezza riscontrabile nel componimento che si accinge a narrare:

Non so già s'io ne sia ben bene istrutto;
Perch'io son diventato un po' balordo,
Nè mi ricorderò forse di tutto.[217]

La vicenda comincia col conciliabolo tenuto da Radamanto e Minosse, con l'aggiunta, come piccolo elemento di novità rispetto alle precedenti redazioni

[213] Nella versione riportata nella *Fagiuolaja* il carattere veritiero della storia, come abbiamo già avuto modo di evidenziare (vedi p. 67), è rimarcato con l'espressione "già tanto sta a martello".
[214] Ivi, p. 11.
[215] Ivi, p. 7.
[216] Cos' il Doni. "Nell'antichi scartafacci delle Cave di Fiesole, sconbicherati da certe fate, si ritrova scritto le nozze del Diavolo" (L. F.Benedetto, *Operette satiriche*, op. cit. Appendice 2, *La redazione di A. F. Doni*, p. 176), e così il testo del Fagiuoli: "Delle cave di Fiesole fu già / Trovata nell'archivio delle Fate, / Considerate mai che antichità". Ivi, p. 10.
[217] Gli accenti acuti compaiono nel testo nella forma grave e così sono riportati da noi anche successivamente. Ivi, p. 11.

in prosa, del terzo dei giudici infernali, cioè Eaco :

Questi (acciocché non vi sia cosa ignota,
Colaggiù sono i giudici d'Averno,
Come quassù i giudici di Ruota.[218]

Scopo della riunione: cercare chiarimenti circa le solite questioni: quella relativa alle accuse che le anime dei mariti giunti agli inferi rivolgono alle consorti, colpevoli della loro duplice dannazione, in vita e *post mortem*, e quella della conseguente, rivendicata innocenza:

Fra cinque udivan che ve n'eran sei,
I quali, esaminati, deponevano,
Che di fallo maggior non eran rei
Se non di quel che moglie auta avevano:
E che non per altro lor peccato
Lì disperati alfin si conducevano.[219]

Il Fagiuoli gratifica però i suoi dannati di una possibilità di parola che permette loro di concretizzare le accuse. Uno, infatti, lamenta di aver avuto una compagna "pazza e spiritata", un altro definisce "bestia" la consorte, un altro ancora, anticipando la sorte che toccherà di lì a poco a Belfagor, confessa di aver scelto per moglie una donna superba e ambiziosa, rea di averlo spinto alla morte e per di più pieno di debiti. Nella varietà e molteplicità di sventure un'unica certezza:" /…/pria che in matrimonio /Legarsi mai, ch'egli era meglio il fare / Una bella bevuta d'antimonio."[220]

Come si vede, anche in questo testo Giovan Battista Fagiuoli si attiene a quella garbata vena scherzosa che risulta una peculiarità della sua poetica, facilitato peraltro dal ricorso a una narrazione ben nota e le cui numerose

[218] Idem. L'allusione ai giudici di ruota serve al poeta per spiegare, non senza una nota di ironia, la mansione assegnata ai tre diavoli, non dissimile da quella svolta a Firenze a partire dal 1574 da una magistratura voluta da Pier Soderini che si occupava di cause civili e i cui magistrati erano eletti a turnazione, da qui la definizione di "giudici di ruota"
[219] Idem.
[220] Ivi, p. 12.

versioni, scritte o orali che fossero, la rendevano una sorta di testo aperto, quasi un canovaccio – nonostante l'autorevolezza di alcuni dei suoi redattori: un testo, quindi, suscettibile di ulteriori variazioni e riscritture, nelle quali sempre più il sorriso finisce col prevalere sul ghigno machiavelliano, depauperando la novella della sua originaria componente satirica.

Torniamo alla novella in versi. Il primo a mostrare qualche perplessità circa il castigo da infliggere a questi infelici è Minosse, che, chiarisce per inciso il poeta, poteva parlare a ragion veduta avendo egli stesso patito la mala sorte di aver avuto per moglie "una cecina / Dotata assai di prodigalità".[221] Subito dopo fa notare però Eaco che, a dar loro ascolto, "i malfattori son tutti innocenti" e di parere concorde si trova anche Radamanto. Per farla breve, si decide, di demandare il parere risolutivo al diretto superiore secondo il suggerimento di Minosse:

Se ne piccò Minosso: E gastigati
(Gridò) costor non saran già da voi,
Nè saran da me assolti e liberati.
Plutone qui comanda; ei senta noi,
E senta questi: e se giusto gli pare,
A suo modo condanni o assolva poi.[222]

Convocato, Plutone ascolta con dignità consona al proprio ruolo regale i pareri degli uni (i diavoli) e degli altri (gli spiriti lì convenuti), quindi, convoca il concilio al quale accorrono "Spiriti, Furie, Diavoli e Versiere",[223] cui egli arringa con voce dantescamente definita "chioccia".

E ancora l'Alighieri sembra riecheggiare in alcuni punti il lungo discorso pronunciato da Plutone. Si legga a titolo esemplificativo l'*incipit* dell'orazione:

O voi, che state in questa oscura roccia,

[221] "Cecina" nel senso di piccino come un cece (si ricordi la fiaba di Luigi Capuana intitolata *Cecina*). Arlìa nella nota 2 a p. 12 dà la seguente spiegazione del termine: "*Cecino* dicesi a fanciullo per vezzo; ma dicesi anche ironicamente a persona adulta ma per darle del tristo o malizioso, come appunto qui". Il riferimento è naturalmente a Pasifae e alla sua insana passione erotica per un toro.
[222] Ivi, p. 13.
[223] Forma toscana letteraria per indicare spiriti infernali femminili, dal latino *adversarius* .

O di quest'ombre neri abitatori,
Che temete del sol che non vi noccia /…/[224]

Il tono cambia subito dopo, e l'andamento diventa quasi colloquiale, con espressioni vivaci desunte dalla lingua parlata, in conformità al carattere giocoso e bonariamente ironico dell'intero componimento:

Pure, acciò vada la giustizia retta,
E che non s'abbia a dir che messer Pluto
Vive alla cieca, e tira giù berretta;[225]
Qui t'ho chiamato, o popol mio cornuto,
Perchè tu veda, ch'io non son capaccio,
E do dell'oprar mio conto minuto.[226]

Per farla breve, Plutone è perplesso e pertanto propenso a valutare opinioni e suggerimenti dei suoi sottoposti. Ed ecco subito un diavolo che sgrana il rosario di vizi e difetti muliebri, schierandosi prontamente a favore dei mariti:

Ci sono delle donne scandalose,
Inquiete, indiscrete e miscredenti,
Importune, superbe e dispettose,
Maligne, incontentabili, insolenti,
Capone, pazze, disprezzanti, vane,
Dottoresse[227], ciarliere, impertinenti,
Però capace il pensier mio rimane,
Che questi miserabili mariti
Abbian fatta di là vita da cane.[228]

C'è chi invece, subito dopo, si erge a difesa delle donne, come fa un certo diavoletto "del sesso femminile amante" simile a colui che, specifica

[224] Idem.
[225] Come spiega lo stesso Arlìa nella nota 1 a p. 14, "tirar giù berretta" equivale a non portare rispetto per nessuno.
[226] Idem.
[227] Forse il termine sta qui per "saccenti".
[228] Ivi, p. 16.

significativamente il Fagiuoli, “da noi ora Cicisbeo è detto”. Quest’ultimo riferimento a un personaggio così strettamente legato a un determinato contesto sociale e storico, ribadisce ancora una volta il carattere fluido e plasmabile di questo sfruttatissimo tema narrativo, che poteva comunque essere attualizzato mediante anche solo un accenno a fatti o situazioni riportabili alla realtà dello scrivente. In questo caso il poeta paragona un diavolo particolarmente sensibile al fascino femminile alla figura tipicamente settecentesca del cavalier servente, che diventerà oggetto di satira corposa in Parini, ma a cui già il Fagiuoli aveva dedicato una delle sue commedie più felici, *Il cicisbeo sconsolato* dotato di ricca *verve* satirica.

E proprio al diavoletto-cicisbeo toccherà esprimere una visione più equilibrata del rapporto uomo-donna: può darsi –sostiene il diavolo in parola – che le donne siano quegli esseri terribili dipinti da demoni e uomini, ma, aggiunge, “tutte tutte in generale? almeno / S’eccettuino le femmine gentili, / Ch’han d’amor e pietà ricolmo il seno”. E subito dopo rincara la dose:

Ci son anche degli uomini incivili,
Stolti, ignoranti, sordidi, codardi,
Di concettacci scimuniti e vili.
Chi sa che questi qui non sian bugiardi,
E dian l’accusa falsa alla consorte;
Perché al peccato lor non si riguardi?[229]

Ben presto la disputa si fa accesa (e dato il luogo non potrebbe essere altrimenti…). C’è addirittura chi propone di sottoporre a tortura uno dei mariti lamentosi per estorcere la verità, e chi invece suggerisce di inviare un cospicuo stuolo di diavoli in veste di invisibili osservatori per spiare le azioni e la condotta delle vedove.

Finalmente, l’intervento di un “diavolo vecchione” mette fine ai bisticci (è superfluo sottolineare il carattere di saggezza che si vuole attribuire a questo

[229] Ivi, pp.16-17.

demonio proprio tramite quell'aggettivo "vecchione" che suonerebbe altrimenti strano per esseri eterni, quali gli abitanti infernali: ma anche questa versione giocosa costituisce un'ennesima rappresentazione del mondo capovolto). E' da quest'ultimo che guinge la proposta di spedire sulla terra uno di loro che provi e sperimenti in prima persona e non si faccia ingannare dalle apparenze, cioè dall'ipocrisia, dote ben connaturata negli umani, oggi come ieri:

Vedrete un uomo, e perlopiù si crede
All'aspetto uom dabbene, e spesso è un tristo;
Vi pare un santo, ed è senza fede.
Così è delle donne; anz'io persisto,
Che più difficil sia conoscer queste
Ch'han di malizia e di vergogna un misto.[230]

Il prescelto per la missione, una volta inviato nel mondo dei vivi, dovrà sottoporsi a tutte le traversie patite dagli uomini, chiarisce il diavolo vecchione, e quindi "Di far debiti molti, e non pagare: / Di provar gravamenti e prigionie: /Di vender per bisogno, e d'impegnare/ Ed in specie le gioie della sposa,/ Ed ogni altra disgrazia sopportare". Inoltre, al fine di facilitarlo nell'impresa di trovar moglie, sarà dotato di centomila scudi, ma dei quali questa volta viene specificata la provenienza. Essi infatti verranno tolti "agli avari, agli usurai, / A chi arricchisce sulla carestia". Dopo dieci anni il diavolo tornerà in sede e finalmente si otterrà una relazione veritiera e attendibile sulla condizione degli uomini ammogliati.

Al che, il re degli Inferi (rappresentato dal poeta con plastica efficacia: "Pluton, con quel suo ceffo da tiranno, / Girò le torve luci in questo e in quello: / Poi si rizzò dal suo reale scanno")[231] trovata particolarmente valida tale proposta, si affretta a individuare un volontario per la missione, considerata evidentemente impossibile dagli abitanti infernali, che non solo non si offrono entusiasticamente, ma tacciono intimoriti. Non li smuove neanche l'ira del loro

[230] Ivi, p. 18.
[231] Ivi, p. 19

sovrano, che, non vedendosi prontamente assecondato nelle sue regali decisioni, comincia a fremere:

Plutone sputa fuoco, e d'ira avvampa,
Ch'ogni spirito vede pertinace:
Si contorce, e nel suol batte la zampa.[232]

Tenta, il poveretto, anche la strada della persuasione e dell'incoraggiamento:

Fra gli uomini vi son tanti sguajati,
Che piglian moglie, e son miseri e ignudi,
E se la piglian lieti e spensierati.
Ed io che dono centomila scudi,
A trovar un fra tanti farfarelli,
Che pigli moglie, converrà ch'i' sudi?[233]

E non rinuncia neppure alla nota di affettuoso paternalismo:

Di che temono questi scioccherelli?
Si vergognan d'aver le corna in testa?
A coprirle vi son pure i capelli.[234]

Per farla breve, si procede al sorteggio che decreta vincitore l' "arcidiavolo famoso Belfegorre", trasformato all'uopo nel gentiluomo Don Rodrigo di Castiglia e soprattutto equipaggiato di denari e di uno stuolo di diavoli in veste di servitori al fine di essere prontamente accreditato nel consorzio umano. La millantata origine spagnola, che, come si ricorda, era già nel Machiavelli, viene

[232] Ivi, p. 20.
[233] Ivi, pp. 20-21. Parole, queste, che ci sembrano quasi il paradossale rovesciamento di una celebre battuta della Mandragola: "Da l'altro canto: el peggio che te ne va è morire ed andarne in inferno: e' son morti tanti degli altri! e sono in inferno tanti uomini da bene! Ha'ti tu da vergognare d'andarvi tu?" (IV I).
[234] Idem. Questa terzina risulta diversa dalla versione a stampa, che trascriviamo in questo caso perché cambia lievemente anche il concetto espresso: "Che temon d'esser becchi? Oh scioccherelli! Siam pur usi ad aver le corna in testa. Son questi i nostri soliti cappelli"Idem, nota.

motivata dal Fagiuoli[235] col richiamo al carattere sussiegoso di quel popolo, i cui usi e costumi in Italia dovevano essere ben noti all'epoca del poeta a causa della lunga dominazione spagnola.

La città prescelta è sempre Firenze, e sempre perché considerata "un fertile terreno, / Celebre allora per usure e scrocchi": il che permette al poeta un riferimento all'attualità non molto chiaro, quando, ribadendo che il mondo non cambia e resta sempre uguale, aggiunge "Benché pretenda più d'uno scioperato / Di riformarlo, e vien via tratto tratto / Con qualche pensierin spropositato": [236] non si capisce se in un'epoca che si apre alle grandi riforme del pensiero razionalistico e illuministico, il riferimento sia generico, come ritiene l'Arlìa[237] o il poeta pensi a qualcuno in particolare.

Nel dubbio, torniamo alla nostra storiella. L'arcidiavolo fagiuoliano ripercorre il "*cursus honorum*" del suo antecedente cinquecentesco: prende casa in borgo Ognissanti, vanta ricchezze guadagnate in luoghi e in modi misteriosi, offre banchetti e, come da copione, inizia a spendere e a spandere ingraziandosi le simpatie di tutti con questa sua prodigalità, e *in primis* di quelli forniti di "molte figlie, e dote poca". La vicenda non presenta per noi colpi di scena e quindi già sappiamo che la prescelta sarà quella Onesta Donati, non ricca, se non del prestigio della casata, ma poco importa, puntualizza il poeta, se è vero ciò che dice il proverbio e cioè che le femmine quando nascono belle non nascono del tutto poverelle.

Inizia attraverso questa via sentimentale il rapido processo di umanizzazione di Belfegor: vanità di essere lodato e riverito, sperpero di denari pur di stare al passo con tutte le mode e rapido innamoramento: "Oltre di questo imbietolì, / E della moglie innamorato cotto, / Non le usciva di tasca e notte e dì".[238] Lo spaventevole arcidiavolo diventa per amore simile a un "povero merlotto", ridotto totalmente in balia della consorte: anche in questa versione, in modo analogo a quanto già visto nella *Favola*, il nome del re degli inferi, Lucifero,

[235] "Quindi prese figura e personaggio / Di Spagnolo: a quel diavolo il sussiego / Piaceva assai, e lo stimò vantaggio." Ivi, p. 22.
[236] Idem
[237] Così commenta nella nota il curatore: "Questo va a dottrinarii, e a coloro che con un paragrafo di legge credono di riformare a loro modo il mondo. Ih! Ih!". Idem.
[238] Ivi, p. 25.

viene recuperato solo come mezzo per comparare la superbia della donna, che risulta naturalmente maggiore.

Don Rodrigo sopporta però pazientemente onde evitare di coinvolgere nelle beghe coniugali i di lei parenti, ed essendo innamorato tenta piuttosto di rabbonire la consorte assecondandone i molti capricci e comprandole gioielli e sottane in continuazione.

Riguardo al repentino variare delle mode, anche il Fagiuoli non può fare a meno di rifilare una stoccata a quella Firenze, che era anche la sua città e che si mostrava sempre proclive verso le mode "oltremontane", accogliendole "tutte ancorché strane": la condizione di Rodrigo diventa paragonabile a quella di tanti altri poveri diavoli umani portati alla rovina, puntualizza il poeta, da "lo scialo, l'albagìa, la moda, il lusso", che finiscono per rifugiarsi in chiesa a leggere i sermoni di Cornelio Musso,[239] per timor degli sbirri più che di Dio.

La narrazione del Fagiuoli ricalca quindi in modo abbastanza puntuale quella in prosa del Machiavelli quando descrive gli svariati eventi mondani e spenderecci che caratterizzano il breve e tempestoso *ménage* matrimoniale di Belfegor.

Rileggiamo, a titolo d'esempio, il seguente passo tratto dal Machiavelli:

Oltre a di questo, ne' tempi de' carnasciali et de' San Giovanni, quando tucta la città per antica consuetudine festeggia, et che molti cittadini nobili et richi con splendidissimi conviti si honorono, per non essere mona Onesta all'altre donne inferiore, voleva che il suo Roderigo con simili feste tutti gli altri superassi[240]

Passo che così viene volto in versi dal Fagiuoli:

Tutto l'anno era in casa carnovale,
E ogni sera sempre pien di gente.
E via, festini, lumi per le sale,

[239] Cornelio Musso fu frate minore piacentino vissuto nel sedicesimo secolo Uomo di grande cultura, fu anche un abile oratore (venne infatti incaricato del discorso inaugurale al concilio di Trento) e predicatore. Cfr. *Memorie per la storia letteraria di Piacenza*, vol. II, Piacenza, Presso Niccolò Orcesi Regio Stampatore, MDCCLXXXIX, PP. 28-54. Ma qui ricordato probabilmente anche perché permette la non facile rima con i termini "lusso" e "scusso" Ivi, p. 26.
[240] Grazzini, op. cit., p. 149

Camere ornate, sottanini e veste
Alla signora sempre, e nuove gale.
Veniva il San Giovanni e l'altre feste?
E mon' Onesta non volea da meno
Esser dell'altre, via, fuor nuove creste /…/[241]

Non manca neanche la fuga dei diavoli giunti al seguito di Belfagor che preferiscono far ritorno nel fuoco eterno. In questa parte, insomma, sembrerebbe che Giovan Battista Fagiuoli abbia tenuto costantemente sott'occhio il testo di messer Niccolò tanto da ripetere un'espressione del suo concittadino cinquecentesco in modo quasi identico:
"Et essendo di già il caso suo tenero" (Machiavelli)
"Perch'era il caso tenero /…/ (Fagiuoli,).[242]

Quando le cose si mettono proprio male, dopo varie fallimentari imprese su cui non ci soffermeremo di nuovo, Rodrigo decide che è il momento di "darsi", tanto più che, per ovvi motivi, non poteva neanche cercare diritto d'asilo in chiesa, fa notare ironicamente il Fagiuoli, aggiungendo questa notazione scherzosa che non compare nelle precedenti versioni in prosa.

Comincia con la fuga - come sappiamo - la seconda parte dell'avventura terrena di Belfegor, che scappando giunge a Peretola dove si imbatte nel villano Giovan Matteo del Bricca. La peculiartità caratteriale che al villano aveva attribuito Machiavelli di "huomo animoso" la ritroviamo quasi immutata nella novella in versi, nella quale, parimenti, è l'aver subito fiutato il buon affare a indurlo a prestare soccorso al fuggitivo, occultandolo temporaneamente sotto una montagnella di letame. Il villano tiene testa alle domande delle guardie,[243] che si allontanano scoraggiate, e rivendica poi la ricompensa dal fuggitivo. Il quale non solo non si tira indietro, ma gli racconta anche la sua storia e le vicissitudini che lo hanno indotto a scappare. Quindi gli svela il modo in cui lo ricompenserà trasformandolo in esorcista *pro tempore.*

[241] Ivi, p. 27. Quel "creste" sta per cappellini
[242] Rispettivamente p.150 dell'edizione di Grazzini, cit. e p 28 del Fagiuoli. Si ricordi che tale espressione non si ritrova né in Brevio né in Doni.
[243] Non sono direttamente i creditori a inseguirlo, come in Machiavelli, ma le guardie.

Dopo cinque o sei giorni circola a Firenze la notizia che la figlia di un tal Ambrogio Amidei "aveva dato un po' ne' Girimei".[244] Falliti i rimedi proposti da cerusici e medici, è data per certa la possessione diabolica della ragazza:

Né si poteva punto dubitare,
Che ciò non fosse; perch'ella parlava
Di latino, e metteasi a disputare
Filosoficamente, e rivelava
Le cose più nascoste e più celate,
Ed i peccati, che un non confessava.[245]

Il villano capisce che è giunto il momento di intervenire, non prima di aver pattuito col padre della spiritata una congrua ricompensa: cinquecento fiorini necessari ad acquistare un podere. Si rivolge quindi al suo socio, insediatosi nel corpo della ragazza, con il quale ha il seguente scambio di battute:

Don Rodrigo, son qui: risoluzione.
Volentier (quei soggiunse): ora sparecchio.
Ma perché ciò non basta a farti ricco,
A servirti un po' meglio io m'apparecchio.[246]

Come si vede il dialogo ricalca i modi di un parlare quotidiano, modi al quale sono ricondotte anche le metafore tanto più efficaci in quanto contrastano con la natura sovrumana del protagonista.

La novella in versi procede poi col rapido resoconto dell'episodio della possessione in terra di Napoli, che contribuisce ulteriormente ad arricchire Bricca, ma libera anche Belfagor da qualunque ulteriore obbligazione nei confronti di quello.

---

[244] Il curatore dell'edizione spiega l'espressione "dar nei Girimei" (cioè dar fuori di testa), facendola risalire a un cognome: "Dalla famiglia Girimei si fece questo modo; e così dal cognome o dall'arme di una famiglia se ne fecer altri" Ivi, nota 1, p. 33. Nel *Dizionario della lingua Italiana* di Tommaseo si legge che per traslato la parola significa ghiribizzo, capriccio, fantasticheria, cosa immaginaria e riporta un esempio tratto proprio dal Fagiuoli (dalle *Rime*): "Ho il capo pieno zeppo di girimei". Cfr. il capitolo XIV delle *Rime piacevoli*, volumi 1-3, Tipografia Pacini e Figlio, 1827, p. 127.
[245] Ivi, p. 33.
[246] Ivi, p. 34.

Il carattere giocoso del componimento in versi del Fagiuoli è qui attestato da una serie di considerazioni del villano sulla grande, insperata fortuna capitatagli, per di più grazie a un satanasso. Leggiamoli, i pensieri del villano:

Fra sé diceva: Altri lavori e sudi:
Ch'io posso viver comodo, e morire,
Nè occor che più di scongiurare io studj.
Oh chi m'avesse detto, che arricchire
Io dovessi su' diavoli! talvolta
In sulle corna io l'ho sentita dire.
Oh questa per me è stata la ricolta,
Che a dar mezza al padron non vengo spinto!|
E dal minchion credo sarebbe tolta.
Alla fè, che 'l proverbio non è finto,
Che dice, che il demonio in conclusione
Non è poi brutto com'egli è dipinto.
O guardiam quanto mai campa un poltrone,
E godiamoci un po' questa ricchezza,
Ch'io posseggo alla barba di Plutone.[247]

Furbacchione e avido più dei suoi *alter ego* cinquecenteschi, questo Bricca fagiuoliano, tanto che, quando è il re di Francia a richiedere i suoi servigi, in un primo momento è la bramosia a prevalere in lui, pensando "al gran poter di quel regnante, / E che lì sì v'era da aver la mancia."[248] A raffreddare i suoi entusiasmi sono le parole, o meglio, le minacce, di Rodrigo: ragion per cui le tenta tutte per esimersi dall'incarico, ma, come sappiamo, inutilmente, anche perché la questione prende vie diplomatiche, ed è addirittura la Repubblica a obbligarlo alla missione d'oltralpe. Quest'ultimo elemento, il riferimento cioè al periodo repubblicano fiorentino, è l' unico dato che permetta un tentativo di contestualizzazione storica della vicenda, che in altre versioni - come quella di cui ci occuperemo in seguito del Morselli - dovrà essere posticipata di qualche

[247] Ivi, p. 36. Arlìa informa nella nota 2 che i primi due versi riportati nel manoscritto in suo possesso sono un po' diversi, ma soprattutto che mancano le quattro terzine a partire da "Oh chi m'avesse detto".
[248] Idem.

secolo.

Giunto a Parigi, Bricca non ha scelta: o caccia lo spirito dal corpo della principessa (e diverrà un uomo ricco) o fallisce (e sarà impiccato):

Quand'ebbe il Bricca tai parole udite,
Canchero Betta! Disse: ell'è una fava![249]
Povero, collo mio, ti veggo a vite.

L'unica è tentare di persuadere Rodrigo a collaborare un'ultima volta. A tal fine Fagiuoli riporta in forma indiretta i punti sostanziali della perorazione che il villano tenta con Belfegor, installatosi nel corpo della principessa, ricorrendo anche, pur essendo villano e quindi incolto, ai procedimenti dell'oratoria: lo prega, gli si raccomanda di non mandarlo in rovina, gli ricorda l'aiuto che gli ha prestato e i rischi che per lui ha corso, lo supplica infine di non abbandonarlo in quei frangenti. L'interlocutore, però, è pur sempre un diavolo, per di più irato e spietato:

/…/ O mio villan cornuto,
(Rispose) hai tanta faccia, che dinanzi,
Contro il divieto mio, mi se' venuto?
Saprò ben io, se ti fei ricco dianzi,
Farti or mendico: e in sulla forca or ora
Vo' che del corpo tuo restin gli avanzi.[250]

Bricca comprende che "la marina era torbida" e che bisogna tentare il tutto per tutto. Organizza così il complesso cerimoniale per mettere in fuga il demonio, non senza però qualche perplessità circa la riuscita dell'impresa, perplessità che così manifesta al sovrano:

/…/ Sire, le son cose dure.

[249] "Ell'è una fava": nella nota si legge che vuol dire per antifrasi cosa grave, di gran rischio (ivi, p. 38, nota 2), nel Vocabolario della Crusca si legge: "maniera ammirativa, e bassa, che vale Capperi, Cappita!" Cfr. la quarta edizione del Vocabolario degli Accademici della Crusca, in www.lessicografia.it.
[250] Idem.

Per dirla, ci son diavoli sì rei,
Che soglion solo entrar , ma non uscire,
E questo per appunto è un di quei.
Pertanto i'ho pensato di venire
All'ultimo cimento e sperienza:
Se non giova, non so che mi ci dire.
Se giova, n'avrò somma compiacenza:
Sommo dolor, se poi la va a rovescio,
Son nelle vostre mani, avrò pazienza.
Santo non son, miracoli non mescio:
Di me fate poi Voi quel che volete:
Fatemi il collo mettere a sghimbescio.[251]

Fatto erigere il palco nel centro della piazza, adunati corte e clero, concovati (soprattutto) venti suonatori forniti di "trombe, tamburi, e cornamuse, / Cembali, corni, pentolacce, e cose, / Che a far romor da' diavoli sian use",[252] Bricca dà il segnale che scatena un fracasso tale da stupire lo stesso Rodrigo che ne chiede ragione al villano. Questi, che già aveva preso accordi con un paggio, finge di non saper nulla egli stesso e di inviare uno a chiedere, ricalcando in questo punto il testo del Doni e del Brevio, forse per quella parvenza di maggiore credibilità che il fatto assumeva. Il paggio va, finge di informarsi e torna con la ferale notizia per Belfagor: sta arrivando l'intera famiglia di una signora, moglie di un certo Rodrigo di Castiglia da lungo tempo ricercato per terra e per mare. E' sufficiente:

Tal cosa appena quel demonio udì,
Che non badò s'ell'era in verità:
Messe un grand'urlo, e in un balen fuggì,
E nell'Inferno si precipitò,
Più lieti a far che colla moglie i dì.[253]

[251] Ivi, p. 39.
[252] Idem.
[253] Ivi, p. 41.

Conclusione: la principessa non è più spiritata e il villano se ne può tornare a casa carico di onori e ricchezze. Belfegor, dal canto suo, pur di non incontrarsi più con la dolce metà, osa sfidare le ire del suo sovrano per quella missione prematuramente fallita:

E il diavolo stimò ripiego sano
Starsene nell'inferno confinato,
Da quella piazza per istar lontano.
Né l'atterrì il severo sindacato,
Che saria fatto alla sua legazione,
Non avendo i dieci anni consumato.[254]

In compenso, la sua breve permanenza permise di dar credito alle parole dei mariti che sostenevano "che a star nell'inferno eran beati, / Liberi dalle donne impertinenti, / Ma con esse, due volte eran dannati."[255]

Fagiuoli conclude così la storia del diavolo che prende moglie. Gli ultimi versi del componimento sono di congedo. Il poeta, però, invece che alla consorte, come nella precedente versione a stampa, si rivolge direttamente al committente, il Signor Apatista, coinvolgendolo nel sentimento di pietà che merita finanche un povero demonio, cui è toccato di sperimentare le "gioie" coniugali. Segue una duplice esortazione: a chi non ha moglie, che ci pensi bene prima di fare il gran passo, perché non debba poi invocare Sant'Antonio;[256] a chi poi è già sposato, affinché operi in modo da non farsi sopraffare "Così che stimi meglio ire all'inferno, / Che più soffrir di donna rea gli affronti."[257]

In chiusura il poeta recupera la formula solita e un po' trita di certe narrazioni popolari:

Stretta la foglia, e larga la via,
(Per terminar delle novelle all'uso)

[254] Idem.
[255] Idem.
[256] Il riferimento è a Sant'Antonio Abate, tentato nel deserto dal demonio.
[257] Ivi, p. 42.

Dite la vostra ch'i' ho detto la mia.[258]

La versione poetica di Giovan Battista Fagiuoli – sia quella in forma di capitolo sia la novella in versi edita da Arlìa – contribuisce a dimostrare come la storia delle nozze del diavolo, attraverso una serie di riletture successive, tendesse a sostituire al carattere esemplare di marca antimisogina e antiuxoria, presente già nelle versioni circolanti in età medievale, e alla carica satirica, di cui si carica poi il testo machiavelliano, la giocosità, il gusto dell'aneddoto noto e quindi proverbialmente valido, il carattere dello scherzo fine a se stesso, sganciato quindi dai richiami alla realtà del tempo e scevro da seri propositi didattici o epidittici.

Il ritmo del componimento fagiuoliano è vivacizzato anche dalla struttura metrica - terzine di endecasillabi - che rende agevole e scorrevole la lettura, e dall'inserimento di parti dialogate, che contribuiscono alla tipizzazione ironica dei personaggi.

Fagiuoli, come si è visto, nel corso della stesura ha tenuto costantemente d'occhio la novella di Machiavelli, ma non ha ignorato le altre versioni circolanti, in particolare quella del Doni, come già abbiamo avuto modo di osservare, a partire dall'*incipit* della narrazione. Anzi, a tal proposito - stando a quanto sostenuto da Arlìa -, il poeta avrebbe annotato alla fine della novella (nota che forse compariva nel manoscritto dello stesso Arlìa, ma che non compare nella edizione a stampa curata dallo stesso) gli autori da cui l'avrebbe "cavata", citando il Casalicchio, il Doni, il Brevio il Sansovino e finanche lo Straparola, tralasciando quindi, stranamente, proprio il Machiavelli.

## 2. La versione del poeta Brigido

A questo punto del nostro lavoro ci siamo imbattuti in un piccolo mistero, di cui proponiamo in questa sede una possibile soluzione.

*Le nozze del diavolo* di Giovanbattista Fagiuoli, risalente, come abbiamo visto, ai primi anni del '700, non costituirebbero la prima riduzione in versi

[258] Idem.

(almeno italiana) della celebre novella, la quale avrebbe conosciuto una precedente rielaborazione a opera di un certo e non meglio identificato poeta Brigido.

A fornire tale informazione è lo stesso Arlìa che, nella breve nota introduttiva che precede il componimento del Fagiuoli di cui ci siamo appena occupati, così si esprimeva al riguardo:

> Il Brigido, di cui non mi è riuscito appurare alcuna notizia, rifece la novella in ventuna stanza, e pare lavorando sul testo vero, che è nel Cod. Magliab. VII, 235 (II, I, 100 di nuova num.), ma cambiandone il titolo in quello di *Le nozze del diavolo*. Il rifacimento fu edito verso il finire del secolo XVII in un opuscoletto di quattro o sei carte, il quale si possedeva da Pietro Fanfani, riprodotto poi dall'eg. Prof. Augusto Alfani nella sua raccolta di poesie burlesche *Gente allegra Dio l'ajuta (*Firenze, tip. cooperativa 1873). Nè[259] il Passano nel suo Catalogo de' *Novellieri in verso*, nè altri bibliografi di novelle fan cenno alcuno di quest'opuscolo, nè io ho potuto altrove ritrovarlo e neppure averne notizia da' valenti bibliotecarii e bibliografi; sicché ne do queste poche notizie a memoria, e se mai abbia sbagliato in qualche particolare, non dubito che mi si userà venia.[260]

Lo studioso calabrese sostiene quindi che risalirebbe alla fine del '600 una prima rielaborazione poetica a firma del Brigido: tale rielaborazione sarebbe stata riproposta in tempi a lui vicini da Augusto Alfani, la cui menzionata raccolta di poesie burlesche precedeva di soli tredici anni il libretto del Fagiuoli edito nel 1886. Soprattutto Arlìa afferma di non aver avuto opportunità alcuna di visionare l'elaborazione prodotta dal poeta Brigido.

La notizia fornita da Costantino Arlìa - oltre ad accendere una naturale curiosità - non poteva essere tralasciata in un lavoro che ha per oggetto proprio le riscritture e rielaborazioni italiane della *Favola* machiavelliana. Pertanto, grazie al supporto tecnologico e informatico, sono riuscita a reperire il volume dell'Alfani nei cataloghi di due biblioteche e ho così potuto avere accesso al

[259] Come già per il testo poetico, anche qui è adoperato l'accento grave.
[260] C. Arlìa, op. cit., p. 6.

breve testo del poeta Brigido.[261]

*Le nozze del diavolo*. *Stanze del poeta Brigido* occupano le pagine 87-92 del già citato volume di Augusto Alfani, *Gente allegra Dio l'ajuta*. Il titolo del breve componimento è corredato di una nota in cui si legge: "Questa novella è una versione in rima di quella del Machiavelli intitolata: <<Novella di Belfagor Arcidiavolo>>.[262]

Il poemetto è composto in ventuno ottave per un totale di 168 versi ed è pertanto molto più breve di quello del Fagiuoli, con cui non ha in comune solo il titolo. Il dato infatti più interessante dell'operetta, e che ci induce a discordare con quanto sostenuto da Arlìa a proposito della data di composizione, è la presenza al suo interno di versi, a gruppi o singoli, identici o molto simili ad alcuni presenti nel testo omonimo del Fagiuoli. Pare fuor di dubbio che uno dei due abbia conosciuto il componimento dell'altro e l'abbia tenuto qua e là presente per la propria elaborazione.

Se prendiamo per buona la datazione fornitaci dall'Arlìa, quella del Brigido dovrebbe precedere *Le nozze* del Fagiuoli. La cosa però appare poco credibile per una serie di motivi (che evidentemente – ricordiamolo ancora - Costantino Arlìa non potè notare, non avendo preso visione del testo del poeta Brigido). [263]

Innanzitutto, Fagiuoli fu un poeta noto e dotato di una meritata fama fra i contemporanei, il che ci induce a dubitare che possa aver saccheggiato in modo sfacciato altri autori.

In secondo luogo, quello del Fagiuoli si configura come un testo più ampio,

---

[261] Il testo da me consultato è quello appartenente alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

[262] A. Alfani, *Gente allegra Dio l'aiuta: raccolta di poesie burlesche*, Tip. Cooperativa, Firenze,1873 p. 87.

[263] Questa tesi dell'Arlìa sarà ripresa pochi anni dopo da Giambattista Marchesi nel suo *Per la storia della novella italiana nel secolo XVII*, (Loescher, 1897, p. 175). Si notano però alcune inesattezze nelle affermazioni dello studioso, per cui anche la sua testimonianza non ci sembra del tutto attendibile Innanzitutto egli afferma che quella prodotta dall'Arlìa nel 1886 costituisce la prima edizione a stampa della novella in versi del Fagiuoli, cosa che abbiamo visto non essere vera. Sostiene poi, riprendendo anch'egli evidentemente le notizie fornite da Arlìa, che tale novella aveva conosciuto negli ultimi anni del Seicento una precedente stesura in versi a opera di un ignoto poeta detto il Brigido che sarebbe stata leggibile in un "opuscoletto rarissimo" (e mai trovato) che venne poi ristampato a opera dell'Alfani nel 1873. Non verifica però la veridicità di tale notizia e per di più, ricorda poi che neppure il Passano nel suo celebre *Catalogo dei novellieri in versi* fa cenno a questo componimento del Brigido, che pure rappresenterebbe, aggiunge, "una delle pochissime novelle in versi che ci lasciò il secolo XVII". Strano, diremmo noi. Invece il Marchesi prende per buona l'informazione di Arlìa e arriva a sostenere che Fagiuoli riprese lo stesso argomento e lo svolse in capitolo che poi trasformò nella novella pubblicata nel 1886. In Marchesi non suscita alcuna perplessità neppure il fatto che, come ricorda egli stesso in chiusura, tra gli autori, cui si sarebbe ispirato per questo tema, lo stesso Fagiuoli annovera il Casalicchio, il Doni, il Brevio, lo Straparola e finanche il Sansovino, ma non fa cenno curiosamente proprio al poeta Brigido: probabilmente perché sarà il Brigido a rifarsi al Fagiuoli e non viceversa.

complesso e poeticamente valido rispetto a quello del Brigido: esso, cioè, pur rimodellandosi sulle narrazioni in prosa preesistenti, ha acquistato il carattere di opera autonoma fornita di una propria dignità artistica. Per di più, per la leggerezza e il bonario sorriso che la contaddistinguono, *Le nozze del diavolo* sono pienamente ascrivibili ai principali tratti della poetica fagiuoliana, cui precedentemente abbiamo accennato.

Come se non bastasse, stando proprio a quanto riportato dall'Arlìa, Giovanbattista Fagiuoli riporta nella nota finale i testi cui si è ispirato – tutti in prosa –, non citando però precedenti elaborati poetici.

C'è da supporre a questo punto che l' Arlìa, in perfetta buona fede, abbia pensato che quello di Brigido, da lui non conosciuto, fosse un testo a sé stante e ha accettato per buona la notizia ricavata da altri che lo farebbe risalire alla fine del '600, rammaricandosi, ancora in chiusura, di non aver potuto riprodurre in quella sede anche l'opera di Brigido, per poter compiere uno studio comparativo tra i due rifacimenti, e scusandosi preventivamente di eventuali inesattezze.[264]

E bene fa. Perché la lettura comparata dei due componimenti sembra dimostrare che il merito di una prima versificazione della novella spetti proprio al Fagiuoli.

La questione non viene posta, sia chiaro, nei termini di un primato da stabilire tra i due, ma solo nel tentativo di risolvere una questione filologica.

Ciò che appare evidente, a seguito di una lettura comparata dei due testi, è che il poemetto del Brigido, per la brevità strutturale, per l'esiguità dello sviluppo narrativo e per la mancanza di quella *verve* che caratterizza il testo fagiuoliano, sembra mostrare i caratteri di una dignitosa esercitazione in versi a opera di un poeta dilettante, uno dei tanti in epoca di cenacoli umanistici e accademie letterarie: il che spiegherebbe anche la mancanza di notizie rintracciabili su questo autore.

A proposito del quale ho tentato in vari modi di recuperare qualche informazione, consultando vari repertori dei poeti minori del Seicento e del Settecento, senza purtroppo alcun risultato. L'unica notizia di un certo

[264] C. Arlìa, op. cit., p. 8.

interesse a riguardo, ma che per mancanza di indizi certi viene riportata con beneficio d'inventario, è quella relativa a un certo Pompeo Brigido, in cui mi sono imbattuta quasi per caso nel corso delle mie ricerche Costui, originario della Campania (di Capua, precisamente), si trasferì nel 1580 a Firenze dove diede avvio a una dinastia che, oltre ad acquisire dignità nobiliare e possedimenti territoriali, ricoprì importanti cariche a Trieste e in altri territori di quello che allora costituiva l'impero austriaco .

Tra i numerosi "Pompeo" rintracciabili nella discendenza di questa illustre famiglia friulana, uno in particolare ha destato la mia curiosità. Il conte[265] Pompeo Brigido signore di Mahrenfels e di Bresovizza, nato nel 1729 a Trieste, città di cui fu anche governatore dal 1782 al 1803, promovendovi non solo attività economiche ma anche culturali e artistiche. E se la sua condotta nell'amministrazione pubblica e privata pare che non sia stata sempre specchiata,[266] non esitò però - stando a quanto riportato nella *Compiuta e distesa descrizione della fedelissima città e porto franco di Trieste*[267]- a mettere mano alla tasca per contribuire alla nascita nel 1783 di una società letteraria che prese il nome di Accademia degli Arcadi Romano-Sonziaci-Tergestini, che fu operativa per nove anni. Dal momento che i membri delle accademie arcadi, i "pastori", per intenderci, si dedicavano essi stessi alla composizione letteraria, si potrebbe pensare, ma restiamo nell'ambito delle mere supposizioni tutte da verificare, che il conte Pompeo, animo rude e sicuramente più versato nelle attività pratiche, in conformità alle consuetudini dell'Accademia, si sia occasionalmente cimentato nell'*ars poetica*, recuperando una storia nota nella elaborazione in versi realizzata agli inizi del secolo diciottesimo dal poeta Giovanbattista Fagiuoli. Tale tesi naturalmente discorda con la datazione del poemetto del Brigido fornita da Arlìa, secondo cui esso risalirebbe agli ultimi anni del Seicento.

---

[265] Il titolo di conte del Sacro Romano Impero gli venne concesso nel 1777 per volontà dell'imperatrice Maria Teresa. Cfr. la storia di Trieste in http://digilander.libero.it/Trieste.Storia/Annales.1771.index.html.

[266] Qualche testimonianza a riguardo, anche non molto edificante sulla di lui condotta (non pagava i servi e per di più pretendeva una percentuale sulle mance che quelli ricevevano dagli ospiti, per non parlare di una truffa ai danni delle dogane) la si ricava dal volume di F. Anzellotti, *Il segreto di Svevo*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone, 1986, p. 117.

[267] Girolamo Agapito, *Compiuta e distesa descrizione della fedelissima città e portofranco di Trieste*, Tipografia Schubart, Trieste 1824, II edizione tip. Strass, Vienna, 1830, p. 229.

Andiamolo intanto ad analizzare brevemente, il testo del Brigido, evidenziando le numerose corrispondenze con quello del Fagiuoli.

*Le nozze del diavolo*, componimento in ottave, comincia col consueto preambolo antiuxorio con cui l'autore, rivolgendosi a quelli già sposati o che si accingono al gran passo, mostra loro il pericolo cui vanno incontro:

Voi che tòr moglie, o pur tolta l'avete,
Delle mie rozze rime il suono udite,
E da quel che dirò cauti apprendete
Quanto debban le donne esser gradite:
Non vi legate, se disciolti siete,
E, se legati, un gran martir soffrite[268]

E proprio su quel "gran martir" che si gioca la connessione con la ormai ben nota storia di Belfagor che prende l'avvio ancora una volta nel regno dei morti governato da Plutone, il quale, benché "implacabile" è mosso a compassione dal racconto, per l'appunto, del martirio sopportato in vita a causa delle spose dai "rei" discesi nel suo regno, "I quali esaminati deponevano / Non esser Turchi, né Pagani, o Ebrei, / Ma che per altro lì si conducevano, / E che l'unico lor grave peccato / Era al mondo una donna aver sposato".[269]

Il racconto procede poi rapidamente, non manca però un cenno all'orazione fatta da Plutone con "stle cruscante", cui segue la decisione, presa, questa,volta dal solo Plutone, per abbreviare i tempi e non frutto delle lunghe deliberazioni della corte infernale,[270] di inviare uno di loro in modo che, conclude il monarca infernale, "Sarem sicuri in tormentar coloro, / Che qui venuti danno per discarico / Delle lor colpe della moglie il carico".[271]

E così Belfagor, gratificato in questo testo con la qualifica di "demonio coraggioso e fiero", intraprende il *tour* consueto nei panni dello spagnolo Don Rodrigo giungendo nella città toscana alla ricerca della sua temporanea anima

[268] *Le nozze del diavolo. Stanze del poeta Brigido*, in A. Alfani, *Gente allegra*, cit., p. 87.
[269] Idem.
[270] Il cui dibattito si riduce qui a "E dopo fatto insiem breve bisbiglio, / Per riverenza ognun chinò il cimiero", p. 88.
[271] Idem.

gemella. Da questo punto le tre stanze successive servono a ricapitolare la vicenda matrimoniale tra Rodrigo e Onesta, soffermandosi solo sul gran numero di feste, banchetti e di tutte quelle spese "onde s'indebitò per il paese", mentre non si fa cenno ai problemi creatigli dai parenti acquisiti. Segue il rapido riferimento alla fuga, che porta l'arcidiavolo a cercar ricovero dal villano, ormai nostra vecchia conoscenza, che in questo componimento non viene mai chiamato col suo nome proprio. Il poeta tende a sorvolare su molti fatti, dati quasi per scontati vista la notorietà della storiella e che invece servivano, nelle precedenti versioni, inclusa proprio quella del Fagiuoli, a caratterizzare eventi e personaggi. Gli accordi stipulati tra i due (oltre al discorso di Plutone e alle brevi parole rivolte dal villano al re di Francia per organizzare la macchinazione finale) si definiscono mediante un dialogo in cui si alternano forma indiretta e diretta, con l'effetto di una vivacità stlistica che è forse la qualità più evidente di questa prova poetica nel complesso non particolarmente brillante. Leggiamolo, questo dialogo, a partire dal momento in cui Belfagor trova rifugio presso l'abitazione del contadino:

In casa di un villan si rifugiò,
Pregandol che da' birri lo salvasse,
E che poscia di lui non dubitasse:
Che l'avrebbe arricchito in tempo corto,
E dato gliene avrìa tale argomento
Pria di partir, che n'averìa conforto,
E ciò non era un chiacchierare al vento.
Il villan, ch'era coraggioso e accorto,
Tirato dalla speme dell'argento,
Sotto un monte di paglia l'appiattò,
E dalle man de' birri lo salvò.
Ma dopo che il rumore fu cessato,
Lo trasse fuor di quel monte di paglia:
- Tu vedi, disse, amico, io t'ho salvato
Da quella impertinente e rea canaglia. –
- Avanti che da te prenda commiato

Conoscerai che il detto mio non faglia.
Disse Rodrigo, e ti farò vedere
Che d'arricchirti il diavolo ha potere. –
Indi gli disse  come a sorte c'è
Una donna in Firenze spiritata;
- Dentro vi sarò io, credilo a me,
Procura che da te sia scongiurata,
E se grand'or non ti daranno, affè!
Da me non sarà mai abbandonata;
Dopo per te non celerommi invano
Nella figlia del re Napoletano.
Ma dopo che sarà guarita questa,
Non aspettar da me maggior favore;
Non t'impicciar co' diavoli e fa' festa,
Altrimenti n'avrai danno e dolore. – [272]

Per questo, dopo la felice risoluzione dei due casi di possessione, quello fiorentino e quello napoletano, con relativo lauto compenso, quando arriva la convocazione presso il re di Francia, il povero villano si sente sui carboni ardenti (metafora non peregrina visto il contesto diabolico della faccenda). E pur si muove, anche se qui – forse sempre per la stringatezza del testo - non si fa cenno ad alcuna pressione da parte della repubblica fiorentina. Arriva presso la regal corte francese dove tenta inutilmente un accomodamento con Belfagor installatosi con soddisfazione nel corpo della principessa. Così non resta che organizzare l'ormai ben nota *mise en scène* per far credere al diavolo che la moglie stia arrivando a rivendicare il consorte inducendolo in tal modo alla precipitosa fuga che segna la fine del componimento:

Così il villano il diavol minchionò,
Ed a casa ricchissimo tornò.[273]

[272] Ivi, pp. 89-90.
[273] P. 92.

Distico finale che viene corredato di una nota significativa dal curatore del volume, Augusto Alfani, in quanto gli consente il richiamo all'adagio che vuole i contadini forniti di scarpe grosse e di cervello fine e costituisce forse la ragione dell'inserimento di questo poemetto del Brigido nella sua raccolta di detti proverbiali in forma di poesie burlesche.

A questo punto, ad avvalorare la nostra ipotesi di una dipendenza delle *Nozze del diavolo* del poeta Brigido dall'omonimo componimento del Fagiuoli, non ci resta che riportare un raffronto sinottico di quei passi o di quei versi identici o molto simili riscontrati nelle due opere:

| **Fagiuoli** | **Brigido** |
|---|---|
| Terzina 24 | Stanza II |
| Fra cinque udivan che ve n'eran sei, | Fra cinque sempre si trovavan sei, |
| I quali, esaminati, deponevano, | I quali esaminati deponevano |
| Terzina 44 | Stanza IV |
| Cominciò Pluto colla voce chioccia | Cominciò allora colla voce chioccia |
| Terzina 45 | Stanza IV |
| O voi che state in questa oscura roccia, | Abitator di questa oscura roccia |
| [...] | [...] |
| Che temete del sol che non vi noccia; | Per rimediare a cosa che a noi noccia |
| Terz. 48 | Stanz IV |
| Qui t'ho chiamato, o popol mio cornuto, | O riverito popolo cornuto, |
| Terzina 139 | Stanza VIII |
| Ma Don Rodrigo, che non era un'oca, | Ma Don Rodrigo, che non era un'oca, |
| Scelse, fra l'altre | Scelse fra l'altre |

| | |
|---|---|
| offerte, una fanciulla<br>Nobile, bella, e non<br>parea dappoca. | offerte una fanciulla<br>Nobile e bella, e non<br>parea dappoco, |
| Terzina 141<br>Ma le femmine quando<br>nascon belle,<br>[...]<br>Non nascono del tutto<br>poverelle. | Stanza VIII<br>E le femmine quando<br>nascon belle,<br>Non nascono del tutto<br>poverelle. |
| Terzina 142<br>Questa fanciulla aveva<br>nome Onesta,<br>Di tratti gentilissimi<br>e garbati<br>Di nobiltà gia nota e<br>manifesta.[274] | Stanza IX<br>Questa fanciulla aveva<br>nome Onesta,<br>Di tratti gentilissimi<br>e garbati,<br>Di nobiltà già nota e<br>manifesta. |
| Terzine 143 -144<br>La chiese, e l'ebbe; e<br>furono accordati<br>I patti della scritta:<br>diè l'anello,<br>E fece bei festini e<br>ritrovati.<br>Banchettò per un mese<br>or questi, or quello:<br>[...]<br>Pagava tutti senza<br>ritornello. | Stanza IX<br>La chiese al padre, e<br>furono accordati<br>I patti della scritta,<br>e in dì di festa<br>Fece pranzi, festini, e<br>ritrovati;<br>Banchettò per un mese<br>or questo or quello<br>E pagò tutti senza<br>ritornello |
| Terzina 197 | Stanza XI |

[274] Riportiamo qui i versi delle edizioni a stampa precedenti a quella curata da Arlìa, che è stata oggetto della nostra precipua analisi, nella quale questa terzina suona invece così: "Questa fanciulla aveva nome Onesta, / Figliuola d'Amerigo de' Donati / Per nobiltà famiglia manifesta" (C. Arlìa, op. cit. p. 24). Ma è evidente che se Brigido sì è rifatto al Fagiuoli non poteva conoscere l'edizione dell'Arlìa che uscirà solo alla fine dell'Ottocento e che si basava su una lezione autografa e su di un manoscritto in possesso dello stesso Arlìa.

Don Rodrigo, pensando
al parapiglia,
Terzine 204-205
Che l’avrebbe
arricchito in tempo
corto,
E dato glie n’avrìa
tale argomento,
Pria di partir, che
n’averia conforto.
E se ciò fusse un
chiacchierare al vento,
Terz. 212
Il romore pertanto un
po’ cessato
Terzine 215-216
E sì gli disse: Come a
sorte c’è
Qualche donna, la qual
sia spiritata,
Dentro vi sarò io,
credilo a me.
Procura che da te sia
scongiurata,
Terzina 234
Di chieder quanto vuoi;
ma poi fa’ festa
Terzina 250
Qual nuova al Bricca
fe’ grattar la pancia;

Don Rodrigo pensando al
parapiglia
Stanza XII
Che l’avrebbe
arricchito in tempo
corto,
E dato gliene avria
tale argomento
Pria di partir, che
n’averia conforto,
E ciò non era un
chiacchierare al vento.
Stanza XIII
Ma dopo che il rumore
fu cessato,
Stanza XIV
Indi gli disse come a
sorte c’è
Una donna in Firenze
spiritata;
- Dentro vi sarò io,
credilo a me,
Procura che da te sia
scongiurata,
Stanza XV
Non t’impacciar co’
diavoli e fa’ festa,
Stanza XVI
Ma il buon villano si
grattò la pancia.

Terzine 269 - 270
Il Bricca tacque, e
vide ben ch’allora
La marina era torbida;
ma pure
D’animo punto non
perdéssi ancora.
Risolse di pigliar
altre misure,
E fatta un po’ levar di
lì colei,
Disse al Re: Sire, le
son cose dure.

Terzine 277-278
Venti persone, che
sappian sonare.
Abbian trombe, tamburi,
e cornamuse,
Cemboli, corni,
pentolacce, e cose,
Che a far romor da’
diavoli sian use.
Terzina 282
Quasi per lo stupore
uscì di sesto.
Terzine 296 - 297
O Don Rodrigo, la tua
moglie è qua.
[...]
Che non badò s’ell’era
in verità:
Messe un grand’urlo, e
in un balen fuggì,

Stanza XVIII
Il villan tacque, e
vide ben che allora
La marina era torbida,
ma pure
D’animo punto non
perdessi ancora,
E risolse pigliare
altre misure;
E rivoltosi al re,
disse: - M’accora
Il tuo dolor, chè le
son cose dure,

Stanza XIX
Vorrei molte persone,
che sonare
Sappian trombe, tamburi
e cornamuse,
Cemboli, corni, ed
altre cose rare,
Che a far rumor da
diavoli sian use,
Stanza XX
E per stupore uscì
quasi di sesto,
Stanza XXI
-O Don Rodrigo, la tua
moglie è qua,
[...]
E non badò s’ell’era in
verità,
Mise un grand’urlo, e
in un balen fuggì:

| | |
|---|---|
| Terzina 298 | Stanza XXI |
| Ed a casa richissimo | Ed a casa ricchissimo |
| tornò. | tornò. |

Numerose sono, come si vede, le analogie riscontrabili tra singoli versi, emistichi, ma anche interi gruppi di versi: una serie sospetta di equivalenze che non può esimerci dal pensare che uno dei due autori - e noi ci siamo chiaramente schierati in tal senso - si sia rifatto all'altro: si tenga presente anche la consistenza dei due componimenti poetici: ai 921 versi delle *Nozze* del Fagiuoli corrispondono i 168 versi di quelle del Brigido: proporzione che ci aiuta a comprendere la maggiore consistenza che assumono in un testo così esiguo, quale quello del Brigido, la consistente ripresa di versi presumibilmente altrui.

## 3. Pirandello e la "visita" inaspettata

Nell'inverno 1886-87 un giovanissimo Luigi Pirandello realizzò una prima stesura di un poemetto intitolato *Belfagor*,[275] che, in un misto di prosa e versi, rielaborava in forme poetiche la novella del Machiavelli.

Luigi era all'epoca appena diciannovenne, nell'autunno dell'86 si era iscritto alla facoltà di Legge e a quella di Lettere presso l'Università di Palermo,[276] città in cui rimase a soggiornare presso una zia paterna per poter frequentare i corsi. E a i familiari che vivevano a Porto Empedocle, dove si erano trasferiti dal 1885,[277] Luigi inviava stralci di questo componimento *in fieri*: nella lettera del 9 febbraio del 1887, dopo aver riassunto in modo molto sommario la vicenda della novella machiavelliana, scrive: "Questo è il nodo secco, secco. Io l'ho abbellito a mio modo e gli ho dato un sentimento allegorico e filosofico

[275] Il poemetto inizialmente venne dato da leggere a Giacomo Cortesi, professore presso l'Università di Palermo, il quale tentò di raccomandarlo presso un editore.
[276] L'anno successivo si trasferisce alla facoltà di Lettere a Roma.
[277] Per queste notizie, come per altre relative alla stesura della seconda edizione del *Belfagor*, si rimanda al saggio di Elio Providenti, pronipote di Lina Pirandello che ha per titolo *<<Belfagor>>poemetto di Luiigi Pirandello*, pubblicato sulla rivista <<Belfagor>>, anno XXII, n. 5, 30 settembre 1967 pp. 572-581.

tutto proprio".[278] Le due parti inviate per lettera, e quindi preservate alla distruzione, sono il *Prologo nell'Inferno* e la *Galoppata di Belfagor*.[279]

Nella prima, in prosa dialogata, assistiamo al traghettamento dei morti sulla barca guidata da Mercurio e Caronte, il quale, stupito dall'eccessiva contentezza dei defunti, è costretto a redarguirli: "State fermi! Ognuno al suo posto. Io non ho mai veduto morti tanto allegri... Con questo mover d'anche, di braccia e di teste la barca andrà sossopra".[280]

I morti illustrano a i due meravigliati nocchieri infernali, il motivo del loro giubilo: sono stati tutti sposati in vita e ora festeggiano la libertà conquistata; ognuno, del gruppetto formato da sei defunti, rievoca qualche episodio saliente della trascorsa esperienza matrimoniale, intercalandolo con questa battuta ripetuta a mo' di *refrain*: "Giriamo, saltiamo in gazzarra e si canti e si rida! Qui è la libertà, qui è la pace...".[281] C'è chi rammenta ancora con brividi e tremori il manico di scopa con cui la moglie era solita raddrizzargli le ossa ogni sera; chi rimpiange le bottiglie smussate che, una volta sposato, "non gorgogliarono più sulle labbra assetate"; chi confessa di esser diventato ladro e falsario a causa dello sperpero e dei debiti contratti dalla consorte. E quando Minosse accorre per frenare l'entusiasmo[282] dei nuovi arrivati, minacciando di dar loro pece e fuoco, i morti concordi gridano: "Pece e fuoco, purché non sia una moglie!".[283]

Nella *Galoppata di Belfagor* in 15 strofette ottonarie è descritta la pianura toscana, notturna e silenziosa, la cui tranquillità è turbata da "una corsa senza freno / di puledri fiammeggianti / come guizzi di baleno / passan ratti, avanti, avanti!":[284] è Belfagor e la sua scorta di demoni che percorrono la campagna

---

[278]L. Pirandello, *Lettere giovanili da Palermo e da Roma 1886 -1889*, Introduzione e note di E. Providenti,, Bulzoni, Roma, 1993,. p. 177.

[279] Forse sono queste le due "ballate del mio *Belfagor*", cui fa riferimento in una lettera ai suoi del febbraio 1887, nella quale racconta anche di essere stato al teatro Bellini di Palermo la sera precedente ad assistere "con moltissimo piacere" alla *Mandragola* del Machiavelli: "Mi sentivo trasportato - continua lo scrittore - in pieno secolo XVI, secolo d'oro della nostra letteratura. Fui più di una volta in procinto di dare una ceffata a vari spettatori cretini e imbecilli, che si permettevano di non rispettare il silenzio". L. Pirandello, *Epistolario familiare giovanile 1886-1898*, a cura di E. Providenti, Le Monnier, Firenze, 1986, p. 13.

[280] L. Pirandello, *Lettere giovanili*, op. cit., p. 177.

[281] Ivi,p. 178.

[282] Minosse (*accorrendo):* Ohè! Piano, figliuoli. Che è tanto strepito? Noi siamo nel regno della morte e intanto pare che voi ve la godiate in dolce modo! V'ha chi smania, chi piange, chi urla e chi delira: voi ve la ridete in buona pace. Che è, figliuoli miei?" Ivi, p. 179.

[283] Idem.

[284] Ivi, pp. 179-180.

silente e a contatto con la loro furia vorticosa la terra trema e il canneto si piega "in preda a lo sgomento". All'orrore dei campi per quella scorribanda indemoniata corrisponde l'entusiasmo di Belfagor per lo scenario campestre che gli si para davanti:

- Mio Scuretto, buon demonio,
questa terra ell'è pur bella!
Gira in torno, e la vertigine
non mi tien più saldo in sella...

Odi tu quanta armonia
si sprigiona dal suo seno?
- Via, destrier, via, vola e via!
E divora anzi il terreno...[285]

Alla fine della lettera che riporta i due brani cui si è sopra accennato, il giovane Luigi richiede un parere ai suoi ("Che ve ne sembra?") e li informa inoltre di aver fatto leggere il lavoro a Giacomo Cortesi, professore di Latino presso l'ateneo palermitano, il quale, come già accennato in apertura,[286] si era anche impegnato a farglielo pubblicare appena concluso, e per di più dietro compenso. E, prima dei saluti, il giovane conclude il suo scritto in termini molto pratici: "Comincerò per tempo a guadagnar qualche cosa. E da ora in poi non mi ispirerà che questo: far denaro".[287]

Eppure, nel marzo del 1887 Luigi annuncia alla sorella Lina di aver dato alle fiamme il *Belfagor* e gli altri scritti coevi. Nella lettera datata 25 marzo e riportata in <<Terzo programma>> Pirandello scrive infatti:

Vedi un poco fino a qual punto mi son ridotto: ho bruciato tutte le mie carte, la forza della mia giovinezza. Nulla ora mi rimane, tranne un rimpianto vago che spesso sul labbro mi si muta in sogghigno, e un'immensa voluttà di dir male di tutto e di tutti. I becchi e le penne dei miei poveri uccellini dall'alto, fra tanta cenere,

[285] Ivi, pp.180-181.
[286] Vedi nota 273 di questo paragrafo.
[287] Ivi, p. 181.

emanavano il brutto odor di corno bruciato, e la gobba di Carlo Gioja nel crepitio della fiamma pareva un vulcanetto di fango in eruzione. Non ti parlo di Belfagor, che essendo nel suo elemento, siccome demonio, vi stava contento. [288]

Non si conosce la ragione di questa furia iconoclasta, probabilmente uno scontento di sé e di quelle prove reputate ancora incerte e inadeguate[289].

Erano, quelli, gli anni della formazione ideologica e culturale dell'Agrigentino, anni in cui la vena artistica di Luigi si esprimeva

---

[288] <<Terzo programma>>, 1961, n. 3, p. 281. C'è da dire però che in una successiva lettera, quella a Lina e Annetta del 18 maggio, il poeta si raccomandava di rimandargli il prologo del *Belfagor*, che, avendo egli distrutto, poteva essere recuperato solo grazie alla trascrizione delle epistole. Cfr. L. Pirandello, *Lettere giovanili*, op. cit., p. 206.

[289] Ancora, nella sezione di *Mal giocondo* intitolata *Trieste* le prime due liriche ( la prima, in particolare, parte proprio dal ricordo dell'incenerimento dei primi scritti) assumono quasi il carattere di una dichiarazione di poetica, esprimendo l'esigenza di un cambiamento di rotta nel senso dei contenuti e degli interessi che il giovane artista sente nascere in sé e che si coagulano intorno allo "strano spettacolo" offerto non più da personaggi del mito o della fantasia, ma da un campionario di varia umanità:

I

Bruciai le vecchie carte. Or via, l'alacre
a me lotta, e il tumulto de le cose
perpetuo. A me l'odio e l'amore, e l'acre
morso dei forti affetti, e le focose
audacie, e le frementi ansie. Dal petto
pieno di sdegno strappo le gravose
cure, che m'han sí fieramente stretto:
Naufragare ora voglio nel vorace
mare inquïeto de l'umano affetto.
Solo così, se dentro il cuor si tace,
me ne gli altri oblïando e in quel febrile
continuo agitamento senza pace,

la viltà umana non avrò più a vile.

II

Ecco la folla. – Chierici e beoni,
giovani e vecchi, femine ed ostieri,
soldati, rivenduglioli, accattoni,
voi nati d'ozio e di lascivia, serî
uomini no, ma pance, lieti amanti,
bottegaj, vetturini, gazzettieri,
voi vagheggini, anzi stoffe ambulanti,
donne vendute da l'inceder franco,
goffe nutrici, e voi dame eleganti,
quale strano spettacolo a lo stanco
di rimirar, non sazio, occhio offerite
così male accozzate in largo branco.
Oh vïaggio curioso de le vite
sciocche d'innumerabili mortali!
Oh per le vie de le città spedite,

che retata di drammi originali!...

L. Pirandello, *Tutte le poesie*, introduzione di F. Nicolosi, Oscar Mondatori, Milano, 1987 (1° ed. 1960), pp. 62-63. Sull'evoluzione della poetica giovanile pirandelliana e sull'influenza esercitata dalla lettura di autori stranieri si leggano anche le pagine di R. Luperini, *Introduzione a Pirandello*, Laterza, Bari, 1992, p. 27.

prevalentemente in versi. Egli stesso, in un breve scritto autobiografico pubblicato sul periodico <<Le lettere>> nel 1924, ma risalente al 1912-13, [290] ammetteva che fino a tutto il 1892 non gli sembrava possibile "scrivere altrimenti, che in versi": e in effetti in una raccolta poetica consiste la sua prima pubblicazione, *Mal giocondo*, edita a Palermo nel 1889. E proprio in questa silloge, nella sezione intitolata *Allegre* (VII) si può leggere un frammento del suo poemetto giovanile, che vi compare senza titolo, ma con un'epigrafe posta tra parentesi in alto a destra che richiama il nome di Machiavelli. Il componimento VII si compone di dodici quartine di ottonari, in cui viene presentato l'arcidiavolo nelle sembianze assunte tra i viventi, quel Rodrigo (qui Roderico), di cui viene ripercorsa per sommi capi la vita prima dell'arrivo a Firenze (nel frammento non c'è alcun riferimento al concilio dei diavoli e alla decisione dello stesso di munirlo di false credenziali e spedirlo sulla terra):

Su i prim'anni ancora tenero,
Roderico di Castiglia
(Belfagor arcidïavolo)
lasciò Spagna e la famiglia.

In Soria visse; in Aleppe
acquistò dovizia e onore;
e in Italia, poi che seppe
ch'è il paese de l'amore

a tòr giovine più bella,
dal desio d'amor portato

[290] Ciò è ricordato dallo stesso direttore del periodico, Filippo Súrico nella nota che accompagnava lo scritto di Pirandello apparso sul numero de <<Le lettere>> del 15 ottobre 1924 e in cui si legge: "Circa quindici anni or sono, io chiesi a Luigi Pirandello, che già allora stimavo moltissimo, alcune notizie sulla sua arte e sulla sua vita per un profilo critico.

Luigi Pirandello mi fu cortese e mi inviò delle rapide note che ora io ritrovo nei miei cassetti dopo tanto volgere di tempo. (Ci sono di mezzo il conflitto mondiale e... tutto il teatro pirandelliano).

Trovo interessante ed utile offrire ai lettori di *Lettere* queste note che sono un documento di sincerità e una chiarificazione ancora opportuna. /.../" La breve autobiagrafia comparve nuovamente sullo stesso periodico il 28 febbraio 1938 (serie VII, n. 1) in occasione della morte dello scrittore. Ora la si può leggere anche nel volume L. Pirandello, *Saggi, poesie, scritti vari*, curato da Manlio Lo Vecchio-Musti, A. Mondadori Milano, 1965, pp 1285-1288).

se ne venne /.../[291]

Se i motivi della preferenza per la città toscana sono molteplici (le attrattive del luogo, la favella, il clima mite, il "bel suolo fruttuoso"), è soprattutto il fascino delle sue donne a stregare Roderico: "ma il nero occhio pensieroso / de le donne del paese, / il crin d'oro pettinato / e le labbra fine e accese / di più certo gli han garbato".[292]

Nei pochi versi che compongono questo frammento, il giovane Pirandello non manca di rilasciare, per di così, due dichiarazioni, poeticamente concise ma incisive (e – ci sembra – ancora attuali), una su Napoli, giudicata bella, ma sporca e festaiola ("città da carnasciale) e un'altra su Roma, che si fregia di un'austerità più di forma che di sostanza,[293] le quali città sono contrapposte alla Firenze, eletta da Belfagor come sede anche per questo preciso e ragionato motivo:

Si procaccia gran ventura
Chi vi esercita, si crede,
la bell'arte de l'usura.[294]

Il legame di Pirandello con l'arcidiavolo machiavelliano non si risolve in questo primo bozzetto poetico. Seguirà infatti qualche anno dopo, precisamente tra il 1890 e il '92, una seconda redazione di un poemetto omonimo in ben otto canti.[295] Vuoi però che il fuoco, per ovvi motivi, attiri a

[291] L. Pirandello, *Mal giocondo*, in idem, *Tutte le poesie*, introduzione di F. Nicolosi, Note di M. Lo Vecchio-Musti, Oscar Mondatori, Milano, 1987, pp. 34-36.
[292] Ivi, p. 35.
[293] Una truce visione della città eterna sarà espressa anche nella V lirica della sezione *Trieste* di *Mal giocondo*, *Era la notte, e su dal Celio ponte.*
[294] L. Pirandello, Tutte le poesie, cit., p. 36.
[295] La fallita vicenda editoriale del poemetto la si può parzialmente ricostruire attraverso alcune lettere ai familiari dello scrittore siciliano. Il 12 marzo del '95 da Roma dichiara di aver finalmente messo la parola fine al manoscritto del *Belfagor*: "E' venuto molto lungo, e v'assicuro che ce n'è per tutti!" Qualche rigo dopo dichiara che sta cercando di raggranellare i soldi necessari alla stampa: "Non penso neppure d'offrirlo a un editore: Versi? Dio ne scampi e liberi! Ma già, né versi né prosa! Ho offerto a *tutti gli editori d'Italia il romanzo Marta Ajala:* mi han risposto tutti negativamente, senza voler né anche sapere com'è fatto! Capite? /.../ E io ero giunto perfino a offrirlo gratis" L. Pirandello, *Lettere della formazione 1891-1898*, Introduzione e note di E. Providenti, Bulzoni, Roma, 1996, p. 235. Sulle difficoltà di pubblicazione delle sue opere giovanili si vedano anche i *Carteggi inediti* dello scrittore a cura di Sarah Zappulla Muscarà (Bulzoni, Roma, 1980) alle pp.11 e 14. Nell'inverno successivo, però, le cose sembrano andare un po' meglio. Il 20 dicembre dello stesso anno fa cenno alla prossima uscita delle *Elegie romane* con l'editore Giusti di

sé Belfagor, vuoi che la maturazione artistica portasse Pirandello verso altre mete, sta di fatto che anche questo *Belfagor* finirà – secondo alcuni - nelle fiamme, in ogni caso andrà perduto o distrutto, ma per altre ragioni. Ferdinando Pasini sosteneva che l'opera era stata distrutta dall'autore quand'era già in bozze "per disdegnoso gusto, ossia per protestare contro le difficoltà oppostegli dalla censura, quando il poemetto era già stampato, ed egli non voleva attenuare le asprezze satiriche di alcuni passi".[296]

Il Providenti sostiene che rimangono oscure le ragioni della mancata pubblicazione del poemetto, ma concorda sostanzialmente col Pasini, ipotizzando anch'egli che l'editore Treves abbia chiesto invano all'autore di ammorbidire i toni e cita come esempio un frammento risalente al settembre 1890 in cui Pirandello si poneva questa retorica e ironica domanda su re Umberto: "Quale ha mai ragion d'esistere / la tua vuota maestà?"[297]

Ma è probabile che a tale soluzione distruttiva non sia stata estranea l'opzione del giovane siciliano per la pagina in prosa maturata in quegli anni anche grazie al suggerimento di Luigi Capuana, come ricorderà successivamente lo stesso Pirandello sempre nello scritto del '24 pubblicato su <<Le Lettere>>.[298]

---

Livorno, il quale, in caso di buon esito di questa pubblicazione, si sarebbe impegnato a stampare anche il *Belfagor*, di cui già possedeva il manoscritto. (Cfr L. Pirandello, *Epistolario familiare giovanile*, op, cit., p. 63). Passa ancora del tempo. In una lettera senza data del 1897 dice di aver dovuto "correggere, rifare, accrescere, ricopiare il *Belfago*r" già inviato al Treves (*Lettere della formazione*, cit, p. 307), ma ancora in data 26 luglio specifica: "per il *Belfagor*, dal Treves, nessuna risposta ancora" (Ivi, p. 320). Solo il 2 ottobre del '97 sembra poter dare la buona notizia ai familiari, cui scrive: "Intanto fra pochi giorni riceverete una copia del *Belfagor* – finalmente!" (Ivi, p. 326): copia che naturalmente non è mai uscita in stampa.

[296]Il Pasini affermava di aver appreso queste notizie dallo stesso Pirandello e le riporta in un suo testo del 1927, *Pirandello (come mi pare*), La vedetta italiana Trieste, 1927, p. 92, e cfr. p. 194, nota 3, del volume *Interviste a Pirandello*, a cura di Ivan Pupo, prefazione di Nino Borsellino, Rubbettino, Catanzaro 2002 . Secondo Elio Providenti, invece, Pirandello avrebbe conservato in un cassetto il manoscritto per alcuni anni, come del resto aveva dichiarato lo stesso scrittore nelle già citata nota autobiografiche comparsa sulla rivista <<Le lettere>>.

[297] L. Pirandello, *Lettere della formazione*, cit., p. 326, nota.

[298]In L. Pirandello, *Saggi poesie* ecc, op. cit., pp. 1286-1287. In un articolo pubblicato sul <<Corriere delle Puglie>> il 9 gennaio 1923 intitolato *Luigi Pirandello a braccetto col diavolo* a firma di quel Filippo Súrico direttore de <<Le lettere>>, questi - dopo aver ribadito il peso avuto dal Capuana nel passaggio di Luigi dalla poesia alla prosa ("Molti versi egli venne componendo nella prima giovinezza, finché un uomo di grande intuito artistico, Luigi Capuana, gli batté sulla spalla e gli disse: <<Giovane amico, ti do un consiglio: la tua via non è nei versi, volgiti alla prosa. Non t'inganno>>") - si pone addirittura il seguente interrogativo: "Quanti versi buttò al fuoco, dopo il consiglio datogli dal Capuana, Luigi Pirandello?". Cfr. *Interviste a Pirandello*, op. cit., p.191. In realtà il caposcuola del Verismo consigliava al giovane conterraneo di abbandonare la lirica a vantaggio della narrativa, includendo probabilmente in quest'ultima, almeno in una prima fase, anche quella in versi: e in effetti narrazioni in versi sono considerate il *Belfagor* come il poemetto del 1894 *Pier Gudrò*. E infatti lo stesso Capuana pare che abbia offerto il proprio appoggio alla pubblicazione del *Belfagor*, pubblicazione che poi comunque non venne realizzata. Cfr. M. Manotta, *Luigi Pirandello*, B. Mondatori, Milano, 1998, p. 39.

Eppure negli anni a venire, quando ormai aveva raggiunto fama e onori, Pirandello non mancherà di provare un certo rimpianto per quelle sue prime prove date alle fiamme - e in particolare per il *Belfagor*, di cui rivendicava il carattere umoristico -, che avrebbero potuto confutare la tesi di quanti sostenevano (soprattutto nell'ambito della critica francese dell'epoca)[299] che l'umorismo che connota la sua poetica emergesse solo dopo il soggiorno a Bonn, quasi prodotto grazie al contatto con quella cultura mitteleuropea, mentre per Pirandello esso trapelava già dalle sue primissime composizioni:

> Il mio primo libro fu una raccolta di versi, *Mal giocondo*, pubblicata prima della mia partenza per la Germania.
>
> Lo noto, perché han voluto dire che il mio umorismo è provenuto dal mio soggiorno in Germania; e non è vero: in quella prima raccolta di versi più della metà sono del più schietto umorismo, e allora io non sapevo neppure che cosa fosse l'umorismo.[300]

E, sempre nell' *Intervista* del '23 sul <<Corriere delle Puglie>>, l'articolista notava: "Pirandello a un certo punto ha come un rimpianto per un suo poema distrutto, il quale - dice - non era forse malvagio. Peccato! Non ne rimase traccia: fui inesorabile con me stesso, fui spietato davanti al mio rogo. Qualche volta mi si fece l'accusa che io mi improvvisai <<umorista>> negli anni passati in Germania. Ebbene il poema a cui ora mi riferisco fu scritto prima della mia partenza per la Germania: ed era un poema umorista".[301]

Ma a quale delle due stesure si riferisce lo scrittore siciliano? Alla prima del 1887 o alla seconda iniziata nel 1890? Sembrerebbe più plausibile pensare a quest'ultima, sicuramente più corposa e complessa e che lo scrittore, come abbiamo visto, ebbe cura di conservare in un cassetto per un certo tempo, dopo aver tentato di piazzarlo presso più di un editore.[302] Per il Providenti, però, tali

---

[299] Sempre il Providenti nell'articolo pubblicato sulla rivista <<Belfagor>> cita a tal proposito, riportandone dei passi, due testi francesi, uno del 1905 di Maurice Muret intitolato *Humoristes Italiens, MM. Pirandello et Panzini* pubblicato nella <<Revue des revues>> (vol. 55, p. 373) e uno del 1907, *Le roman italien contemporain* (Ollendorff, Parigi), di Jean Dornis, p. 230. E. Providenti, *<<Belagor>>, poemetto* ecc., cit., p. 577.

[300] <<Le lettere>>, 15 ottobre 1925, in L. Pirandello, *Saggi, poesie* ecc., cit., p. 1286.

[301] *Interviste a Pirandello*, op. cit., p. 192.

[302] Gaspare Giudice nella sua biografia di Pirandello fa riferimento a una lettera dello scrittore del 27 maggio 1891 allo storico ed etnologo siciliano Giuseppe Pipitone-Federico in cui si fa cenno a un suo primo tentativo di pubblicare il

dichiarazioni di Pirandello risulterebbero in contrasto con quanto da lui stesso appurato circa la stesura della seconda redazione del poemetto, che risalirebbe, almeno come avvio, proprio al periodo trascorso in Germania:

> Qualche anno dopo, a Bonn /.../ l'idea del *Belfagor* tornò in mente al Pirandello, che iniziò allora, nelle ore d'ozio dell'estate del 1890, la nuova stesura del poemetto che doveva durare, tra interruzioni e riprese, fino all'estate del '92; il lavoro di lima e di rifinitura fu ancora più lungo, fino al 1895 almeno, quando il *Belfagor*, poemetto in otto canti, venne definitivamente chiuso in una scatola sulla quale, poiché per allora non sperava che un editore glielo pubblicasse, il Pirandello praticò una fessura e intorno vi scrisse <<*Obolo per il povero diavolo Belfagor*>>, con l'intenzione di raggranellare pian piano, con i risparmi che vi avrebbe posto, le 150 lire necessarie per la stampa.[303]

Insomma, ancora a distanza di anni, Pirandello esibiva il *Belfagor*, ormai in un modo o in un altro andato perduto, come prova del carattere connaturato e quindi originale del suo umorismo ( e preesistente, pertanto, al soggiorno in Germania), anche se, stando alla documentazione fornita dal pronipote Providenti, la seconda stesura del poemetto era stata iniziata proprio a Bonn.[304] E a riprova inconfutabile il Providenti fa riferimento ad alcuni versi, trascritti in una lettera spedita dalla città tedesca ai familiari nel settembre del '90 e appartenenti al terzo canto del poemetto,[305] che ora si può leggere nella sua interezza (cioè, almeno, in tutta la parte composta fino a quel momento

---

*Belfagor* con quel Pedone Lauriel che già aveva dato alle stampe il suo *Mal giocondo*. Cfr G. Giudice, *Luigi Pirandello*, Torino, Utet, 1963, pp. 140 e 142-143 e la nota 4 a pag. 573 del citato articolo di Providenti su <<Belfagor>>.

[303] E. Providenti, <<*Belfagor*>> *poemetto di Luigi Pirandello*, in <<Belfagor>>, cit., p. 573.

[304] Si pensi che ancora nel 1987 in una riedizione delle poesie di Pirandello (edita sempre da Mondadori una prima volta nel 1960), Francesco Nicolosi collocava la composizione del poemetto nel 1889, "prima –specificava lo studioso – della partenza per la Germania" (op. cit., p. XIII). L'epistolario di Pirandello pubblicato a più riprese a cura dal Providenti sembra invece avvalorare la tesi di quest'ultimo. In una lettera del 23 agosto 1890 da Bonn si legge infatti: "Scrivo nelle ore d'ozio il *Belfagor*, un poema diabolico – poema tanto per dire" L. Pirandello, *Lettere da Bonn 1889-1891*,Bulzoni, Roma, 1984, p. 137. Ma l'elaborazione del poemetto fu lunga, ancora nell'agosto del '92, questa volta da Roma, scriveva: "Io lavoro molto, forse troppo per la mia salute. Ma d'altra parte non saprei che farne del tempo. /.../ Il *Belfagor* va avanti, non però molto alacremente, perché fa caldo, e suda, povero diavolo!" L. Pirandello, *Epistolario familiare giovanile*, op. cit., p. 46.

[305] In un'altra lettera incoraggiato forse dall'entusiasmo dei familiari scriveva: "Vi è piaciuto davvero il terzo canto del *Belfagor*? Se i primi due non fossero molto lunghi e non mi dovessero prendere molto spazio, ve li trascriverei". Ivi, p 145.

dall'autore) nel volume *Lettere da Bonn*[306] e nei quali versi, con precoce vena nostalgica, Pirandello ricorda i suoi anni in Sicilia accennando anche a quel suo primo cimentarsi con l'arcidiavolo machiavelliano:

*Belfagor arcidiavolo*
*Io dirò...* – dicevo allora,
e son corsi anni, e il diavolo,
pazïente, aspetta ancora.

Oh begli anni andati! Oh nuvole
di quel fresco autunno, i dì
in cui questa allegra favola
prima in mente mi fiorì![307]

E non manca un riferimento al livido cielo germanico con evidente richiamo alla sua temporanea residenza in quella terra:

Altre nubi ora m'avvolgono,
e di nebbie ho stretto il cuore:
son le tue, vecchia Germania;
tue le nebbie, e mio l'orrore.[308]

Tutto sommato, la *querelle* circa datazione e luogo di composizione del poemetto appare oggi a noi una questione di lana caprina. Prendendo per buona la tesi del Providenti, c'è da considerare che, comunque, il giovane Luigi si era appena trasferito all'estero e non sembra molto credibile che un'influenza eventuale della cultura d'oltralpe possa essersi manifestata in lui in così breve tempo. E' forse più plausibile pensare che siffatta tematica machiavelliana, che evidentemente lo aveva suggestionato in giovanissima età e che, dopo un primo tentativo, era stata messa da parte, gli sia tornata in mente proprio nei primi tempi di solitudine e "nelle ore di ozio" del suo soggiorno in terra

[306] Op. cit., pp. 139-143.
[307] L. Pirandello, *Lettere da Bonn*, cit., p 139.
[308] Ivi, p. 141.

tedesca. D'altra parte lo stesso Providenti arriva alla conclusione che il dato significativo sta nel fatto che il *Belfagor*, per consapevolezza dello stesso artista siciliano, costituisce "il punto di passaggio nella sua arte dalla poesia alla prosa".[309]

Quel che più preme in questo lavoro è piuttosto recuperare e leggere quel poco che di questa giovanile operetta pirandelliana è giunto a noi. Già, perché qualche "residuo" della seconda stesura rimane grazie ad alcuni giornali e riviste che in tempi diversi ne hanno pubblicato dei passi scelti e, in tempi più recenti, alcune parti sono ricavabili anche dall'epistolario pirandelliano pubblicato a più riprese negli anni Ottanta.

Nella <<Tavola rotonda>> "giornale letterario illustrato della domenica" (Napoli, anno II, n. 28 del 10 luglio 1892) compaiono 85 quartine del I canto col sottotitolo *La visita*, pubblicate poi per la prima volta nel volume *Saggi, poesie, scritti varii*.[310] Ed è da notare che proprio il Capuana, che lo induceva ad abbandonare la poesia a favore della prosa, caldeggiasse con una lettera inviata il 6 giugno 1892 a Gaetano Miranda, direttore della rivista, la pubblicazione di questa prima parte: "...Intanto vi mando una bella cosa. Luigi Pirandello sta scrivendo una bizzarra fantasia umoristica intitolata *Belfagor*: questo è il primo capitolo-primo canto. Pubblicatelo: farete piacere a me e ai lettori della <<Tavola rotonda>>. Si tratta di una vera opera d'arte".[311]

Trentacinque quartine del terzo canto, trascritte da Pirandello in una lettera del 1890, sono ora leggibili nel volume del 1984 *Lettere da Bonn*, curato dal Providenti, che negli anni Sessanta ne aveva illustrato venti quartine nel già citato n. 5 del 30 settembre 1967 della rivista <<Belfagor>>.

Infine, qualche altra testimonianza del poemetto è rintracciabile nel "giornale politico-letterario quotidiano" <<Roma>> di Roma (anno I, n. 139) del 16 settembre 1896, dove vennero ristampate, con alcune varianti, quaranta quartine del I canto suddivise in due capitoli: I *Presentazione* (14 quartine), II *L'antica novella* (26 quartine), e altre tredici quartine, alcune delle quali simili, per la componente nostalgica che le contraddistingue, ai versi del III canto. Il

[309] Ivi, p. 578.
[310] Si rimanda alla nota 242 per i dati bibliografici relativi a questo volume.
[311] L. Pirandello, *Lettere della formazione*, op. cit., p.152, nota.

tutto accompagnato da una nota introduttiva di Luigi Capuana:

/.../ Un giovane poeta, non conosciuto ancora, quanto merita, dal pubblico, ha rievocato Belfagor in un poemetto lirico in più canti.

Questa volta il buon arcidiavolo non viene quassù dall'inferno per fare una nuova inchiesta intorno ai mariti e alle mogli, probabilmente perché i mariti hanno ora ben altre ragioni di dannarsi, che non le cattiverie delle mogli. Lo scopo e le peripezie del viaggio, i lettori le sentiranno narrare con bonaria e fine ironia dal poeta.

Da un pezzo quest'arcidiavolo gli frullava nella fantasia. Aveva anche cominciato a prender forma, poi rimase lì, posto da canto. Altri sogni avevano attratto il poeta nella sua nativa terra siciliana.

Qualche informazione sul contenuto e sul carattere del poemetto la si può inoltre ricavare dalle dichiarazioni rilasciate a riguardo dallo stesso autore nell'intervista del '23, *Luigi Pirandello a braccetto col diavolo*, cui abbiamo accennato in precedenza. Qui lo scrittore pone l'accento sulla novità di questa sua narrazione in versi rispetto al modello di riferimento: "/.../ io, naturalmente, - spiega Pirandello - vidi le cose un po' diversamente... E ricordo che la parte essenziale dove io mi allontanavo dal nostro cinquecentista era gustosa e mi duole di non possedere più il manoscritto".[312]

La differenza sostanziale la illustra egli stesso poco dopo:

Già... ma i miei mariti, quelli del mio poema, facevano, a Plutone e a Belfagor, un'osservazione speciale e gustosissima.

Questa.

Dicevano: <<Va bene, Belfagor nei suoi anni di matrimonio sulla terra a Firenze ha sofferto terribilmente a cagione della sua ineffabile moglie Monna Onesta. Ma crede egli, forse, d'aver veramente capito, con questo, il nostro strazio?! Eh, no. Belfagor era "diavolo": ma noi eravamo "uomini". Il diavolo è abituato ai tormenti. La sua forza di resistenza ai mali e al dolore è assai maggiore: egli si è trasformato esteriormente in un uomo prendendo il nome di Rodrigo de Castiglia ma l'anima, lo spirito sono rimasti di "diavolo". Per comprendere, perciò, le nostre sofferenze, a

[312] *Interviste a Pirandello*, op. cit., p. 192.

causa delle nostre mogli, bisogna guardare alla nostra essenza di uomini veri, non provati agli strazi infernali.... Di modo che se Belfagor che era un demonio e cioè era assai più resistente di noi ha così terribilmente sofferto, immaginarsi qual è il nostro dolore nella convivenza con le mogli nostre, qual è la nostra disperazione essendo carne e spiriti di poveri uomini!...>>[313]

Ora, si potrebbe pensare un po' malignamente che a parlare in questa intervista sia un Pirandello di cinquantasei anni, per di più con una certa esperienza in tribolazioni coniugali, anche se attribuibili ad altre cause, e che quindi, a distanza di tempo, tenda a rielaborare, per dir così, con una certa libertà la trama del suo testo giovanile, ormai perduto, alla luce di nuove acquisizioni sulla vita in genere e su quella matrimoniale nello specifico.

Invece lo scrittore diceva il giusto. Perché, se è vero che l'opera è andata distrutta, quel poco che ci rimane è sufficiente a mostrare come il testo machiavelliano fosse probabilmente un "pretesto", servisse cioè da punto di partenza, colto e ironico, da sviluppare poi in modi e forme autonome e differenti. Quali, non lo sapremo mai. Già la lettura, però, di quel primo canto rimastoci per intero perché pubblicato nel '92 su <<La tavola rotonda>> palesa una svolta e un abbozzo di poetica che presenta *in nuce* qualche aspetto che sarà poi peculiare del Pirandello maggiore.

In particolare, in riferimento a quanto sostenuto da Pirandello sulla sostanziale differenza che lamentavano i suoi dannati nel patire le pene coniugali da uomini piuttosto che da diavoli, c'è da osservare che nel primo canto effettivamente lo scrittore si soffermava, più lungamente di quanto non avesse fatto il suo illustre predecessore fiorentino, sul processo di trasformazione di Belfagor da demonio in uomo. Infatti l'arcidiavolo viene sottoposto a un intensivo corso di addottoramento onde evitare che, recandosi sulla terra nella sua essenza diavolesca, egli si trovasse perfettamente a proprio agio su questo nostro "atomo opaco del male": un luogo non tanto dissimile, quanto a confusione dolore e sofferenza, da quello infernale di provenienza. Ed ecco allora la trasformazione *in toto* del diavolaccio, non relativa, insomma, al

[313] Idem, pp. 192-193.

suo solo aspetto esteriore:
/.../
"Gia, perché se andrai, mi dissero,
ne la tua sincera essenza,

cioè a dire da diavolo,
ne la vita, capirai,
come dentro al vero e proprio
elemento tuo, starai.

Andar dêi com'uom, né semplice
o volgar! Com'uom dotto,
capacissimo di scernere
ogni mal che covi sotto."[314]

E questa non è la sola novità. Il poemetto infatti comincia (e non a caso questa prima parte è sottotitolata *La visita*) col racconto dell''incontro tra lo scrittore-voce narrante e Belfagor, il quale lo va a cercare nella sua abitazione dove il poeta si sta gustando un tranquillo momento di ozio.

Già l'*incipit* ci presenta una situazione molto diversa da quella proposta dalla novella, che prende le mosse, come si ricorda, dal concilio dei diavoli: qui il lettore è subito introdotto in un contesto inizialmente più narrativo e realistico, grazie anche al coinvolgimento diretto dello stesso scrittore in qualità di personaggio:

Su la vecchia sedia a dondolo
Mi spingevo innanzi e indietro,
quando udii con molta grazia
Dar tre colpi a l'uscio a vetro.[315]

L'inatteso e sconosciuto ospite è latore di una lettera di presentazione che,

[314]L. Pirandello, *Belfagor- La visita* , in L. Pirandello, *Tutte le poesie*, cit., p. 267.
[315] Ivi, p. 259.

già dopo una prima scorsa, suscita nel destinatario molta più sorpresa e perplessità di quante non ne ispiri il personaggio che la reca: a scrivere la missiva in latino è infatti un sedicente "Nicolaus segretario fiorentino". Il primo momento di sorpresa si muta in disappunto pensando a uno scherzo. Ma qualcosa del pallido volto e dei lucidi occhi intensi del misterioso visitatore mettono in sospetto il lettore della missiva:

Dico alfine: - E dovrei credere
Dunque in vero ch'Ella sia
Belfagor arcidiavolo?
E' un po' troppo, in fede mia![316]

La ragione della perplessità non è ingenerata tanto dal personaggio in sé, quanto dalla sua, per dir così, condizione socio-esistenziale, dall'appartenere - insomma – e se davvero è chi dice di essere – a una categoria di personaggi, i diavoli, da tempo messi a bando e misconosciuti da un consorzio umano dominato ormai da scienza e razionalità.

Eppure, assicura Belfagor al suo allibito interlocutore, sebbene nessuno più ci creda, l'inferno esiste, eccome, ma con una non trascurabile differenza: esso è diventato ora un luogo di delizie. E per illustrare le trasformazione attuatesi nel regno del dolore eterno, l'ormai celebre arcidiavolo prende le mosse da lontano, dalla storia narrata nella ben nota novella, di cui ripercorre - a partire dalla ventesima quartina di questo primo canto - i punti salienti: cominciando dalle angustie del re d'Averno, Plutone, "a cagion de l'affluenza / strabocchevole de l'anime, / che ad eterna penitenza / pur dannate, discendeano / ne l'inferno col sorriso / su le labbra: quasi andassero / tutte quante in paradiso!"[317] Interrogate sul motivo di tanta, contentezza esse solevano rispondere di agognare la pece liquida e la fiamma viva[318] piuttosto che continuare a essere vivi ma nel ruolo, quello sì, dannatissimo, di mariti. Il

[316] Ivi, p. 260.
[317] Ivi, p. 261.
[318] C'è qui probabilmente un ricordo della prima versione quando, minacciati da Minosse di essere puniti con pece e fuoco per la loro eccessiva allegria fuor di luogo, i dannati rispondevano. "pece e fuoco, purché non sia una moglie!" (vedi p. 93 di questo capitolo).

povero re degli inferi è totalmente spiazzato da simile ammissione dei dannati: questi invece di temere le pene infernali le invocano come liberazione e ostentano per di più nei suoi confronti, invece che terrore, una consuetudine affettuosa e quasi filiale, rimarcata poeticamente dal procedimento anaforico che contraddistingue le quartine 24 e 25 che iniziano con l'invocazione "Pluto, re mite e benevolo".

Plutone, ricorda Belfagor, è sopraffatto e quasi in piena crisi d'identità:

Restò il dio come una statua,
restò lì muto, intontito...
Forse mai, come in quell'attimo,
si sentì tanto marito.
/.../
e gridava: "Ecco, ecco vengono!
Ridon tutti...Ajuta! ajuta!
*Pluto re mite e benevolo*,
ognun d'essi mi saluta!..."[319]

Non scorgendo possibilità di rimedio all'incresciosa situazione creatasi nel suo regno (" 'Un rimedio? Qual rimedio? / esclamò Pluto iracondo. / Posso io far che tutti gli uomini / restin celibi nel mondo?' "),[320] viene accolta con entusiasmo la proposta suggerita da Radamanto di inviare "un buon diavolo" a sperimentare la condizione di marito, e da qui il coinvolgimento di Belfagor, che viene spedito una prima volta nel mondo dei vivi. In tre quartine (43-45) con efficace capacità sintetica viene ripercorsa dal poeta, attraverso il racconto di Belfagor, la travagliata avventura terrena dell'arcidiavolo machiavelliano dall'arrivo in Toscana alla fuga precipitosa "tra un pazzo strepito / di trombette e tamburelli...".

A questo punto, Pirandello cambia registro e sconvolge la tranquilla e ormai consolidata vicenda della novella. Belfagor: infatti (siamo alla strofa 46, quindi a poco più della metà di questo primo canto), trasferisce il racconto ai tempi

[319] Ivi, p. 262.
[320] Ivi, p. 263.

moderni, quando nel “regno negro” si è delineata una situazione analoga a quella precedentemente descritta: nuovamente i dannati appena giunti nelle lande infernali traggono un sospiro di sollievo, “poi tra canti e risa imbarcansi, /qual per gita di piacere” tirando scherzosamente la barba a Minosse e allo stesso Plutone e lasciando basiti i diavoli che si affollano loro intorno. C’è di peggio: ricorrendo adesso ad artifici retorici, dimostrano agli abitanti infernali che i diavoli non esistono, che è tutta un’invenzione l’al di là e che, insomma, “l’inferno, Ieova, gli angeli, /marionette de la fede, /sono anch’essi vuote favole, /cui nessuno ormai più crede”.[321]

Come si nota, al di là del valore intrinseco, letterario e stilistico, del testo, il componimento acquista gia dei connotati vagamente pirandelliani, con un procedimento raziocinante che procede per assurdo - dimostrare ai diavoli incontrati all’inferno che essi e l’inferno stesso non esistono – e nel quale già si percepisce quel gusto per la deformazione paradossale e grottesca, ancora adattata però a una materia favolistica che ben si presta a rivisitazioni di tale genere. Forse davvero il giovane Pirandello sta affilando le sue armi. E questo spiega il ricorso che egli fa, magari in modo indiretto o puramente allusivo, a testi e autori che sono in quegli anni alla base delle sue letture e dei suoi interessi intellettuali.

Il filosofo Herbert Spencer, rappresentante del positivismo evoluzionista, è riconoscibile secondo il Providenti, nei versi che, a partire dalla quartina 56 e fino alla 59, fanno riferimento a un bravo sociologo che ha intenzione di fondare “ne l’inferno una repubblica, / da oscurar quella di Francia”. L’intento del sociologo così viene illustrato da Belfagor :

Fonderà lo Stato-esempio,
specchio in tutto del progresso,
se però l’ajutan chimici
e ingegner’, come han promesso

Tutti i sogni inattuabili

[321] Ivi, p. 265.

che la mente d'ogni eletto
su la terra sconcertarono,
finalmente avranno effetto.[322]

Non manca poi il riaffiorare di temi topici cari alla letteratura, da quello della caducità dell'esistenza al motivo calderoniano della vita come sogno:

Ma perché di tante chiacchiere
v'opprimete l'esistenza,
quando, io dico, a la men facile,
con un po' di pazienza

solamente può risolversi?
Dura tanto poco. Quasi
pare un sogno, è un sogno. /.../[323]

Mentre il tema del "savio armento", anche questo di matrice letterario-filosofica, deriverebbe nel giovane Pirandello dalla lettura di quello che lo stesso Providenti definisce il "poeta più atipico della letteratura tedesca, e cioè quel Nikolaus Lenau[324], caro allo scrittore di Girgenti fin dai tempi del soggiorno a Bonn.[325]

E se tra gli artisti che hanno insegnato al Nostro il senso dell'ironia demistificante, oltre ai canonici modelli italiani,[326] bisogna annoverare, come ricorda il Luperini, autori tedeschi quali Heine, Chamisso e Tieck,[327] pare certo che proprio L'Heine del poemetto *Atta Troll*, nella traduzione prodotta

[322] Ivi, p. 266.
[323] Ivi, p. 268.
[324] Si ricordi che il celebre poeta fu autore di poesie e di racconti in versi solcati di malinconia e pessimismo, ma anche di un intenso interesse per la natura, e che, dato forse significativo per il Nostro, finì i suoi giorni in manicomio.
[325] L. Pirandello, *Lettere della formazione*, op. cit., p. 13.
[326] Fu per primo Giuseppe Pipitone Fedrico a evidenziare in una recensione a *Mal giocondo* l'influenza esercitata sulla prima produzione poetica pirandelliana da autori canonici della nostra tradizione giocosa e burlesca come l''Ariosto, il Pulci, il Berni e i poeti satirico-umoristici toscani del XIV secolo. Cfr. l'Introduzione a L. Pirandello, *Lettere da Bonn*, op. cit., p. 19.
[327] Autori, questi che, come scrive Luperini, "puntavano sull'uso ironico del materiale romantico e a contraddire la liricità e il sentimento con una buona dose di svagato e umoristico razionalismo o puntavano su elementi soprannaturali o sullo sdoppiamento dell'io"; sempre Luperini ricorda anche l'influenza esercitata su Pirandello dalle lezioni di Theodor Lipps sull'estetica del comico e del tragico. Cfr. R. Luperini, *Introduzione a Pirandello*, op. cit., pp. 10-11.

dal Chiarini, sia stato tenuto presente da Pirandello anche per quanto attiene alla soluzione metrica, con l'adozione dell'ottonario delle romanze spagnole e delle ballate popolaresche.[328] Anzi, Elio Providenti afferma che già in un passo della prima redazione del poemetto, quello della *Galoppata di Belfagor* riportata nella lettera del 9 febbraio 1887,[329] il giovane si era ispirato al "plenilunio di San Giovanni" e alla celebre "caccia selvaggia" del capitolo XVIII del componimento heiniano.[330]

Ma torniamo a questo primo canto che volge al termine: Belfagor infatti dopo aver descritto il processo di umanizzazione da lui subito, illustra lo scopo di questa sua seconda missione sulla terra: verificare e poi tornare a raccontare, confermando o meno, ciò che gli uomini descrivono del "terren loro soggiorno", i quali però, questa volta, non tanto (o non solo) delle mogli si sono lamentati, ma della condizione umana in genere: "Troppo, troppo abbiam, com'uomini, / noi sofferto su la terra, perché tu da morti or ci abbia / da seccar con altra guerra!"[331]

Questa, dunque, la ragione del suo ritorno tra i viventi[332], altra, invece, è quella che lo ha spinto a far visita allo scrittore. La vita, infatti, nonostante le tante tribolazioni che segnarono la sua precedente esperienza tra gli uomini, appare ancora a Belfagor cosa amabile e degna di essere vissuta, ed ecco l'originale e inaspettata richiesta che egli rivolge in conclusione di questo primo canto al suo interlocutore:

Basta. Or io mi trovo qui,
s'ella ha inteso, con l'incarico

---

[328] Cfr. L. Pirandello, *Lettere della formazione*, cit., pp. 42-44.
[329] Vedi p. 97 di questo capitolo.
[330] "Era appunto il plenilunio / e la notte e l'ora quando / pe'l burrone degli spiriti /vanno i morti cavalcando /.../ Risa, gridi e suon di corni, / e di fruste scoppiettare, / e nitriti lietamente / fean la valle risuonare. / Venian primi insiem correndo / e cinghiali e cervi strani / e altre fiere, che inseguite / dalla muta eran dei cani": questi i versi dell'Heine che il Providenti avvicina a quelli della *Galoppata*: "Solca il ciel l'arco lunare, /quasi nume che va intento / per la notte, a vigilare, / e nel leve schiarimento, /ne l'ombra misteriosa /si disegna indefinita /la pianura che riposa / nei germogli di sua vita.../.../ E' una corsa senza freno / di puledri fiammeggianti /come guizzi di baleno /passan ratti, avanti, avanti!". L.Pirandello, idem. Sulla traduzione dell'*Atta Troll* realizzata dal Chiarini si veda anche il volume di R. Gaetano, *L'autore mio prediletto – In margine al leopardismo di Giuseppe Chiarini*, Rubbettino, Catanzaro, 2001, p. 94 e la nota 17 della stessa pagina. Sul tema della "caccia selvaggia, nel poemetto di Heine si rimanda all'articolo di G. Vigolo del 14 febbraio 1969, sul <<Corriere della sera>>consultabile anche in www.bartolomeodimonaco.it.
[331] L.Pirandello, *Belfagor*, in cit., p. 267.
[332] Come si ricava anche dalle parole di Luigi Capuana, che abbiamo riportato poco prima: L. Capuana, *Belfagor*, in <<Roma>> di Roma, cit.

d'annojarmici così,

da potere il giorno, prossimo
o lontan, del mio ritorno
confermar ciò che i suoi simili
del terren loro soggiorno

e del viver d'oggi dissero.
Però badi: non mi pare
tanto facile! di vivere
amo, e assai la vita amare

è il mio solo desiderio.
Può far lei, che, per la pace
dei suoi morti, in odio or mutisi
quest'amor, ch'è la mia face?[333]

Una situazione letterariamente diversa è quella invece prospettataci dalle 35 quartine che ci sono pervenute del terzo canto, in cui la componente lirico-elegiaca (quasi una poesia di rimembranze) sembra prevalere sulla componente narrativa che si proponeva lo scrittore con l'opzione per il genere del poema: "E così - scrive Luigi Capuana, commentando questa parte del componimento - la novella, che voleva da prima esser piacevole, è diventata triste".[334]. La prima parte, infatti, (quella che comincia con "*Belfagor arcidiavolo /io dirò... – dicevo allora*", cui già abbiamo accennato) consiste in una rievocazione precocemente nostalgica[335] dei suoi anni giovanili e della sua terra d'origine.[336] Non manca l'accenno al nano centenario del paese, tale Guestro, il quale

[333] Ivi, p. 269.
[334] L. Capuana, *Belfagor*, in <<Roma>>, cit. Il Capuana infatti prima di trascrivere le quaranta quartine del primo canto, cita, intercalandole con le sue osservazioni, tredici quartine che sembrano estrapolate dal III canto, in una redazione parzialmente diversa da quella pervenutaci grazie alle pubblicazioni del Providenti (solo la seconda e la terza quartina, tra quelle proposte dal Capuana, si ricollegano alla seconda e alla quarta del Providenti). In entrambe le redazioni si nota però il prevalere di una precoce vena nostalgica.
[335] Al termine della lettera del I settembre 1890 da Bonn Luigi spiega: "Vi trascrivo il canto terzo del *Belfagor*, buttato giù in un momento di malumore – ve lo trascrivo perché parla di Porto-Empedocle, e mi rammenta una data cara". L. Pirandello, *Lettere da Bonn*, cit., p. 139.
[336] Nel '90 Pirandello aveva da poco superato i trent'anni.

sembra possedere alcuni aspetti eccentrici e insoliti che ritroveremo in alcuni personaggi della successiva produzione letteraria, per quella loro tendenza allo stravolgimento della realtà in senso umoristico o straniante:

Il gran Guestro! Spesso l'ordine
del suo vivere smarriva:
Una notte e un dì di seguito
dormia spesso – ed intontiva...

Molti dì passar doveano
per rimettersi a dormire
le sue notti, e il dì tra il popolo
i suoi motti arguti a dire.

Ma le notti che star vigile
per le strade gli toccava,
imitando il verso lugubre
del cucùlo, si spassava.[337]

Certo, tirando un po' le somme, i frammenti rimastici del poemetto non sono sufficienti a illustrarci in quale modo la novella di Machiavelli sarebbe stata rielaborata poeticamente dal giovane Pirandello: le varianti che si riscontrano nelle diverse redazioni (si vedano i pochi versi del terzo canto riportati sul <<Roma>> e commentati dal Capuana) non aiutano in tal senso e si può concordare col Ferroni, quando, accennando al ritorno sulla terra del Belfagor pirandelliano, ammette che le finalità di questa nuova missione dell'arcidiavolo appaiono, per la verità, un po' confuse.[338]

[337] L. Pirandello, *Letter da Bonn*, cit., p. 140.
[338] Così liquida il poemetto pirandelliano il Gianmatteo del Brica riproposto da Giulio Ferroni nel volume *Lettere a Belfagor* (Donzelli, Roma, 1994, p. 4): "Fu, se ben ricordo, nell'estate del 1891 /.../ cominciai a dare uno sguardo a certi fogliacci manoscritti, che mi erano stati regalati pochi mesi prima da un giovane siciliano che avevo frequentato a Bonn, il Pirandello. Restai atterrito alla lettura di quei versi sciatti e malaccorti: erano i brandelli di un poemetto in cui si parlava del ritorno di Belfagor sulla terra, con una nuova missione, per la verità non molto chiara" Nelle *Lettere a Belfagor*, raccolta di scritti del Ferroni apparsi nel corso del tempo sulla rivista <<Belfagor>>, lo studioso immagina che autore delle lettere sia il villano Gianmatteo del Brica, diventato ricco grazie ai suoi servigi di esorcista alla corte di Francia, ma reso anche immortale dalla sua temporanea frequentazione con l'arcidiavolo. Nel corso dei secoli il villano errante ha imparato molte cose e ha conosciuto numerose celebrità, sempre attento però a nascondere sotto false identità

Eppure alcune cose risultano chiare.

La prima, è che la storiella delle nozze del diavolo, di cui non sappiamo se a Pirandello fosse giunta voce di altre elaborazioni e versioni (inclusa, magari, quella popolare siciliana de *Lu Diavulu Zuppiddu* e quella in versi dello Straparola), doveva, nelle idee del giovane scrittore, trasformarsi in qualcosa d'altro rispetto al modello machiavelliano: non foss'altro perché vi si narrava della *seconda* venuta di Belfagor tra i viventi: altre vicende, quindi, e altri personaggi.

L'altro punto da considerare è che questo poemetto si colloca in un momento delicato della formazione dell'illustre Siciliano. Egli inizia a prendere consapevolezza – e ad assumere quindi alcune ragionate distanze – di una tradizione letteraria che sente ormai come vuoto orpello, ma a cui non sa ancora contrapporre un'opzione ideologica e culturale chiara e definita. Sempre nel terzo canto del *Belfagor* il mito della classicità gli si sfalda tra le mani, inducendolo a una riconsiderazione disincantata e ironica dello stesso:

Grecia, Roma, le due patrie
del pensier nostro e de l'arte,
al dì d'oggi, ho un bel fermarmele
con due dita su le carte

(torna, o verso) geografiche –
più non credo agli occhi miei...
Sono andate con le nuvole,
coi miei sogni, e coi lor Dei!

Qui, per la terra barbarica,
di brachesse l'anche avvolto,
qui l'altrier veduto ho Pericle;

---

il suo vero nome per sfuggire alle ire del demonio. Fino a che, imbattutosi nei fogli del giovane Pirandello che annunciavano la nuova visita di Belfagor, decide di nascondersi in certi cunicoli sotterranei nei pressi della città di Reims, zona di produzione del vino champagne. Qui aiutato e protetto dai *cavistes* locali, Brica vive nascosto, ma è costantemente informato dei fatti salienti, politici e culturali che avvengono nella sua terra d'origine e, per commentare i quali, decide di inviare delle lettere al suo amico-nemico di vecchia data, Belfagor, appunto.

lo chiamai: neppur s'è volto.

Ma da un dotto uom di lettere
greche, e buon credente, appresi,
ch'egli ormai trova più utile
pei cattolici paesi

crocettine e pii rosari
di corallo andar vendendo
benedetti dal pontefice,
che memorie ir perseguendo.
/.../
E qualcun canta : <<O de l'Ellade
risorgiamo, incliti figli!...>>
Ma nel sole l'inno naufraga
affogato tra sbadigli.[339]

Né manca un accenno di satira politica, peraltro non generica, ma circostanziata: un richiamo – alla Machiavelli – a fatti e situazioni attuali (e forse di più immediata comprensione allora che oggi). Dopo l'Ellade tocca infatti alla città eterna:

L'hanno detta anche intangibile,
e chi sa, per non toccarla,
l'imperial corona d'Austria
non vien forse a visitarla.[340]

Il rimando storico è al telegramma del 20 settembre 1886 di re Umberto in risposta a quello del Municipio di Roma in occasione del sedicesimo anniversario della breccia di Porta Pia: "Rendo con tutta Italia omaggio alla memoria di coloro, che con tanti sacrifici cooperarono alla *intangibile conquista* /.../". Successivamente Carducci si ricorderà di questa espressione in

[339] Ivi, pp.141-142.
[340] Ivi, p. 142.

occasione del discorso tenuto per l'ottavo centenario della fondazione dello Studio di Bologna il 12 giugno 1888: "Voi Sire /.../ con parola che suona alta nel cospetto del mondo, o Re, lo diceste: Roma, conquista intangibile. Sì, o Re, conquista intangibile del popolo italiano per sé e per la libertà di tutti".[341] Gli ultimi due versi della quartina alludono invece, secondo il Providenti, alla mancata restituzione da parte del sovrano austriaco della visita a Vienna del re nel 1881.[342]

Le ultime sei quartine rimasteci di questo terzo canto, dilungandosi ancora sul tema regale, non risparmiano lo stesso sovrano, con versi che, come è stato detto, gli costarono forse la mancata pubblicazione del poemetto e che concludono con la profezia lungimirante di un futuro crollo della monarchia:

<<Quale ha mai ragion d'esistere
la tua vuota maestà?>>
ne le cacce i lepri gridangli-
ed ei resta: - ei non lo sa.
/..../
Maledetti lepri! e stupidi
cani inetti a seguitare!
Re, son cani democratici,
se ben tutti co 'l *collare.*

Di siffatti cani guardati
Re benigno! – essi la mano
ti dànno oggi, a farti scendere
giù dal trono, piano piano...

Verrà tempo, e tu del popolo
in balia sarai lasciato...
L'avvenire come un turbine
si rovescia nel passato.[343]

[341] Cfr. G. Fumagalli, *Chi l'ha detto*, Hoepli, Milano, 1995, p. 297
[342] L. Pirandello, *Lettere da Bonn*, op. cit., p. 142, nota.
[343] Ivi, pp.142-143.

In questa ricerca di nuovi modelli di riferimento, gli intellettuali tedeschi – filosofi, scienziati, poeti – hanno certo fatto da elemento catalizzatore, contribuendo in varia misura - ma *solo* contribuendo, secondo noi - all'elaborazione della "filosofia" pirandelliana, che in questa prova poetico-narrativa, dagli esiti stilistici ancora incerti,[344] già inizia a delinearsi: basti pensare alla riconsiderazione nichlistica e al tempo stesso umoristica dell'inferno, negato non grazie al supporto di dotte elaborazioni concettuali, ma semplicemente perché nessuno crede più alla sua esistenza; o si noti, ancora, quel gusto del rovesciamento paradossale di una data situazione, rovesciamento che qui si attua con la proposta delle anime dei defunti di offrire a Plutone un trono sulla terra, vero e unico inferno accertato. Per non parlare poi di quello sforzo dei morti di fornire di un senso razionale e logico la propria insensatezza, sforzo reso con la felice immagine ossimorica delle anime che tentano di "ragionar la lor follia" a un sempre più frastornato Belfagor...

Naturalmente risulterebbe una forzatura l'enucleazione paziente, e un po' pedante, all'interno del poemetto, di singoli temi e motivi che saranno poi più ampiamente e consapevolmente sviluppati dal futuro Nobel. Vogliamo però almeno evidenziare, come già fatto dal Ferroni a proposito del romanzo *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, che il tema ritornante del colloquio con i personaggi suggestionava Pirandello fin dai tempi del *Belfagor*:[345] la trovata dell'Arcidiavolo che fa visita a Pirandello è già prefigurazione del personaggio che si presenta a rivendicare qualcosa da un autore: in questo caso non la vita nell'universo – fittizio, ma per Pirandello altrettanto vero - dell'arte, cosa, in questo caso, già fatta degnamente dal Machiavelli. Ciò che cerca l'arcidiavolo è semmai un "insegnamento di vita", che contenga delle implicazioni sentimentali e intellettuali già prettamente pirandelliane: proprio lui, infatti il giovane Luigi, è chiamato a insegnare a Belfagor, innamorato

[344] In questo, come negli altri *Poemetti*, è stata evidenziato dalla critica il prevalere di "ritmi prosastici, volutamente antilirici", (cfr. L'introduzione di F. Nicolosi a *Tutte le poesie*, cit., p. XIII), e la presenza di versi vivaci, ma non sempre metricamente e stilisticamente ineccepibili: "sciatti e malaccorti", come abbiamo visto, li avrebbe definiti il Ferroni (vedi nota 336 a p. 116).

[345] L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, Introduzione di G. Ferroni, Giunti , Firenze, 1994, p. XX.

della vita, il disprezzo e il fastidio di quella stessa vita, che egli in quanto diavolo è costretto, per una seconda volta, ad assaporare e abbandonare. Il che sembra ricondurci, pur se per contorte vie, a quell'analogo senso di disgusto ricercato spasmodicamente dall'uomo dal fiore in bocca dell'omonima splendida *pièce* del '23, che, condannato a un male incurabile, trascorre gli ultimi giorni sforzando di attaccarsi con l'immaginazione all'esistenza altrui, non per curiosità e senza alcun piacere, ma anzi "per sentirne il fastidio, per giudicarla sciocca e vana, la vita, cosicché veramente non debba importare a nessuno di finirla".[346]

[346] L. Pirandello, *L'uomo dal fiore in bocca*, A. Mondatori, Milano, 1951, p. 132.

# CAPITOLO QUARTO

# BELFAGOR SULLE SCENE

## 1. L' *Arcidiavoleria* di E. L. Morselli

L'opera in cui il tema del diavolo che prende moglie trova una più autonoma e originale rielaborazione è senza dubbio la commedia *Belfagor. Arcidiavoleria in quattro atti*[347] composta da Ercole Luigi Morselli tra il 1918 e il 1920.[348]

Pubblicata postuma dai Fratelli Treves nel 1930 a cura di Tomaso Sillani (l'autore era scomparso nel 1921), l'opera fu a lungo ritenuta solo abbozzata, come altri scritti a cui si sapeva che lo scrittore stava lavorando quando lo colse la morte all'età di soli trentanove anni.

Prima di analizzare la commedia *Belfagor*, riteniamo utile, in questo caso, soffermarci in modo un po' più esteso sull'autore, al fine di collocare in un più chiaro contesto biografico e culturale il profilo di questo scrittore oggi in parte dimenticato.

Ercole Luigi Morselli rientra infatti a pieno titolo nel novero di quegli artisti accomunati da un'esistenza travagliata, segnata da alterne fortune artistiche, e che dopo la morte sono stati in breve accantonati o del tutto dimenticati.

Nel caso di Morselli, l'oblio che ha presto avvolto la sua produzione è in parte spiegabile anche con l'esiguità di questa stessa produzione, concentrata in un arco di tempo che va dal 1909 al 1921, e che comprende poche brevi raccolte di prose (*Favole per i re d'oggi*, *Storie da ridere …e da piangere*, *Il Trio Stefania*, *Favole e fantasie*) e alcuni testi teatrali (*Orione*, *Il domatore Gastone*, *Glauco*, *La prigione*, *Acqua sul fuoco*, *Belfagor*)

Una bibliografia, dunque, piuttosto scarna, cosa che Riccardo Rugani, il quale gli dedicò una breve monografia nel 1931, attribuiva alla stessa natura artistica dello scrittore, il quale, scrive Rugani, "non è uno spirito complesso, non ha una ricchezza di motivi da svolgere"[349]. Tale esiguità sembra a noi,

[347] Ogni atto comprende rispettivamente 4, 11, 7 e 5 scene.
[348] L'opera, come vedremo, sarà anche musicata da Respighi su libretto di Guastalla.
[349] R. Rugani, *Ercole Luigi Morselli*, Firenze, La Nuova Italia, 1931, p. 18.

invece, riconducibile principalmente alla vicenda biografica morselliana,[350] caratterizzata prima dal viaggio, inteso come errabondaggio in giro per il mondo e come avventura, e dopo, una volta tornato in patria e consacratosi alla letteratura, alle difficoltà incontrate da Morselli sia nel "piazzare" i suoi scritti su giornali e riviste sia nel far rappresentare i lavori teatrali. Successivamente saranno il manifestarsi della malattia - la tubercolosi -, i ricoveri in sanatorio, la miseria più cupa e infine la morte, sopraggiunta prematuramente, a impedirgli di portare a conclusione alcuni lavori già cominciati, tra cui lo stesso *Belfagor* e la commedia pastorale *Dafni e Cloe* che doveva completare la trilogia mitologica avviata con l'*Orione* e il *Glauco*.

Parimenti scarna è la bibliografia sul Morselli: se si escludono infatti le brevi notizie sulla sua produzione teatrale rintracciabili in alcuni studiosi (Tilgher, Gobetti, D'Amico, Verdone e pochi altri) e un paio di piccole monografie ( il già citato testo di Rugani e quello di Angelo Della Massea),[351] l'unica opera più completa e aggiornata[352] risulta a tutt'oggi il volume del 1993 *Ercole Luigi Morselli: vita e opera* (La Nuova Italia) di Lucia Ferrati e Vasili Bertoloni Meli .

Per questo, nel ricostruire brevemente le principali fasi della sua vita e della sua poetica, ci siamo basati anche su riferimenti e informazioni ricavate da alcuni testi di Giovanni Papini e Giuseppe Prezzolini. I due intellettuali avevano infatti avuto una frequentazione giovanile con Morselli, con cui avevano condiviso alcune passioni e una concezione della vita all'insegna della contestazione e di un confuso anarchismo. Il che preoccupava non poco la madre d Ercole, costretta a gestire da sola l'irrequieto ragazzo, essendo rimasta presto vedova in quella Firenze in cui per impegni professionali del marito si

[350] Nota giustamente il Pancrazi all'inizio di un suo saggio sull'artista pesarese: "Con tanta voglia che c'è in giro (se davvero c'è) di racconti di viaggio, di storie avventurose, di biografie romanzesche o romanzate, perché qualcuno non si mette a scrivere la vita romantica di Ercole Luigi Morselli?", *Ercole Luigi Morselli*, (1928), in P. Pancrazi, *Scrittori d'oggi*, Laterza, Bari, 1946, p.150.

[351] Saggi che presentano i limiti (soprattutto quest'ultimo), ma anche i pregi, delle opere scritte sull'onda del coinvolgimento emotivo e affettivo, che spesso preclude una serena oggettività di giudizio.

[352] Anche perché i due autori si avvalgono dei documenti contenuti nel Fondo Morselli donato dalla figlia dello scrittore alla Biblioteca Oliveriana di Pesaro nel 1989 e che si sono rivelati una ricca fonte di notizie e di scritti inediti e ancora in parte da studiare.

era trasferita da Pesaro,[353] dove Ercole Luigi era nato il 19 febbraio1882. Nel capoluogo toscano il ragazzo aveva completato gli studi e si era iscritto all'università, prima a Medicina poi a Lettere, senza però riuscire a laurearsi. A questi anni adolescenziali risale la conoscenza con Papini, il quale ricorderà di averlo incontrato per la prima volta nel 1897 in casa di un suo cugino che dava al giovane Morselli ripetizioni di greco, lingua che "fu sempre un boccone duro per questo poeta che doveva far rivivere i miti dell'antica Grecia".[354] Papini, che trasfigurerà l'amico nel personaggio di Cefiso de *La seconda nascita*, parla di lui senza però nominarlo, anche in *Un uomo finito*, ricordando nel gruppo delle amicizie giovanili lo "studente di medicina biondo e bello, che preferiva Shelley e De Musset ai trattati di psichiatria e la Galleria degli Uffizi alla sala anatomica".[355] Fu proprio il Papini a iniziarlo alla vita goliardica e un po' scapigliata della Firenze notturna. Le affinità intellettuali indussero i due giovani a fondare il 19 aprile 1900 il Gruppo degli Spiriti Liberi assieme ad Alfredo Mori e a Prezzolini,[356] con sede nei sotterranei della casa fiorentina di quest'ultimo: un sodalizio improntato a quel senso di confuso ribellismo che accomunava inizialmente i quattro giovani intellettuali, che professavano "in morale, l'egoismo; in filosofia, il materialismo; in fede, l'ateismo".[357] Sodalizio comunque di breve durata: si sciolse infatti appena un anno dopo (il I novembre del 1901), come ricordato dallo stesso Prezzolini in alcune pagine del *Diario.*[358] Le ragioni del distacco le illustrerà successivamente anche Papini in *Passato remoto,* attribuendole al delinearsi di divergenze culturali ed estetiche: "Prezzolini e io non si poteva ammettere di restar legati con uomini

---

[353] Ercole Luigi era nato infatti a Pesaro ma aveva abbandonato presto la città perché il padre, avvocato demaniale, si era trasferito con la famiglia prima a Modena e poi a Firenze.

[354] G. Papini, *Scrittori e artisti*, Mondadori, Milano,1959, p. 893.

[355] G. Papini, *Un uomo finito* (1913), Vallecchi, Firenze,1922, p. 59. Sull'avvenenza fisica di Morselli si sofferma anche Prezzolini ricordandone "il viso aperto da angelo giovane, begli occhi senza nascondigli, capelli inanellati, una bocca larga /…/". G. Prezzolini, *L'italiano inutile,* , Vallecchi, Firenze 1964, pp. 100-101.

[356] Prezzolini ricorda: "Morselli fu la prima conoscenza giovanile che soddisfacesse i miei gusti e le mie tendenze." Ivi, p. 100.

[357] G. Papini – G. Prezzolini, *Carteggio* I, 1900-1907, a cura di S. Gentili – G. Manghetti, Edizioni di Storia e Letteratura, Biblioteca Cantonale Lugano – Archivio Prezzolini, Roma, 2003, nota 3, p.15. I quattro giovani erano giunti persino a prospettare una sorta di rivoluzione giacobina con inclusa occupazione di Firenze ( Cfr. G. Papini, *Scrittori e artisti*, cit. p. 897): Avventura che così riassume il Pancrazi: "Andò a finire come doveva: Firenze restò lì, Papini imboccò la sua strada di letterato e fondò il <<Leonardo>>, Morselli continuò a sognare e non smise mai". P. Pancrazi, op. cit., p. 151.

[358] G. Prezzolini, *Diario*, 1940-1941 ( Rusconi, Milano, 1978), in G. Papini – G. Prezzolini, op. cit., p. 15, nota 3.

che anteponevano l'estetica al pensiero e che difendevano a spada tratta l'arte di D'Annunzio"[359] e ancora in *Un uomo finito* sostiene che Morselli e Mori "rappresentavano nei nostri numerosi ritrovi quotidiani la poesia, la letteratura, l'eleganza, lo snobismo – in una parola quello spirito dannunziano che cominciava allora a gonfiare e marcire anzi tempo i giovani italiani. Noialtri due, invece, s'era per il fatto, per il sapere certo, per le idee, per la teoria semplice e simmetrica, per la dura filosofia".[360]

La vita errabonda di Morselli, quella in cui egli può finalmente soddisfare la sua ambizione di "rischiare la pelle in diecimila diverse maniere"[361] comincia nel 1903, quando, assieme all'amico giornalista Valerio Ratti, si imbarca dal porto di Genova alla volta dell'Africa australe[362] e da qui verso America latina, giungendo a Buenos Ayres.[363] Dopo una serie di svariate avventure e di molteplici mestieri, i due decidono di far ritorno in Europa. Nel 1904 Morselli e Ratti sbarcano sulle coste inglesi per dirigersi prima a Londra, poi a Parigi e finalmente a casa. Il Morselli tornato a Firenze è ormai un uomo più consapevole del mondo, ma anche della sua passione per "quel porco vizio della poesia",[364] con cui è difficile però sbarcare il lunario. Per questo Morselli si cimenta anche in un'impresa editoriale fondando a Roma una rivista commerciale, <<Mercurio>>, che tra alterne vicende durerà cinque anni.

---

[359] Idem.
[360] G. Papini, *Un uomo finito*, op. cit., p. 60.
[361] A. Della Massea, *Ercole Luigi Morselli – La vita e gli scritti*, Campitelli, Foligno, 1928, p. 15.
[362] I numerosi aneddoti relativi a questa impresa africana sono rintracciabili nei racconti autobiografici (ma non del tutto attendibili) presenti ne *Il trio Stefania*. A partire dalla meta del viaggio, che, secondo quanto raccontato da Silvio D'Amico e riportato da Della Massea (op. cit. p.16), e da Papini (*Scrittori e artisti*, cit., p. 899), sarebbe risultata sconosciuta ai due, a causa dell'erronea informazione, fornita da un marinaio, secondo il quale la tappa era una certa "Capitò": solo una volta salpati, sostiene D'Amico, i due avrebbero scoperto di essere in rotta per Cape Town. In realtà, sprovveduti, ma fino a un certo punto, i due giovani amici erano riusciti a decifrare prima della partenza quale fosse il vero nome della fantomatica Capitò (Cfr. Bertoloni Meli, op. cit. pp. 47- 52). Incerta anche la notizia secondo cui Ercole durante il soggiorno in sud Africa si sarebbe legato a un gruppo di saltimbanchi come ginnasta. Vero invece il fatto che Morselli e Ratti riuscissero ad avere un insperato successo economico piazzando tra i nostalgici italiani residenti nel continente nero una serie di improbabili paesaggi veneziani e romani dipinti da loro stessi. Cfr. Della Massea, op. cit., pp. 21–22 e Ferrati-Bertoloni Meli, idem.
[363] Nella capitale argentina i due giovani iniziano a collaborare con discreto successo al potente giornale <<La Prensa>>. Fino a che, di nuovo a corto di quattrini, si arruolano nell'esercito uruguaiano per combattere contro l'esercito dei *blancos*, capeggiato dal generale Aparicio Saravia: avventura, questa, non priva di rocamboleschi risvolti. Cfr. Ferrati- Bertoloni Meli, cit., p. 72 e Della Massea, cit, pp. 24-26.
[364] Della Massea, cit. p. 28.

Risale a questi anni il fidanzamento e poi il matrimonio con Bianca Bertucci.[365]

Sono anni difficili, Morselli fatica a collocare qualche suo articolo su giornali o riviste.[366] Deluso ritorna nella nativa Pesaro, dove inizia a lavorare alla tragicommedia *Orione* che sarà rappresentata nel 1910 al Teatro Argentina di Roma, riscuotendo il favore della critica. Il lavoro successivo, opera per molti insignificante, ottiene invece anche un discreto successo tra il pubblico romano, tanto da essere replicato per nove sere consecutive.

Iniziano intanto a manifestarsi i primi sintomi del male, la tisi, che minerà il fisico aitante e atletico dell'artista, che gli aveva permesso di partecipare come figurante in alcuni film di argomento storico. Ristabilitosi parzialmente, Morselli compone in venti giorni la tragedia *Glauco*, ma non trova capocomici disposti a metterla in scena. Pubblica nel 1918 una prima raccolta di novelle, presso i Fratelli Treves, che passa quasi inosservata,[367] e nel 1920 il *Trio Stefania*, con l'editore Vitagliano.

Sempre nel '18 Tomaso Sillani, pubblica il *Glauco* sulla rivista <<La Rassegna italiana>> da lui diretta. Inoltre, lo stesso Sillani, grazie anche all'aiuto del De Bosis, convince il celebre attore Virgilio Talli a mettere in scena la tragedia, liberando Pirandello dall'impegno che si era assunto di farla rappresentare, nella traduzione però in dialetto siciliano da lui stesso realizzata, nel generoso tentativo di sostenere economicamente l'amico.[368] Nel maggio del

---

[365] Dall'unione nel 1908 nasce la figlia Giuliana.

[366] Nel 1909 riesce a pubblicare con la casa editrice <<Lux>> di Roma una prima raccolta di prose, *Favole per i Re d'oggi*. Inizia a dedicarsi al teatro con l'atto unico *Acqua sul fuoco*, che viene però bocciato a un concorso letterario cui aveva partecipato.

[367] A questo periodo risale anche una paradossale vicenda militare che lo vede coinvolto. Morselli, sebbene riformato al servizio per lo stato di salute, è accusato per errore di diserzione (siamo alla conclusione del primo conflitto mondiale) e costretto alla detenzione in carcere per alcuni giorni.

[368] Sulla realizzazione scenica del *Glauco* si sofferma Andrea Camilleri in un articolo pubblicato su <<La Stampa>> il 14 maggio 2005 a proposito della collaborazione tra Pirandello e Martoglio. Quest'ultimo nel 1918 aveva fondato presso il Teatro Argentina di Roma la <<Compagnia Drammatica del Teatro Mediterraneo>>, grazie alla collaborazione dello stesso Pirandello e del giovanissimo Rosso di San Secondo, che si proponeva di combattere le arbitrarie manipolazioni che certi attori troppo potenti si concedevano sui testi. Tra le opere da far rappresentare c'erano anche due traduzioni in dialetto siciliano fatte da Pirandello, una di queste era appunto il *Glauco* di Morselli.. Così Camilleri rievoca il fatto: "L'opera di Morselli non riusciva a trovare un capocomico disposto a metterla in scena: fu per amicizia verso l'autore che Martoglio e Pirandello gli promisero la rappresentazione col «Teatro mediterraneo» che, essendo composto da attori siciliani, doveva per forza essere prima tradotta in dialetto. Pirandello, che non amava il linguaggio dannunziano di Morselli, prese in mano quel testo non per elezione, ma per aiutare l'amico Morselli che versava in disagiate condizioni. Portata a termine la traduzione e appena cominciate le prove, giunse la notizia che il più noto e raffinato dei direttori artistici dell'epoca, Virgilio Talli, aveva manifestato l'intenzione di mettere lui in scena *Glauco*

1919 infatti l'opera sarà messa in scena all'Argentina riscuotendo un insperato successo di pubblico e di critica.

Proprio mentre Morselli, confortato dalla fortuna del *Glauco*, è preso dalla realizzazione di nuove opere, tra cui il *Belfagor* e la commedia classica *Dafni e Cloe*, le condizioni di salute si aggravano e lo scrittore muore, il 16 marzo 1921, senza riuscire a fornire una stesura definitiva dell'*Arcidiavoleria* né a realizzare gli altri lavori cui stava pensando.

Morselli, come si è detto, lavorò alla realizzazione dell'*Arcidiavoleria* negli ultimi e tormentati anni di vita:[369] una gestazione lunga, dunque, tanto più se si tiene conto della rapidità con cui lo scrittore era solito scrivere: il *Glauco*, ad esempio, venne composto, nel 1917, appena uscito da un periodo di ricovero in sanatorio, in una ventina di giorni[370] e il fatto che l'operazione dello scrivere fosse per Morselli rapidissima è ricordato da Tomaso Sillani nell'introduzione all'edizione del *Belfagor* pubblicata nel 1930 dai Fratelli Treves a cura dello stesso Sillani.[371]

Questo spiegherebbe perché, dopo la sua morte l'opera fu a lungo ritenuta se non appena abbozzata,[372] almeno incompiuta[373]. Il che, come racconta ancora

---

con la sua compagnia (cosa che poi fece e fu un trionfo). Per non far perdere all'amico Morselli questa grande opportunità, Martoglio tolse l'opera dal cartellone. La traduzione pirandelliana venne messa in scena da Grasso Junior nel 1922 e poi ripresa con la mia regia, nel 1970, al teatro greco di Tindari".

[369] Il progredire del male e le gravi ristrettezze economiche non permettevano a lui a ella sua famiglia neanche una nutrizione appena sufficiente. Cfr. Ferrati – Bertoloni Meli, op. cit. p. 349.

[370] A. Della Massea, op. cit., p. 42.

[371] T. Sillani, *Introduzione*, , in E. L. Morsell, *Belfagor*, op. cit. p. VIII.

[372] L'ipotesi che fosse solo in forma di abbozzo era da scartare perché da un primo e non definitivo manoscritto morselliano era stato tratto il libretto di Guastalla per il *Belfagor* di Respighi. Successivamente il Sillani fu ritenuto l'artefice parziale della commedia, da qui la sua chiarificazione apparsa in un suo articolo su <<Il Tevere>> del 24 aprile 1933, in cui dichiara : "/…/nel Belfagor non c'è una sola battuta, non c'è una sola parola che non sia del Poeta./…/Io ho dovuto soltanto, soltanto,vagliare e scegliere, mettere a posto /…/ le scene martoriate, fatte, rifatte sino a tre o quattro volte del primo e del secondo atto; ritoccare, sempre col materiale dell'Autore, quelle del terzo e del quarto che per l'improvvisa malattia prima, per la dolorosa morte poi del Poeta erano rimaste non incompiute/…/ ma prive di quella profonda rielaborazione che aveva perfezionato i primi due". (Ferrati – Bertoloni Meli, op. cit. p. 353).

[373] Un'ulteriore conferma di ciò si ritrova nella già citata monografia del Rugani, risalente al 1931, alla quale l'autore aggiunse come appendice (dopo le conclusioni) un capitoletto dedicato al *Belfagor*, in cui, riferendosi all'edizione Treves del Sillani uscita alcuni mesi prima, sostiene: "Nulla può mutare all'interpretazione da noi proposta il nuovo lavoro *Belfagor* sopraggiunto quando già avevamo compiuto la stesura di queste note". R. Rugani, *Ercole Luigi Morselli*, op. cit., p. 99. E ancora: "Il Sillani è oggi infaticabile nel frugare le carte dello scrittore. Tutte le sue opere saranno ristampate [cosa che poi non è avvenuta] e vi saranno, dicono i giornali, novità parziali o totali: parziali com'è il volume *Favole e fantasie*, totali com'è questo *Belfagor*. Tutto insomma sarà ritoccato." Ivi, p.102. Per il Rugani, quindi, la pubblicazione del *Belfagor* appare un fatto completamente nuovo e inaspettato nell'ambito della produzione morselliana (una novità non parziale come le *Favole*, ma totale). Nel far riferimento alla commedia fresca di stampa e alle altre opere che vengono preannunciate sembra di scorgere un po' di acredine nei confronti del Sillani, definito "grande amico dell'estinto" e "infaticabile nel frugare le carte dello scrittore": quasi come se a Tomaso Sillani fosse concesso questo privilegio in nome dell'antica amicizia, ma anche come se il Sillani avesse intenzione di sfruttare la

il Sillani, era suffragato da alcune contraddittorie dichiarazioni dello stesso Morselli. Questi in una lettera a un "solerte editore"[374] annunciava per l'autunno del '19 la pubblicazione e la rappresentazione di due nuove commedie, *Dafni e Cloe* e *Belfagor*,[375] ma nello stesso periodo – sempre secondo il racconto del Sillani – avrebbe dichiarato a un non meglio identificato "settimanale letterario romano" dalla brevissima vita: "*Belfagor*/…/ è già tutto, scena per scena, battuta per battuta, quasi, nella mia mente; ma non ne ho finora scritto nemmeno una riga".[376]

Solo nel giugno del 1929,[377] a distanza di dieci anni dalla scomparsa di Ercole, il Sillani poté consultare un "voluminoso pacco di carte" ritrovato dalla vedova di Morselli che conteneva, sebbene in modo disordinato e frammentario, l'elaborazione definitiva dell' *Arcidiavoleria.*

Maggiori informazioni sono ricavabili dal volume del 1993[378] di Ferrati e Bertoloni Meli, che, come già accennato,[379] si sono avvalsi della consultazione delle lettere e delle carte autografe dello scrittore, che compongono il "Fondo Morselli" recuperato nel 1889 dall' Ente Olivieri e consultabile presso la Biblioteca Oliveriana di Pesaro. Da tali carte si evince innanzitutto quale sia stato lo spunto iniziale di questa commedia, che esula evidentemente dalle tematiche mitologiche care all'indole idillica del Morselli drammaturgo, il quale, grazie all'*Orione* e al *Glauco*, aveva raggiunto una certa notorietà come esponente di un teatro che viene considerato la risposta antieroica al

---

propizia occasione. E questo, ma è solo n'idea di chi scrive, potrebbe spiegare il giudizio eccessivamente severo espresso dal Rugani sul *Belfagor* e in genere sulla produzione di Ercole Luigi: "/…/ non credo che sia lecito concepire grandi aspettazioni di quanto possa rimanere ancora dell'opera morselliana, così come l'esperienza ci dimostra che sarebbe stata mal collocata un'eccessiva fiducia in quelli dei lavori postumi che già possediamo, *Fantasie* e questo *Belfagor*, riecheggiamenti e ripetizioni mal dissimulate, tentativi di accrescere quello che già poteva dirsi forse sostanzialmente compiuto. Il Morselli resta pur sempre un frammentista, che aveva dato il meglio dell'opera sua quando lo colse la morte. Il gracile epos di questo tardivo romantico/…/ si effonde tutto nel *Glauco*, e i postumi frammenti non esprimono che atteggiamenti parassitari" (Ivi, pp. 102 – 103): parole piuttosto dure (e forse anche un po' ingiuste), queste poste dal Rugani in conclusine del suo breve saggio, a meno che non siano spiegabili come reazione all'entusiasmo del Sillani, a cui, forse, fa un implicito riferimento quando parla di "atteggiamenti parassitari".

[374] Così lo definisce il Sillani, che però non specifica il nome di tale editore.

[375] *Introduzione* in E. L. Morselli, *Belfagor*, cit., pp. VII-VIII.

[376] Ivi, p. VIII.

[377] Per tale ragione, quindi, in un breve saggio che Piero Gobetti dedicò al Morselli nel 1925 (che si può leggere in *Opera critica*, Il Baretti, Torino, 1926, pp. 106-116) non compare neanche un cenno alla *Arcidiavoleria.*

[378] La stessa *Enciclopedia dello Spettacolo*, pur dilungandosi sulla drammaturgia morsellliana, parla del *Belfagor* attenendosi ancora alla tesi, ormai da scartare, che l'opera sia stata completata dal Sillani su appunti dello scrittore. Cfr. la voce Morselli nell'*Enciclopdia dello Spettacolo*, Casa Editrice Le Maschere, Roma,1960, pp. 854-855.

[379] Vedi nota 6.

dannunzianesimo:[380] del resto - è stato notato -, i suoi miti più che al genere eroico sembrano riferirsi a quello crepuscolare.[381] Non ci fermeremo certo in questa sede sulla particolare cifra del classicismo morselliano, che è forse l'argomento su cui i critici hanno speso maggiori parole, ma che esula dal nostro lavoro; ricordiamo solo, perché utile al fine di delineare la personalità dell'artista, il giudizio di Prezzoini: "La sua opera resta un fenomeno unico: il classicismo proprio dell'italiano che non sa le lingue classiche, ma ne ha bevuto lo spirito nel sole e nel clima e nel ricordo della letteratura italiana".[382]

Torniamo al *Belfagor*. In una lettera datata 5 dicembre 1917 Bianca Morselli scrive da Nervi a un'amica, che, proprio allorquando la famigliola era quasi alla fame, capitò a Genova l'attore Gualtiero Tumiati, il quale chiese a Morselli una commedia da portare in scena, lasciandogli anche un anticipo di denaro.[383] In una successiva lettera del 30 dicembre la signora Morselli scrive che il marito "soffre per non poter finire questo lavoro /…/ per l'annebbiamento delle idee /…/ è cosa che lo fa andare fuor di cervello, perché pensa che ora andremo tutti per la strada e gli sembra d'aver rubato pensando all'anticipo di Tumiati/…/".[384]

Come si desume dalle parole di Bianca Morselli, il testo nasce quindi su commissione – la specifica richiesta da parte di un attore di un'opera comica – e questo, ribadiamo, giustificherebbe l'allontanamento del Morselli dal genere tragico e dai temi mitologici più congeniali all'indole dell'artista, considerata dai critici del tempo prevalentemente idillica e tardo romantica.

---

[380] Giustamente Mario Verdone nota che nelle storie mitologiche di *Orione* e *Glauco* "il mito è sottoposto ad un'ironia grottesca e spesso grossolana , mentre il *superomismo* esce sconfitto di fronte al *focolare"* (M. Verdone, *Teatro del Novecento*, Edizioni La Scuola, Brescia,1987, p. 142). C'è poi da notare che soprattutto il personaggio di Glauco dell'omonima tragedia incarna in tutto e per tutto la figura di un eroe: bello, audace, vincitore su tutti i campi di battaglia, capace di soggiogare persino Circe e rubarle quel bacio che lo renderà immortale tra gli uomini. Ma tornato nella sua terra dalla fanciulla che lo ama e che per lui si è uccisa, comprende la vanità della gloria e conosce quale sia la vera essenza della vita, quella cioè del focolare domestico. Per questo, esibendo ancora una volta l'eccezionalità del suo temperamento e la capacità di scelte eroiche, si fa calare nel fondo del mare legato al corpo della sua donna a piangere in eterno la felicità perduta. Quindi, non propriamente un antieroe, questo Glauco morselliano, ma semmai un eroe fulminato sulla via di Damasco: un superuomo umanizzato dall'amore.

[381] P. Pancrazi, op. cit., p. 154. Anche D'Amico lo inserisce trai crepuscolari: cfr pp. 278-280 di S. D'Amico, *Storia del teatro drammatico*, vol. IV, parte quinta, Garzanti, Milano, 1950.

[382] G. Prezzolini, *La coltura italiana*, Società An. Editrice <<La Voce>>, Firenze, 1923, p. 321.

[383] Cfr. Ferrati- Bertoloni, op. cit., p. 349.

[384] Ivi, p. 350.

La commedia a un certo punto sembra tuttavia conclusa, dal momento che Tumiati, che sollecita l'autore per avere il lavoro, fissa anche la data di rappresentazione per il 14 febbraio 1918 al Teatro dei Filodrammatici di Milano. Il che spinge Morselli a trasferirsi nel capoluogo lombardo per seguire da vicino l'allestimento dello spettacolo che poi salterà. Così lo scrittore, evidentemente ancora non soddisfatto, riprende a lavorare sul testo per limarlo e perfezionarlo. Intanto, nella primavera del '19 giunge la proposta di Respighi di trasformare l'opera in libretto per musica. Nel 1920 si giunge alla firma del contratto con Ricordi, con la concessione dei diritti per il libretto.[385]

Non è specificato però, nelle lettere succitate, se Tumiati avesse suggerito anche il tema di matrice machiavelliana; ma è più probabile che l'idea sia stata partorita dalla fantasia del Morselli, il quale certo doveva ben conoscere e avere caro, lui fiorentino d'adozione, l'illustre fiorentino cinquecentesco, nelle cui vicissitudini e tribolazioni forse un po' si rispecchiava e che probabilmente aveva letto fin dall'adolescenza. Delle letture giovanili di Ercole Morselli sappiamo qualcosa grazie al carteggio tra Papini e Prezzolini, in cui si fa riferimento anche alla predilezione in quel tempo mostrata dal Morselli per quella che Papini definisce la letteratura "arcaico-mistica" e che includeva i *Fioretti* e la *Babilonia civitate infernali*, i canti di Jacopone e le *Mistiche nozze* di San Francesco, ma anche l'*Intelligenza*, *La composizione del mondo* di Ristoro d'Arezzo e le rime volgari d'amore.[386] Secondo il Sillani, che non cita però le fonti, risalirebbe a quel periodo giovanile anche la lettura della celebre novella di messer Niccolò, che, sempre secondo il Sillani, negli anni successivi gli sarebbe più volte tornata alla mente inducendolo a una lenta elaborazione dell'argomento che sarebbe poi sfociata nella commedia:

Nel periodo più tormentoso delle sue peregrinazioni, allorché incominciarono a premerlo nell'anima e nella fantasia le prime aspirazioni all'arte e alla bellezza, l'amara esperienza del principe infernale, quale Machiavelli dipinse, riposò forse più

[385] Cfr. W. Zidaric, *Belfagor di Claudio Guastalla e Ottorino Respighi: la vena comica e nazionalistica nel melodramma italiano del primo '900*, in <<Chroniques italiennes>>, 77/78, 2-3 2006, pp. 175-200. in http://chroniquesitaliennes.uni-paris3.fr.
[386] Cfr. G. Papini – G. Prezzolini, *Carteggio*, I, op. cit., p.108.

d'una volta il suo pensiero. Cominciò, così, quella lenta rielaborazione dell'argomento che doveva sboccare in un'opera teatrale la di cui originalità è assoluta, anche nella tessitura della vicenda.[387]

Tomaso Sillani immagina, insomma, e descrive con toni quasi apologetici, una lunga e romantica gestazione alla base dell'*Aridiavoleria* dell'autore pesarese che sembra poi contraddetta dal carattere stesso, prevalentemente e volutamente comico, della commedia, che peraltro, come vedremo, si discosta e non di poco dal modello machiavelliano, il quale, come abbiamo avuto modo di osservare, risulta caratterizzato non tanto dalla comicità di situazioni e personaggi, quanto da un denso umor acre che lo pervade innalzando a livelli d'arte l'ormai logoro tema delle nozze del diavolo.

C'è da ritenere, pertanto, che, avendo avuto la commissione per un'opera comica, Morselli abbia ripescato, nell'ambito delle sue precedenti letture, un testo che conosceva e che reputava consono alla propria sensibilità ironica e scettica ma che anche si prestasse a ulteriori riletture e rielaborazioni – com'è proprio dei testi della tradizione orale e popolare, cui originariamente apparteneva la storia del diavolo che prende moglie.

Infine, per un autore che, ancora agli albori del ventesimo secolo, predilige generi come la fiaba e il mito, e che, come sostenuto dal Rugani, è soffocato e oppresso dalla realtà,[388] il ripescare, nell'ambito del vasto repertorio della nostra novellistica, una storia dai contenuti fantastici gli permetteva almeno il recupero di quei "contorni vaporosi", di quelle "lontananze che sfumano indefinitamente", di quel "bisogno del vago,"[389] cui l'artista non sa rinunciare, evidentemente, neanche nello sceneggiare una vicenda che vuole essere tutta – o in buona parte – da ridere. A tal proposito, e cioè della scelta di una riscrittura del testo in chiave dichiaratamente comica, sono interessanti le parole dello stesso Morselli in una lettera del 13 maggio 1918:

[387] E. L. Morselli, op. cit. *Introduzione,* p. X.
[388] R. Rugani, op. cit.,, p. 58.
[389] Ivi, p. 59.

Ho riveduto in modo nuovo il secondo atto di *Belfagor* /…/ perché sarebbe un delitto non trarne tutto il comico possibile (forse non mi verrà mai più un'idea così…commerciale!).[390]

Del resto, Morselli aveva preso almeno parzialmente le distanze dall'esemplare machiavelliano sostenendo – sempre nell'intervista citata dal Sillani – che non avrebbe seguito alla lettera il racconto di Machiavelli, ma che ne avrebbe ricavato, in base alla propria sensibilità, lo spirito e il contenuto morale.[391] Giustamente Sillani nota a questo punto che quello morselliano è da ritenersi ben più di un semplice rifacimento teatrale della novella dell'autore del *Principe*, anzi, puntualizza, il *Belfagor* è una delle opere più "morselliane" di Ercole Luigi Morselli.[392]

In effetti, a una attenta analisi comparativa, ben pochi sono gli elementi che accomunano le due opere, e che Bertoloni ha così ricapitolato: "la trama nelle sue linee generali[393], ma solo sino a un ceto punto, il nome del protagonista e il numero dei ducati da lui posseduti: centomila".[394]

Molto più numerose e significative appaiono invece le divergenze evidenti tra i due testi, a partire dall'epoca di ambientazione della storia, che, informa lo scrittore stesso in apertura, si svolge nei primi anni del Settecento. Se non ci fosse, però, questa precisazione da parte dell'autore, la commedia sembrerebbe piuttosto riconducibile - per situazioni e personaggi - al *milieu* proprio della novellistica medievale e rinascimentale. L'unico riferimento concreto, infatti, che ci permette di circostanziare la vicenda è quello a Gian Gastone de' Medici (atto secondo, scena X), fatto da Olimpia, la madre di Candida, la protagonista femminile, a proposito del misterioso signor Ipsilonne (questo lo stravagante nome assunto da Belfagor tra i viventi) e delle chiacchiere che intorno a lui circolano nel paese:

---

[390] Ferrati - Bertoloni Meli, cit., p. 351.
[391] Cfr. *Introduzione*, in E. L. Morselli, cit, pp. VIII-IX.
[392] Ivi, p. IX.
[393] L'unico concreto legame è costituito dalle nozze di Belfagor, scaturite da motivazioni diverse rispetto a quanto accade in Machiavelli ma che risulteranno parimenti fallimentari.
[394] Bertoloni Meli, cit. p. 354.

…Sai cosa dice Neri, il macellaio, che sia, niente meno, quello che ha perduto ne' piaceri il nostro povero Gian Gastone de' Medici, capisci? Per conto di casa d'Austria!...E per premio, dice che l'abbian fatto capo di tutti i boia! Di tutti, capisci?

Ora, dal momento che Gian Gastone, ultimo rampollo regnante della dinastia medicea, governò su Firenze dal 1723 al 1737, anno della morte, il riferimento affettuoso ("il nostro povero") e il "premio" concesso per la riuscita dell'operazione fanno pensare che ci si riferisca a Gian Gastone ormai morto: quindi la storia dovrebbe collocarsi negli anni immediatamente successivi al 1737.[395] Nel testo compare però anche un riferimento al Giubileo, riferimento fatto da Mirocleto, il padre di Candida, quando questi inizialmente tenta di combinare le nozze tra Belfagor e la figlia dello spaziale suo rivale:

Mirocleto: Alle cinque! Alle cinque! La ragazza va a messa. E lui resta lì solo, a pestare… a pestare… Un bel discorso: che siete un riccone forestiero… Ne passa tanti per il giubileo, adesso!... /…/ (a. I, sc.III).

Nella prima metà del diciottesimo secolo i Giubilei si sono avuti nel 1700, nel 1725 e nel 1750, pertanto presumibilmente intorno a quest'ultima data dovrebbe ambientarsi la storia, ma ciò risulta in disaccordo con l'indicazione iniziale fornitaci dall'autore che parla di primi anni del '700: se ne deduce che, essendo i riferimenti storici scarsi e per di più privi di coerenza cronologica, l'epoca è

[395] Zidaric restringe ancor di più il campo cronologico facendo riferimento al periodo in cui il Granducato passò all'impero austriaco nel 1738, in seguito al matrimonio tra Francesco Stefano di Lorena e Maria Teresa d'Austria (quindi a partire dal 1736). Egli sostiene ciò per il riferimento agli "sbirri austriaci" che nella scena XI del secondo atto vengono a prelevare Mirocleto. In realtà questi vari personaggi che collaborano con Belfagor, sono diavoli di grado inferiore a suo servizio. Questo spiega il fatto che parlando fra loro usino lingue incomprensibili o che si esprimano, come in questo caso, in una lingua italiana deformata nella pronuncia alla maniera di parlanti tedeschi. Per di più, nel testo non si parla mai di sbirri austriaci, come sostiene Zidaric (cit., nota 24, p. 184) , infatti nella didascalia tali personaggi sono descritti semplicemente come "birri di feroce aspetto", senza specificarne la provenienza e Olimpia li definirà genericamente "birri forastieri". Giusto semmai il riferimento dello stesso Zidaric a una canzonetta *Caro mio ben*, di cui viene riportata una strofa in apertura della seconda scena del secondo atto, e che è una celebre composizione di Giuseppe Giordani del 1780. E' probabile però che Morselli la conoscesse per il tramite della moglie Bianca, pianista, (tale canzonetta pare che sia tuttora molto utilizzata nelle lezioni di canto) e che quindi lo scrittore ne ignorasse l'anno di composizione. Pertanto, la conclusione cui giunge Zidaric, e cioè che l'opera sia ambientata tra la fine del '700 e i primi dell' '800, ci sembra inesatta,anche perché in contrasto con quanto dichiarato dall'autore stesso in apertura quando, dopo l'elenco dei personaggi, specifica che l'azione si svolge nei primi anni del 1700.

puramente indicativa e vale forse per il generico tempo passato e indefinito proprio delle narrazioni fiabesche.[396]

Entriamo adesso nel vivo della storia. Il sipario si alza sulla piazzetta di un piccolo paese, non meglio identificato,[397] del litorale toscano, piazzetta delimitata a destra dalla facciata della Chiesa e dalla casa del prevosto e a sinistra dall'abitazione dello speziale Mirocleto.

Qui, nottetempo, attraverso una finestra, protetta da inferriata, si incontrano Candida, la minore delle tre figlie di maestro Mirocleto, e il giovane marinaio Baldo per il consueto e segreto colloquio amoroso. La *liaison* tra i due giovani è infatti contrastata dal padre della ragazza, che non considera Baldo un partito adeguato alla figliola. Il giovane comunica a Candida di essere in procinto di partire per un viaggio più lungo e pericoloso del solito, a caccia di corsari saraceni, proprio nella speranza di consolidare la sua posizione economica e aspirare alla mano della ragazza.

Il dialogo tra i due si delinea quindi come consueto commiato amoroso tra innamorati al chiaro di luna.[398] Ma vi è ravvisabile anche un tema più prettamente morselliano: quello cioè del viaggio, per mare, in cerca di avventure[399] già presente, anzi, motore della storia, nella tragedia *Glauco*. Con la differenza però che Baldo ha ben più miti e realistiche pretese: non aspira a regni ricchezze immortalità, gli basta racimolare quel tanto necessario a metter su una fabbrica di corde e a comprare una casetta rossa già da tempo adocchiata per sé e la sua "Candiduccia". I rosei progetti e gli sdilinquimenti da innamorati sono interrotti dalla voce fuori scena di Mirocleto che rientra a casa un po' brillo. I due si lasciano in tutta fretta, non prima di essersi scambiati promesse di eterno

---

[396] Leggiamo a questo proposito ciò che scrive un esperto in materia quale fu il Pitrè: "Il tempo non è mai determinato nelle novelle. Quando s'è detto *c'era una volta,* s'è già detto quanto basta/…/ Tra un fatto e l'altro il tempo passa presto, perché la novella, come dice un proverbio, non mette tempo, e tu vedi sfilarti l'uno appresso dell'altro personaggi che, per l'ordine naturale delle cose, dovrebbero esser vissuti in tempi differenti, e raccorciare in un'ora, in un momento, anni interi e centinaia d'anni" il che avviene, conclude il Pitrè, " /…/ per la natura stessa delle tradizioni orali, e per la inclinazione innata del popolo di accostare epoche remote e di rappresentare come vivi e parlanti in uno stesso tempo, e quasi innanzi a noi, uomini e cose" G. Pitrè, *Fiabe novelle e racconti popolari siciliani*, vol. I, Arnaldo Forni Editore, Bologna, 1985 (ristampa anastatica dell'edizione di Palermo,1870-1913), op. cit., pp. CXXVIII-CXXIX.

[397] Il che contrasta con l'esigenza di precisione topografica ricercata dal Machiavelli .

[398] Eccessivo pare il giudizio di Curato che definisce quella dell'addio tra i due giovani "la più bella scena d'amore del nostro moderno teatro: la più schietta, la più commovente, detta con una castità di parole che incantano" (B. Curato, *Sessant'anni di teatro in Italia*, Milano, 1947, in Ferrati - Bertoloni Meli, op. cit., p. 355).

[399] Tale motivo, infatti, rievoca l'esperienza di giramondo marinaro del giovane Morselli per il quale "qualunque posto era buono purché fosse lontano, e fuori dall'Italia" (G. Papini, *Scrittori e aritsti*, op. cit., p. 899).

amore. Soprattutto, Baldo allontanandosi invoca la protezione di Dio sulla fidanzata perché il "Diavolo ronza attorno alle bambine innamorate…" (a.I, sc.I). È evidente che la metafora del diavolo, consueta e piuttosto banale, con cui si è soliti indicare brutti ma umanissimi ceffi, si carica qui di un risvolto ironico che anticipa – nel contempo – gli eventi, visto che ad attentare alla virtù di Candida sarà un diavolo in carne e ossa. Ma la battuta di Baldo serve anche a creare quel clima di attesa che predispone il pubblico all'ingresso del protagonista, che avverrà solamente nella terza scena del primo atto.

La scena successiva è giocata invece sulla buffa figura di Mirocleto che, a causa di qualche bicchiere di troppo, avanza sulla scena barcollando e fatica a trovare la porta di casa, anzi scambia l'uscio della chiesa per quello della sua abitazione, provocando le grida di Menica, la vecchia perpetua del prete don Biagio, che crede siano i ladri. Resasi conto della situazione, avverte Mirocleto dell'equivoco:

Menica /…/ Maestro Mirocleto!
Mirocleto: Strega.
Menica: Ma codesta è la casa del Signore.
Mirocleto: "Del Signore". "La casa del Signore"…E io chi sono? Sono forse un servo io? Come voi?... Volete dire la casa di *un altro* signore? Sta bene. Mi ritiro. (a.I, sc.II).

Sbalordita per l'empietà delle parole di Mirocleto, la donna gli domanda ironicamente: "/…/ Che avete bevuto stasera 'Lacryma Diavoli' invece del 'Lacryma Christi'?". E' questo un secondo riferimento al demonio che tra breve comparirà davvero, sebbene sotto mentite spoglie, a sconvolgere la vita del tranquillo borgo toscano. E proprio sulle divagazioni dello speziale circa le origini del Maligno, compare di soppiatto Belfagor[400] in tutto il suo diabolico aspetto, come ci informa la didascalia: "Grandi orecchie; lunghissima coda;

[400] " 'Lacryma Diavoli'…'Lacryma Diavoli'…Quasicchè il Diavolo avesse ragione di piangere!...Quasicchè il Diavolo fosse figlio di un miserevolissimo falegname come quel signore…" (a. I, sc. II).

niente corna",[401] il quale "si mette a saltare scurrilmente, sputando attorno" convinto di non essere visto da nessuno data l'ora tarda.

Al contrario quindi di quanto accade nella novella di Machiavelli, in cui l'arcidiavolo è inviato tra i viventi nelle false sembianze del ricco e bellissimo cavalier Roderigo di Castiglia, il Belfagor morselliano si presenta inizialmente nella sua originaria veste diabolica, della quale vengono anzi accentuati i tratti grotteschi. Durante lo scoppiettante dialogo con Mirocleto - inizialmente terrorizzato, poi preoccupato perché teme che il diavolo sia venuto a prelevarlo, infine tranquillizzato -, Belfagor si presenta nella sua qualità di arcidiavolo,[402] capo di tutto il reparto donne[403] e spiega il motivo del suo arrivo sulla terra: scovare una fanciulla degna con cui convolare a giuste nozze:

Belfagor: Voglio far le cose pulite questa volta! Da uomo d'onore! Con tanto di benestare di lassù!!

*Ride.* Insomma ho deciso di pigliar moglie. Avete capito adesso? (a. I, sc.III).

Si nota a questo punto una prima sostanziale differenza rispetto al testo di riferimento. Belfagor non è mandato sulla terra dalla decisione di un'assemblea di diavoli, ma vi giunge pieno di fanciullesco entusiasmo *sua sponte*, anzi, come specifica, siffatta decisione è stata presa addirittura all'insaputa del diretto superiore. Quando infatti Mirocleto, inizialmente timoroso e confuso dalla inquietante figura, si tranquillizza e diventa addirittura speranzoso credendo di capire che l'arcidiavolo sia lì per prelevare sua moglie, Belfagor infastidito

[401] Tale rappresentazione rimanda all'iconografia del diavolo ridicolo riscontrabile, proprio a Firenze, in alcune rappresentazioni rinascimentali e che è probabile che Morselli, appassionato d'arte, conoscesse. La Sebregondi infatti soffermandosi nel corso di un suo articolo su di un'incisione fiorentina intitolata *Lotta tra donne e diavoli* nota come questa incisione concorra ad attestare la circolazione anche in Italia di immagini di diavoli ridicoli "che non vogliono spaventare e che non hanno un fine moralistico, ma che, vinti, provocano il disprezzo e il riso". Ludovica Sebregondi. *L'immagine del diavolo nelle incisioni fiorentine del Quattro e Cinquecento*, <<Città di vita>>, cit., I, 1997, p. 54-55.

[402] Non concordiamo con quanto sostenuto dallo Zidaric, secondo il quale Belfagor è giunto nel piccolo borgo per incontrare appositamente Mirocleto, noto all'inferno per avervi mandato molta gente coi suoi fallimentari ritrovati medici (cfr Zidaric, cit. p. 185). L'arcidiavolo appare di notte nella piazzetta fidando nel favore delle tenebre e per nulla immaginandosi di imbattersi in un ubriaco che ritorna a casa. Tanto che quando si accorge di una presenza umana, esclama: "Peste! Potevate anche dirmelo che stavate lì a guardarmi!" e subito dopo, scoprendo che il suo interlocutore è brillo si convince che può essere lui a fornirgli la veritiera informazione di cui è alla ricerca: Belfagor (*a parte*): "A giudicar dal puzzo del fiato, questo dovrebb'esser un uomo che dice la verità" (a. I, sc. III).

[403] In tale ruolo sembra conservare qualcosa della originaria divinità moabita Beal-Peor da cui, come si è detto nel primo capitolo, deriva il nome Belfagor. Il che è avvalorato da alcune battute successive in cui il diavolo dichiara, inorgoglito, di avere avuto quel ruolo da Satanasso appunto per essere lui "il più sporcaccione di tutto l'inferno" (a. I, sc. III).

dall'ottusità del maestro unguentario ribatte: "Peste! Vorreste farmi tornare all'inferno per così poco? Dopo che me la son svignata così bene in barba a Satanasso?... "(a.. I, sc. III). E successivamente, sempre rivolto a Mirocleto che nomina Satanasso, atterrito (come specifica la didascalia) ribatte: "Peste! Non me lo chiamate così forte!... Se viene sto fresco!.../…/" (a.II, sc. VII).

Non solo non è in missione sulla terra, dunque, ma non è lì neanche per svagarsi, come crede di intuire Mirocleto, suggerendogli a tal fine di dirigersi a Firenze: "Là si fan mascherate e si giuoca forte… e ci son certe donne che a vederle paion regine… e poi invece… con due paoli…"(a. I, sc. III) Evidentemante i costumi della città toscana non sono molto migliorati nell'arco dei due secoli trascorsi da quando l'arcidiavolo machiavelliano la scelse come sua terrena residenza perché "gli pareva più atta a sopportare chi con arte usurarie exercitassi i suoi danari"[404]. Ma il Belfagor settecentesco ha ben altre intenzioni, anzi, ha serie intenzioni, come abbiamo visto. Le donne, lo ha spigato prima, le conosce bene: come confessa con una punta d'orgoglio, "è un bello sporcaccione", anzi "il più sporcaccione di tutto l'inferno!". Adesso però vuole "assaggiare un piatto nuovo", è per questo che ha scelto uno di quei paesucci fuori mano dove spera che non si sia ancora perduta "la sementa delle ragazze oneste".

Il diavolo morselliano non è quindi il riluttante emissario di un'operazione concordata negli inferi, ma il consapevole artefice di quello che immagina un roseo futuro coniugale. E' semmai Mirocleto che a questo punto inizia a compiangerlo e tenta di metterlo in guardia per un' impresa che già prevede in pura perdita:

Mirocleto: Si vede bene che siete stato sempre adibito al reparto donne.
Belfagor: Perché?
Mirocleto: Ma perché se foste stato a reparto uomini, non vi sarebbe venuta la voglia di prender moglie, ve lo dico io! **Ma sapete voi che tutti gli uomini che vanno all'inferno son le mogli che ce li mandano**? (a.I, sc. III).

[404] N. Machiavelli, *Favola*, in F. Grazzini, *Machiavelli narratore*, Laterza, Roma-Bari, 1990, p.148.

E a Belfagor che, ascoltandolo, scuote il capo ironico, ribadisce: “Sono le mogli! E su questo punto non ammetto contraddizion veruna!”.

Ecco, potremmo dire che l’unica battuta di tutta la commedia che abbia un più evidente collegamento con la novelle cinquecentesca è questa pronunziata da Mirocleto, che abbiamo volutamente evidenziara in quanto essa già costituiva il nucleo tematico della narrazione machiavelliana, dove i trapassati, giunti all’inferno “si dolevano non per altro che per havere preso mogle essersi a tanta infelicità condotte”.[405]

Mirocleto a questo punto, essendosi tranquillizzato circa i propositi dell’arcidiavolo, inizia a provarci gusto, perché pensa di potersi sbarazzare della spaventevole sebbene pacifica presenza diabolica e di riuscire nello stesso tempo ad assestare un tiro mancino al suo rivale in unguenti, l’altro speziale del paese, rifilandogli come genero l’arcidiavolo, a cui illustra la bellezza e la virtù della figlia. Solo a questo punto, quando Belfagor gli promette come ricompensa cento ducati se l’impresa riesce, lo speziale capisce che il sacchetto che l’arcidiavolo porta con sé è pieno di monete  sonanti e inizia a fiutare il buon affare:

Mirocleto: Eeeh?! Quello lì è pieno di ducati?!
Belfagor: Sssss! Vedete che non racconto frottole.
*Si carica il sacchetto.*
Mirocleto, *attaccandocisi con le mani*:
Di ducati??
Belfagor: Di ducati. Di ducati.
Mirolcleto: D’oro??
Belfagor: D’oro. D’oro. State sano eh?
*Tira avanti.*
Mirocleto: Ma niente affatto!
*Tira indietro*.
Belfagor: E allora ammalatevi! Ma lasciatemi andare.
*Come sopra*.
Mirocleto: E’ una cosa che non va, insomma.
*Come sopra*.

[405] Ivi, p. 147.

Belfagor: Se tiro vedrete che va.

Mirocleto: Ma nossignore. Voi mi avete taciuto il vostro stato, signor mio colendissimo.

Belfagor: Come? Non vi avevo detto Belfagor, arcidiavolo?

Mirocleto: Ma non intendo questo. Intendo stato economico, porcissimo sacripante. Stato economico!

Belfagor: Sveglierete il paese, imbecille!

Mirocleto: Ma vi pare decente? Vi pare onorevole? Vi pare comportabile? Sposare la figlia del più volgare pestapepe… (a. I, sc.III).

Lo speziale decide pertanto di dirottare le mire nuziali dell'arcidiavolo verso una delle sue tre figliole.

L'incontro tra Belfagor e la famiglia del maestro unguentarlo avviene nel corso del II atto, che si svolge all'interno della casa-laboratorio di Mirocleto. Qui vivono, in condizioni ambientali ed economiche piuttosto precarie, lo speziale, sua moglie Olimpia, donna pratica e un po' bigotta, e le tre figlie, le gemelle Fidelia e Maddalena, e Candida: la presenza di tre sorelle sembra riproporre uno schema frequente in numerose fiabe.[406] Anche qui abbiamo le prime due sorelle leggermente più grandi d'età e notevolmente più scaltre e complici tra loro nel canzonare la minore, Candida, appunto, appena sedicenne, ma innamorata e risoluta nella sua scelta sentimentale: insomma, al contrario dell'Onesta machiavelliana, Candida si presenta subito tale di nome e di fatto . E' naturale pertanto che Belfagor, desideroso di fare il gran passo ma a condizione di non acquistare sulla terra quelle corna di cui, nonostante la natura diabolica, è privo,[407] scarterà subito le altre due, giudicate troppo civette, e indirizzerà le proprie attenzioni verso la minore.

Preannunciato infatti da un gran rumore di carrozza e da sonori colpi alla porta della farmacia, alla terza scena Belfagor, nelle veste dell' "imponentissimo,

[406] Nota giustamente Zidaric (cit. p. 185) che "le due sorelle smorfiose e arriviste, Fidelia e Maddalena, sembrano infatti fuoriuscite direttamente dalla *Cenerentola* (1817) rossiniana".

[407] Torniamo brevemente al dialogo iniziale tra Mirocleto e Belfagor (a.I, sc: III): Belfagor:/…/ Guardatemi un po' qua sopra, cocco mio. *Gli mostra il capo*: Notate una certa singolarità? *Facendogli toccar con mano*: Siete buono di sentire che non ci ho corna?
Mirocleto: Oh guarda guarda! Avete ragione. Maxima singularitas!
Belfagor: Già. Ma ci tengo, capite? Desidererei conservarla anche prendendo moglie! /…/

sfarzosissimo, luccicantissimo", signor Ipsilonne, gran mercante, arricchito in Oriente, fa il suo ingresso trionfale nell'umile dimora. Seguito da un servo, uno dei diavoli alle sue dipendenze, cui rivolge un ordine in una lingua incomprensibile e dal significato misterioso, ma dalla sonorità un po' ambigua e scurrile: "Merlajot bac a buc ul a til fit a fott!"

Il secondo atto si basa sui tentativi di corteggiamento messi in atto dal signor Ipsilonne nei confronti di Candida, in combutta con Mirocleto che vede di buon occhio un eventuale matrimonio. Ma prima l'arcidiavolo sarà costretto a prender parte alle quotidiane vicende di casa: la devota signora Olimpia che deve andare alla messa, e che lui si offre di accompagnare a braccetto, non volendo precludersi questo paradossale diversivo:

Ipsilonne: Vi voglio accompagnare alla chiesa, per bacco!
*Le prende il braccio*.
Olimpia: Ci mancherebbe quest'onore, Signoria!
Ipsilonne: Ma io invece voglio farvelo! La comunione varrà il doppio!
Olimpia: Mamma mia santa e benedetta!
Ipsilonne: Fino alla chiesa! Fino alla chiesa! (a. II, sc. V).

Poi è la volta delle gemelle, che, svignatasela alla chetichella dalla funzione religiosa, gli ronzano intorno, vuoi per il gusto di civettare col nuovo venuto, vuoi perché abbagliate dalla sua *grandeur*, mettendo in atto goffi tentativi di seduzione che l'arcidiavolo alimenta divertito. Mirocleto, da parte sua, dopo aver riconosciuto in lui il diavolo della notte precedente, reso avido dalle ricchezze di quello, si sottopone a opera di autoconvincimento circa la scarsa componente demoniaca di Ipsilonne per sgravarsi un po' la coscienza del tiro mancino che si appresta a fare alla figlia minore:

Mirocleto: Un diavolo questo? Un diavolo parlare con tanta grazia? Un diavolo dimostrare tanta nobiltà d'animo? Un diavolo? Ah! Ah! Ah!… Io non la bevo! Questo è tanto diavolo quanto son diavolo io! (a. II, sc. VII).

Finalmente l'arcidiavolo riesce a sbarazzarsi di tutte le ingombranti presenze e a restare solo con Candida, la quale, presa dalle proprie ambasce sentimentali, appare la meno interessata al nuovo misterioso personaggio introdottosi in casa. Pertanto ascolta vaga e disattenta le comiche profferte amorose di Ipsilonne che si fa subito una certa idea della fanciulla: "E' inutile già si sa: se la volete onesta bisogna che ve la pigliate un po' stupida" (a.II, sc. IX). Ma non per questo desiste: le decanta anzi tutte le ricchezze e i privilegi di cui la ragazza godrà una volta diventata sua sposa. Ma quando Candida gli confessa il suo amore per un giovane che è per mare a caccia di corsari e declina fermamente la sua offerta, la natura luciferina del personaggio ha il sopravvento:

Ipsilonne: Alle corte. Mi vuoi amico o nemico?... Bada, Candida! Non sconvolgere il torbido profondo. Non pungere i mostri che mi dormono nel cuore. Sotto l'incanto del tuo viso ero quasi arrivato a sognare qualche cosa di dolce… qualche cosa che io non so… ch'io non devo sapere, forse…/…/ (a. II, sc. IX).

Da questo momento Belfagor decide di ricorrere all'inganno, in cui è maestro, per raggiungere il suo scopo.

Ma la battuta succitata appare interessante anche perché essa svela una sorta di misterioso processo di umanizzazione in atto nel personaggio infernale: in quel "qualcosa di dolce" che all'arcidiavolo, in quanto tale, è precluso e che egli riesce per un momento a percepire grazie all'amore, si avverte anche in quest'opera, di carattere schiettamente comico, il persistere di quella tenue vena elegiaca così congeniale all'autore.

A questo punto l'arcidiavolo, sfruttando proprio l'argomento dei pirati saraceni a cui la ragazza è così sensibile, le rivela la falsa notizia che suo padre, il pacifico Mirocleto, è in realtà complice dei pirati, di cui nasconde i tesori rubati. Se la ragazza vuole evitare il capestro al padre deve convolare a nozze con lui, che è il solo a sapere dove lo speziale nasconda l'oro.

Questo secondo atto si conclude col pronto avverarsi della minaccia: quattro diavoli travestiti da guardie si presentano in casa, trovano l'oro preventivamente

nascosto da Belfagor e si trascinano via il povero Mirocleto, tra le urla di disperazione delle donne, *in primis* Candida a cui viene concesso un mese di tempo per accettare la proposta di Ipsilonne e salvare il padre dal boia.

Nuova ambientazione per il terzo atto, che si svolge in uno dei salotti di un vecchio castello nobiliare, acquistato all'uopo da Belfagor e arredato con opulenza eccessiva e volgare. Qui da sette giorni continuano i festeggiamenti per i "fausti sponsali" – così li definisce Mirocleto parlando con la moglie – tra Candida e il signor Ipsilonne. Quindi lo speziale si è salvato, anzi appare borioso e compiaciuto per il salto di qualità che quelle nozze hanno comportato per tutta la sua famiglia. Però la sposina dal giorno delle nozze, cui è stata costretta per salvare il padre, si è rinchiusa nella sua camera e non vuole saperne di uscire, anche perché ha scoperto, proprio durante il pranzo nuziale, che quella dell'arresto era solo una burla giocata a lei per indurla a più miti consigli. Pertanto rifiuta ogni contatto col mondo esterno e in particolare col neo marito, il signor Pispilonne, come lo chiama storpiando il nome Olimpia, il quale da sette giorni dà in ismanie perché vorrebbe consumare quel che c'e da consumare a nozze avvenute e consacrate. Olimpia è seriamente preoccupata da questa insostenibile situazione:

Olimpia: Ma io dico sette giorni che lei sta chiusa su in quella camera senza nemmeno volersi levare il velo di sposa!... Sette giorni che questo povero Pispilonne s'adatta a far quelle misere figure che fa, dalla mattina alla sera!... e specialmente la sera!!... con una pazienza che io non gli avrei mai creduto!... Ma se si stufasse? Se si stufasse davvero? Un signorone di questa razza. Ma ci pensate voi che cosa potrebbe fare? (a. III, sc. II).

Mirocleto invece, che è tuttora l'unico a conoscere la reale natura di Ipsilonne e che inizia a sentirsi rimordere la coscienza per queste nozze così abominevoli, pur riconoscendone i vantaggi derivati alla sua famiglia[408], non se la sente di parteggiare per il genero:

[408] A parte le ricchezze, le altre due figlie si sono fidanzate con due aristocratici anch'essi in realtà diavoli della corte di Belfagor.

Mirocleto: Dico, signora, che ha quel che gli spetta. Occorre saper innamorare di sè[409] le donne che si vogliono sposare, e non costringerle a tal passo con deplorevolissimi inganni! (a.III, sc. II).

La commedia, attraverso la comica frustrazione erotica del protagonista, presenta in questa fase dei risvolti boccacceschi, mentre il referente machiavelliano può essere ravvisato nella fuga precipitosa delle cameriere, o meglio delle diavolesse adibite a cameriere della nuova padrona, che, dopo essere state schiaffeggiate da Candida solo per aver fatto il nome di Ipsilonne, decidono di tornarsene in tutta fretta all'inferno:

Mirocleto: Tornano alle loro case?
Ipsilonne: Tornano all'inferno!!
Mirocleto: Preferiscono…?
Ipsilonne: L'inferno! Sissignore! A vostra figlia! (a.III, sc. V).

L'ingranaggio teatrale da macchina comica, un po' *pochade* un po' farsa nostrana, diviene qui scoperto: Morselli non rinuncia neanche a far interagire per finta il suo personaggio col pubblico, nel punto in cui il copione prevede la risata:

Ipsilonne, *prendendosela col pubblico*: Che c'è da ridere? /…/ Avete veduto coi vostri occhi. Mi son portato sì o no da onest'uomo?... Su! Avanti! /…/ E dopo tutto questo, vedete come son trattato?! /…/ Eh? Chi ha detto "imbecille"? /…/ (a. III, sc. V).

Il monologo di Ipsilonne sulla perfida genia femminile, di cui abbiamo sopra riportato solo qualche accenno iniziale, non sfiora neanche i livelli misogini machiavelliani: l'odio per la "maledetta razza d'Eva" scaturisce qui dal troppo amore, per le donne in generale e per una in particolare: se gli uomini della novella di messer Niccolò finivano all'inferno per colpa delle donne, qui la situazione si e esattamente capovolta: è un diavolo che è costretto a vivere sulla

[409] Gli accenti vengono riportati come compaiono nel testo a stampa.

terra i tormenti infernali a causa di un *surplus* amoroso inappagato. Quello che era il nome proprio della consorte machiavelliana ritorna qui nella funzione morfologica di aggettivo ("L'ho avuta la moglie onesta!!... Ah! Potersene tornare in inferno! Come quelle mie serve!..."). Che sia Onesta di nome o onesta di fatto, la moglie provoca nei due Belfagor un uguale rimpianto[410] per quel *locus amoenus* che diventa l'inferno, se paragonato alla loro sorte terrena, e verso cui alla fine entrambi fanno ritorno[411].

A questo punto, Belfagor, pur di stanare Candida dal suo rifugio e riuscire a estorcerle almeno un bacio, escogita un nuovo stratagemma, servendosi ancora una volta del sempre più titubante Mirocleto, pentito sì, ma sempre avido dei ducati con cui il genero lo munifica in cambio del suo aiuto. Stavolta il padre della sposa dovrà fingersi in fin di vita e chiedere come ultimo desiderio di vedere finalmente i due scambiarsi un bacio. Ma Candida, sopraggiunta in tutta fretta, scopre ancora una volta l'inganno e non cede né alle soavi parole d'amore di Ipsilonne, né alle esortazioni dei genitori: diventa una belva a tal punto che lo stesso arcidiavolo si convince che la ragazza sia posseduta da qualche demonio: Mirocleto è terrorizzato, la madre della ragazza è spedita a chiamare il prete per l'esorcismo, Belfagor pensa invece di riuscirci da solo (chi meglio di lui…). L'unica a ridersela questa volta è la furba ragazza, che recita così bene il ruolo di indemoniata, tra convulsioni e risate, da convincere lo stesso Belfagor, in un crescendo di scoppiettante comicità, che a entrare nel corpo di Candida sia stato Satana in persona:

Ipsilonne: Vi pare che *io* possa aver bisogno di prete per iscacciar de' demoni?
Mirocleto, *correndo per tappargli la bocca, a bassa voce*:
Che dite!... Siete pazzo?
Ipsilonne, *aprendo la finestra*:
Vedrete ora come li farò volar io, giù dal balcone!...
[ … ]
Ipsilonne, *con decisione*:
Uriel!... Leviatan!... Astarot!... Asmarac!...

[410] Pur scaturente, l'abbiamo visto, da ragioni diverse.
[411] Il Belfagor di Morselli, come vedremo nell'ultimo atto, solo temporaneamente.

Mirocleto, *si segna chiudendo gli occhi*.

Candida, *scoppia in una risata*.

Ipsilonne: Chi può essere? Che ride così sfrontatamente?... Seguitiamo: Flagel!... Asaradel!... Akibeck!... Bercaial!... Bafomet!...

Mirocleto, *torna a segnarsi e a chiudere gli occhi*.

Candida, *altra risata*.

Ipsilonne: Peste!... Nessuno ancora?... Da meno di me non può essere, capite?

Mirocleto, *con un fil di voce*: Perchè?

Ipsilonne, *con ira*:

Vi pare che oserebbero ridere così?.

Mirocleto: Verissimo!

Ipsilonne: Ha da essere del mio grado… Ah!! Di' che sei tu, storpio mezzano!... Di' che sei tu, che speri trovar l'affar tuo qua!... Ma questa non è femmina cascherecciа!... E' mia onesta moglie! Fuggi! Fuggi da quella finestra! Dico il tuo nome! Bada! As…mo…deo…

Candida, *più grande risata*.

Mirocleto, *come sopra*:

Ce ne sono ancora molti del vostro grado?

[ ...]

Ipsilonne. No!... E dunque tu, ultimo! Salta quella finestra… Non hai più scampo.

Mirocleto, *si segna a occhi chiusi*.

Ipsilonne: Baalaabaadan!

Candida, (*enorme risata)*.

Ipsilonne: Eh??

*I capelli gli si rizzano, le gambe gli tremano*.

Mirocleto: Che dovrei far io se tremate voi?

Ipsilonne: Nessuno vi impedisce di tremar più di me, Mirocleto mio.

Candida, *altra risata*.

Ipsilonne, *cercando inutilmente di passare a sua volta dietro a Mirocleto*:

Amico mio!... E' lui!... Il suo riso! Il suo riso!!... Non c'è dubbio. Io scappo!

Mirocleto, *non volendo staccarsi in nessun modo dai pantaloni di Ipsilonne*:

Voi mi farete crepar di paura! Che dite che sia? Da più di voi?

Ipsilonne, *tremando*:

Da più di tutti!! Mirocleto mio!

Mirocleto: Eh?! Nel corpo della mia Candida?! Della figliola mia?! Satan… (a.III, sc. VI).

Ipsilonne fugge via terrorizzato. Solo a questo punto la ragazza svela la falsa possessione e, all'oscuro ancora della reale natura diabolica del marito, confessa di essersi divertita ai tentativi di Ipsilonne di farsi credere amico dei diavoli.

L'elemento qui d'interesse ai fini del nostro raffronto col testo machiavelliano è però il modo in cui viene rielaborato nella commedia uno dei temi portanti della novella, cioè quello della possessione diabolica, che in Machiavelli vede prima complici poi avversari Belfagor e il villano Bricha. Nella narrazione cinquecentesca la possessione di una serie di fanciulle è opera, come si ricorda, dello stesso Belfagor, che, per riconoscenza nei confronti di Gianmatteo del Bricha per averlo salvato dai creditori che lo inseguivano, entra nel corpo di un paio di donzelle che abbandona solo grazie alla potenza esorcistica del villano, il quale con questa attività si arricchisce. Quando però Belfagor, stufatosi del giochetto, si rifiuta di uscire dal corpo della figlia del re di Francia che minaccia Bricha di morte se non riesce l'esorcismo, quest'ultimo è costretto a giocare d'astuzia, fingendo che il gran clamore da lui orchestrato sia provocato in realtà dalla consorte di Belfagor, Onesta, che viene furibonda a recuperare il marito: tanto basta per far scappare via l'arcidiavolo machiavelliano.

Pertanto, nella novella, a una reale possessione segue un falso esorcismo (quello di Bricha); nella commedia di Morselli invece a una falsa possessione, quella architettata da Candida, corrisponde un vero esorcismo, realizzato da Belfagor, col paradosso che, mentre quello falso del villano sortisce comunque l'effetto, sulla finta possessione della ragazza Belfagor nulla può: in questo caso la frase conclusiva del racconto di Machiavelli si adatta perfettamente alla fanciulla che, come nota entusiasta e inorgoglito il padre, ne ha saputa una più del diavolo, anzi di un arcidiavolo:

Mirocleto: Non era vero?! A lui?... A lui, l'hai data a bere?... Tu!... Più diavolo d'un arc…! Ah! Satanasso mio!!!

Ma soprattutto, e qui cade ogni dubbio su un eventuale misoginia del testo morselliano, a mettere in fuga Belfagor non è la paura della moglie, bensì quella del suo capo da cui se ne era fuggito alla chetichella.

Tant'è che nel quarto e ultimo atto ritroviamo nuovamente Belfagor aggirarsi nella piazza del paesino da cui era partita tutta la vicenda. Dopo la sua fuga precipitosa, il castello è stato subito demolito da una turba di diavoli che non ricorrono a trucchi infernali per fare ciò, ma a banalissimi picconi. Tutti sono stati costretti ad abbandonare a precipizio il palazzo pericolante e ognuno è dovuto tornare alla propria dimora d'origine: i diavoli all'inferno, don Bagio in chiesa, la famiglia dell'unguentario emerito nella povera ma tranquilla casa-bottega. Intanto la notizia del diavolo che ha preso moglie si propaga e la gente inizia a spiegarsi strani eventi accaduti, come le campane della chiesa che il giorno delle nozze rifiutavano di suonare i loro festosi rintocchi, per cui era stato necessario ricorrere alla forza di ben otto uomini.

Nell'ultimo atto Belfagor, ancora non pago, ritorna nel paese nelle sembianze di vagabondo per stare vicino alla ragazza, ma soprattutto per impedire l'unione tra lei e Baldo, tornato con un piccolo gruzzolo e deciso a sposarla anche perché ignaro degli eventi trascorsi. Baldo e Belfagor si incontrano di notte nella piazzetta dove l'arcidiavolo si intrattiene assieme a due veri vagabondi, nonno e nipote. A Belfagor, che ha intuito che il giovane soldato è Baldo, non par vero di poter raccontare la propria versione, riveduta e corretta, della storia del diavolo che ha preso moglie. Così, attraverso una serie di equivoci e battibecchi tra Belfagor che dice la sua e i due veri vagabondi che interferiscono per correggere le inesattezze del racconto, si giunge naturalmente alla lite una volta che Baldo ha avuto la certezza che la ragazza maritata al diavolo sia la sua "Candiduccia". A questo punto, la tranquilla piazzetta notturna si anima progressivamente: arrivano il sacerdote e la sua serva con l'acqua santa perché pensano che nella rissa ci sia scappato il morto, ma il morto, cioè Belfagor, se ne è fuggito abbandonando barba finta e mantello. Arriva poi il solito Mirocleto ubriaco e infine il resto della famiglia con Candida in lacrime. In un crescendo di equivoci e chiarimenti, la commedia si avvia alle battute finali, segnate dal rintocco

miracoloso delle campane che, stavolta, da sole, si mettono a suonare, benedicendo dall'alto l'unione tra i due giovani, che può avverarsi perché il vescovo di Lucca in persona ha annullato le precedenti nozze blasfeme.

Tutto bene, dunque? Sembrerebbe proprio di sì. Anche perché il perdente della situazione, Belfagor, calato ormai il sipario, si ripresenta alla ribalta e rivolgendosi nuovamente al pubblico spiega le ragioni che lo inducono a restare nel mondo di sopra: gli sono spuntate quelle corna che tanto paventava, e queste cose, dice, sulla terra si notano molto meno, ma soprattutto non ha nessuna intenzione di rinunciare ai suoi propositi matrimoniali: "Questa è la cosa importantissima che vi volevo dire: ritorno scapolo!! Avviso ai signori padri!!... La coda si taglia… L'indirizzo… lo sapete! Buona notte!"

Appare evidente, a questo punto, quanto poco il testo di Morselli sia debitore a quello del Machiavelli: molto meno, a conti fatti, di quanto quest'ultimo non lo fosse a precedenti redazioni che circolavano, scritte o orali, della storia delle nozze del diavolo.

Al di là delle differenze evidenziabili nell'intreccio,[412] manca, lo abbiamo detto, nella commedia, il *topos* misogino che sottende la novella di messer Niccolò. Anzi, il personaggio più abile e astuto dell'opera, il più machiavelliano, se vogliamo, è proprio Candida, ferma e coerente nelle proprie scelte, ma capace di trasformarsi in una Bricha in gonnella e di gabbare un arcidiavolo, spaventandolo al punto di farlo fuggir via..

Parimenti si faticherebbe a trovare nell'*Arcidiavoleria* di Morselli la componente satirica e quel richiamo a fatti o personaggi del tempo che rinvigoriva di spunti realistici e polemici l'ordito fantastico della novella di *Belfagor arcidiavolo.*

Ancora, allo spirito risentito di Machiavelli subentra la natura prevalentemente elegiaca dell'artista pesarese, che trova modo di manifestarsi qui e là anche all'interno di quest'opera comica, soprattutto nel finale, con lo scampanio di campane che sa di miracolo e riconcilia gli animi e che, secondo Bertoloni,

[412] Intreccio che rievoca vagamente, semmai volessimo a tutti i costi cercare un referente illustre, un classico della nostra letteratura, *I promessi sposi* almeno in alcune figure e per somme linee: una storia d'amore di due "umili" contrastata dal potente di turno (e a ben guardare don Rodrigo risulta molto più diabolico e perverso del nostro arcidiavolo); e poi il parroco e la sua domestica alquanto impicciona, la madre, donna buona e pratica, per non parlare del lieto fine con tanto di benedizione divina.

avrebbe fatto vibrare in ben altro modo le corde lirico-fantastiche del poeta, se egli non fosse stato ormai così spossato e prossimo alla fine[413].

Soprattutto risulta idillico il motivo centrale: la forza dell'amore che non fa tentennare una fanciulla sedicenne neanche con l'allettamento di enormi ricchezze, e che tocca il cuore di un vecchio arcidiavolo libertino. Già, perché il Belfagor morselliano è davvero un buon diavolo, ancor di più del suo predecessore rinascimentale: un dongiovanni pentito, "il più bel sporcaccione" infernale in cerca di una redenzione amorosa. E' questo delicato sentimento che lo sostiene, lo nobilita, gli fa sperperare ricchezze per ingraziarsi fanciulla e familiari; gli fa accettare la vergogna di vedersi rifiutato a nozze avvenute, lo induce romanticamente a cercar conforto nei versi dell' "immortale Marino",[414] lo spinge ancora a tagliarsi la coda, residua traccia della sua essenza luciferina[415] e lo porta infine a considerazioni dolenti e in fondo veritiere sui tanti diavoli peggiori di lui che "girano il mondo con la coda tagliata".[416]

In questa commedia, insomma, c'è poco di Machiavelli, ma c'e per intero Morselli, tanto con quella sua vena ironica - cui non rinunciava mai e che gli faceva sostenere: "Tolto l'Amore, l'Arte e la Morte con tutti i dolori e le gioie che portano seco, tutto il resto della vita può essere oggetto se non di riso, almeno di sorriso"[417] -, tanto con quella elegiaca, le quali in Morselli, al contrario di quanto sosteneva Tilgher,[418] convivono e si armonizzano all'interno di una medesima opera.

Merita semmai una riflessione il fatto che un testo così volutamente e decisamente comico sia stato generato nel periodo più cupo della breve vita dell'autore, quando il male progrediva rallentandolo nel suo lavoro e la povertà non gli permetteva neanche una nutrizione appena adeguata. A proposito del

---

[413] Cfr. Ferrati Bertoloni, op. cit. p. 358. Non a caso tale motivo delle campane sarà sviluppato in modo più ampio da Guastalla nel libretto per musica che "quell'episodio dilata e traduce in piani endecasillabi, senari e settenari di sapore a volte fiabesco". Idem.

[414] I versi declamati da Belfagor sono tratti dagli *Idilli pastorali* (II, 5) del Marino.

[415] A proposito della coda del maligno, Cocchiara precisa: "L'attributo della coda trova un preciso punto di riferimento negli scritti talmudici, dove si narra che Dio fece l'uomo con la coda,/…/ ma che poi gliela avrebbe tolta per ragioni di decoro e di bellezza (decoro e bellezza che non si potevano attribuire a un angelo decaduto)". G. Cocchiara, *Il diavolo nella tradizione popolare italiana*, Editori Riuniti, Roma, 2004, p. 107.

[416] A. III, sc. V.

[417] R. Rugani, op. cit. pp. 71-72.

[418] Ivi, p. 16.

banchetto luculliano che Belfagor imbandisce a casa dell'unguentario Mirocleto per farselo amico[419] è stato notato come , in quei tempi, per l'artista, "di grande miseria, quando alla sua casa mancava anche il pane, Morselli si rifà la bocca e lo stomaco… elencando un menu di tutto rispetto preparato dai cuochi di Belfagor. E' il pranzo del suo desiderio".[420]

Quel che appare certo è che anche nell' *Arcidiavoleria* si percepisce, al di là dell' impianto comico, quel contrasto tra sogno e realtà che forse era di tutta una generazione,[421] ma che di sicuro costituisce la cifra peculiare della poesia morselliana. "In Morselli – scrive Adriano Tilgher, riferendosi però all'*Orione* e al *Glauco* - la nostalgia della vita come slancio di eterno autosuperamento e, insieme, l'impotenza a viverla si esprimono artisticamente nelle forme di gracili idilli fiabeschi, tutti soffusi di tremante malinconia".[422] In fondo, in un dissidio irrisolto e irrisolvibile si consuma non solo la poetica ma la stessa concezione della vita per Ercole Luigi, intesa come costante viaggio (o fuga) verso gli spazi imperturbabili e rasserenanti del mito e della fiaba.

---

[419] Ipsilonne: /…/ Uno, due e tre!
*fischia.*
Due servi, *accorrono, si inchinano.*
Ipsilonne: Di volata dai miei cuochi. Una colazioncina rifredda con quel che c'è in dispensa. Cervellati, salsiccie (sic), lingua salata, fegati stragrassi e mostarda. Poi un'anitra ben inzeppata di tartufi, e pesce carpionato… e tutto ben pepato, garofolato, zaffranato, capperato, senapato…
/…/
Ipsilonne /…/ 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! (a.II, s. VII).

[420] Ferrati-Bertoloni Meli, cit.. nota 1, p. 350. Un rilievo ancora maggiore al banchetto si avrà nel libretto d'opera di Guastalla, in conformità forse a una tendenza ricorrente nel melodramma, in cui, secondo Barbara Gizzi che ha dedicato un saggio a tale argomento – il cibo acquista "valore di paradigma su cui misurare le potenzialità sociali dei personaggi" e ancora "assume valori metaforici o diventa termine di una relazione con altri aspetti dell'esistenza, connessi a sfere intellettuali, passionali o razionali". La Gizzi si sofferma brevemente anche sul *Belfagor* di Respighi per evidenziare come l'arcidiavolo, intuendo che la casa di Mirocleto scarseggi di prelibatezze gastronomiche ("siamo alla corte di Madonna Fame.../ – osserva – qui si rischia di stare a denti asciutti / od a pane e salame"), ordini ai suoi servi di allestire un luculliano banchetto, nel quale, a fianco a pietanze a base di tartufi, aragoste, galline, alimenti cioè che ricorrono con una certa frequenza nell'ambito del teatro in musica, la studiosa enuclea anche prelibatezze più desuete, come il "cibrèo", un tipico piatto toscano. Soprattutto, Belfagor chiede che gli intingoli vengano ulteriormente insaporiti con salse e spezie piccanti: nell'aggiunta di elementi afrodisiaci è da scorgere un implicito riferimento erotico che coinvolge fortemente il protagonista, per il quale il cibo "diventa indicazione di un modo di essere, in questo caso 'diabolico', attraverso una ricerca accurata di ricette e di alimenti sostanziosi e in quanto tali più legati alla materialità dell'essere". B. Gizzi, *Carne cruda e convitati di pietra: il cibo nel melodramma*, www.disp.let.uniroma1.it , p. 205 e pp. 211-212.

[421] Secondo Rugani si può parlare per Morselli di frammentismo e decadentismo che si riscontra un po' in molti della sua generazione, cioè i primi novecentisti "tutti dal più al meno scissi tormentati e in istato di crisi". Rugani, op. cit. p. 93.

[422] A. Tilgher, *Studi sul teatro contemporaneo*, in www.classicitaliani.it. Apollonio sua volta così si esprime a proposito delle opere *Orione* e *Glauco* "miti riletti in chiave intimista e congedo dall'enfasi eroica". M. Apollonio, *I contemporanei – cronache testi saggi*, Brescia, La Scuola, 1969, p. 478.

Infine, due parole sulla fortuna di quest'opera, che, forse anche a causa della complessa vicenda redazionale connessa alla sua composizione, è stata certo inferiore a quella che meritava, se solo si consideri la fresca comicità che rende godibile e divertente ancora oggi la *pièce* e che all'epoca, all'indomani della messa in scena, venne addirittura considerata "come un esemplare, forse unico, di teatro totalmente di fantasia nel repertorio italiano/…/".[423] Un'opera che, soprattutto, rivela un Morselli capace di padroneggiare la complessa macchina teatrale molto meglio di quanto non accadesse con le due tragedie, in cui giustamente è stato evidenziato il prevalere del carattere lirico, da gracile idillio, su quello drammatico.

Indubbiamente, gli anni intercorsi tra la scomparsa dell'autore e la pubblicazione della commedia non hanno giocato a favore di quest'ultima, che, ritenuta a lungo incompiuta, è stata conosciuta poco e in modo superficiale, il che ci pare confermato dalle notizie spesso inesatte relative tanto alla sua realizzazione quanto alla trama: si pensi ad esempio al *Dizionario Bompiani delle Opere e dei Personaggi*, nel quale così viene riassunta la parte finale del terzo atto: "Infine Candida si ribella all'amore di Ipsilonne e fugge dal tetto coniugale, così che il palazzo crolla tra le rovine, mentre Belfagor e i diavoli tornano miserevolmente nel loro inferno",[424] in cui è evidente una confusione tra la trama della commedia e il rifacimento - su cui ci soffermeremo tra breve - operato dal Guastalla per trasformarla in libretto d'opera. Parimenti una versione inesatta della trama, sempre relativamente a questo punto, è quella presente nel volume su Respighi di Leonardo Bragaglia ed Elsa Respighi, in cui si legge: "scoperte alcune stranissime avventure terrene dell'arcidiavolo suo marito, Candida – insospettita dai pettegolezzi di sua madre, Donna Olimpia – si ribella a lui, e fugge, raggiungendo il suo primo fidanzato, un giovine prestante marinaio":[425] da questa versione, che attesta, quanto meno, una lettura superficiale della commedia morselliana, Candida sembrerebbe addirittura inizialmente accondiscendente alle nozze con Ipsilonne, le cui "stranissime

[423] Le parole sono estrapolate dalla recensione a firma di Cipriano Giachetti apparsa su <<La Nazione>> del 20 aprile 1933 in occasione della prima del *Belfagor* al teatro Valle di Roma. Cfr. Ferrati – Bertoloni Meli, cit., p. 363.
[424] Cfr. la voce Belfagor del *Dizionario Bompiani delle Opere e dei Personaggi*, Milano, 1963.
[425] L. Bragaglia-E. Respighi, *Il teatro di Respighi Opere balli e balletti*, Roma, Bulzoni, 1978, p. 32.

avventure terrene" la indurrebbero alla fuga e al recupero del suo ex fidanzato solo in un secondo momento.

Ciò spiega come mai una messa in scena dell' *Arcidiavoleria* si avrà solo a ridosso della stampa della commedia a opera del Sillani La prima rappresentazione del *Belfagor* avviene infatti il 19 aprile 1932 al teatro Valle di Roma con la compagnia di Kiki Palmer, per la regia di Corrado d'Errico e le scene di Virglio Marchi (per la cronaca, il ruolo di Baldo era interpretato da un giovanissimo Gino Cervi). Tra la primavera e l'estate del '33 altre rappresentazioni si avranno al Politeama di Napoli, a La Pergola di Firenze e alla Arena Lido di Pesaro:[426] "Non abbiamo notizie di altre rappresentazioni", afferma Bertoloni. Scavando però negli archivi *on line* della Rai ho recuperato la notizia che nel 1952 la commedia venne trasmessa per radio nell'interpretazione di due grandi rappresentanti della scena italiana quali Paolo Stoppa e Rina Morelli, per la regia di Guglielmo Moranti.[427]

## 2. La commedia lirica *Belfagor* di Respighi e Guastalla

Una sorte non particolarmente fortunata toccò anche alla versione in musica del Belfagor realizzata da Ottorino Respighi.

Quando nel 1919 Casa Ricordi affidò al Respighi l'incarico della sua prima opera in musica, il maestro delle *Fontane di Roma*, all'epoca, aveva alle sue spalle soltanto le prove considerate ancora incerte di *Re Enzo* (1905), *Semirâma* (1910) e del poemetto per voci e orchestra *Aretusa* (1911).

Nell'ambito musicale italiano circolava in quegli anni la tendenza al recupero di alcuni aspetti dell'opera buffa, tornata in auge già a partire dal *Falstaff* verdiano del 1893, con il quale l'illustre maestro di Busseto si era a sua volta ricollegato alla nostra tradizione comica sette-ottocentesca, la cui ultima importante testimonianza è da ravvisare, secondo gli esperti, nel *Don Pasquale* di Donizetti. A ciò si aggiungeva la volontà espressa all'epoca da librettisti e

[426] Bertoloni Meli, cit. p. 363
[427] www.radiorai.it/radioscrigno. Infine, un *Belfagor* per la regia di Ortensio Rivelli è stato rappresentato nel 1988 al Teatro di Pesaro la Piccola Ribalta

musicisti italiani di ispirarsi a opere desunte dal nostro patrimonio letterario nazionale.[428]

Forse anche per questo Respighi, assunto con entusiasmo l'incarico, pensò alla commedia *Belfagor* affascinato, sostiene Bragaglia, proprio "dalla figura del suo Poeta, dall'acclamato eroe del *Glauco* e di *Orione*".[429] D'altronde, il tema comico del testo bene si intonava all'indole giocosa e ironica del musicista.[430] Anzi, parrebbe che la commedia morselliana sia stata proposta al Respighi da amici comuni proprio perché la ritenevano consona a questi tratti umoristici della personalità del musicista.[431]

Lo stesso Morselli, per di più, già dal 1918 aveva ipotizzato di mettere in musica il suo *Belfagor* e a tal fine si era rivolto all'amico compositore Riccardo Zandonai, il quale però declinò l'offerta: un analogo rifiuto venne pure da Vincenzo Michetti, e forse fu proprio quest'ultimo a indirizzare Respighi al testo morselliano[432]. Sta di fatto che, dopo l'incontro tra i due avvenuto nell'aprile del '19, Respighi assume in modo ufficiale l'incarico di mettere in musica il *Belfagor* su libretto che avrebbe dovuto realizzare lo stesso Morselli. Ma a causa delle precarie condizioni di salute di quest'ultimo, viene chiamato a collaborare (forse sempre grazie ala mediazione del Michetti) Claudio Guastalla,[433] giovane

---

[428] W. Zidaric, *Belfagor di Claudio Guastalla e Ottorino Respighi*, cit., p. 188.

[429] L. Bragaglia – E. Respighi, *Il teatro di. Respighi* op. cit., p. 24. A riprova della ammirazione che il musicista nutriva per Morselli, il Bragaglia ricorda che anche quando ormai il poeta era scomparso e la versificazione era stata realizzata del Guastalla, Respighi continuava a parlare, a proposito del *Belfagor*, di "libretto di Morselli". Ivi, p.25.

[430] Un temperamento, quello respighiano, definito "proclive alla trovata spiritosa, all'ironia gustosa, al ripensamento di modi e di forme appartenenti al passato della musica". A. Carpi, *Storia della musica*, Casa Editrice Dr. Francesco Vallardi, Società Editrice Libraria, Milano, 1971 p. 100.

[431] "E questo dovette comprendere Respighi, in cerca di una nuova 'commedia lirica': Lui che tanto amava e ammirava il *Falstaff* verdiano" L. Bragaglia, op. cit. p. 27. Non è da escludere però che nella scelta di tale opera abbia giocato anche l'attrazione del Respighi, attrazione ben nota nell'ambiente artistico del tempo, per il magico e l'esoterico: "i suoi amici sanno come in un certo periodo della sua vita gli 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". O. Respighi, *Belfagor, guida attraverso la commedia e la musica*, a cura di S. A. Lucani, Milano, La bottega di poesia, 1923, pp. 19-20, in W. Zidaric, cit., p. 196 Lo stesso Respighi, apprestandosi alla composizione della musica del *Belfagor*, così si era espresso il 28 maggio 1921 ironizzando appunto sui suoi interessi paranormali: "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!". L. Bragaglia- E. Respighi, *Il teatro di. Respighi*, op. cit., p. 25.

[432] Cfr. Zidaric (cit., p. 179) che a sua volta fa riferimento al testo di Bertoloni-Meli, op. cit., p. 217.

[433] La commissione per un'opera fatta da Casa Ricordi al Respighi risale all'autunno del 1919, invece la collaborazione del Guastalla si avrà solo a partire dai primi mesi del '20. Cfr. L. Bragaglia, op. cit., p. 24.

letterato romano con scarsa esperienza operistica,[434] che per di più si ritroverà ben presto a lavorare da solo alla riduzione della commedia in libretto d'opera[435]. Questo spiega, forse, alcuni limiti evidenti nel testo elaborato dal Guastalla,[436] in cui il prevalere di una vena elegiaca finisce per vanificare o almeno ridurre la *vis comica* e la soffusa leggerezza ironica che, nelle intenzioni del Morselli, dovevano costituire il punto di forza della commedia.

Il lavoro dei tre procede comunque a rilento, tanto che Respighi per un periodo di tempo mette da parte il *Belfagor* per dedicasi al concerto gregoriano.[437] Solo nel giugno del 1922 il musicista può finalmente comunicare a Ricordi di aver concluso il *Belfagor*, cui mancava ormai solo il lavoro di orchestrazione.

Il 26 aprile 1923, scomparso ormai da due anni Morselli, l'opera viene allestita alla Scala di Milano con l'interpretazione del tenore Mariano Stabile (considerato come uno dei più straordinari Falstaff di tutti i tempi) nel ruolo del protagonista.[438] La direzione musicale che doveva inizialmente spettare ad Arturo Toscanini passò invece, a causa di alcuni problemi di salute dello stesso Toscanini, al maestro Antonio Guarnieri. Quella che sembrava una semplice sostituzione predisposta dalla direzione della Scala, si trasformò però in un boicottaggio perpetrato dallo stesso teatro milanese e da Casa Ricordi al fine di far cadere il maestro Guarnieri, che era risultato ben accetto da Respighi al posto di Arturo Toscanini. Le ragioni di tale boicottaggio[439] non sono per la verità molto chiare, a meno che non si prenda per buono il giudizio di Bragaglia, che

---

[434]"Il Guastalla non aveva respirato, ancora, aria di palcoscenico. Morselli era un drammaturgo finissimo. Questa la differenza sostanziale". Ivi, p. 28.. Successivamente il Guastalla comporrà altri due libretti per Respighi: quello de *La fiamma* (melodramma in tre atti e quattro quadri) e quello di *Maria Egiziaca* (mistero in un atto e due episodi).

[435] In un telegramma inviato da Morselli al Michetti l'8 aprile 1920 lo scrittore accenna entusiasticamente alla collaborazione di Guastalla: "Ne sono felice soprattutto per Respighi, che, alle prese con la mia pessima salute di quest'anno, avrebbe penato quanto Tantalo!...!" E. Respighi, *Cinquant'anni di vita nella musica*, Roma, Trevi, 1977, p. 27. in W. Zidaric, cit., p. 189.

[436] A riprova del carattere arcaicizzante della scrittura del Guastalla si pensi all'inserimento nel prologo del madrigale di Alfonso del Vasto "Ancor che col partire" utilizzato da Baldo come serenata. Il ritiro di Morselli dalla stesura del libretto affidato solo al Guastalla farà sì che il testo fosse trasformato in "una favola sentimentale e un po' ironica" secondo la definizione che ne darà poi Elsa Respighi, e quindi in qualcosa di diverso da ciò che doveva essere nelle intenzioni del musicista, il quale a sua volta – sostiene Bragaglia - rifacendosi invece all'originale di Morselli e al grande tema machiavellico riuscì a colmare molte delle lacune del libretto. Cfr. L. Bragaglia, op. cit., pp. 27-28.

[437] Bertoloni – Meli, op. cit. p. 359.

[438] La sua voce definita "non bella, né calda, né vellutata", ma "dal timbro <<piuttosto acetilsalicilico>>" era ideale "per dare bagliore sinistri e grotteschi alle effusioni ridicolose del <<povero diavolo>>. Cfr. L. Bragaglia, cit., p.42. Gli altri interpreti principali sono Margaret Sheridan nel ruolo di Candida e Francesco Merli in quello di Baldo.

[439] Tra boicottaggi e ostilità varie, Guarnieri passa alle vie legali quando il Teatro arriva al punto di bruciare le scene pur di non darle a Bologna per la successiva stagione operistica.

imputa tutta questa operazione alla volontà di Toscanini di distruggere artisticamente il suo rivale,[440] e che si avvale, nel sostenere ciò, dei ricordi che lo stesso Guastalla affidò ai suoi *Quaderni:*

In febbraio 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 Guarnirei. Respighi rispose che apprendeva con molto dolore la decisione, ma, dato il nome del Maestro che veniva a sostituire Toscanini, non credeva opportuno di ritirare l'opera. Primo 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 il 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 a un fiasco di *Belfagor* che avrebbe travolto anche lui.[441]

Quel che è certo è che il *Belfagor*, nonostante l'entusiasmo del pubblico,[442] non sortì il successo sperato soprattutto sulla stampa, forse condizionata dalle troppe polemiche sorte durante le fasi dell'allestimento. Secondo quanto sostenuto da Bragalia solo Marinetti, sulle colonne del <<Popolo d'Italia>>, espresse l'entusiasmo suo e del pubblico, giungendo a definire "originale,

[440]Cfr. L. Bragaglia ed E. Respighi, op. cit, pp. 99-102, in cui è riportato il brano tratto dai *Quaderni* del Guastalla. Guastalla, infatti, ricordando il "clima arroventato" che si respirava alla Scala durante quello che egli definiva "l'Impero di Arturo Toscanini", affermava: "Era mai possibile che Toscanini tollerasse accanto a sé un altro direttore alla pari?" Ivi, pp. 31-32.

[441] W. Zidaric, cfr. pp. 194-195 e L. Bragaglia, E. Respighi, ivi.

[442] Il <<Popolo d'Italia>> nella recensione allo spettacolo apparsa il 27 aprile riferisce di ben quindici chiamate complessive e lo stesso Guastalla nei suoi *Quaderni* ricorda: "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". Cfr. L. Bragaglia, idem.

audace…e <<futurista>>" il *Belfagor*.[443] Non vengono fornite però notizie più dettagliate circa l'interessante affermazione marinettiana. Da una mia personale consultazione del <<Popolo d'Italia>> svolta presso l'emeroteca Tucci di Napoli (a partire dal 26 aprile – giorno della prima alla Scala - e fino alla fine di quello stesso anno) non è emerso nessun articolo, intervento o anche semplice dichiarazione di Marinetti sul *Belfagor* respighiano. Ho trovato invece due articoli, la cui lunghezza, oltre alla centralità nell'impaginazione, attesta l'interesse suscitato dall'evento musicale (tanto più se si consideri lo scarso spazio che il <<Popolo>> riservava abitualmente agli spettacoli). Il primo dei due "pezzi", intitolato *Il libretto di "Belfagor"*, di semplice cronaca teatrale e senza firma, in data 26 aprile 1923, si sofferma lungamente sulla "commedia lirica" che la Scala si proponeva di "condurre al battesimo artistico", e ne riassume in modo abbastanza dettagliato i vari atti, forse a vantaggio del pubblico serale che avrebbe potuto seguire con maggior cognizione di causa la trama: a proposito della quale si sostiene, in modo quanto meno superficiale, che il libretto del *Belfagor* "ha tratto spunto drammatico dalla novella omonima di Machiavelli, ed è stato verseggiato, su una traccia di E. L. Morselli, dal poeta Claudio Guastalla". La recensione dello spettacolo appare invece il giorno successivo alla prima, ha per titolo "*Belfagor" di Ottorino Respighi alla Scala*" e reca la firma puntata "a. t." (corrispondente ad Alceo Toni). L'articolista, pur esprimendo la propria ammirazione per il maestro definito "il più abile forse, ed il più dovizioso dei giovani musicisti italiani", non risparmia la stoccata sostenendo che chi si aspettava di trovare il Respighi già trionfatore delle sale di concerto, non potrà che restare deluso per questa sua prova nella scena lirica

Ma è anche il libretto a subire gli attacchi dei critici. A partire in questo caso da quella definizione di "commedia lirica" che, secondo il critico del <<Popolo d'Italia>>, già implica lo svigorirsi della carica comica e grottesca che l'opera avrebbe mantenuto "se avesse seguite e riprodotte le tracce della <<piacevolissima>> novella donde trasse lo spunto".

Quindi, in entrambi i pezzi apparsi sul <<Popolo>>, ancora una volta si equivoca sulla fonte principale del libretto, che viene reputata la novella

[443] Ivi, p.11.

machiavelliana e non la commedia del Morselli che, come abbiamo tentato di dimostrare precedentemente, è cosa ben diversa. E' ovvio che – al di là degli evidenti limiti che il libretto del Guastalla e forse anche la stessa partitura musicale del Respighi presentano – un paragone giocato sull'erroneo raffronto fra la commedia lirica, considerata "adattamento moderno dell'antico racconto" e il racconto stesso non può che giocare a svantaggio della prima.

Un'altra stoccata arriva da Gaetano Cesari che sul <<Corriere della sera>> del 27 aprile di quello stesso anno non risparmia neanche il testo del Morselli. Cesari sostiene infatti che, nonostante i suoi sforzi, il Guastalla non era riuscito a eliminare i difetti della commedia e rimprovera "a questo demonio di pasta troppo tenera, di mancare totalmente di malizia e di lasciarsi imbrigliare dal primo venuto": accusa che, oltre al fatto che potrebbe valere anche per il *Belfagor* machiavelliano, appare comunque discutibile perché non tiene conto di tutto quel vasto repertorio letterario e anche iconografico, cui abbiamo accennato nei capitoli precedenti, che ha per oggetto proprio il tema del diavolo beffato o raggirato da un suo più scaltro antagonista umano. Cesari riconosce per la verità il tentativo attuato col *Belfagor* di "porre al servizio dell'opera comica, in un solo crogiuolo, il meraviglioso ed il buffo, il miracoloso ed il sentimentale, il fantastico ed il comico"; ma, specifica poco dopo, "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 organica del libretto."

Quest'ultimo, come abbiamo precedentemente sottolineato, risulta per la verità un po' debole e alquanto disomogeneo; ma ciò sembra a noi imputabile soprattutto al continuo oscillare tra il carattere giocoso e comico che contraddistingueva l'*Arcidiavoleria* del Morselli – carattere che Respighi pensava di conservare nella rielaborazione operistica – e la vena prevalentemente elegiaco-sentimentale, non scevra da punte di sdolcinatezze, che contraddistingue l'operazione del Guastalla: a conferma della quale si pensi solo alla maggiore presenza e consistenza scenica che il personaggio

dell'innamorato, Baldo, acquista nel libretto rispetto alla commedia. Guastalla, infatti, già nell'autunno del '20 criticando certi aspetti del testo morselliano, comunicava al Respighi il suo proposito di apportare alcune variazioni e modifiche, a partire dalla personalità del protagonista.[444] Ma l'operazione non sortì i risultati sperati: non può passare, ad esempio, inosservato il tentativo di aulicizzare e impreziosire il modo di esprimersi dei personaggi, *in primis* di Baldo - il cui linguaggio nella commedia si attestava, in modo più realistico e credibile, su un registro lessicale volutamente semplice e popolare -, il quale, invece, dopo il "risciacquo in Arno" operato dal Guastalla, utilizza le seguenti parole nel congedarsi dalla sua amata: "Il bacio che mi 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!".[445]

Nei contrastanti pareri critici non mancherà infatti chi preferirà soffermarsi proprio sui limiti evidenti nel libretto:

> tutto può dirsi di questo libretto ma non che sia allegro e neppure divertente. /…/ Il Guastalla, partendosi da Machiavelli e dalla commedia di Morselli, quasi nulla ha salvato di quel che più gli sarebbe convenuto salvare[446]

Ma ci sembra che sia soprattutto un punto del testo composto da Claudio Guastalla che finisce con l'inficiare l'originalità e soprattutto l'autonomia che la commedia morselliana si era guadagnata rispetto alla novella di messer Niccolò.

Procediamo con ordine.

La commedia lirica *Belfagor*[447] consta di un prologo, due atti e un epilogo. L'ambientazione è identica a quella di M.: un piccolo paese del litorale toscano. L'epoca che, nel testo di M, come si ricorda, era l'inizio del '700, in G. diventa molto più generica e allusiva: "Quando non tutti i diavoli portavan corna".

---

[444] " 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." L. Bragalia – E. Respighi, ivi, p. 24, in W. Zidaric, cit., p.189 .

[445] Atto I, cfr anche su questo aspetto le pp. 189-190 di W. Zidaric, cit.

[446] A. Lualdi, *Serate musicali*, Milano, Treves, 1929, pp. 34-40, in Zidaric, ivi., pp. 196-197.

[447] Per praticità indichiamo da questo momento con B. G. o solo G.. il libretto d'opera di Guastalla e con B.M. o solo M. la commedia di Morselli

La didascalia del prologo ricalca in modo quasi puntuale quella del I atto della commedia, sia nella descrizione del luogo (la piazzetta del paese immersa nella tenue luce di una pallida alba lunare) sia nei gesti dell'unico personaggio che in entrambe i testi appare inizialmente sulla scena:

| B.G.: | B.M.: |
|---|---|
| Baldo sguscia guardingo da destra, ansando; nel passare davanti alla chiesa si segna; traversa a passi di lupo, s'acquatta presso alla finestra della casetta dello speziale. | sguscia guardingo da destra ansando. Nel passare davanti alla chiesa si segna. Traversa a passi di lupo, s'acquatta presso l'inferriata della casetta dello speziale. |

L'incontro amoroso tra Baldo e Candida ricalca per grosse linee quello del B.M., ma si sviluppa in modo più ampio in conformità al prevalere del motivo sentimentale su quello comico, il che spiega anche l'inserimento del madrigale amoroso cinquecentesco di Alfonso d'Avalos[448] *Ancor che col partire* all'interno del colloquio d'amore tra i due giovani, al fine di legare il tema amoroso a quello della partenza.

L'addio degli innamorati è interrotto dal sopraggiungere di Mirocleto, seguito subito dopo da Belfagor: la vicenda viene quindi semplificata rispetto al B.M. in quanto vengono a mancare i momenti di schietta comicità, un po' macchiettistici, di Mirocleto ubriaco e del suo diverbio con la governante del prete don Biagio, personaggi, questi due ultimi, che nel libretto compariranno in scena solo nell'epilogo.

Anche il dialogo tra l'unguentario Mirocleto e l'arcidiavolo si velocizza: dopo le scuse di Belfagor, la cui improvvisa apparizione ha spaventato a tal punto

[448]Marchese di Pescara e del Vasto e perciò nella nota presente nel testo di C. Guastalla (*Belfagor*, Milano, Ricordi, 1923, p.9) è ricordato come Alfonso del Vasto. Cfr. la voce *Belfagor* nel *Dizionario dell'opera*, a cura di P. Gelli, Milano, Baldini e Castoldi, 1996, pp. 138-139.

l'altro da farlo cadere, e le successive presentazioni, l'arcidiavolo arriva subito al dunque, rivelandogli il motivo della sua venuta:

Belfagor: /…/

E vengo dall'Inferno a questo mondo
- indovinate un po' – per prender moglie…[449]

Mirocleto inizialmente lo compatisce ("Povero diavolo!"), poi gli offre un suggerimento spassionato: "Un consiglio da amico?/ Ritornate all'Inferno/che sarà molto meglio.[450]

E' a questo punto che la trama subisce una svolta imprevista (e a conti fatti improduttiva ai fini della storia, come si vedrà), perché Belfagor dichiara di non potersene in ogni modo tornare all'inferno essendo giunto sulla terra "per ordine superiore" e con "un incarico di fiducia da assolvere".

Guastalla, insomma, a questo punto della vicenda, tralascia l'*Arcidiavoleria* morselliana per attingere direttamente alla novella di Machiavelli, modificando in modo arbitrario la trama della commedia. In quest'ultima, infatti, - come si ricorda – l'arrivo di Belfagor in cerca di nuove emozioni amorose e di una brava fanciulla da impalmare avveniva solo per volontà dello stesso arcidiavolo e, per di più, all'insaputa di Satana.

Invece il librettista di Respighi recupera numerosi spunti iniziali della novella: le anime degli uomini che, giunte nell'oltretomba, imputano alle donne la loro condizione di eterni dannati; il conseguente concilio diabolico per deliberare sul da farsi; la decisione infine di mandare un diavolo a verificare i fatti e la scelta di Belfagor come emissario:

Belfagor /…/

Nè[451] trovandosi alcun che volontario
Si sobbarcasse a impresa così forte
Si dovette ricorrere alla sorte:

[449] B.G., prologo, p. 12.
[450] Ivi, p. 13.
[451] Anche qui, come in Morselli, si riporta l'esatta grafia del testo.

la quale cadde sopra l'umilissimo
Belfagor, arcidiavolo
e vostro servo, cui furono dati
centomila ducati
e istruzioni precise e perentorie:
venire al mondo e prender moglie subito…[452]

Guastalla, come si vede, complica, o, semplicemente, pasticcia le cose, inserendo nella vicenda di impianto morselliano quell'assunto misogino che caratterizzava la novella di Machiavelli, ma che rimane qui come sospeso, dal momento che, dopo questa spiegazione fornita da Belfagor circa i motivi che hanno determinato la sua venuta nel tranquillo paesetto toscano, non vi sarà più traccia, nel corso dell'opera, né di quella missione, né tanto meno del motivo antiuxorio e la vicenda ricalcherà nuovamente, pur per somme linee, quella morselliana[453].

Il primo atto corrisponde al secondo di B. M., infatti entrambi si svolgono nella casa-laboratorio di Mirocleto e la descrizione degli ambienti e pressoché identica. La novità iniziale è che ritroviamo di nuovo Baldo tornato per un ultimo saluto alla sua Candida: i due fantasticano sul futuro immaginandosi la loro casetta in riva al mare, le sere d'inverno, il focolare, il rame che risplende, i guizzi della fiamma e un dolce canto di ninna nanna: insomma uno stereotipato repertorio[454] dal gusto quasi crepuscolare viene srotolato da Guastalla prima di entrare nel vivo della storia, che inizia con l'arrivo in pompa magna di Belfagor. Questi, nella versione di imponentissimo signore Ipsilonne, viene a movimentare la tranquilla e umile esistenza del maestro unguentario Mirocleto e signora e

[452] Prologo, p. 14.
[453] A meno che il riferimento a Machiavelli non lo si voglia attribuire a puro gusto per la citazione colta, visto che subito dopo l'arcidiavolo motiva la preferenza per la terra toscana col fatto che lì "ciascuna donna/ tanto gentile e tanto onesta pare;/ e vo in cerca, schivando le città/ grandi e pericolose, perché troppo/ vituperio ne disse un tale Poeta/ quando ci fece visita all'Inferno (p. 15), in cui è fin tropo palese il riferimento all'illustre "ghibellin fuggiasco".
[454] Si riallaccia invece alla tradizione operistica l'esortazione che Candida fa a Baldo affinché vada a pregare la Madonna di Montenero durante la sosta che farà a Livorno col voto di tornarci assieme per ringraziarla. Tale scena secondo Zidaric non ha nulla del duetto d'amore <<classico>>, anche perché i due personaggi non cantano insieme, ma uno dopo l'altro; serve però a ritagliare maggiore spazio ai due innamorati che, a differenza di quanto avveniva nella commedia, vengono posti al centro della vicenda musicale (Cfr. Zidaric, cit., p. 17). Inoltre il tema della fede e del conseguente miracolo verrà recuperato al fine della risoluzione della vicenda nel finale del libretto.

delle loro tre figliole, *in primis* quella di Candida, subito preferita alle altre due sorelle:

Ipsilonne.
Preferisco la terza.
Mirocleto, *un po' pensieroso*.
Ah! Candida. Però…
Ipsilonne, *con grande enfasi*.
Candida! Nome lunare!...
Ala di cigno che batte
su l'acque chiare!
Splendore di marmo polito!
Odore di giglio!
Freschezza di neve non tocca,
di spuma di mare!
Dolcezza di panna di latte
che si scioglie
in bocca!
Nome che mette appetito!
Mi piace. La piglio
per moglie.
Avete capito?[455]

Con la differenza, rispetto alla commedia, che non è neanche necessario inscenare il falso arresto di Mirocleto per indurre la giovane ad accondiscendere alle nozze perché la decisione è concordata tra il padre di Candida e il futuro genero senza neanche consultare la ragazza, la quale non può che accogliere con disperazione la notizia delle sue prossime nozze.

Il secondo atto, corrispondente al terzo del testo morselliano, si svolge nel castello che funge da nuova dimora di Belfagor e signora. La scena, un salotto ottogonale di gusto sfarzoso, presenta però delle differenze rispetto a quella di B.M. funzionali all'evoluzione della vicenda: si scorge infatti una finestra che

[455] G.B., atto primo, p. 36.

s'apre su un verone angolare illuminato da torce, attraverso il quale Candida metterà in atto la sua fuga grazie alla complicità di Baldo.

Per il resto, dopo il burrascoso avvio comico e musicalmente d'effetto della fuga delle cameriere/diavolesse di Candida tra urla e fracasso di cristalli infranti, la vicenda si sviluppa attraverso le ostentazioni di grandezze da parte di Mirocleto; la perplessità di Olimpia, che pur esortando la figlia a più miti consigli coniugali, è consapevole dell'ingiustizia di quelle nozze imposte; l'opportunismo delle sorelle che, nelle continue ed eccessive pretese avanzate al cognato, ricorda quello dei parenti-serpenti di machiavelliana memoria;[456] e, naturalmente, i rovelli amorosi di Belfagor, che, esasperato dall'ostilità della sposa, arriva anche a pensare di abbandonare tutto, sazio ormai di suoceri e cognate e "digiuno/ sol della casta sposa /…/". Ma la passione amorosa ("un sentimento nuovo,/ un sentimento assurdo e inverosimile/ che m'ammollisce, mi disarma e getta/ nelle mani d'una femminetta!")[457] prevale. Anzi, si rimpingua di speranze quando Candida, venuta a conoscenza del ritorno di Baldo - presentatosi improvvisamente al castello per rinfacciare ai genitori della ragazza di averla svenduta in cambio delle ricchezze dello straniero - decide di ricorrere all'astuzia per sbarazzarsi del suo ingombrante consorte. Candida, infatti, fa credere a Ipsilonne di aver mutato consiglio. Promette al marito, felicemente esterrefatto, che è intenzionata a seguirlo di lì a poco nella sala della festa, per danzare con lui e per aprirgli poi "la porta della gioia". Preso in tal modo tempo tempo, l'astuta ragazza si incontra finalmente con Baldo, lo persuade del suo amore e della sua fedeltà e progetta la fuga per quella stessa notte. Cosa che avviene puntualmente attraverso il balcone che Candida scavalca per poi dileguarsi nella notte, scatenando le ire di Belfagor, che, dopo aver ordinato la distruzione della dimora, si allontana furiosamente con la sua corte di demoni. Il ritmo finale del secondo atto è perciò incalzante e rapido, contraddistinto com'è

[456] Maddalena. Cognato garbato,/ il mio fidanzato,/ il conte, ha perduto…
Ipsilonne. Sta ben: pagherò.
Fidelia. Vi cerca il barone:/ si tratta d'affari…/ Vorrebbe…
Ipsilonne.: Denari,/ denari… Lo so. (atto secondo, p. 57).

[457] Ivi, p. 56.

da un fuggi-fuggi generale: quello di Candida e Baldo, poi di Belfagor e infine dagli ospiti e dei familiari di Candida.[458]

Alla devastazione segue il saccheggio di quadri e suppellettili preziose a opera di figure incappucciate, che Mirocleto tenta invano di fermare.

L'atto si chiude perciò vivacemente tra l'esortazione dei fuggenti a scappare ("Lesto!", "Presto!") e l'ira di Mirocleto ("Io protesto! Io protesto!") che vede crollare con la casa le sue velleità aristocratiche.

Il breve epilogo ci riporta nella piazzetta in cui la vicenda aveva avuto inizio, in modo conforme a quanto accadeva nella commedia. Ancora una volta , come già nel prologo, la battuta d'apertura spetta a Baldo che assieme a Candida viene a bussare alla porta del curato, nonostante l'ora tarda, per cercare asilo e protezione tra le mura confortanti di un luogo sacro. Intanto nella piazzetta restano due mendicanti e un terzo vagabondo ben noto al pubblico essendo il solito Belfagor che, non pago, viene per seminar zizzania insinuando ancora una volta in Baldo il dubbio circa l'onestà di Candida: "Voi ve la sposereste? - conclude rivolgendosi a Baldo fingendo di ignorarne l'identità - Nè voi, penso, nè alcuno… / Io, per me, non vorrei gli avanzi di nessuno!"[459] La rissa è inevitabile, proprio come nell'atto conclusivo del B.M. Con la differenza che a prevalere è ancora una volta il motivo sentimentale, giocato questa volta sul tema del sospetto e della gelosia di Baldo, che viene persuaso non tanto dalle dolci parole dell'innamorata, ma dal consueto miracolo delle campane che suonano da sole:

Alcuni.
Chi muove le campane
Nel cielo sonnolento?
Altri.
Il vento… Il vento…
Tutti.
Oh, prodigio… oh, portento![460]

[458] Tutti. Scappa, scappa! / Via scappiamo! / Svelti! / Presto! / Lesti! / Piano!... (atto secondo, p. 70).
[459] Epilogo, p. 80.
[460] Ivi, p. 86.

Il risultato di questa riscrittura per la musica consiste, a conti fatti, in un testo che si presenta nel complesso piuttosto farraginoso e disomogeneo. Guastalla, nato nel 1880 e con un'esperienza di letterato e giornalista ( collaborava al <<Popolo romano>> e precedentemente era stato caporedattore della rivista <<Minerva>>),[461] quando venne chiamato a lavorare al *Belfagor* non aveva evidentemente ancora maturato quell'esperienza operistica che dimostrerà successivamente con *La fiamma* e *Maria Egiziaca*,[462] i cui libretti vennero da lui composti agli inizi degli anni Trenta.

La vena elegiaco-sentimentale, più consona forse alla sua indole, non viene messa a tacere nella versificazione, ma tende anzi a prevalere. I versi, non di rado di ispirazione dannunziana, risultano, è stato scritto, "in una frastornante e contrastante antitesi con il soggetto trattato e con lo spirito del poeta"[463] Guastalla, inoltre, come abbiamo visto, tende a barcamenarsi tra spunti desunti dalla novella di messer Niccolò, di cui recupera il tema della missione di Belfagor sulla terra - e, mediante questo, il motivo antiuxorio che si perde però per via -, e la commedia di Morselli, che rimane il principale testo di riferimento, pur se la vena comica del drammaturgo pesarese viene diluita nel libretto e l'idea di fare del *Belfagor* un'opera burlesca riesce solo in parte.

Respighi da parte sua, secondo quanto sostenuto da alcuni critici, tentò di rimediare all'ispirazione dannunziana della versificazione del Guastalla cercando di realizzare una partitura musicale che, col ricorso a ritmi incisivi e a una notevole varietà di soluzioni timbriche, conferisse una connotazione più marcatamente grottesca dell'arcidiavolo protagonista. Inoltre egli recupera a tratti una *verve* comica di matrice quasi rossiniana quando il testo glielo consente, come nella filastrocca di presentazione che Ipsilonne fa di se stesso a Candida:[464]

Sono un grosso mercante ritirato,

[461]W. Zidaric, cit., nota 7 a p**. 3**

[462] Guastalla aveva però già composto, nel 1921 in collaborazione con Grazia Deledda, il melodramma pastorale *La grazia* musicato da Vincenzo Michetti.

[463] L. Bragaglia-E. Respighi, op. cit., p. 27.

[464] Cfr Respighi Ottorino in www.magiadellopera.com/invitoaconcerto/PDF/RespighiOttorino.pdf, p. 1034.

ricco sfondato,
ormai stanco di vita avventurosa,
che cerca un quieto nido
e un cuore fido
di dolce sposa.

E per nido ho acquistato quel castello
lo farò più bello
di stucchi e d'ori
dentro e di fuori.

Vengo a rapirvi in quella portantina
degna d'una regina,
gialla e fragrante
come un croccante.

Là son quei servi a' vostri cenni pronti,
io qui vostro valletto
v'offro e prometto
mari e monti:

monti di trine e mari di broccati,
laghi di perle, prati
di diamanti, giardini
tutti rubini,
smeraldi a fiumi
e nubi di profumi…

Tutto quel che vorrete:
chiedete e avrete[465].

Pertanto, sebbene ci sia stato chi, oltre ad evidenziare i limiti dell'opera, ha individuato - ed elogiato – nel *Belfagor* respighiano il tentativo di far convivere

[465] A. I pp. 39-40.

più generi,[466] altri hanno ravvisato la sostanziale mancanza di incisività e plasticità dell'idea musicale espressa dallo stesso Respighi in cui, è stato detto, si vede ancora prevalere il sinfonista sul compositore drammatico.[467]

Il risultato di questa prima collaborazione tra Guastalla e Respighi rivelandosi nel complesso deludente, compromise la possibilità, auspicata dallo stesso Respighi, di rinverdire col *Belfagor* i fasti dell'opera buffa italiana.

## 3. Il *Belfegor* di Pacini e Lanari

Quella del Guastalla non costituisce la prima riduzione a libretto per opera in musica della celebre novella. Nel secolo prcedente, infatti, precisamente nel 1861, era uscito presso la tipografia Fioretti di Firenze il *Belfegor* di Giovanni Pacini[468] su libretto di Antonio Lanari, rappresentato per la prima volta al teatro La Pergola di Firenze il I dicembre di quello stesso anno.

Di quest'opera del Pacini scarsissime sono le informazioni che ci sono rimaste, forse anche a causa del suo mediocre rilievo artistico, almeno per quanto concerne la parte letteraria: il che è attribuibile con buona probabilità al fatto che Antonio Lanari fu principalmente un impresario,[469] come suo padre Alessandro, prestato solo eccezionalmente alla composizione poetica. All'interno della vasta produzione musicale del Pacini, di cui rimane ampia testimonianza nelle biblioteche dei conservatori, quest'opera, infatti, non compare quasi mai: l'unica copia che sono riuscita a recuperare è conservata nella Biblioteca della Fondazione "Giorgio Cini" di Venezia.

---

[466] Cfr. il già citato articolo di G. Cesari (<<Corriere della sera>>, 27 aprile, 1923).

[467] A. Carpi, *Storia della musica, C*asa Editrice Dr. Francesco Vallardi, Società Editrice Libraria, Milano,1971 p. 100.

[468] Giovanni Pacini nacque a Catania il 17 febbraio 1796, morì a Pescia nel 1867. Figlio d'arte (il padre era cantante d'opera), a soli sedici anni esordì come musicista, dopo aver compiuto gli studi in diverse città italiane. Fu autore prolifico di melodrammi, non tutti, secondo la critica, di alto livello artistico, (di lui diceva il Rossini: "Guai se quest'uomo sapesse la musica! nessuno potrebbe stargli a paro" cfr. A. Ghislanzoni, *Libro serio*, Milano, Tipografia Editrice Lombarda, 1879, consultato in it.wikisource.org/wiki/Giovanni Pacini) , il suo nome resta legato soprattutto alle opere *Saffo* (1840), *Medea* (1843) e *La regina di Cipro* (1846).

[469] Scarne notizie sulla sua attività si ricavano dal volume di J. Rosselli, *L'impresario d'opera,* (Cambridge University press, 1984) ed. italiana: E.D.T., Torino, 1985, p. 210. Qualche altra informazione sull'imprea teatrale dei Lanari, padre e figlio, la si ricava dal giornale << Bazar di Novità Artistiche, Letterarrie e Teatrali>>, anno IV, n. 11, 7 febbraio 1844, p. 43, in cui si annuncia che il principe Alessandro Torlonia, proprietario dei teatri Apollo e Argentina, ha dato in affitto quest'ultimo teatro, per una durata di otto anni, ad Antonio Lanari, di cui vengono elogiate l' intelligenza e le capacità organizzative.

Non sono chiare le ragioni che hanno indotto il Lanari a trasformarsi in librettista e soprattutto a scegliere questo tema per la sua riscrittura drammatica. Dobbiamo pertanto attenerci solo alle motivazioni da lui stesso esposte nel Proemio dell'opera. Qui, infatti, compare un esplicito richiamo alla narrazione del Machiavelli, il quale, sostiene il Lanari, mediante questo suo "saggio di calda fantasia" avrebbe cercato "un sollievo ai suoi profondi studii colle bizzarrie di un apologo".[470] Segue poi l'intento dell'operazione: rifarsi a "un così autorevole esempio" riproducendo la novella col titolo leggermente modificato di *Belfegor* sotto forma di opera drammatica, ingentilito da melodie musicali.[471]

Il tutto in conformità poi al proposito di trovare qualcosa di nuovo e inusitato, "di rintracciare – chiariva meglio il Lanari – un qualche argomento che, per la sua insolita e fantasiosa forma, potesse eccitare l'immaginazione del Maestro alla ricerca di idee musicali svariate e nuove".[472]

Lanari, insomma, in un momento storico e culturale di grande fortuna del melodramma, cerca una qualche giustificazione per la scelta di un soggetto poco romantico: anzi, come vedremo, addirittura truce per ambientazioni e personaggi e che, secondo i timori dell'autore, avrebbe potuto urtare la suscettibilità del pubblico femminile, così proclive all'opera in musica. Egli pertanto ci tiene a sottolineare il carattere di "semplice bizzarria" del testo, rivendicando nel contempo la novità del medesimo, che non a caso viene definito "melodramma fantastico": esso infatti, proprio in quanto tale, "si discosta dalla monotonia d'intrecci e di scioglimenti sempre ripetuti"[473] e manifesta un'esigenza di novità e originalità rispetto alle consuete tematiche, ormai troppo prevedibili e sfruttate.

Il *Belfegor* si compone di un prologo e quattro parti. Ambientazione e personaggi prospettano una situazione un po' diversa da quelle solitamente proposte dalla novella pur nelle sue molteplici rielaborazioni. Oltre

[470] A. Lanari, *Proemio* al *Belfegor – Melodramma Fantastico*, Firenze, Tipografia Fioretti, 1861, p. 4.
[471] Operazione, questa, che - non sappiamo se Lanari ne fosse a conoscenza - era già stata attuata in Francia da Marc-Antoine Legrand nel 1723 con la comédie-ballett in tre atti *Belphegor*. E da ricordare inoltre, sempre in terra di Francia, il *Belphégor ou le Bonnet du diable*, vaudeville in un atto di Achille D'Artois e Jules Fernet rappresentato il 26 aprile 1825 al Théâtre de Vaudeville di Parigi, il *Belphegor Vaudeville Fantastique* di M.Dumanoir, E. Saint-Yves e Ad. Choler, rappresentato per la prima volta al teatro de la Montansier (Palais-Royal) il 20 maggio 1851 e infine l'opera comica in un atto, *Belphégor* di Casimir Gide su libretto in versi di Heimann Lévy "Léon Halévy", la cui prima rappresentazione si ebbe nella residenza dello stesso compositore in rue Bonaparte a Parigi, il 5 febbraio 1858.
[472] A. Lanari, Proemio, cit.. p. 5.
[473] Idem.

all'arcidiavolo ben noto e ai suoi confratelli satanassi capeggiati da Plutone, gli altri personaggi risultano del tutto nuovi, come accadrà, abbiamo appena visto, anche col Morselli, capace però di una più riuscita e vivace caratterizzazione di vicende e personaggi. Qui, invece, questi ultimi risultano figure sbiadite e ovvie: la dama di turno stavolta si chiama Virginia: un nome adoperato forse in funzione antifrastica a indicare la sua condotta amorosa frivola e volubile. C'è poi Fernando, grande di Spagna, che sarà il rivale di Rodrigo, e tutta una serie di altri personaggi, funzionali ai diversi ruoli canori, mentre la parte comica è affidata a Pedrillo, intendente di Rodrigo.

L'azione, informa la didascalia iniziale, si svolge in Spagna, precisamente a Granata, sui Pirenei e nella corte di Madrid. L'epoca è il XVI secolo, forse per un parallelismo con la novella perché non compaiono altri elementi che motivino tale scelta.

Ci troviamo quindi in un contesto ambientale differente rispetto a quello rappresentato dalle novelle che, nelle pur varie rielaborazioni, si svolgevano su suolo italiano.

Il prologo, che consta di tre scene, ci riconduce invece nelle caverne infernali, dove un Plutone dall'aspetto regale e truce,[474] appare circondato dai giudici infernali e ha per ministri le personificazioni di Furore, Odio, Ipocrisia, Tradimento e Vendetta.

L'azione inizia col coro dei dannati, a cui è stata appena comminata la terribile sentenza di condanna, che supplicano Plutone di avere maggiore clemenza delle loro anime in considerazione delle pene già da loro patite in vita in qualità di mariti:

Coro di Dannati. Tanto rigor
Fia crudeltà;
Giusto signor
Di noi pietà.
Moglie infedel

[474] Plutone, si legge nella didascalia che introduce la prima scena del Prologo, è "assiso sovra un trono di bronzo, tiene in capo una corona d'ebano, narcisi e cipresso, ed ha armata la destra di una lunga forca" . Ivi, p. 7.

Patir ne fe'
Duol sì crudel
Che egual non v'è.[475]

Allontanate le anime con un imperioso gesto, il re degli inferi scende dal soglio regale e si interroga perplesso circa l'attendibilità delle accuse che i dannati rivolgono alle consorti:

Plutone. (Sempre costoro – cagion di doglie,
Di rio martoro – nomar la moglie!
Se i loro piati - fosser mai veri,
Sarieno i fati – troppo severi;[476]

La seconda scena del prologo ripropone il concilio convocato da Plutone proprio al fine di appurare la verità sulla delicata questione che rischia di compromettere la giustizia che deve sempre "esser primo dover di quei che regna". I diavoli convenuti propongono allora di spedire sulla terra il più scaltro di loro per verificare se la sorte dell'uomo sposato sia cosa davvero così insostenibile e gravosa.

La novità, rispetto alla novella, sta nel fatto il prescelto non si presenterà nel consorzio dei viventi come un forestiero ricco e di bell'aspetto, ma si approprierà del corpo di un qualche giovane appena passato a miglior vita. L'idea trova l'immediata approvazione di Plutone:

Plutone. Sta ben, quindi in un giovine
Che in terra a caso muor,
D'averno entri uno spirito
E viver sembri[477] ancor.[478]

[475] P. 7.
[476] Idem, p. 8.
[477] Riportiamo qui la lezione fornita dalla *errata corrige* iniziale, mentre nel testo si legge : "sempre".
[478] Idem, p. 9.

I diavoli tentano in tutti i modi di sottrarsi al rischioso incarico,[479] ed è quindi accolta con grande entusiasmo la candidatura di Belfegor che si propone arditamente per la missione, che dovrà compiersi in un arco di tempo non superiore ai due anni:

Coro: Bravo bravo Belfegor!
Vanne e appaga il tuo signor.
Viva! viva! lo scaltro, l'audace
Che sfidar sa periglio cotanto;[480]

E con l'immagine di un Belfegor tracotante, che accarezza l'idea della gloria e dell'onore che gli deriveranno dall'impresa, si chiude il prologo.

La prima parte, intitolata *Le nozze*, sposta l'ambientazione a Granata, nel palazzo di don Alonso, padre di Virginia. Qui il coro di apertura informa del luttuoso evento appena accaduto: il giovane Rodrigo, promesso sposo di Virginia, è improvvisamente passato a miglior vita, proprio alla vigilia delle sue nozze con la fanciulla: la quale, tutt'altro che rattristata dalla ferale notizia, già pregusta future conquiste amorose:

Virg.: Ah! Ah! Mi vien da ridere davvero:
Pianti, sospiri, lai perché gli è spento!
Non io son così folle;
Se Rodrigo perì, ben molti ancora
V'han giovani vezzosi
Cui non dorrebbe divenir miei sposi
Fra tanti e tanti – trovar so' anch'io
Quel che a me piace – quel che desio;
So appieno l'arti – che usar conviene,
Onde se il bramo – m'arrida imene,
E queste all'uopo - usar saprò
Nè mai di sposi – penuria avrò.[481]

[479] "E in silenzio ognun rimane / Sbigottito e a testa china! / Su coraggio Graffiacane! / Via! Ti scuoti Calcabrina! / Niuno adunque in terra andrà? / Qual viltà!" Idem, p. 10.
[480] Idem, p. 10.

Virginia svela da subito un animo nero, evidenziando così la distanza che la separa dalle precedenti consorti dei vari Belfagor, che abbiamo già avuto modo di incontrare, i difetti delle quali, che pure non mancavano, erano compresi in una gamma che spaziava dalla superbia alla avidità, ma non includevano in alcun modo rigore morale e onestà di condotta delle signore in questione: in questo caso, al contrario, la protagonista femminile progetta di servirsi proprio di arti e tecniche seduttive per scapricciarsi e trovare un'adeguata sistemazione.

La giovane non è peraltro la sola a rallegrarsi dell'improvvisa dipartita del suo promesso. Il nobile Fernando, innamorato senza speranza, può infatti tornare ora a sperare.

Nella scena successiva si assiste proprio all'incontro tra Virginia e Fernando, il quale, incurante del recente lutto di lei, dichiara il suo amore alla donna, la quale non solo non se ne risente, ma trae anzi una confortante riflessione:

Virg.: (Rodrigo è spento, ed ecco in un istante
Ch'io ritrovo di lui più vago amante).[482]

Caducità delle gioie terrene: la *liaison* è appena sbocciata, che viene interrotta dalle urla di Pedrillo, il servo del defunto, che chiama tutti a raccolta per informarli delle "strane cose inusitate" cui ha assistito con terrore: il morto è redivivo:

Pedr. Ebbene m'udite,
E tutti stupite.
Io stava mirando,
E attento osservando,
Tra duolo e spavento,
Rodrigo già spento,
E mentre dolente
Pel fatto gemea,

[481] Parte Prima, p. 11.
[482] Idem, p.13

Il morto repente
Le luci schiudea!
Poi tosto contorse
In modo tremendo
La bocca, e ritorse
Lo sguardo sì orrendo,
Che strinsemi il core
Ignoto terrore!
Drizzarzi le chiome
Pur vidi in appresso
E quei venir come
Diviene un ossesso!
E in tempo assai corto,
Stupite a tal fatto,
Io vidi quel morto
Drizzarsi ad un tratto!
Miraste voi saetta
Dal cielo mai partir?
Fù[483] tale allor la fretta
Ch'io posi nel fuggir.[484]

La sequenza di versi senari attribuisce un ritmo veloce al racconto, fatto da Pedrino, della resurrezione di Rodrigo, racconto che si configura come il momento più vivace all'interno di un testo nel complesso scialbo e anche poco accurato nell'aspetto stilistico.

Torniamo al racconto dei fatti. Mentre Pedrillo, concluso il suo resoconto, viene preso per folle, ecco irrompere sulla scena il giovane Rodrigo, nel cui corpo si è temporaneamente installato l'arcidiavolo in missione, seminando il terrore tra i presenti. La scena settima si sviluppa attraverso i pensieri (gli "a parte") che questa apparizione, dopo un primo scompiglio, produce sugli astanti, Rodrigo/Belfegor, dal canto suo, rimane subito incantato dall'avvenenza di Virginia e, scambiando per passione amorosa lo stupore della donna, già

[483] Così nel testo.
[484] Idem, p. 14.

compiange tra sé il destino che lo costringerà in breve tempo a far ritorno agli inferi:

Rodr. (Gentil volto! oh come bello
Lo stupor ti rende adesso!
Fù a me sol dunque concesso
D'inspirarti un dolce amor!
Perché mai destin rubello
Vuoi ch'io rieda fra gli orror?).[485]

L'unico a cui l'imprevista resurrezione del padrone suscita qualche perplessità è ancora Pedrillo, dedito a comiche considerazioni a riguardo:

Pedr. (Ragioniamo corto corto:
Chi morì non è più vivo,
Ed un uom di vita privo
Non può incutere timor:
Come dunque questo morto
M'empie l'alma di terror!)[486]

Infine, le parole rassicuranti di Rodrigo, che spiega di aver avuto solo un "malor fugace" dissipano le paure tra i presenti, e la prima parte del *Belfegor* si chiude con la rappresentazione dei differenti stati d'animo dei personaggi in scena: la confusa perplessità di Virginia, la gelosia rimontante di Fernando e la gioia degli altri per le nozze che finalmente potranno essere celebrate.

*Il duello* è il titolo della seconda parte del melodramma, che comprende undici scene ambientate prima nel giardino attiguo al palazzo di Rodrigo e poi (dalla quarta) in una sala dello stesso palazzo. E' trascorso un anno dal giorno degli sponsali, ma il *ménage* fra Rodrigo e Virginia non è dei più felici.

[485] Idem, p. 15.
[486] Idem.

La scena iniziale mostra infatti l'idillio in corso tra Fernando e Virginia, che si incontrano segretamente per confessarsi il loro amore impossibile attraverso il seguente duetto:

Fern e Virg. Nati entrambi per penare
Soffrirem, tacendo, insieme;
Senza un raggio mai di speme
Serberem costante amor.
Quando poi le pene amare
Tollerar più non potremo,
Nella tomba scenderemo
Dove ha fine ogni dolor.[487]

Non visto dai due, compare sul fondo della scena Rodrigo, proprio nel momento in cui l'amante si accinge a baciare la mano alla donna, la quale però, avendo scorto il consorte in arrivo, ostenta sdegno davanti alle profferte amorose di Fernando. Ma a un marito (soprattutto se è un diavolo di marito) non sempre la si fa. Rodrigo infatti, conoscendo ormai bene la sua compagna, le si rivolge con sarcasmo giungendo a minacciarla. Dalla reazione dell'amante in difesa della donna alla sfida a duello il passo è breve, e prevedibile. Virginia tenta di indurre i due rivali a più miti consigli, fingendosi trepidante per la sorte di entrambi, ma intanto accarezza l'idea che una eventuale vittoria di Fernando potrebbe risolvere in modo definitivo i suoi problemi coniugali:

Virg. Ah! giusto ciel! frenatevi,
Dal rio pensier cessate,
Della mia pena orribile
Almen pietate abbiate,
Vi muovan le mie lacrime
L'eterno mio rossor.
(Ah! Se Fernando riedere
Potesse vincitor.) [488]

[487] Parte seconda, p. 18.

L'azione si sposta quindi all'interno del palazzo, dove è concentrata una gran quantità di creditori, tra gioiellieri sarti, modiste e altri mercanti, che reclamano il dovuto: il che permette anche (finalmente) il richiamo a un momento saliente della novella d'origine, in cui, come si ricorda, lo sperpero di quattrini fatto da Belfagor nel tentativo di assecondare i capricci della moglie determinerà il suo indebitarsi e la conseguente fuga che segna l'avvio della seconda parte della narrazione.

Anche qui, come verremo a sapere dallo stesso Rodrigo attraverso un breve monologo, molti denari se ne sono andati tra giochi feste banchetti nel tentativo di ingraziarsi la volubile e capricciosa consorte. E dopo che i liquidi sono terminati, Rodrigo è giunto a falsificare cifre e a far cambiali, insomma a rovinarsi e disonorarsi "e tutto - conclude amaramente l'arcidiavolo - per colei / Che la mercede in guisa tal mi rende! / Per un'indegna che così m'offende!".[489] In questo caso, però, il primo a subire le ire e le rimostranze dei creditori assiepati nel palazzo è Pedrillo, che cerca di barcamenarsi e di tenerli a bada:

Coro Mio Signor! Cosa facciamo?
E' già un'ora che attendiamo;
Siam tornati e ritornati,
Né giammai fummo pagati ;
Ci menaste per il naso
Proprio in modo singolar
Ma può darsi ancora il caso
Che l'abbiate da scontar.

Pedr. Ma signori! assai lunatici
Voi quest'oggi mi sembrate!
Perché mai far tanto strepito?
Perché mai vi riscaldate?
Finalmente è cosa solita,
Né sorpresa debbe far

[488] Idem, p. 19.
[489] Idem, p. 23.

Se un signor non paga subito
Ma con pace vuol pagar.
Coro Tal discorso, che significa?
Pedr. Il discorso mi par chiaro,
Coro Lo sarà, ma via! spiegatevi!
Pedr. Capirebbe anche un somaro;
Ciò vuol dire, in brevi termini,
Che un signor pria di pagar,
Ha diritto, e può pretendere
Quanto vuol di respirar.[490]

Intanto il poveretto si dispera tra sé, non sapendo come placare le giuste ire dei commercianti: "(Quest'è proprio un brutt'affare... /Sì, pagare; / E in momento sì fatale! / Mi vien male. )".[491] Sopraggiunge però Rodrigo con delle cedole, poi sapremo falsificate, che affida al suo servo, il quale può finalmente saldare i creditori, mentre l'arcidiavolo, sempre più cupo, si accinge a un incontro chiarificatore con la fedifraga. I due si rinfacciano reciproche colpe, ma i loro pensieri sono ben diversi: Belfegor paventa il rientro nella sua sede di appartenenza, avendo scoperto di preferire le pene sentimentali a quelle infernali:

Rodr. (Sì molesta la legge infernale
Ritrovare giammai non credea;
Come già mi spaventa l'idea
Dell'orrendo, esecrato avvenir.
Perchè mai non son io così frale
Come l'uom cui fu dato morir).[492]

Virginia invece, ignara della reale identiità di Rodrigo, accarezza l'idea di una dipartita di quello come definitiva risoluzione ai suoi problemi:

[490] Idem, pp. 20-21.
[491] Idem.
[492] Idem, p. 24.

Virg. (Quant'odioso costui mi divenne
La parola spiegar non potria;
La sua morte quest'alma desia
Qual s'aborre l'angoscia e'l martir:
La mia vita finora sostenne
Questo solo sì ardente desir).[493]

Pertanto - al sopraggiungere di Pedrillo in trepidazione essendosi appena scoperta la falsificazione delle cedole di pagamento consegnategli poco prima dal padrone -, non par vero alla donna di rivoltarsi conto Rodrigo rinfacciandogli il disonore che ha arrecato e intimandogli di fuggire prima dell'arrivo dei creditori truffati e infuriati.

Proprio in quel mentre sopraggiunge però Fernando, a ricordargli l'impegno assunto: così Rodrigo, per non aggiungere disonore a disonore, deve scontrarsi a singolar tenzone col rivale. Con questa fosca scena dei duellanti che si allontanano minacciosi si chiude la seconda parte dell'opera.

Nella terza, che reca il tenebroso titolo de *Il monte maledetto* e che si compone di solo due scene, l'ambientazione è notturna e l'azione si svolge ai piedi di un monte dove sono giunti i due fuggiaschi, Rodrigo e Pedrillo, laceri nelle vesti e intirizziti dal freddo. Da Pedrillo veniamo informati rapidamente dell'accaduto. Dal giorno del duello - in cui Rodrigo fu creduto colpito mortalmente, il che gli permise di darsi alla fuga -, è trascorso esattamente un anno, che sommato a quello delle sue nozze, segna il compimento del periodo concesso a Belfegor per compiere la sua missione: è tempo quindi di rientri e di resoconti e per questo l'arcidiavolo si è recato nel luogo prestabilito dove sta per rincontrarsi coi suoi compagni:

Rod. /.../
L'ora tanto bramata
In lui[494] cessar dovran gli orrendi guai
Che fan di me cotanto rio governo,

[493] Idem, p.24.
[494] Probabile refuso : "lui" al posto di "cui"

E rieder potrò alfin là, nell'inferno.[495]

La comica reazione di Pedrillo a questa dichiarazione del suo signore, di cui ancora non conosce la natura luciferina, si articola attraverso il seguente, vivace botta e risposta tra i due:

Pedr. Nell'inferno andrete!?
Rodr. Sì!
Pedr. Voi burlate adesso!
Rodr. No.
Pedr. Deh! Non dite più così,
Nell'inferno poi...
Rodr. V'andrò.
Pedr. Siete pazzo via!
Rodr. Perché
Pedr. Tal domanda è strana affè;
Finalmente qui si sta
Meglio assai che...
Rodr. Meglio là.[496]

La scena intanto si oscura progressivamente illuminata solo dal fulgore dei lampi, mentre il rimbombo dei tuoni contribuisce a rendere più spettrale l'atmosfera che prelude all'arrivo dei diavoli:

Rodr. L'ora attesa s'avvicina
Pedr. Qual minaccia mai ruina!
Rodr. Già un demonio a questa via
Pedr. Un demonio! mamma mia!
Rodr. Muover sembra più che ratto
Pedr. Voglio creder che sia matto!
Rodr. Ah! lo veggo! è Malacoda!
Pedr. Eh! gli ha visto già la coda!

[495] Parte quarta, p. 28
[496] Idem, p. 28.

Rodr. Che primiero a me ne viene.
Pedr. Come! cosa! ho inteso bene?
Rodr. Un legame sì molesto
Pedr. Ma che dormo, oppur son desto?
Rodr. Finalmente io troncherò.
Pedr. Sono al mondo sì o no?[497]

L'arrivo degli altri diavoli, che fuoriescono dal monte in una raffigurazione di fumo e fiamme di indubbio effetto scenografico (se ben realizzato) provoca il mancamento di Pedrillo ormai al culmine del terrore. Belfegor è invece circondato dai suoi confratelli desiderosi di ascoltare da una voce, giudicata finalmente attendibile, "Se vero fu il dolor, /Se giusto il querelar" delle tante anime dannate. Sennonché, il resoconto delle sue coniugali sventure suscita tanta ilarità e scherno tra i diavoli, che Belfegor, non reggendo a tale ulteriore umiliazione, decide di prendersi un'ultima definitiva vendetta sulla donna in quel poco tempo che gli rimane prima che il levarsi del sole ponga fine al periodo gli era stato concesso:

Belf Esulta o iniqua femmina
Per brevi istanti ancora,
Io ti saprò raggiungere
Pria della nuova aurora,
E della offesa orribile
Piena vendetta avrò.[498]

La quarta e ultima parte, intitolata *La festa da ballo*, si compone di sei brevi scene e si svolge a Madrid nel palazzo di Fernando. Questi, convinto di aver ucciso in duello il rivale, ha coronato il suo sogno d'amore con Virginia da soli tre giorni ed è già logorato dal sospetto e dalla gelosia nei riguardi della donna, che gli si rivela insensibile e fredda.

[497] Idem, p. 29.
[498] Idem, p. 30.

Intanto, nell'atrio attiguo ai giardini si sta svolgendo una sfarzosa festa in maschera, come ci informa il coro che introduce nella calda atmosfera festosa. Confusi tra gli invitati e irriconoscibili grazie alle maschere fanno la loro comparsa anche Belfegor e Pedrillo, con l'aiuto del quale l'arcidiavolo è intenzionato a compiere la sua vendetta.

Pedrillo, infatti, costretto da Belfegor suo malgrado, si presenta a Fernando confermandogli che i suoi sospetti su Virgnia sono fondati: ella lo tradisce e lui glielo proverà:

Pedr. V'han per voi novelle triste:
Nero inganno vi s'ordisce,
Se Rodrigo un dì tradiste
Altri adesso voi tradisce.[499]

Nel frattempo Virginia, che effettivamente già pensa a un altro, è raggiunta da Belfegor mascherato che simula teneri atteggiamenti con la donna al sopraggiungere di Fernando. Il quale si slancia con la spada sulla donna che viene protetta da Rodrigo. La lama della spada al contatto del corpo dell'arcidiavolo si infrange: stupefatto dall'evento, Fernando strappa la maschera dal volto del rivale e scopre con raccapriccio di trovarsi davanti a colui che credeva di avere ucciso. E' l'ora della verità e della vendetta per questo insolito Belfagor, anzi, Belfegor, che svela la sua reale natura e, in un vortice di crescente terrore, trascina con sé all'inferno i due traditori che invocano inutilmente pietà:

Belf. Di fuggirmi invan tentate
Siete entrambi in poter mio,
D'uopo è omai pagare il fio
Qual s'addice ai traditor;
Giuste pene a voi serbate
Fur nel regno dell'orror.[500]

[499] Parte quarta, p. 32.

L'ultima, brevissima scena – solo una chiusa, in realtà – ci riporta nell'ambientazione infernale d'inizio, dove demoni e mostri si avventano su Virginia e Fernando e la tela cala sul seguente coro intonato dagli spiriti infernali:

| | |
|---|---|
| Coro di spiriti infernali | Alle malvagie femmine<br>Agl'empj traditor,<br>Pene supplicj, apprestansi<br>Pari a' misfatti lor[501]. |

Un finale dai risvolti truculenti e terribili, come si vede, che contraddicono lo spirito giocoso e ironico del celebre testo machiavelliano (e che, se proprio volessimo ritrovare un antecedente fiorentino, rievocano la virulenza da anatema savonaroliano): finale che, purtroppo, non sappiamo quale effetto abbia prodotto sul pubblico teatrale dell'epoca.

Nel complesso, non appare molto chiaro il senso dell'operazione tentata da Lanari e Pacini con simile riscrittura della novella in forma di melodramma fantastico.

La mancanza di una documentazione bibliografica non ci ha aiutato in tal senso e dobbiamo attenerci, prendendole per buone, alle ragioni illustrate dallo stesso Lanari nel proemio al melodramma: il tentativo di recuperare un testo ben noto e di autore illustre nella ricerca di un soggetto che risultasse, se non nuovo, almeno originale nella transcodifica da novella a melodramma.

In realtà, come abbiamo tentato di dimostrare, il libretto di Lanari è cosa totalmente differente dalla novella di partenza e le innovazioni e le trasformazioni cui la storia è forzatamente sottoposta vanno forse ricollegate al *milieu* artistico-culturale dell'epoca. Questo spiegherebbe anche l'inserimento in una vicenda favolistica di alcuni temi o motivi ricorrenti nella produzione letteraria di allora: la *femme fatale* capace di irretire e perdere quanti subiscono il

[500] Idem, p. 35.
[501] Idem, p. 35.

suo fascino perverso, il tema del triangolo amoroso, del duello, e, naturalmente quello dell'adulterio che, rimbalzando in quegli anni dai romanzi al teatro al melodramma, costituirà tra breve l'argomento cardine del dramma borghese. E accanto a questi motivi, per dir così principali, ne serpeggiano altri ugualmente ricorrenti e sfruttati: il ballo in maschera, il tema sepolcrale, il gusto per l'arcano e l'orrido, realizzati anche grazie al ricorso a espedienti scenografici d'effetto, per non dimenticare il ruolo comico demandato, come da tradizione, alla figura secondaria e subalterna del servitore,.

Insomma, del Machiavelli che utilizzava la storiella dell'arcidiavolo come metafora disincantata e benevolmete ironica per offrire al suo pubblico un ritratto della società, almeno di quella locale, è rimasto poco o nulla. Forse, questa realizzata dalla ditta Pacini-Lanari risulta a conti fatti, la versione che maggiormente si discosta dall'originale, ma nel senso di un suo banalizzante travisamento.

Resta il nome del personaggio, il concilio iniziale dei diavoli con Plutone, la turba dei creditori che assediano Rodrigo e null'altro, ci sembra.

Diversa l'ambientazione, oltretutto non più italica, nuova la trovata di far incarnare Belfegor nel corpo di un altro uomo precedentemente defunto, differenti i personaggi tanto nei nomi quanto nelle azioni, che risultano però scontate e ascrivibili a cattiva letteratura. Altro, infine, e nel complesso deludente, il *modus operandi* dell'arcidiavolo, che non riesce a gestirsi con coerenza né come uomo né come demonio e non tollerando il fallimento dell'impresa, e l'ignominia che ne deriva, ma soprattutto, molto umanamente, travolto e sconvolto dalla passione e dalla gelosia, si lascia trascinare dalla furia vendicativa e, in barba a tutte le severe regole infernali, trascina letteralmente per i capelli i due fedifraghi nell'oltretomba benché ancora vivi.

## 4. Cenni su una "liberissima riduzione" di Carlo Lucarelli

Una recente elaborazione teatrale della storia dell'arcidiavolo, risalente al 1988, si deve allo scrittore Carlo Lucarelli, che l'ha realizzata in occasione delle Feste Medievali di Brisighella.

. Organizzato dalla Compagnie delle Feste – Teatro di Mordano (Imola), per la regia di Kido Emiliani, lo spettacolo si intitolava *Belfagor ovvero La vanità del diavolo* e si presentava come "liberissima riduzione" a opera di Lucarelli della novella machiavelliana.

Il testo, stando alle scarne informazioni delle note di regia, giocava appunto sulla vanità come carattere precipuo di Belfagor, prima, nelle originarie e abbaglianti vesti di Arcangelo, poi in quelle di Arcidiavolo, infine nelle sembianze di uomo di bello aspetto e di molte sostanze. E questo *surplus* di vanità sarà la causa prima della sua rovina, una volta giunto tra gli esseri umani, in particolare tra le donne, che sapranno sfruttare a proprio vantaggio velleità e megalomanie arcidiavolesche.

Il dato che ha però maggiormente attirato la mia attenzione è che tra i numerosi personaggi in scena (più di sessanta, stando alle notizie fornite dal sito della Compagnia delle Feste), compare, oltre a una prevedibile monna Onesta, anche una monna Candida, che richiama l'omonima protagonista della commedia morselliana.

Possibile che il testo contenga una citazione anche della commedia di Ercole Morselli, oppure – cosa più probabile - i due nomi, Onesta e Candida, sono utilizzati in questo contesto per l'implicita componente antifrastica, a rappresentare due peculiarità in negativo (disonestà e spregiudicatezza) del gentil sesso?

Per trovare una risposta, ma anche per aggiungere questo nuovo tassello alla vicenda fin qui tracciata sul personaggio di Belfagor, ho deciso di dare un'occhiata a questo testo. L'impresa si è subito è rivelata più difficile del previsto sia per l'oggettiva difficoltà di entrare in contatto con lo scrittore, sia perché gli stessi componenti della Compagnia teatrale (Kido Emiliani e l'attuale regista della Compagnia Tiziana Asirelli, che mi hanno fornito informazioni e collaborazione) non riuscivano a ritrovare il copione, tuttora inedito. Dopo svariati tentativi, e dopo essere riuscita ad avere l'autorizzazione da parte di Lucarelli a visionare il testo, quest'ultimo è stato finalmente rintracciato presso la vedova di un componente della Compagnia delle Feste. La signora si è però

rifiutata di consegnarlo ad altri senza una liberatoria scritta dello stesso Lucarelli, che non sono ancora riuscita a ottenere, ma non demordo...

## 5. L'Arcidiavolo in technicolor

Non solo narrativa poesia e teatro: in tempi più recenti anche il cinema non è rimasto insensibile al fascino del celebre personaggio machiavelliano.

Nel 1966 esce infatti il film *L'arcidiavolo* per la regia di Ettore Scola, con un titolo iniziale, *Il Magnifico*,[502] di cui rimane traccia nell'edizione distribuita in Francia, che si intitolava *Belfagor le Magnifique* [503]con evidente allusione a Lorenzo de' Medici, che compare come personaggio nel film e a cui non senza merito Belfagor scippa l'appellativo.

Ci troviamo negli anni Sessanta del secolo scorso, quelli, per intenderci, della grande fortuna cinematografica della commedia all'italiana, termine ampio e generico per indicare una filmografia che, cavalcando l'onda del successo di pubblico e cassetta, si articolava in numerosi sottogeneri: dal film a episodi[504] a quello imperniato sul viaggio in terre straniere, magari esotiche,[505] dalla commedia balneare[506] alla commedia di ambientazione meridionale che spostava l'attenzione su problemi e tabù di una società ancora a struttura arcaica, ma in più modi sollecitata dalla modernità che avanzava,[507] e via di seguito: fino a comprendere anche un filone storico, che, oltre alle pellicole sull'antica Roma e su temi mitologici, già ampiamente sfruttate dai kolossal holliwoodiani e dai cosiddetti "film peplum" (e dalla fortunata serie delle loro parodie), spostava ora l'interesse verso altre due età, precisamente quella romanesco-risorgimentale e il periodo mediavele-rinascimentale.

---

[502] La sceneggiatura invece recava come titolo *Il diavolo innamorato.*

[503] La prima proiezione in Italia si ebbe il 21 dicembre 1966, quella in Francia il 20 dicembre 1978.

[504] Si ricordino a esempio *Se permettete parliamo di donne* dello stesso Scola, o quelli firmati da più registi, come *Le bambole* ( Comencini, Risi, Bolognini, Rossi); *I complessi* (Rissi, Rossi D'Amico); *Oggi, domani, dopodomani* (Ferreri, De Filippo, Salce) ecc.

[505] *La ragazza con la pistola*, *Bello, onesto, emigrato Australia sposerebbe compaesana illibata*; *Finché c'è guerra c'è speranza*; *Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l'amico misteriosamente scomparso in Africa?*

[506] Ricordiamo almeno due titoli: *Vacanze a Ischia* di Mario Camerini del '57 e *L'ombrellone* di Dino Risi del '65.

[507] Si pensi a *Sedotta e abbandonata*; *Matrimonio all'italiana*, *Don Giovanni in Sicilia*; *Una questione d'onore*; il già citato *La ragazza con la pistola.*

Quella risorgimentale ha un capostipite in teatro nella fortunata commedia musicale *Rugantino*, rappresentata per la prima volta al Sistina di Roma il 15 dicembre del ’62 e che solo nel ‘73 avrà anche una non altrettanto felice trasposizione cinematografica. Seguiranno il film *Le voci bianche*, nel 1964, degli stessi Massimo Franciosa e Pasquale Festa Campanile, che avevano firmato il *Rugantino* assieme a Garinei e Giovannini, e i lavori del regista Luigi Magni che firma pellicole di grande successo, come *Nell’anno del Signore* e *In nome del Papa Re*, rispettivamente nel ’69 e nel ’77, che in modi ironico-satirici raccontano, sebbene con una certa libertà, alcune pagine drammatiche e poco conosciute sui martiri liberali ai tempi della Roma papalina.

Caratteristiche invece più marcatamente comiche, o addirittura comico-farsesche, presentano i film di ambientazione medievale e rinascimentale, sviluppando vicende avventurose e rocambolesche, con occhio, non di rado, più allo sfarzo dei costumi e all’apparato scenografico, che non al rigore della ricostruzione storica: non a caso le sceneggiature attingevano soprattutto al vasto repertorio novellistico e teatrale delle due epoche passate, pur se, ad accreditare le vicende descritte, non mancavano riferimenti a personaggi e situazioni reali,[508] giusto, come direbbe Gesualdo Bufalino, per mettere qualche puntello di circostanze alla favola.

A fare da apripista per quest’ultimo filone sono due film entrambi del ’65: uno è *La mandragola* (ancora Machiavelli!), nella trasposizione cinematografica firmata da Alberto Lattuada; l’altro invece, per la regia di Pasquale Festa Campanile, si intitolava *Una vergine per il principe*, ed era tratto da un carteggio cinquecentesco: due film, è stato scritto, “letterari nelle origini e nelle intenzioni, erotici nei risultati”,[509] nei quali, quindi, cosa che apparirà in modo più evidente nelle successive commedie in costume dirette sempre da Festa Campanile,[510] a essere privilegiato è appunto l’elemento erotico, sebbene rivissuto in chiave comico-farsesca, inaugurando una tendenza che troverà una più consapevole e

[508] Cfr. E. Giacovelli, *La commedia all’italiana, - la storia, i luoghi, gli autori, gli attori, i film*, Gremese, Roma, 1995, pp. 69-71.
[509] Ivi, p. 69
[510] *La cintura di castità* (1967), *La Calandria* (1972) e *Jus primae noctis* (1972).

artistica elaborazione nei pasoliniani *Decamerone* (1971) e *I racconti di Canterbury* (1972).

Nel 1966, intanto, escono ben due film in costume, di ambientazione medieval-rinascimentale, entrambi interpretati da un esuberante Vittorio Gassman: *L'armata Brancaleone*, pensato nel '61 ma realizzato solo cinque anni dopo, per la regia di Mario Monicelli, il quale aveva diretto Gassman già nel '58 nel fortunatissimo *I soliti ignoti*,[511] e *L'arcidiavolo*, primo film in costume per Ettore Scola, con cui Gassman aveva girato nel '64 *Se permettete parliamo di donne* e *La congiuntura.*

Nonostante il prodotto risulti ben confezionato, si avvalga di un cast internazionale e delle musiche di Armando Travajoli, il film del regista irpino[512] non regge il confronto con *L'armata Brancaleone* che "bisserà" il successo qualche anno dopo, nel '70, con *Brancaleone alle crociate.* C'è da dire che *L'arcidiavolo* poco o nulla ha a che vedere con la novella machiavelliana, così come tutt'altra cosa era quel *Belfagor il fantasma del Louvre*, serie televisiva francese del 1965 approdata alla RAI proprio nel '66 a creare forse – ma è solo una nostra congettura – un po' di confusione nello spettatore.

Se però l'autonomia della *fiction* rispetto alla novella è assodata, sebbene ne sia protagonista un esponente proveniente, anche questo, dall'aldilà, il fantasma del Louvre, appunto; la derivazione del film di Scola dal testo cinquecentesco appare invece fuor di dubbio, come del resto ci terrà a ribadire anni dopo lo stesso regista, ricordando il grande interesse che Niccolò Machiavelli suscitava in lui fin dai tempi del liceo, al punto di pensare di fare un film sullo scrittore fiorentino, che raccontasse una giornata della sua vita. Anzi, Scola ammette anche di aver iniziato a scrivere un soggetto, in cui si rifaceva a una lettera al Vettori di messer Niccolò e a un incontro dello stesso con Giovanni delle Bande Nere: "E' un film che non ho mai fatto – concludeva il regista – ma spesso tornavo a pensarci":[513] il passaggio da un Machiavelli personaggio a un personaggio machiavelliano a questo punto è quasi naturale. E così Ettore Scola

[511] Il film, *nomination* all'Oscar del '59 come migliore film straniero, ebbe un *sequel* l'anno successivo con la regia di Nanni Loj.
[512] Ettore Scola è nato a Trevico, provincia di Avellino nel 1931.
[513] P. M. De Santi, R. Vittori *I film di Ettore Scola*, Gremese, Roma, 1987, p. 78.

si rivolse alla celebre novella del Segretario fiorentino, anche perché in essa si manifestava quella dimensione fantastica, e segnatamente magica, che affascinava da sempre il regista che la ha poi riproposta, per sua stessa ammissione, in altre opere da lui firmate[514].

Eppure, il film che ne è scaturito nel '66 è cosa ben diversa dal testo di partenza, non fosse altro perché mancano i cardini tematici della originaria narrazione cinquecentesca, cioè a dire il tema misogino e quello del patto tra diavolo e villano che dà vita alla seconda parte della novella. Scola e Maccari[515], autori anche del soggetto e della sceneggiatura, si sono limitati a estrapolare alcuni sparuti elementi (l'iniziale concilio diabolico, ma fatto, come vedremo, con altri intenti), la trasferta dell'arcidiavolo Belfagor sulla terra, lo sfondo di una Firenze rinascimentale,[516] e pochi altri,[517] per costruire una storia tagliata addosso a un attore esuberante e baldanzoso al punto giusto, e per di più fornito di indiscutibili doti atletiche (Gassman aveva giocato nella nazionale universitaria di basket), tanto che, scontento delle *performance* delle controfigure, arrivò a sostituirle egli stesso, in più di un film,[518] giungendo alla paradossale situazione così descritta dallo stesso Scola: "Quindi avevamo le controfigure, ma in realtà erano dei pensionati: stavano sedute sulla sedia di Gassman, mentre Gassman faceva la controfigura di se stesso".[519] Per di più, l'attore dallo sguardo ammaliante e un po' diabolico – cosa che non guastava, soprattutto in una storia come questa – godeva di una notorietà presso il grosso pubblico che gli derivava anche dal successo in RAI, dove si era guadagnato già

[514] "Ne *L'Arcidiavolo* si manifestava poi la dimensione fantastica che è presente in molti miei film: quella dimensione magica espressa in letteratura dal realismo magico di Bontempelli". Idem. Non è chiaro a quali delle pellicole da lui dirette si riferisca: l'unico film di argomento sicuramente fantastico a cui ha messo mano era stato *Fantasmi a Roma*, che è però precedente all'*Arcidiavolo* (è del '61) e di cui Scola è solo uno degli sceneggiatori assieme a Sergio Amidei ed Ennio Flaiano, mentre la regia è di Antonio Pietrangeli.

[515] Ruggero Maccari oltre che sceneggiatore era stato caporedattore della rivista <<Marc'Aurelio>> e qui aveva conosciuto Ettore Scola, inizialmente disegnatore e vignettista presso la stessa rivista.

[516] In realtà il film fu girato tra Firenze, Pienza e Montepulciano.

[517]Segnaliamo una battuta di un popolano che, davanti al patibolo eretto nella piazza per una prossima esecuzione, confida a un altro: "Meglio morto che ammogliato": battuta che, se anche rinviasse al Machiavelli, ridurrebbe a un banale luogo comune la potente carica misogina e antiuxoria della novella. C'è poi lo scampanio di tutte le campane di Firenze organizzato da Belfagor e dal suo aiutante Adramelek che a un'ora stabilita dovranno rintoccare provocando "un concerto grandioso, apocalittico" (poi ne vedremo il motivo), e che potrebbe leggersi come citazione del gran baccano organizzato dal villano Gianmatteo per mettere in fuga Belfagor: ma appaiono entrambi ipotesi un po' forzate.

[518] Scola qui si riferisce non solo all'*Arcidiavolo*, ma anche al film *La congiuntura* del '64.

[519] P. M. De Santi, R. Vittori, *I film di Ettore Scola*, op.cit., p. 64.

dal 1959 l'appellativo di "Mattatore", dal titolo di uno spettacolo televisivo da lui condotto.

Il film insomma si regge su Belfgaor-Gassman (e, al massimo, sul suo comico aiutante Adramelek): una prova d'attore, insomma, più che di regista. Così Paolo Pillitteri sull'<<Avanti!>> del 27 dicembre 1966 (il film era uscito nelle sale il 21 di quello stesso mese) giudica l'esperienza attoriale del protagonista. "Gassman ha definitivamente abbracciato il Cinquecento: vestito di broccato, con collari plissettati, la calzamaglia sgargiante e l'italiano aulico se ne va cavalcando il suo destriero per i sentieri del *revival* rinascimentale. Questa volta veste i panni del machiavelliano Belfagor, l'arcidiavolo ben noto, senza però alcun riferimento al grande scrittore fiorentino /.../".

Eppure, per questo lungometraggio il regista si era potuto avvalere di svariate risorse. A cominciare da quelle economiche, in quanto il produttore, Mario Cecchi Gori, toscano, cultore e lettore di testi storici e innamorato della città di Firenze, si entusiasmò a tal punto per una vicenda imperniata su entrambi gli oggetti delle sue passioni, da mettere a disposizione un *budget* sicuramente più consistente di quelli solitamente elargiti per le commedie d'ambientazione contemporanea.

Il film segna inoltre la nascita del sodalizio fra Scola e Luciano Riccieri, che sarà per molto tempo, e proprio a partire dall'*Arcidiavolo*, lo scenografo fisso del regista campano, tranne sporadiche eccezioni.[520] In realtà, Riccieri, nel '66 appena ventiseienne, era all'epoca soltanto l'assistente alla scenografia di questo film, che era stata affidata a un nome di tutto rispetto, Piero Gherardi, costumista e scenografo di talento,[521] meritevole di aver contribuito al successo di alcune opere felliniane, guadagnandosi già due oscar con *La dolce vita*, nel '62 e con *8½* nel '64. In seguito a un accavallarsi di impegni, Ghirardi dovette però abbandonare il set di Scola, dove fu sostituito da Pier Luigi Pizzi che parimenti non riuscì a portare a termine l'incarico,[522] che venne così affidato al giovane ma

[520] Come nel 1982, quando Riccieri fu impegnato per le scenografie del *Marco Polo* televisivo di Giuliano Montaldo.
[521] Suoi anche costumi e scenografie de *L'armata Brancaleone* e le scene di un allestimento teatrale de *La Mandragola* del '53 diretta da Marcello Pagliero e Luciano Lucignani.
[522] Così racconta l'episodio lo stesso Riccieri: "Avevano assegnato il film a Pierluigi Pizzi e mi avevano chiamato per fare il suo aiuto. Ad un certo punto Ettore e Pizzi litigarono o non si trovarono in sintonia, non ricordo, e fui raggiunto

già esperto Riccieri: fu lui, ad esempio, a suggerire a Scola di scegliere per l'ambientazione infernale del prologo lo scenario naturale costituito dalle gole dell'Alcantara nella Sicilia orientale.

Discorso analogo per le musiche, affidate alla mano di un maestro indiscusso quale Armando Travajoli, incontrato da Scola per la prima volta nel '63 e rimasto poi un punto di riferimento imprescindibile per i suoi lungometraggi, nei quali, è stato notato "la colonna sonora è sempre stata un ideale *Leitmotiv* dell'ambientazione, delle atmosfere, del tessuto narrativo, in molte occasioni ha fatto da efficace contrappunto alle microstorie raccontate sul palcoscenico della Storia" [523]. Proprio in forza di questa peculiarità, che Scola attribuiva alla musica del maestro, di "interpretazione sonora di un 'mondo", il regista, per questo film ambientato in un Cinquecento che strizza l'occhio al presente, chiese a Travajoli di ibridare musicalità più prettamente rinascimentali con sonorità del tempo alla maniera dei Beatles, che venissero eseguite da chitarre elettriche, percussioni e da un coretto che ricordava un moderno complessino da sale da ballo.[524]

Nonostante un tale dispiegamento di risorse, economiche e artistiche, il film, giudicato "di breve respiro e di facile comicità" (come venne bollato all'epoca da Claudio G. Fava sul <<Corriere mercantile>>[525]) non convinse allora (nonostante i buoni incassi al botteghino), e risulta oggi ingenuo e datato: termine, quest'ultimo, che potrebbe apparire inidoneo per definire un film storico. In realtà, ne *L'arcidiavolo* non mancano voluti richiami a mode e tendenze dell'epoca contemporanea, a partire proprio dalla colonna sonora che, come già detto, doveva evocare i ritmi beat delle orchestrine anni Sessanta. C'è poi il richiamo al fumo di sigari e sigarette, ancora sconosciuti ai gentiluomini cinquecenteschi, nonché l'ironico rimando al gioco del calcio, che sembrerebbe ideato casualmente alla corte di Lorenzo, con disappunto delle dame, a partire da

---

da Scola nella cantina dove stavo disegnando. Ettore mi disse: 'Pizzi se n'è andato, il film lo fai te'. E io rimasi di sasso". ASC *Incontri: Ricceri/Scola/Sironi*, p. 12, in www.aesseci.it.

[523] *Trevico-Cinecittà. L'avventuroso viaggio di Ettore Scola*, a cura di V. Zagarriio, Marsilio, Venezia, 2002, p.263.

[524] Cfr. ivi, p. 265.

[525] Cfr. G. Gambetti, *Vittorio Gassman*, Gremese, Roma, 1982, p 169.

Clarice Orsini, cui spetta un inattendibile pronostico sulla breve fortuna di questo nuovo passatempo.[526]

Per non parlare poi, e di nuovo, del protagonista, Gassman, che, con quel mix di cialtroneria e simpatia, incarna alcuni di quei vizi dell'italiano medio che venivano efficacemente stigmatizzati in quegli stessi anni nelle commedie di Sordi, Tognazzi e Manfredi. C'è persino chi ha azzardato un paragone tra l'arcidiavolo scoliano e un altro bello e invincibile della cinematografia contemporanea: quel James Bond con cui il più casereccio Belfagor condivide l'eleganza, il fascino seduttivo e la licenza di uccidere.[527]

Tutto ha inizio negli antri infernali (le grotte di Alcantara che la fotografia di Aldo Tonti arricchisce di cromatismi sulfurei), dove diavoli con sembianze umane, nudi e col volto truccato o mascherato in modo da evocare i satiri della mitologia, ascoltano l'arringa di Belzebù.

E' stato notato che questa iniziale ambientazione agli inferi nulla ha da spartire con le atmosfere claustrofobiche di altri *location* infernal-cinematografiche di quegli anni, e cioè *La bellezza del diavolo* di Renè Clair del 1950 e *L'occhio del diavolo* di Ingmar Bergman del 1960.[528] E ci mancherebbe altro, aggiungiamo noi, visto che il referente, anche nella sostanziale diversità del *plot*, resta pur sempre la novella di Machiavelli con la sua rappresentazione divertita di un regno negro gerarchizzato e ordinato. Lo scarto della versione di Ettore Scola rispetto alla narrazione originaria sta invece nello spirito del discorso che il re degli inferi rivolge ai suoi sottoposti. Non è infatti la sorte dei mariti dannati a causa delle consorti a preoccuparlo, bensì, in modo più conforme alla sua indole demoniaca, il rischio della pace che sta per essere sancita tra Lorenzo de' Medici e Papa Innocenzo VIII e che porterebbe un'era di serenità e prosperità nel mondo dei vivi. Il film è infatti ambientato in un momento storico ben definito, ci troviamo nell'anno del Signore1486. Non si comprende, pertanto, come mai tutti i testi di storia del cinema (almeno tutti quelli consultati in questo lavoro)[529]

[526] "Ogni gioco dura poco", sentenzia la consorte di Lorenzo, "Tra un anno o due di questa palla si sarà perduto anche il ricordo": intanto si odono in sottofondo le urla delle future tifoserie...
[527] Cfr. P. M De Santi, R. Vittori op. cit., p. 86.
[528] Ivi, p. 81.
[529] Forse un fraintendimento collettivo o, più verisimilmente, una informazione errata "passata", come spesso accade, senza preventivo vaglio critico, da un testo all'altro.

riportino l'erronea notizia che la vicenda si svolge nel 1478, ai tempi cioè di quella congiura dei Pazzi che per la ferocia dimostrata dall'una e dall'altra parte delle famiglie coinvolte (e della stessa popolazione fiorentina) si risolse in un bagno di sangue. Se a ciò si aggiunge l'occasione e il luogo da cui tutto partì (la solenne messa domenicale al Duomo), l'evento segnò un tale trionfo delle forze del male, che davvero non si capirebbero le preoccupazioni di Belzebù per il paventato avvento, proprio in quei tristi tempi, di una nuova era di pace.

Prospettiva che appunto si ripropone più concretamente in quel 1486, quando i tentativi di riannodare i rapporti tra la città medicea e il papato inducono il signore degli inferi a spedire in missione a Firenze uno dei demoni più capaci di cui egli disponga, l' "arcidiavolo provocatore di tutti gli incendi, sovrintendente delle bische, protettore delle unioni tra mariti e donne altrui, incantatore di tutte le femmine". In una parola: Belfagor.

Costui, in soli dieci giorni di tempo, dovrà seminare discordie tra Firenze e Roma impedendo le nozze tra Maddalena, figlia di Lorenzo, e Franceschetto Cybo dell'Anguillara, figlio di Papa Innocenzo VIII, nozze che dovrebbero suggellare la pace raggiunta.

La scena successiva ci trasporta nella campagna toscana, dove appare, *ex abrupto*, Belfagor, accompagnato da un demonietto, Adramelek, interpretato dall'attore americano Mickey Rooney[530] (nell'unico film italiano da lui girato), che gli farà da aiutante, agevolato dal fatto di essere invisibile ai viventi. I due, già a partire dall'aspetto - l'uno, Belfagor, nelle sembianze di cavaliere, aitante, vestito di damaschi e velluti cremisi, l'altro, il demonietto, un Rooney reso, se possibile, ancora più brutto dalla tenuta in calzamaglia e da una buffa acconciatura a caschetto da cui fuoriescono due cornicelle - sembrano riproporre quella coppia comica il cui archetipo è individuabile nelle intramontabili figure di Don Chisciotte e Sancio Panza, ma che proprio il cinema comico (e già prima il varietà) avrebbe riproposto in infinite variazioni sul tema.

La prima tappa è all'immancabile locanda, luogo topico dell'immaginario medieval-rinascimentale, dove si concentrano beffe, zuffe e avventure boccaccesche. Anche in questa locanda ritroviamo l'oste tirchio e affarista e

[530] L'attore venne doppiato da Elio Pandolfi.

l'ostessa procace, la giovane serva che arrotonda coi favori che concede nottetempo, l'avventore di una certa età fornito di moglie giovane al seguito, che è obbligata dalla gelosia coniugale a viaggiare travestita da giovinetto: tutte situazioni che non mancano di essere rapidamente sfruttate dai due: da Adramelek, per puro maligno divertimento, e da Belfagor perché, divenuto temporaneamente uomo a tutti gli effetti, non prova che due desideri, come ribadisce più di una volta al suo meravigliato compagno: mangiare e giacere con una femmina.

La sosta alla locanda ha però uno scopo ben preciso: quello di intercettare il figlio del Papa, Franceschetto Cybo (interpretato da un raffinato e malinconico Luigi Vannucchi), rientrato dalla Francia e in viaggio per Firenze dove dovrà impalmare la giovane Maddalena de' Medici, e sancire cosi la pace tra le due città. Belfagor ha facile gioco quando scopre che Franceschetto ama le carte e lui che è un baro sopraffino lo sfida e naturalmente gli vince tutto, alla fine anche la vita, che il giovane, nobile d'onore, si toglierà uccidendosi per saldare il suo debito di gioco.

A questo punto Belfagor può prendere agevolmente il posto di quello, contando anche sul fatto che, dopo un soggiorno di sedici anni in Francia, anche chi avesse precedentemente incontrato il nobile Franceschetto avrebbe stentato a riconoscerlo. Scortato da legati pontifici e dalle guardie del Papa, Franceschetto/Belfagor fa il suo trionfale ingresso alla corte medicea. Dove è accolto coi dovuti onori dalle gentildonne, che ne rimangono subito affascinate, e dallo stesso Lorenzo (Gabriele Ferzetti) che Belfagor sa blandire elogiandone il suo *Trionfo di Bacco e Arianna*, che viene recitato con accompagnamento musicale da teatranti presenti in corte. Solo il capitano delle guardie, tale Gianfigliazzo (interpretato dall'attore Ettore Manni) innamorato senza speranza della giovane Maddalena (l'attrice francese Claudine Auger) nutre istantanea antipatia e diffidenza per il nuovo arrivato.

Si arriva così al giorno fatidico delle nozze, celebrate ovviamente in chiesa, dove tripudi d'incenso e funzioni liturgiche provocano non pochi disturbi al povero arcidiavolo, che però si risolleva quando, al momento culminante della cerimonia, rifiuta la sposa, in modo per di più plateale e umiliante al fine di

riaccendere la rivalità tra Firenze e Roma per la felicità di Belzebù. Poi fugge via inseguito dalle guardie di Lorenzo. La fuga conduce Belfagor e l'inseparabile Adramelek in quello che era stato il laboratorio del grande Leonardo, con le sue macchine futuristiche che suscitano l'ammirato interesse persino dell'arcidiavolo, che non può fare a meno di esclamare: "Questo Leonardo è un prodigioso inventore: è dei nostri, non c'è alcun dubbio!"

Turlupinando in vari modi gli inseguitori, i due, grazie ai loro poteri sovrumani, si mettono in salvo, mentre a Firenze inizia a profilarsi la possibilità di una nuova guerra per vendicare l'affronto subìto. Nell'assemblea presieduta da Lorenzo de' Medici, costui conferma le doti di equilibrio e di diplomazia che gli fecero meritare l'appellativo di "ago della bilancia": teme la guerra e soprattutto paventa il pericolo di veder calare un ennesimo "pacificatore" straniero: per questo afferma che in ogni guerra la vittoria più conveniente è la pace. Le sue parole non riescono a sedare gli animi dei belligeranti (grazie anche allo zampino dell'invisibile Adramelek). Con la nuova dichiarazione di guerra tra le due città, la missione dei due diavoli potrebbe dirsi conclusa con successo.

Belfagor, però, stanco di indurre solo gli altri in tentazione, vuole ora essere lui a cedere ai piaceri della vita. In realtà pensa alla bella Maddalena, appena rifiutata sull'altare per obblighi assunti, ma alla cui avvenenza non è rimasto insensibile. Perciò, sempre spacciandosi per Franceschetto, la raggiunge nei giardini del palazzo e tenta di sedurla anche col ricorso al suo potere ipnotico. La fanciulla, protetta dalle insidie diaboliche da un ciondolo a forma di crocifisso che porta al collo e desiderosa di vendicare l'affronto patito poco prima, finge di cedere alle sue lusinghe e gli dà appuntamento la sera nella sua camera, dove invece gli tende una trappola. Belfagor è rinchiuso nella prigione del Bargello, da cui evadere è per lui un'inezia.

Pur avendo portato a termine con successo l'impresa, l'arcidiavolo non è disposto ancora a ritornare agli inferi. Stavolta è lui a volersi vendicare del raggiro di Maddalena. Fa così circolare per Firenze la notizia, letta da un banditore, che la giovane figlia di Lorenzo quella notte si mostrerà alla finestra della sua stanza completamente ignuda davanti agli occhi concupiscenti dei suoi

concittadini[531]. Mentre Lorenzo sembra divertito dalla fantasiosa vendetta architettata da Franceschetto (con profondo disaccordo di Clarice, da cui è tacciato di essere un padre snaturato oltre che un marito spregevole), Gianfigliazzo architetta un complicato sistema di protezione per la ragazza. Che ovviamente viene facilmente aggirato da Belfagor, il quale, introdottosi nella camera di Maddalena attraverso il camino, le cui fiamme non lo spaventano di certo, può portare a compimento la sua vendetta.

La commedia si colora sempre più di tinte boccaccesche (il denudamento della ragazza che appare alla finestra ricoperta solo dei capelli), che cedono il posto a una svolta sentimentale nella fase conclusiva. Belfagor colpito dalle lacrime che rigano il volto di Maddalena, le dà il suo addio, promettendo di mai più importunarla per il futuro essendo in partenza per terre lontane. Aiutato ancora da Adramelek che gli cala una fune dai merli del palazzo, l'arcidiavolo si dà nuovamente alla fuga grazie alla macchina per volare di Leonardo, recuperata a tal fine dal suo aiutante.

Belfagor non è ancora pago. Mentre Adramelek soddisfatto traccia i segni magici nel punto stabilito per far ritorno a casa, l'arcidiavolo sente che qualcosa gli brucia.

"L'amore è già una rovina per gli uomini, per un diavolo sarebbe la fine più ignominiosa", gli fa notare il cinico, ma saggio Adramelek. Intanto, sopraggiunge a cavallo il suo perenne rivale di questa avventura, cioè il capitano Gianfigliazzo, bardato di elmo e corazza: a Belfagor non sembra vero di poter scaricare tensione e rabbia in un ultimo scontro che risulterà fatale, naturalmente, per il capitano, che non può competere coi "superpoteri" dell'arcidiavolo. Proprio quando quest'ultimo sta per assestargli il colpo finale, l'arcidiavolo scopre che l'elmo serviva a celare il delicato volto della donna di cui è invaghito, la quale impossessatasi con un inganno delle armi del capitano, cerca vendetta anche per l'ultimo affronto. In realtà, se è chiaro che tra i due è scoccata la scintilla della reciproca passione, è altrettanto evidente che il duello sembra una

[531] E' a questo punto che Belfagor ordina ad Adramelek il concerto di tutte le campane che all'ora della sera stabilita richiamino la folla sotto il palazzo dei Medici.

citazione di noti episodi recuperati da poemi eroico-cavallereschi, si pensi allo scontro fra Tancredi e Clorinda.

Intanto, torniamo al film, è quasi l'alba del decimo giorno, termine ultimo fissato da Belzebù per il rientro. Adramelek porta fretta. Ma Belfagor non ha alcuna intenzione di far ritorno a casa. L'amore ricambiato per Maddalena lo sta rapidamente trasformando, al punto da fargli rinnegare l'inferno e i suoi abitanti. Adramelek si avvia da solo alla dimora infernale, mentre sulla terra sopraggiunge il vero capitano con un cospicuo corpo di guardia che riesce a sopraffare Belfagor, il quale crede di essere stato nuovamente raggirato dalla donna.

La scena conclusiva si svolge nella piazza dove Belfagor è condotto al patibolo davanti a un vasto pubblico composto dal popolo e dalla stessa corte medicea al gran completo: l'uno e l'altra perplessi perché questo audace e spaccone Franceschetto aveva conquistato un po' tutti: persino Lorenzo.

Franceschetto/Belfagor, condannato al rogo, si avvia spensieratamente verso la sua fine terrena: superata la delusione amorosa, subentrata la disillusione, egli si rallegra all'idea di regalare una splendida uscita di scena alle genti di Firenze, non temendo certo il fuoco, suo elemento naturale, e pensando di procurarsi anzi una più rapida via di ritorno a casa. Ride e irride, perciò, guadagnandosi il rispetto ammirato di tutti. Fino a che non gli compare affianco Adramelek, addolorato e avvilito. Le azioni e le parole che l'arcidiavolo in amore aveva pronunziato poco prima, rinnegando il suo regno di provenienza, hanno sdegnato il suo capo, che lo ha "degradato" al rango di comune mortale. Sta dunque per morire, e, per di più, tra atroci sofferenze. Adramelek, reso ora invisibile anche agli occhi di Belfagor, piange e si dispera per la sorte dell'amico per cui non può fare più nulla.

L'arcidiavolo (per meglio dire, l'ex arcidiavolo) perde a questo punto la baldanza, intanto Maddalena, ignara di tutto tranne che del suo amore, sale sul rogo per morire accanto all'uomo che ama. Lorenzo, a questo punto, non può che sospendere l'esecuzione, nonostante la riluttanza del solito capitano che vorrebbe vendicarsi in un colpo solo dei due innamorati. E infatti Gianfigliazzo si scaglia contro il rivale, deciso a portare a termine egli stesso la condanna a

morte appena revocata. Belfagor privo dei suoi poteri sovrumani, si accorge di non saper combattere e di essere anche piuttosto pavido di fronte alle armi, tenta di traccheggiare e di darsi alla fuga suscitando la perplessità di Lorenzo e della stessa Maddalena a causa di tale repentina trasformazione .

Ecco però, con un insperato "arrivano i nostri", sopraggiungere il fedele Adramelek che sbaraglia il capitano facendolo finire nella pira di fuoco. Lorenzo dichiara l'immediata sospensione delle ostilità con Roma e Belfagor si allontana con la sua futura sposa mandando un ultimo saluto al suo fedele amico Adramelek.

Per *L'Arcidiavolo* di Ettore Scola vale quanto gia si è notato per il poemetto di Pirandello e la commedia di Morselli (sebbene entrambi incompiuti), e cioè che questo film di poco o nulla è debitore al testo di riferimento di Niccolò Machiavelli. Anzi, la pellicola del regista campano sembrerebbe costituire un ulteriore episodio imperniato sulle imprese di Belfagor sulla terra: dopo quella coniugale, narrata dalla novella, eccolo ora impegnato in una missione politica cui potremmo anche dare un titolo più caratterizzante, per esempio *Belfagor alla corte di Lorenzo il Magnifico*, sulla scia di quei film seriali che proprio negli anni Sessanta iniziavano a imperversare: si pensi a quelli della conturbante marchesa Angelica o a quelli di 007.

Certo, come film non sarà un capolavoro questo *Arcidiavolo*, soprattutto se paragonato alle opere migliori del regista di Trevico, ma non ci sembra neanche da liquidare riducendola alla stregua di una "fantastoria ambientata in pieno fantarinascimento" come qualcuno ha notato con eccessiva superficialità.[532] Non fosse altro perché eventi e personaggi sono selezionati dai testi di storia piuttosto che da quelli di favole e commedie: realmente esistiti sono Lorenzo de' Medici, Clarice Orsini, il figlio Giovanni (futuro papa Leone X) assurto al titolo cardinalizio appena quattordicenne a opera dello stesso pontefice Innocenzo VIII, a sua volta padre di quel Franceschetto Cybo conte di Anguillara, che

[532] Cfr. P. M. De Santi, R. Vittori, *I film di Ettre Scola*, op. cit., p.75.

effettivamente andò a nozze con Maddalena, figlia del Magnifico, nel 1487 (cioè un anno dopo gli avvenimenti narrati nel film):[533] altro che fantastoria!

Uniche presenze effettivamente fantastiche sono quelle dei due protagonisti infernali, che vengono però calati in un contesto epocale e ambientale molto preciso e circostanziato: proprio il contrario di quanto avviene nella narrazione fiabesca.

Il film di Scola, tra riso e sorriso, è in fondo una storia non solo d'amore, ma anche di amicizia: all'arcidiavolo, che alla fine rinuncia ai poteri sovrumani e diventa uomo fra gli uomini, si affianca il personaggio del piccolo diavolo Adramelek, desideroso di portare a rapido compimento la missione per tornare all'inferno e, per questo, sempre sollecito nel ricondurre l'arcidiavolo sulla cattiva strada. Però, quando quest'ultimo si trova in serio pericolo, non esita ad accorrere in suo aiuto un'ultima volta, sfidando le ire dello stesso temutissimo Belzebù, in un estremo disinteressato slancio d'affetto per il suo antico compagno d'avventure.

Per tutto questo, la pellicola di Scola, pur nella struttura di commedia ridanciana e spensierata, sembrerebbe offrire allo spettatore anche un'ulteriore, aggiuntiva chiave di lettura: dal raffronto tra l'arcidiavolo e i suoi interlocutori umani, con tutto il loro retaggio di lotte intestine e familiari per il potere, di nepotismo e corruzione del clero, di esecuzioni capitali trasformate in occasioni spettacolari per nobili e popolino, di veleni e pugnali come strumenti di rapida risoluzione dei problemi, da tale raffronto, dicevamo, sembrerebbe emergere che effettivamente, modificando la celebre battuta di Jean-Paul Sartre, "l'inferno siamo noi" e che in fondo il minore dei mali che ci possa capitare, oggi come ieri, è quello di imbatterci in un arcidiavolo spaccone, gaudente e romantico come Belfagor.

[533] A riprova di una certa attenzione alle date e agli eventi, notiamo che nell'anno i cui dalla critica viene erroneamente ambientato il film di Scola, il 1478, Maddalena, nata nel '73, avrebbe avuto solo cinque anni.

# APPENDICE AL TERZO CAPITOLO

## Il *Tristanello*: un'ignorata prima versione poetica della novella con un'ipotesi sul suo autore

Quando pensavo di essere ormai prossima alla chiusura della tesi e mi accingevo agli ultimi adempimenti, mi è capitato sott'occhio, in una nota dell'edizione delle *Operette satiriche* del Machiavelli curata da Luigi Foscolo Bendetto (edizione spesso consultata per i primi capitoli di questo lavoro), il riferimento a un'opera, *Il Tristanello fuoruscito di Colonia*, di un certo Vitaliano Salensi, contenente, alle pagine 50-65, una ulteriore versione della novella del diavolo che prese moglie: versione, per quel che mi consta, mai letta né presa in considerazione da alcuno studioso.

Mi sono in un primo momento allarmata per questa omissione forse grave nell'ambito della mia ricerca e quindi allertata per tentare, nel pochissimo tempo rimastomi, di colmare almeno parzialmente questa lacuna.

Reperire il testo in questione si è rivelata impresa non facile; finalmente ho trovato una scheda recante una segnatura (nella quale però il cognome dell'autore è erroneamente scritto con la "T": Salenti, quindi, invece di Salensi) che, ho scoperto, rimandava al catalogo Palatino della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

Per abbreviare i tempi, che ormai erano davvero strettissimi, mi sono fatta inviare soltanto la riproduzione delle pagine riguardanti la novella in questione. Ho scoperto così che essa è parte integrante del poemetto in ottava rima *Il Tristanello fuoruscito di Colonia*, del conte Vitaliano Salensi, edito a Brescia nel 1624 presso l'editore Bartolomeo Fontana.

Poiché questa nuova versione non costituisce una novella a sé stante, risultando essa inserita nell'ambito di una più ampia vicenda narrativa, sarebbe opportuno leggere l'opera per intero, al fine di una sua più completa valutazione e anche per chiarire alcuni interrogativi: chi è questo Tristanello, e quali motivi hanno indotto l'autore a inserire all'interno del poemetto la novella di machiavelliana memoria? Per adesso, ciò che possiamo dire è che essa si trova nel terzo canto, e che consta di quarantotto stanze.

A questo punto, anche al fine di individuare l'ambito culturale di provenienza del poemetto, si è posta la necessità di reperire qualche notizia sull'autore: le ricerche da me tentate in tal senso non hanno però prodotto alcun risultato. L'unica informazione interessante è che un poemetto parimenti in ottava rima intitolato semplicemente *Tristanello* (a meno che il titolo non sia stato riportato in modo parziale, omettendone una parte) venne composto nel diciassettesimo secolo da Fortuniano Orazio Sanvitale, in data imprecisata ma prima del 1626, anno della morte dello stesso.

Nato nel 1564 e vissuto in quel di Parma, Fortuniano Sanvitale appartenne a un'illustre famiglia del luogo ed egli stesso fu figlio illegittimo del conte Giberto. Fu spesso in lite, per questioni ereditarie, col fratellastro Girolamo, a cagione delle quali nell'Accademia degli Innominati, di cui fu membro a partire dal '93, assunse il nome di Agitato. Pittore e poeta di un certo spicco nell'ambito della cultura parmense del tempo, il Sanvitale compose in versi sciolti l'*Anversa conquistata* e alcuni poemetti in ottava rima: *La Caterina martire*, *L'Arciduca* e, appunto, il *Tristanello*.

Naturalmente la mia attenzione si è subito concentrata su quest'ultimo dal titolo parzialmente coincidente con quello del Salensi.

Possibile, mi sono chiesta, che l'opera sia la medesima e che Vitaliano Salensi non sia che uno pseudonimo del Sanvitale? Ma, eventualmente, quale attinenza è riscontrabile fra i due nomi?

Memore della consuetudine praticata dagli esponenti di alcune accademie barocche di adottare pseudonimi artificiosi, che rinviassero a qualche peculiarità caratteriale, oppure realizzati anagrammando o rimanipolando il nome proprio, ho messo quello dei due personaggi a confronto.

Ho notato così che il nome Vitaliano potrebbe essere stato realizzato tramite la giustapposizione di una parte del cognome Sanvitale (VITAL) e la parte conclusiva del nome di battesimo, Fortuniano (IANO).

Ma, ammesso che fosse così, restava da stabilire da cosa derivasse il cognome Salensi. Incerta sul da farsi, mi sono riletta le scarne notizie biografiche del Vitaliano e mi sono accorta che il padre, Giberto, aveva il titolo di quarto conte di Sala, ma che, soprattutto, lo stesso Fortuniano era nato in tale località. Ho

cercato quindi notizie su questa cittadina o paese e tra i vari comuni esistenti in Italia con questo nome, ne ho trovato uno nei pressi di Parma, Sala Baganza, al cui interno, guarda caso, sorge proprio la Rocca Sanvitale che ricorda l'antica e illustre famiglia del luogo: il cognome Salensi sarebbe dunque da interpretare come indicazione (o anche omaggio) da parte dello scrittore al proprio luogo d'origine, Sala Baganza, appunto.

Non solo, nel testo poetico c'è, come dirò tra breve, il rimando a una serie di illustri personaggi dell'antichità: oltre alla Sibilla Cumana e a Petronio, è citato anche un certo Biaggio Parmigiano, personaggio, quest'ultimo che a me risulta sconosciuto, ma che stando ancora una volta a quanto sono riuscita a trovare, potrebbe corrispondere alla figura di Biagio Pelacani, filosofo, scienziato e astrologo di origine parmense, vissuto fra tredicesimo e quattordicesimo secolo, e probabilmente ben noto - forse quasi figura proverbiale - ancora nei secoli a venire tra gli abitanti di quelle zone. Il riferimento a questo personaggio tradirebbe l'appartenenza dell'autore del poemetto a questo ambito culturale parmense, che era poi quello del Sanvitale.

Insomma, direi che ci sono argomenti che mi permettono di affermare con un certo margine di possibilità che i due scrittori, Vitaliano Salensi e Fortuniano Sanvitale, siano la stessa persona, anche se tale tesi richiede successivi accertamenti e verifiche.

Se però così fosse, si chiarirebbero alcuni punti: sia la totale mancanza di dati biografici riguardanti il Salensi, sia il motivo per cui in vari repertori bibliografici consultati, alla voce "Sanvitale" risultino elencate diverse opere dello stesso, mai però il *Tristanello*, che, con il titolo completo, compare catalogato sotto la voce Salensi, cioè con il falso nome con cui venne pubblicato dall'autore.

Riguardo al contenuto, non mi sembra che lo scritto contenga nulla di particolarmente originale.

La novità sta semmai nel fatto che, risalendo agli inizi del Seicento, esso costituisce la prima versione poetica italiana, almeno accertata, della celebre novella: anticipa infatti anche quella del Fagiuoli, con la quale sarà necessario

quindi attuare un confronto per verificare eventuali correlazioni del testo fagiuoliano con questo del Salensi.

La novella viene raccontata da un personaggio (forse il protagonista, ma non possiamo dirlo con certezza), ai compagni di bevuta. Sembrerebbe che ci si ci trovi in un'osteria, dove il narratore invita i commensali a sospendere temporaneamente le libagioni affinché ascoltino una novella che ha la capacità di far desistere da ogni eventuale desiderio di convolare a nozze.

Per attestare poi l'antica autorevolezza della storia, il poeta sostiene sia stata trovata in un libro scritto a mano dalla Sibilla, mentre per il titolo, *Le nozze del demonio*, viene scomodato addirittura Petronio, forse - sospetto malignamente - per la facile rima Petronio-demonio. Segue poi un'ancaronistica invocazione alla musa e si entra quindi nel vivo della storia, col solito concilio in cui schiere di demoni, paragonati a corvi che si addensano sulla riva di un fiume in modo da oscurarlo, si accalcano giungendo da ogni antro infernale.

La vicenda procede come da copione. Le uniche novità stanno nei nomi differenti dei personaggi: Belfagor diventa Alchino e al posto di Roderigo di Castiglia avremo un Don Ioanne Martin di Salvaterra. La sposa si chiama Olivetta invece che Onesta, ma è altrettanto "altiera" e "capriciosa", è parimenti di famiglia illustre, ma economicamente decaduta, con un padre calcolatore e uno stuolo di fratelli e sorelle da sistemare. La situazione è insomma la medesima, sebbene sotto un altro cielo. Il luogo prescelto da Alchino è infatti in Liguria, a Genova, o meglio in quel San Pier d'Arena che al tempo era ancora comune a sé. Non mancano la progressiva rovina economica, la conseguente fuga e l'incontro col contadino, tal Benetto da Chiavari. Con la differenza che l'accordo col villano di turno viene meno già nel corso della prima possessione di una fanciulla che si chiama Gregoria. Deluso dall'irriconoscenza, il villano architetta il piano del falso ritorno della moglie che mette in fuga Alchino e fa giungere il poeta alla conclusione che:

Così con gran denaro, e molto riso,
Restò Benetto; e'l Diavolo deriso.

# BIIBLIOGRAFIA

## Capitolo primo: *La "Favola" di N. Machiavelli tra invenzione e tradizione*


Anselmi G. M. -. Fazion P, *Machiavelli, l'Asino e le bestie*, Clueb, Bologna, 1984.

Arnaudo M, *"Belfagor" come casistica: una lettura della favola machiavelliana,* in <<Italianistica>>, XXXIV, 2005, n. 2.

Asor Rosa A.(a cura di), *Belfagor,* in *La novella occidentale dalle origini a oggi,* Edizioni Moderne Canesi, Roma, 1960, vol. I.

Bàrberi Squarotti G., *La forma tragica del «Principe» e altri saggi su Machiavelli*, Firenze, Olschki, 1966.

Idem, *Machiavelli o la scelta della letteratura*, Roma, Bulzoni Editore,1987.

Battaglia S., *L'esempio medievale,* in *La coscienza letteraria del Medioevo,* Liguori, Napoli, 1965.

Berlioz-J.. Bremond C., *Belphégor ou le diable mal marié,* in <<L'Histoire>>, n. 153, 1992, pp. 30-36

Bausi F., *Machiavelli,* Salerno Editrice, Roma, 2005.

Bec C., Carrai S.,Paccagnella I., *Scarpe grosse. Contadini in letteratura,* Tirrenia Stampatori, Torino,1999.

Benedetto L. F. (Introduzione e note di), N. Machiavelli, *Operette satiriche (Belfagor – L'Asino d'Oro, I Capitoli*), Torino, Utet, 1926.

Bertelli S.- Innocenti P., *Bibliografia machiavelliana*, Valdonega,Verona, 1979.

Blasucci L., *Le opere letterarie di Machiavelli*, in *Storia della Letteratura italiana,* Garzanti, Milano, 1966, vol. VI.

Idem, *Machiavelli novelliere e verseggiatore*, <<Cultura e scuola>>, XXXIII-XXXIV, 1970.

Bonfantini M., (a cura di) Machiavelli, *Opere*, Ricciardi, Napoli-Milano, 1954.

Idem, (a cura di), Machiavelli, *La Mandragola, Belfagor, Lettere*, Mondadori, Milano, 2005.

Borsellino N., Machiavelli, Laterza, Bari-Roma, 1973.

Brusegan N. (a cura di), *Fabliaux. Racconti medievali francesi*, Einaudi, Torino, 1980.

Campailla S., *Machiavelli (e Leopardi) agli Inferi*, in S. Campailla, *Controcodice*, ESI, Napoli, 2001.

P. Camporesi, *La maschera di Bertoldo*, Torino, Einaudi, 1976.

Capodivacca A., *Curiosity and the trials of the imagination in early modern Italy*, University of California, Berkeley, 2007.

Caretti L., *Machiavelli scrittore*, in *Antichi e moderni. Studi di letteratura italiana*, Einaudi, Torino, 1976.

Celse M., *La <<beffa>> dans Machiavel, dramaturge et conteur*, in *Formes e significations de la <<beffa>> dans la littérature italienne de la Reinassance*, Università de la Sorbonne nouvelle, Paris, 1972.

Cesarani R., De Federicis L., *Dall'alto medioevo alla società urbana*, vol. I in *Il materiale e l'immaginario*, Torino, Loescher, 1985.

Chalon L., *A propos du "Belfagor Arcidiavolo" de Machiavel*, in <<Marche Romane>>, Liegi XXXI, 1-2, 1981, pp. 25-32.

Chirumbolo P., *<<Belfagor>> e il mondo rovesciato di Machiavelli*, in<<Studi rinascimentali>>, 2003, n.1, pp. 27-33.

Ciccuto M. (a cura di), *Favola*, in *Novelle italiane. Il Cinquecento*, Garzanti, Milano, 1982

Collin de Plancy J. A. S., *Dizionario infernale*, Xenia, Milano, 1988.

Crispino M., Giovannin F., Zatterin M., *Il libro del Diavolo – L'origine, la cultura, l'immagine*, Bari, Edizioni Dedalo, 1986.

D'Agostino, *Il patto col diavolo nelle letterature medievali (Elementi per un'analisi narrativa)*, in <<Studi Medievali>>, III serie, XLV (2004).

D'Andrea A., *Struttura e significato della "favola" di Machiavelli*, in D'Andrea A., *Strutture inquiete*, Olschki, Firenze, 1993, pp.129-152.

De Maria U., *<<Belfagor Arcidiavolo>>. Saggio critico*, Tipografia della <<Gazzetta d'Emilia>>, Bologna, 1899.

De Sanctis F., Storia della letteratura italiana, Feltrinelli, Milano, 1978.

Di Francia L., *Novellistica*, Vallardi, Milano, 1924, 2 voll.

Di Nola A. M., *Il diavolo*, Newton Compton, Roma, 1987.

Idem, *Attrazione diabolica* in <<Millelibri, il piacere di leggere>>, Anno IV, n°30, pp. 74-79, Editoriale Giorgio Mondadori, Milano, 1990. Raccolta di articoli di Alfonso M. Di Nola a cura di Ireneo Bellotta, III Convegno in onore di A. M. Di Nola, 14 ottobre 2006, Biblioteca comunale, Gragnano.

Feo M., *Dal <<pius agricola>> al villano empio e bestiale*, in <<Maia>>, XX, 1968, pp. 89-136, 206-223.

Ferroni G., *Lettere a Belfagor*, Donzelli, Roma, 1994.

Idem *Storia della letteratura italiana. Dal Cinquecento al Settecento*, Einaudi Scuola, Milano, 2008.

Fido F., *Machiavelli, Guicciardini e storici minori del primo Cinquecento,* in *Storia letteraria d'Italia – Il Cinquecento*, Vallardi, Padova,1994.

Gerber A., *Niccolò Machiavelli. Die Handschriften, Ausgaben und Uebersetzungen seiner Werke*, Gotha, Perthes, 1912-1913.

Graf A., *Il diavolo*, (I ed. Fratelli Treves, Milano, 1889), Salerno Editrice, Roma, 1980.

Grazzini F., *Appunti su Machiavelli narratore*, in *La novella italiana*. Atti del Convegno internazionale di Caprarola, Salerno ed., Roma, 1989, vol. II, pp. 841-850.

Idem, *Machiavelli narratore. Morfologia e ideologia della novella di Belfagor con il testo della "Favola*", Laterza, Roma-Bari,1990.

Idem, *Teatralità indiretta di Machiavelli. Le "Lettere" e la novella di Belfagor*, in *Il teatro di Machiavelli*, Atti del Convegno (Gargnano del Garda, 2004), a cura di G. Barbarisi e A. M. Cabrini, Cisalpino, Milano, 2005, pp. 67-98.

Guglielminetti M., *Le simultanee <<mutazioni>> di Belfagor Arcidiavolo*, in *La cornice e il furto*, Zanichelli, Bologna, 1984.

Idem, *Sulla novella italiana*, Milella, Lecce, 1990.

Hyatt V.– Charles W., *Il libro dei Demoni*, (1974), Liguori, Napoli, 1986.

Jacomuzzi S., *<<Belfagor>>*, in *Dizionario della Letteratura italiana. Le Opere*, Tea, Milano, 1989.

Iacopino A.M., Il *manoscritto Antinori 130: una comica storia di possessione*, in AA.VV, *Dal testo alla rete*. Atti e documenti del Convegno internazionale per dottorandi, a cura di Endre Szkárosi e József Nagy, Budapest, 22-24 aprile 2010, Università degli Stdi Eötvös Loránd, Budapest.

Le Goff J., *I contadini e il mondo rurale nella letteratura dell'alto Medioevo (secoli V e VI*), in *Tempo della chiesa e tempo del mercante*, Einaudi, Torino, 1977.

Idem, *Realtà sociali e codici ideologici all'inizio del secolo XIII: un exemplum di Giacomo di Vitry sui tornei*, in *L'immaginario medievale*, Laterza, Bari, 2007 (sesta edizione), pp. 57-74.

Luperini R., *La scrittura e l'interpretazione. Storia e antologia della letteratura italiana nel quadro della civiltà europea*, G. B. Palumbo Editore, Palermo, 1999, vol. 1, tomo IV.

Maier B., *Novelle italiane del Cinquecento*, Il club del libro, Milano,1962.

F. Manai, *Note sulla «Favola» di Machiavelli. Gianmatteo, il villano più furbo del diavolo*, «Rivista di studi italiani», 1986-1987, IV-V.

M. Martelli (a cura di), N. Machiavelli, *Tutte le opere*, Sansoni, Firenze, 1971.

Merlini D. *Saggio di ricerche sulla satira contro il villano*, Loescher, Torino, 1894.

Passano G., *I novellieri italiani in prosa*, Paravia, Torino, 1878.

Picone M., *La "Favola" di Belfagor fra exemplum e novella*, in *Niccolò Machiavelli politico storico letterato*, Atti del Convegno di Losanna, 27-30 settembre 1995, a cura di J. J. Marchand, Salerno Editrice, Roma, 1996.

Idem, *La <<Favola>> di Machiavelli. Una lettura intertestuale*, in *Dal primato allo scacco. I modelli narrativi italiani tra Trecento e Seicento*, a c. Di G. Anselmi, Carocci, Roma, 1998, pp. 171-190.

Russel J. B., *Il diavolo nel Medioevo*, Laterza, Bari-Roma, 1987.

Idem, *Il diavolo nel mondo moderno*, Laterza, Bari-Roma, 1988.

Russo L., *Machiavelli*, Laterza, Bari, 1966.

Stoppelli P., *Machiavelli e la novella di Belfagor*, 2007, Salerno Editrice, Roma.

Tarantino M., (a cura di) N. Machiavelli, *Novella di Belfagor – L'Asino*, Salerno Editrice, Roma, 1990.

Tommasini O., *La vita e gli scritti di Niccolò* Machiavelli, Loescher, Torino, 2 volumi (il secondo in due tomi), 1883-1911.

Van Hamel A. G., *Les Lamentations de Matheolus et le livre de Leesce de Jehan Le Fèvre de Resson (Poèmes français du XIV* siècle), Bouillon, Paris, 1892-1905.

Vivanti C. (a cura di) , N. Machiavelli, *Opere*, Einaudi, Torino, 2005, vol.III,

## Capitolo secondo: *Rivisitazioni letterarie e folkloriche della novella di "Belfagor Arcidiavolo"*

Anselmi G. M.,Rico F., *Dal primato allo scacco. I modelli narrativi italiani tra Trecento e Seicento*, Carocci, Roma, 1998.

Bàrberi Squarotti G., *La letteratura instabile. Il teatro e la novella fra Cinquecento ed età barocca*, Santi Quaranta, Treviso, 2006.

Battaglia Ricci L.,Chiarini G., Ciccuto M., Conrieri D., *Novelle italiane. Il Cinquecento*, Garzanti, Milano, 1982.

Bonora E., *Ricerche su Francesco Sansovino*, Istituto veneto di scienze lettere e arti, Venezia 1994.

Campanelli M., *Centralismo romano e "policentrismo" periferico. Chiesa e religiosità nella Diocesi di Sant'Alfoso Maria de' Liguori, Franco Angeli*, Milano, 2003.

Casalicchio C., *L'utile col dolce Cavato da detti, e fatti di diversi uomini savissimi, che si contiene in cinque Decade di Argutie*., Napoli, 1673.

Cecchi E., *Storia della letteratura italiana. Il Quattrocento e l'Ariosto*, vol 3, Garzanti, Milano, 1988.

Conrieri D. (a cura di) *Novelle italiane. Il Seicento – Il Settecento*, Garzanti, Milano,1982.

Cortini M. A, Mulas L., *Selva di vario narrare. Schede per lo studio della narrazione breve nel Seicento*, Bulzoni, Roma, 2000.

Della Valle V., La lessicografia, in Storia della lingua italiana, a c. di L. Serianni e P. Trifone, I, Einaudi, Torino, 1993.

Di Filippo Bareggi, *Il mestiere di scrivere. Lavoro intellettuale e mercato librario a Venezia nel Cinquecento*, Bulzoni, Roma, 1988.

Di Francia L., *Novellistica*, Vallardi, Milano, 1924, 2 voll.

Gamba B. (a cura di), *Delle novelle italiane in prosa*, Tipografia all'insegna di Dante, Firenze, 1835.

G. Getto, *Il Barocco letterario in Italia*, Bruno Mondadori, Milano, 2000.

G. Giannini, *La poesia popolare a stampa nel secolo XIX*, Istituto delle Edizioni Accademiche, Udine,1938, vol. I.

Guglielminetti M., *Novellieri del Cinquecento*, Ricciardi, 1972.

Idem, *La cornice e il furto. Studi sulla novella del Cinquecento*, Zanichelli, Bologna, 1984.

Marchesi G.B., *Per la storia della novella italiana nel secolo XVII*, Loescher, Roma.

Mazzacurati G., *La narrativa di G. F. Straparola: sociologia e struttura del protagonista fiabesco*,in Mazzacurati G, *Forma e ideologia*, Napoli, Liguori,1974.

Lo Nigro S., *Racconti popolari siciliani*, Leo Olschki Editore, Firenze,1957.

Passano G., *I novellieri italiani in prosa*, Paravia, Torino, 1878.

Pirovano D. (a cura di), Straparola G. F., *Le piacevoli notti*, Salerno Editrice, Roma, 2000.

Pitrè G., *Fiabe novelle e racconti popolari siciliani*, Forni, Bologna, 1985, (Rist. anastatica dell'edizione Palermo 1870-1913).

Sansovino F., *L'Avvocato e il Segretario*, a c. di P. Calamandrei, Le Monnier, Firenze, 1942.

Scrivano R. (a cura di), *Cinquecento minore*, Zanichelli, Bologna, 1966.

Capitolo terzo: *Rifacimenti in versi della "Favola"*


Andreoli A. (a cura di), Pirandello L., *Taccuino segreto*, Mondadori, Milano,1997.

Caretti L., Luti G., *La letteratura italiana. Il Seicento e il Settecento*, Mursia, Milano,1973.

G. Giudice, *Luigi Pirandello*, Utet, Torino, 1963.

Guglielminetti M., *Pirandello*, Salerno editrice, Roma, 2006.

Lauretta E., *La "persona" nell'opera di Luigi Pirandello*, Atti del XXIII Convegno internazionale, Agrigento, 6-10 dicembre 1989.

Lo Vecchio Musti M. (a cura di), Luigi Pirandello, *Saggi, poesie, scritti varii*, Mondadori, Milano, III ed., 1973.

Luperini R., *Introduzione a Pirandello*, Laterza, Bari, 199

Manotta M., *Luigi Pirandello*, B. Mondadori, Milano, 1998.

Nicolosi F. (introduzione di), L. Pirandello, *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano, 1987 (I ed. 1960).

Providenti E., *"Belfagor" poemetto di Luigi Pirandello*, in <<Belfagor>>, a. XXII, n. 5, 30 settembre 1967.

Idem, (a cura di), Il *giovane Pirandello e il poemetto <<Belfagor>>*, in «L'Osservatore politico letterario», gennaio-febbraio 1978.

Idem, Pirandello L., *Lettere da Bonn: 1889-1891*, Bulzoni, Roma, 1984.

Idem, Pirandello L., *Epistolario familiare giovanile – 1886-1898*, Le Monnier, Firenze, 1986.

Idem, *Archeologie pirandelliane*, Maimone, Catania, 1990.

Idem, L. Pirandello, *Lettere giovanili da Palermo e da Roma:1886-1889*, Bulzoni, Roma, 1993.

Idem, Pirandello L., *Lettere della formazione: 1891-1898*, Bulzoni, Roma, 1996

Idem, *Colloqui con Pirandello*, Polistampa, Firenze, 2005.

Pupo I. (a cura di) *Interviste a Pirandello.<<Parole da dire, uomo, agli altri uomini>>*, pref. di Borsellino N., Rubbettino, Catanzaro, 2002.

Sansovino F., *Cento novelle scelte da più nobili scrittori della lingua volgare*, Venezia, 1563.

Sipala P. M., *Capuana e Pirandello*, Bonanno, Acireale/Roma, 1974.

Franco Zangrilli, *L'arte novellistica di Pirandello*, Longo, Ravenna, 1983.

Idem, *Pirandello e i classici*, Cadmo, Fiesole, 1995.

Idem, *Pirandello: le maschere del "vecchio dio"* EMP, Padova, 2002.

Sarah Zappulla Muscarà (a cura di), Pirandello L., *Carteggi inediti*, Bulzoni, Roma, 1980.

Idem, *Pirandello in guanti gialli*, Sciascia, Caltanissetta,1988.

Capitolo quarto: *Belfagor sulle scene*


Attolini V., *Il Medioevo nel cinema*, Edizioni Dedalo, Bari, 1993

Bisturi E., *Ettore Scola, un umanista nel cinema italiano*, Bulzoni, 2006.

Bragaglia L. - Respighi E., *Il teatro di. Respighi (Opere, balli e baletti*), Roma, Bulzoni, 1978

Brunetta G. P., *Storia del cinema italiano dal 1945 agli anni Ottanta*, Editori riuniti, 1982.

Brunetta G. P., *Dal miracolo economico agli anni novanta* 1960-1993, Editori riuniti, 1993.

Camilleri A., *Totò contro i ciclopi*, <<La Stampa>>, 14 maggio 2005

Carpi A., *Storia della musica*, Casa Editrice Dr. Francesco Vallardi, Società Editrice Libraria, 1971

Curato B., *Sessant'anni di teatro in Italia*, Milano, Denti, 1947.

Della Massea A., *Ercole Luigi Morselli – La vita e gli scritti*, Campitelli, Foligno, 1928.

D'Amico M., *La commedia all'italiana. Il cinema comico in Italia dal 1945 al 1975*, Il Saggiatore, Milano, 2008

D'Amco S., Il teatro italiano del Novecento, Milano, Treves, 1932.

D'Amico S., *Morselli e il "Belfagor"*, in <<Pegaso>>, aprile 1930.

De Michelis E., *Il mito del Morselli*, in RID, III, 1939, n. 5.

De Santi P. M. - Vittori R., *I film di Ettore Scola*, Gremese, Roma, 1987.

*Dizionario delle opere e dei personaggi*, Milano, Bompiani, 1963.

*Dizionario dell'opera*, a cura di P. Gelli, Milano, Baldini e Castoldi, 1996.

Ellero R., *Ettore Scola*, Il Castoro, 1996.

*Enciclopedia dello Spettacolo*, Le Maschere, Roma,1960.

Ferrati L.- Bertoloni Meli V., *Ercole Luigi Morselli: vita e opera*, La Nuova Italia, Firenze, 1993.

Frattini A., *Ercole Luigi Morselli*, Modernissima, Milano, 1920.

Fulgheri E., *Manuale del cinema italiano*, Swan, Milano, 1998.

Gambetti G., *Vittorio Gassman*, Gremese, Roma, 1982.

Giacovelli E., *La commedia all'italiana, - la storia, i luoghi, gli autori, gli attori, i film*, Gremese, Roma, 1995.

Gobetti P., *Opera critica*, Torino, Edizione del Baretti, (1927), 1999, 2000.

Iaccio P. (a cura di), *La storia sullo schermo: il Novecento,* Luigi Pellegrini Editore, Cosenza, 2004.

Lancia E., Poppi R., *Dizionario del cinema italiano*. *Gli attori. A-L*, vol. 3, Gremese, Roma, 2003.

Lualdi A., Serate musicali, Milano, Treves, 1929.

Masi S., *Ettore Scola*, Gremese, Roma, 2006.

Morandini L., L., M., *il Morandini,* Zanichelli, Bologna, 2012.

Pancrazi P., *Scrittori d'oggi*, Bari, Laterza, 1946.

Papini G. –Prezzolini G., *Carteggio* I, 1900-1907, a cura di S. Gentili – G.Manghetti,. Edizioni di Storia e Letteratura, Biblioteca Cantonale Lugano – Archivio Prezzolini, Roma, 2003.

Papini G., *Scrittori e artisti*, Milano, Mondadori, 1959.

Papini G., *Un uomo finito* (1913), Firenze, Vallecchi, 1922.

Prezzolini G., *L'italiano inutile*, Firenze, Vallecchi, 1964.

Prezzolini G., *Diario*, 1940-1941, Rusconi, Milano, 1978.

Prezzolini G., *La coltura italiana*, Firenze, Società An. Editrice <<La Voce>>, 1923.

Respighi E., *Cinquant'anni di vita nella musica*, Roma, Trevi, 1977.

Rugani R., *Ercole Luigi Morselli*, Firenze, La Nuova Italia, 1931.

Rondi G. L., *Prima delle "prime": film italiani, 1947-1997*, Bulzoni, Roma 1998.

Scola E.- Bestini A., *Il cinema e io*, Officina edizioni, Roma, 1996.

Sillani T., *Introduzione* a E. L. Moselli, *Belfagor-Arcidiavoleria in quattro atti,* Milano, Fratelli Treves, 1930.

Tilgher A., *Studi sul teatro contemporaneo,* Libreria di scienze e lettere, Tipografia del Dott. Giovanni Bardi, Roma, 1928.

Verdone M., *Teatro del Novecento* Brescia,, Edizioni La Scuola, 1987

Zagarrio V. (a cura di), *Trevico-Cinecittà. L'avventuroso viaggio di Ettore Scola*, Marsilio, Venezia, 2002.

Zanier G.M., *Ruggero Maccari: commedia italiana e teatro di rivista,* Falsopiano, Alessandria, 2003.

Zidaric W., *"Belfagor" di Claudio Guastalla e Ottorino Respighi: la vena comica e nazionalistica nel melodramma italiano del primo '900*, in <<Chroniques italiennes>>, 77/78, 2-3 2006, pp. 175-200.

# INDICE

Introduzione p. 1

I. La *Favola* di Machiavelli tra invenzione e tradizione >> 3
1. Genesi e caratteri della novella di Machiavelli >> 4
2. Le fonti della novella >> 21

II. Rivisitazioni letterarie e folkloriche del *Belfagor Arcidiavolo* >> 38
1. *Lu diavulu Zuppiddu* e la *favola* dello Straparola >> 39
2. L' *Arguzia* di Carlo Casalicchio >> 49
3. Le rielaborazioni di Giovanni Brevio e Anton Francesco Doni >> 54
4. La versione di Francesco Sansovino >> 61

III. Rifacimenti in versi della novella >> 66
1. Fagiuoli, Arlìa e *Le nozze del diavolo* >> 67
2. La versione del poeta Brigido >> 85
3. Pirandello e la visita inaspettata >> 97

IV Belfagor sulle scene >> 123
1. L'*Arcidiavoleria* di E. L. Morselli >> 124
2. La commedia lirica *Belfagor* di Respighi e Guastalla >> 154
3. Il *Belfegor* di Pacini e Lanari >> 169
4. Cenni su una "liberissima riduzione" di C. Lucarelli >> 185
5. L'Arcidiavolo in technicolor >> 187

Appendice al III capitolo
Il *Tristanello*: un'ignorata prima versione poetica della novella con un'ipotesi sul suo autore >> 201

Bibliografia >> 205

.

,