

SAMANTA CASALI, **Ercole Luigi Morselli, scrittore e drammaturgo**

ribelle dall'anima inquieta

Ercole Luigi Morselli nasce a Pesaro il 19 febbraio 1882 in Palazzo Marzetti di via San Domenico 17 (oggi n. 59 di via Giordano Bruno).

Figlio legittimo di Antonio Morselli, ispettore demaniale, nativo del piacentino Castel San Giovanni, e Annetta Celli, maestra diplomata, originaria di Sant'Angelo in Lizzola.

Al 1897 risale l'incontro con il coetaneo Papini. I due amici trascorrono interi pomeriggi e notti nell'accogliente studiolo di casa Morselli, in via della Mattonaia a Firenze declamando versi, dedicandosi all'ascolto della musica classica, immergendosi in interminabili discussioni che hanno per oggetto la comune passione per l'Arte.¹

In prosa sono i primi, seri approcci morselliani con la pagina bianca ed è sorprendente che, tra i fogli dei suoi appunti non datati, ma certamente attribuibili all'inizio del 1900, vi sia un manoscritto che, in qualche modo, sembra già tracciare l'ambientazione del suo capolavoro, *Glauco*:

Alcuni giovani nudi sulla riva sono intenti a trarre le grandi reti piene di pesca che fan turgere i muscoli fortissimi sotto la pelle bruna e bagnata che luce al sole come bronzo e seguono il ritmo lento del loro lavoro con un canto lento che loda i tesori del mare. Discosti dalla riva gruppi di uomini e di donne coperti di pelli di pecore sono intenti a raccogliere allegramente i frutti che dona la terra e cantano anch'essi, ma con un ritmo più concitato cantano le laudi della donante. E mai la terra e il mare mostrarono di comprendere così la parola degli uomini felici.²

A conferma del precoce amore per il teatro vengono fuori, sempre negli stessi anni, un progetto di dramma in tre atti intitolato *La trilogia di Jacopo del Monte* (omaggio all'eroe foscoliano) ed alcune più affrettate tracce di azioni sceniche.

Pressoché identici i soggetti, a sfondo dichiaratamente autobiografico: giovani artisti dissoluti e ribelli in aperto conflitto con famiglie borghesi e benpensanti, sorde alle loro esigenze spirituali.

Ercole Luigi, durante la sua frequentazione letteraria con Papini, ha il piacere di conoscere altre due giovani ed inquiete intelligenze della cultura fiorentina:

¹ Cfr. Ferrati (2010), p. 14.

² Morselli, *Appunti per una prosa*, manoscritto inedito, non datato, B.O., Fondo Morselli, Op. c. 2, fasc. 1, n. 5.

Giuseppe Prezzolini e Alfredo Mori. I quattro formano un sodalizio *bohémienne*, uniti dagli stessi interessi.

Terminati gli studi liceali, Morselli si iscrive nel 1899 alla Facoltà di Medicina e Chirurgia nella stessa Firenze, scegliendo come specializzazione il ramo psichiatrico.

Sia Papini che Morselli sono attratti dall'anatomia e scelgono di seguire le lezioni del professor Chiarughi, ritenuto uno dei più grandi artisti del bisturi, ed essi individuano nella sua figura una sorta di fratello in arte, poeta dissacratore che mette crudelmente a nudo le verità nascoste della vita.³

Di giorno è intento a studiare e mettere in pratica tutte le nozioni che un'istituzione, come l'università, può fornirgli, mentre la sera, Morselli e i suoi inseparabili amici danno vita ad animate discussioni.

In una di queste, il 12 aprile 1900, nella cantina del futuro Giuliano il Sofista (pseudonimo del Prezzolini), i quattro compilano e sottoscrivono il 'Proclama degli Spiriti Liberi':

Considerato che:

- il fine naturale di ogni uomo è la felicità;
- che la felicità consiste nel massimo numero di sensazioni piacevoli e nel minimo di sensazioni dolorose;
- che le grandi fonti di piacere per l'uomo sono: la LIBERTÀ, l'AMORE, la SCIENZA e l'ARTE;
- che nel mondo civile regnano invece la schiavitù sia materiale che spirituale (sotto le varie forme di autorità, di morale stabilita, di convenienze spirituali, ecc., ecc.), la lotta per la vita e la mediocrità intellettuale;
- ma che d'altra parte l'uomo non può da solo procurarsi tutti quei piaceri.

Noi spiriti liberi, abbiamo deciso:

di unirci in un gruppo fraterno - facendo vita comune e unendo insieme i nostri cuori e i nostri beni, i nostri ideali e i nostri destini.

Questo gruppo avrà per scopo:

- 1) di stabilire la massima libertà sia nelle relazioni fra i membri del gruppo stesso, sia in quelle del gruppo con il resto degli uomini. Questo scopo si otterrà abolendo ogni legame sia familiare che civile e sociale - ogni cerimonia o convenienza tradizionale - e non riconoscendo nessun principio dogmatico sia religioso, filosofico, morale, ecc., ecc. Considerando che l'indipendenza economica è la considerazione vitale della libertà, il gruppo decide di procurarsela con due mezzi:
 - a) ponendo in comune le sostanze che ciascuno possiede separatamente;
 - b) ponendo in comune i frutti del lavoro individuale.

³ Cfr. Ferrati-Bertoloni Meli (1993), p. 18.

- 2) I componenti del gruppo si legheranno fra loro in tenera e tenace amicizia, che sarà basata sulla confidenza, sulla libertà, sulla sincerità e l'aiuto reciproco. Inoltre, ciascun membro può procurarsi, sia solo che in compagnia, tutti quei piaceri sessuali che la donna dà, purché non abbia per condizione o conseguenza il matrimonio, nel qual caso il membro sarà ignominiosamente scacciato dal gruppo.
- 3) Ogni membro del gruppo aumenterà con studi e letture la propria cultura, ma dovrà mettere in comune, per mezzo di comunicazioni, conversazioni, conferenze e scritti, ciò che ha imparato o sta imparando.
- 4) Tutti i membri riuniti si procureranno tutti quei piaceri che le arti posson dare, sia creando opere proprie o ammirando le altrui. La prima forma di piacere sarà ottenuta componendo, dipingendo, suonando, ecc., la seconda visitando gallerie, esposizioni – assistendo a concerti, rappresentazioni teatrali – leggendo libri, giornali, riviste.

In apposito statuto saranno determinati i mezzi e i principii che serviranno a tradurre nella realtà i nostri propositi.⁴

Dopo due anni di infruttuosi studi nelle aule di Medicina e Chirurgia, Morselli si iscrive alla facoltà di Lettere. Ma non passerà molto tempo per capire che è proprio l'approccio con l'istituzione scolastica a smorzare i suoi più vivaci istinti di conoscenza.⁵

Papini disse che la bocciatura del Morselli fece sì che ci fosse un dottore in lettere in meno e un poeta di più.⁶

Nel suo Diario Prezzolini afferma:

Ogni tanto facevamo fra noi un'inchiesta per vedere dove eravamo arrivati col nostro pensiero, e scrivevamo in colonna sotto i nomi di Papini, di Prezzolini, di Morselli, di Mori le più recenti opinioni sulla società, sull'uomo, sulla teoria della conoscenza, i nomi dei filosofi, dei pittori, dei poeti preferiti, e i nostri scrupoli scettici, sapendo come le nostre opinioni s'avvallavano e si sormontavano in un ondosso ripentimento e in un vorticoso tempestare di simpa-antipatie, ci portavano a segnar non soltanto l'anno, il mese e il giorno, ma persino l'ora e i minuti.⁷

All'interno del gruppo ognuno si ritaglia un ruolo specializzato – non solo nel programma di lavoro – con Papini filosofo della conoscenza, Prezzolini sociologo anarchico e Morselli scienziato – ma anche nella pratica epistolare, con Papini in qualità di pensatore e dialettico acerrimo, Morselli di lirico ed epico e Prezzolini di osservatore lucido e cinico.⁸

⁴ Prezzolini (1978), pp. 17-19.

⁵ Ferrati-Bertoloni Meli (1993), p.19.

⁶ Papini (1921), p. 316.

⁷ Prezzolini (1978), p. 32.

⁸ Gentili-Menghetti (2003), p. XIV.

Le lettere del carteggio tra Papini e Prezzolini testimoniano questo assiduo studio e ricerca svolto da Giovanni e Luigi nella loro Firenze. Essi si preparavano studi comuni da approfondire.

Noi poveri infelici, rimasti a vegetare in fondo a questa Misera Toscana, abbiamo ben poco da dirti. L'Arno scorre sempre lento e fangoso, il sole seguita implacabile a scottare le nostre schiene dorsali e noi continuiamo la nostra vita monotona di bohèmes della scienza e dell'arte. Morselli sta studiando l'osso sfenoide del cercopiteco ed io speculo sull'obiettivazione del soggettivismo nel concetto dell'infinito relativo spiegato per mezzo della quadruplici radice del principio di ragion sufficiente. Tutti i giorni alle 5, ci troviamo insieme e ce n'andiamo al Vial de' Colli chiacchierando e discutendo d'arte, di scienza, di filosofia – ricordando l'amico lontano e l'amico già morto. Io e Morselli, unici supersiti, abbiamo già fatto un programma di studi comuni (invertebrati - tedesco - storia dell'arte) e inoltre ognuno di noi lavora al volume assegnatogli per la nostra biblioteca scientifica. Morselli sta raccogliendo materiale per un suo libro sugli Avatismi.⁹

Durante il soggiorno a Parigi di Prezzolini, Papini continua i suoi studi scientifici e Morselli inizia le sue brevi gite in bicicletta, alla scoperta dei borghi Toscani, quali Lucca, Pistoia e Prato.

Come ogni ribelle anima romantica, Luigi ama provocare ed ostenta un'immagine vistosa e sfrontata: capelli lunghi e sciolti sopra le spalle, mantellone nero, sciarpetta al collo annodata con noncuranza, tenebroso cappello a falde larghe.

Papini e Prezzolini hanno una loro linea di pensiero e sono ormai lontani dall'inquietudine del loro compagno Gigi. La rottura fu definitiva e ognuno prese una strada diversa.

Ieri verso le cinque del pomeriggio, in un'oscura viuzza presso piazza Santa Croce, Papini e io da una parte, Morselli e Mori dall'altra. Non ci vedremo più. Non ci conosceremo più. Loro verso la letteratura e noi verso la filosofia. Loro con i d'annunziani, noi per la nostra via. Loro con le chiacchiere, noi con il pensiero. Ci siamo scambiati poche e definitive parole. Non era possibile andare avanti. Ciò che ci ha tenuto vicini tanto tempo è finito.¹⁰

Essi non ammettono che l'amico si sia avvicinato all'ideale dannunziano e si dichiareranno ufficialmente 'nemici di ogni forma di pecorismo nazareno e di servitù plebea' e fautori di un programma filosofico che assegna al solo pensiero il compito di modificare il reale.¹¹

Morselli rincontrerà i due amici solo anni più tardi; ma, né con l'uno, né con l'altro avrà più il tempo di ricucire il profondo e fraterno legame di giovinezza.¹²

⁹ Papini - Morselli, *Lettera a Giuseppe Prezzolini*, Firenze 5 luglio 1900, in *Carteggio* vol. I, p. 15.

¹⁰ Prezzolini (1978), p. 41.

¹¹ Ferrati-Bertoloni Meli (1993), p. 37.

¹² Ferrati-Bertoloni Meli (1993), p. 39.

Attività letteraria

Le *Favole per i re d'oggi* vengono pubblicate per la prima volta dalle edizioni Bernardo Lux di Roma nel 1909 e appariranno nelle librerie dei principali librai di Firenze.

La prefazione ricorda una graziosa favola di Ismailow, in cui c'è un re che scaccia come impudente la Verità dal suo palazzo, ma poi le fa buona accoglienza quand'ella si ripresenta vestita di una bella veste d'oro e stellata di gemme che s'era fatta donare dalla Fantasia.

Il successo è immediato e da tutta Italia piovono gli elogi su questa prima opera a stampa del giovane autore: una sorta di 'bestiario morale' ad uso e consumo dei borghesi, che ha per protagonisti somari, aquilotti, tartarughe, ragni, serpenti, leoni ed ermellini.

I re cui sono destinate le *Favole*, come afferma Morselli stesso, novello Esopo, non sono altro che il comune gregge dei contemporanei stracarichi di boria e di tutti gli altri peccati comuni ai re, perpetuamente illusi di nostra potenza così nelle battaglie dell'anima, come in quelle della vita.

Le *Favole* del Morselli si intitolano *per i re d'oggi* perché forse hanno un remoto significato d'ammonimento sociale, ma in realtà sono *per tutti* perché sotto aspetti di pura invenzione nascondono invece solenni realtà.

Morselli scrisse le *Favole* a 26 anni, dopo il viaggio che dall'Italia lo aveva portato in Africa e successivamente in America del sud, a contatto con persone e fatti di ogni genere, con pericoli reali ed immaginari.

Morselli guarda alla società umana, alla vita in genere, con aperta ironia, convinto che si regga su un'incrinatura, che il bene e il male, il vizio e la virtù, spesso altro non sono che le due facce del medesimo pregiudizio.

L'autore non rispettò i parametri critici allora in uso ma rovesciò certi contenuti, infatti le sue *Favole* non avevano un fine pedagogico o pratico.

Egli cercò di sconvolgere un ordine morale sclerotico arrogante [sic!] in cui l'ipocrisia e la presunzione tenevano il posto della verità e della saggezza.

Il vero compito dello scrittore è sempre quello di rovesciare i valori esistenti.¹³

Gli animali del Morselli scioperano, discutono e si organizzano; oppure filosofeggiano tristemente sulle vicissitudini umane; essi permettono nelle *Favole* di capire lo spirito morselliano e sono necessari ad esprimere il significato della vita umana in modo ironico, con quel tocco di verità ed entrando nella mente dell'autore, delineando il suo punto di vista sulla realtà delle cose.

Apprendiamo da un titolo del *Giornale d'Italia* (1° aprile 1910) che *Acqua sul fuoco* fu il primo tentativo drammatico del Morselli.

¹³ Antognini (1975), p. 11.

Lo stesso autore nell'intervista concessa al *Messaggero della domenica* (1919) a chi gli chiede: «Come avete incominciato a scrivere per il teatro?», risponde «Con una commedia moderna di carattere pastorale, *Acqua sul fuoco*».

Acqua sul fuoco, di cui la Biblioteca Oliveriana possiede il manoscritto¹⁴ non datato, ma sicuramente del 1905 o 1906, viene pubblicato nel 1920, in unico volume con *La Prigione*, dalla casa editrice Vitagliano nella collezione diretta da Renato Simoni.¹⁵

La commedia rimase nel cassetto per quattro anni e fu rappresentata per la prima volta a Roma, Teatro Argentina, la sera del 31 marzo 1910, a due settimane di distanza dal successo dell'*Orione*, dalla Compagnia di Nino Martoglio.

L'opera è frutto di una felice ricerca morselliana soprattutto nel campo del realismo linguistico – gli attori in scena recitano in dialetto toscano – perfettamente realizzato con l'uso di espressioni tipiche (la capretta non mi piace punto, l'hanno a esser per iastera, zittatevi allora, così ne direte meno di grullerie, ecc).¹⁶

Una *Croce tarlata* è un'opera dattiloscritta, firmata e datata (1909) dall'autore.¹⁷

È un dramma marinaresco, definito così dallo stesso Morselli. La terminologia marinara è ricca, pertinente, erudita. Il verismo (le cucitrici di reti, il coltello insanguinato, il lessico tipico dei marinai) è come annacquato da un eccessivo sentimentalismo fatto di carezze, baci e parole consolatorie più intonate a un ambiente borghese alquanto sdolcinato che non ai personaggi del dramma.¹⁸

L'opera non risulta essere stata mai rappresentata mentre l'autore era in vita.

La prima rappresentazione avviene postuma, il 28 maggio 1926 al Giardino d'Italia di Genova con la compagnia fiorentina, e il giornale *Il Caffaro* del giorno seguente ne riporta la notizia:

Con pittoresco decoro scenico e l'intelligente cura così dei particolari come dell'insieme, la Compagnia fiorentina rappresentò la Croce Tarlata, un dramma di pescatori dell'autore di Orione e Glauco. I tre atti non hanno molto sviluppo e sembrano vogliano offrire più colori e motivi appena accennati, che non un'azione di largo respiro drammatico, nonostante la intensità di taluni momenti. Tuttavia, non mancano qua e là segni evidenti del robusto ingegno dell'autore, che forse pensava di dare a questo lavoro una maggiore estensione e diminuirne la uniformità talora eccessiva.

¹⁴ Morselli, *Acqua sul fuoco*, B.O., Fondo Morselli, Op. c. 11, fasc. 1.

¹⁵ Ferrati-Bertoloni Meli (1993), p. 292.

¹⁶ Ferrati (2010), p. 39.

¹⁷ Morselli, *Una croce tarlata*, manoscritto inedito, 1909, B.O., Fondo Morselli, Op. c. 9.

¹⁸ Ferrati-Bertoloni Meli (1993), p. 293.

I maggiori successi

Orione è definito dall'autore il suo 'lavoro bello', e ad esso egli dedica tutte le sue energie.

Ogni giorno Morselli si reca alla Biblioteca Oliveriana per reperire più materiale possibile intorno alle figure mitologiche da lui amate, e riempie di accurati appunti bibliografici e di citazioni, tratte da Virgilio, Omero e Apollodoro, interi *block-notes*.

Con *Orione*, Morselli entra decisamente nel mito, ma anche nel dramma esistenziale che il mito stesso, secondo Morselli, contiene e che sembra appartenere all'intera umanità: perdere il nostro bene nel momento in cui lo stiamo ottenendo.

Nell'ottobre del 1909 la tragicommedia è terminata. Entusiasta dell'esito ed impaziente di far risuonare l'omerica risata del semidio nelle orecchie del pubblico romano, Morselli organizza, una dietro l'altra, letture pubbliche della sua opera.¹⁹

La prima edizione di *Orione* con il sottotitolo di 'tragicomedia' fu pubblicata a Roma nel 1910 da Armani e Stein; la seconda, insieme al *Glauco*, pubblicata a Milano nel 1919 dai fratelli Treves.

Il 17 marzo 1910 *Orione* debutta al teatro Argentina di Roma, nel cast Gualtiero Tumiatì, Napoleone Masi, Ruggero Lupi e Ugo Farulli.

Il primo atto piace assai, per la sua forma incisiva, immaginosa, spesso cruda: c'è dentro allegria quanto si vuole, c'è un fare alla diavola, impertinente esuberante, soprattutto giovanile. C'è anche, difetto di tutta l'opera, pochissima azione e, se vogliamo, nel primo atto azione non c'è per nulla: ma il pubblico a questo non bada: il dialogo l'ha contentato, quei tipi mitologici gli vanno a genio, fiuta la parodia e si mette di buon umore.²⁰

Il successo è dovuto anche alle scene dipinte da Galileo Chini, oggi sfortunatamente scomparse, i costumi di Caramba e le musiche del Barone Rodolfo Kanzler.²¹

In suo onore viene allestita una festa nella terza saletta del Caffè Aragno da un folto gruppo di amici. Tra i presenti: Luigi Volpi, Ugo Folena, Nino Martoglio, Sem Benelli, Emanuele Modigliani e Jean Carrère, futura traduttrice di *Orione* in francese.

Dopo la *tournée* – seguita personalmente da Gigi, Bianca e Liana a Milano, Firenze, Modena e Trieste – *Orione* senza un particolare motivo, come spesso accade in teatro, scompare dalle scene italiane.²²

¹⁹ Ferrati - Bertoloni Meli (1993), p. 135.

²⁰ Oliva, *Il Giornale d'Italia*, Roma, 19 marzo 1910.

²¹ Ferrati-Bertoloni Meli (1993), p. 141.

²² Ferrati-Bertoloni Meli (1993), p. 143.

Nell'aprile 1915, la famiglia Morselli si trasferisce per breve tempo ad Ancona e durante quel mese di permanenza nel capoluogo marchigiano, Morselli scrive il suo capolavoro: *Glauco*.

Morselli non riesce a convincere nessuno a mettere in scena *Glauco* poiché la maggior parte dei direttori teatrali rispondono che è un'opera troppo elevata e soprattutto troppo costosa perché una compagnia trovi il coraggio di rappresentarla.²³

Il *Glauco*, dopo la tanta esitazione di Virgilio Talli, debutta al Teatro Argentina il 30 maggio 1919 con protagonisti Betrone, Valsecchi e Melato.

I costumi sono di Caramba, le scenografie di Guido Galli e le musiche del Barone Rodolfo Kanzler.

Il *Resto del Carlino* (31 maggio 1919), con l'articolo dal titolo *Glauco* di Ercole Luigi Morselli, ne riferisce così il successo:

Glauco di Ercole Luigi Morselli, tragedia rappresentata al teatro Argentina dalla Compagnia Talli, è una tragedia ricchissima di motivi corali, alla quale manca nei momenti supremi, la musica per essere in tutto e per tutto greca. Morselli è giunto a concepire questo dramma, non per sforzi di erudizione ma per una sua innata gioia e felicità di creatore di miti antichi.

Morselli ha contaminato il suo Glauco di diversi miti greci, come l'Ulisse infatti nel secondo atto, che ha per scena la Maga Circe, richiama alla memoria episodi omerici. Glauco è un umile pescatore che desidera la Gloria, che vuole diventare Re e Dio, non per la vanità propria o per proprio piacere, ma per offrire la gloria e la reggia alla sua amata, a Scilla, figlia di Forchis, pastore di molti armenti e di sordina avarizia.

Invano ella gli dice che solo la virtù della donna e solo della donna l'amore possono mutare in reggia una capanna: il suo desiderio vince, e scilla medesima si sacrifica al sogno di Glauco, dandogli la chiave del ripostiglio dove il padre custodisce le lame perché egli le porti oltremare a venderle.

È il primo atto: vario di belli episodi che si raccolgono e prorompono nel dialogo dei due amanti: pieno di accorata tenerezza e di selvaggio ardore. Il pubblico che ha ascoltato in gran silenzio, scatta in un lungo applauso, sei volte il Morselli deve presentarsi alla ribalta.

Nel secondo atto vediamo la reggia di Circe: le tre parche filano le vite dei mortali sedute sui gradini del suo talamo: il mare tutto intorno ansima e canta. Cloto, Lachesi e Atropo, svolgendo il filo di Glauco narrano le sue gesta. Egli ha conquistato territori, sottomesso popoli, ha vinto eroi e semidei: è eroe, è semidio, sta per giungere alla reggia, così bello e così puro, che Circe stessa ne sarà vinta.

Circe non vuole che Glauco approdi e salta in mezzo ad un cerchio incantato e con una verga scatena la tempesta. La nave dell'eroe è incagliata. La ciurma è sommersa, egli si salva. E poiché egli non desidera la gloria per sé ma per ghirlandarne la donna amata, vince gli inganni della maga e rapisce il bacio che fa divini e immortali e fugge sulla nave, che i tritoni disincagliano, verso la sua isola, da dove scilla disperata lo chiama mentre Circe, che spasima d'amore per lui, strappa a Lachesi, il filo della fanciulla amata da Glauco e lo spezza. Il pubblico prorompe in acclamazioni. Cinque chiamate.

²³ Ferrati-Bertoloni Meli (1993), p. 166.

Il terzo atto ci riporta in Sicilia. Scilla scacciata dal padre, dopo una lunga e disperata attesa, si uccide. Mentre il suo corpo è portato sulla spiaggia, la nave di Glauco arriva sospinta a furia dai tritoni. L'eroe è giunto troppo tardi: non gli è valsa la ricchezza, la gloria e l'immortalità. Egli ha perduto quello che gli era offerto umilmente, la gloria dell'amore semplice e puro di una donna per un uomo. Si spoglia delle sue insegne, butta i suoi trofei, rompe la sua spada, e strettosi al petto la morta Scilla, si fa legare con le catene della nave al freddo corpo e col grave peso dell'ancora si fa precipitare nelle onde sicule. Il Dio che non può morire, parla dal fondo del mare ammonendo gli uomini che, solo nell'amore nella pace, è la felicità.

È un atto lirico che persuade per la sua dolcezza accorata del canto. Chiusosi il velario, il Morselli è chiamato sette volte al proscenio. Un trionfo. Gli attori hanno recitato abbastanza bene, non benissimo: ebbero a volte accenti melodrammatici assolutamente fuori luogo, degni di lode il Betrone nella parte di Glauco e la Melato in quella di Circe. La signorina Valsecchi (Scilla) ebbe buoni momenti di soavità. Ottimi la messa in scena e i costumi.

Per *Glauco* si registrarono ben settanta repliche al Teatro Argentina e una lunga tournée in Italia. Sempre riscuotendo notevoli consensi, Morselli vinse nel 1919 (nel 1918 lo aveva vinto per *Orione*) il premio ministeriale per la migliore opera drammatica rappresentata durante l'anno.²⁴

Glauco successivamente ebbe molte rappresentazioni tra le quali: l'opera lirica di Alberto Franchetti, rappresentata al teatro San Carlo di Napoli l'8 aprile 1922, la traduzione pirandelliana *Glauco* messa in scena da Giovanni Grasso Junior e Virginia Balestrieri al teatro del Giglio di Lucca il 31 marzo 1922 e ripresa per la regia di Andrea Camilleri al Teatro greco di Tindari nel 1970.

Nel dicembre 1917 la famiglia Morselli sta attraversando un periodo di miseria dovuto alle difficoltà economiche.

L'attore Gualtiero Tumiati, capitato a Genova per recitare, prega Luigi di scrivere una commedia e gli anticipa un po' di denaro. Morselli in pochissimi giorni scrive *Belfagor*, arcidiavoleria in quattro atti.²⁵

Il soggetto della commedia di Morselli mette in scena la vicenda del diavolo *Belfagor*, inviato in un piccolo borgo del litorale toscano a far esperienza delle faccende umane attraverso il matrimonio.

Sua moglie Bianca racconta che mentre stava finendo di scrivere il III atto, Luigi comincia a sentire fenomeni di fortissimo esaurimento tanto da annebbiarglisi le idee e non poter continuare.

Nonostante la stanchezza e la fatica, egli porta a termine il lavoro per cui aveva preso un anticipo di 200 lire da Tumiati.

Tumiati non sembra persuaso dal lavoro e lo sconforto per l'ennesima delusione favorisce, già nel provato organismo del poeta, il risorgere di un

²⁴ Ferrati (2010), p. 64.

²⁵ Ferrati-Bertoloni Meli (1993), p. 197.

vecchio asma bronchiale che provoca attacchi notturni talmente violenti da far temere più volte Bianca per la fine del marito.²⁶

Fortuna vuole che Tumiati ci ripensi, si convinca a mettere in scena *Belfagor* e addirittura decide di fissare luogo e data della prima rappresentazione: Milano, Teatro dei Filodrammatici, 14 febbraio 1919.

Morselli, insieme a Bianca e la figlia Liana, decide di seguire la compagnia nel capoluogo lombardo, ma la prima viene rimandata per problemi tecnici.

Tumiati, molto preoccupato per la salute dell'amico, approfitta della forzata pausa per distoglierlo dall'insano proposito di seguire la compagnia in tutta la tournée e prende la decisione di abbandonare il progetto.²⁷

Nell'aprile 1919 Claudio Guastalla incontra il drammaturgo e decide di collaborare con lui per ricavare un libretto dall'opera.

Nel novembre 1919 Ottorino Respighi riceve dall'editore di Ricordi, Carlo Clausetti, l'incarico di comporre l'opera *Belfagor* su libretto di Guastalla.

Nell'autunno dello stesso anno, Guastalla informa Respighi:

*Belfagor non va, ma proprio per niente. Manca la personalità del protagonista. Morselli ha dovuto autorizzarmi a fare un secondo atto per dare spessore a quel diavolone che è a mille miglia da ogni astuzia diabolica ed è persino un grande imbecille.*²⁸

Il lavoro di composizione dura due anni e Morselli nel frattempo muore.

Il 6 giugno 1922 Respighi annuncia finalmente al suo editore di aver ultimato il *Belfagor*.

L'opera musicale è composta da un prologo, due atti e un epilogo (originalmente quattro atti nel Morselli) e prevista per la direzione del maestro Toscanini.

La trama del libretto ripercorre alquanto fedelmente quella della commedia di Morselli e se sono presenti alcuni cambiamenti, anche nella maniera di descrivere i personaggi, ciò che colpisce immediatamente il lettore e l'ascoltatore è la maniera in cui costoro si esprimono.

Respighi dedica l'opera a Morselli, già morto da qualche anno, e il cast della prima musicale, tenutasi alla Scala di Milano il 26 aprile 1923, comprende: Mariano Stabile (*Belfagor*), Margaret Sheridan (*Candida*), Francesco Merli (*Baldo*) e Toscanini, inizialmente previsto cede il posto al maestro Antonio Guarnieri.

Il diavolo vestito da ricco mercante (baritono) e il padre della bella *Candida*, Miroceto (basso), svolgono i ruoli grotteschi, tipici dei 'perdenti'; *Candida* (soprano) e il suo innamorato *Baldo* (tenore) incarnano le leggi vincitrici dell'amore con una delicata e quasi canzonettistica metodicità.

²⁶ Ferrati-Bertoloni Meli (1993), p. 198.

²⁷ Ferrati-Bertoloni Meli (1993), p. 199.

²⁸ Bragaglia-Respighi (1978), p. 24.

Tra gli effetti più riusciti, nella realizzazione musicale della vicenda, sta il concerto di campane che segna la definitiva sconfitta del diavolo.

Guastalla afferma:

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 conoscenza che l'opera fosse cosa degna e viva ci consolarono di tante amarezze.²⁹

Filippo Tommaso Marinetti, sulle pagine del Popolo d'Italia, definì il *Belfagor* un'opera futurista.

Walter Zidaric oggi afferma che Guastalla, influenzato dalla poesia dannunziana, travisò il tono sostanzialmente leggero e parodico del messaggio morselliano e, nel suo libretto, finì col compromettere l'unità stilistica necessaria che avrebbe potuto consentire a questo lavoro di riallacciarsi alla tradizione dell'opera buffa italiana.³⁰

Il *Belfagor* viene pubblicato postumo dall'editore Treves nel 1930 e viene portato per la prima volta sulla scena al Teatro Valle di Roma il 19 maggio 1933 dalla compagnia Kiki Palmer.

Ermanno Contini sul *Il Messaggero* del 20 aprile 1933 scrive:

Spettacolo ammirevole per fasto e per fantasia, per varietà di colori e di toni: un sapore fiabesco e paesano, ad un tempo, ricco di quella ingenua malizia che è propria delle favole popolaristiche e che seduce per la pittoresca, semplice vivacità dell'immaginazione [...] Il successo fu caldo vibrante, unanime: cinque chiamate al primo atto, sei al secondo, sette al terzo, sei al quarto.

Il *Belfagor*, dopo le repliche al Valle, è rappresentato al Politeama di Napoli, a La Pergola di Firenze e all'Arena Lido di Pesaro e, come in precedenza altri lavori morselliani, è stato presto dimenticato e tolto dal repertorio del teatro italiano di fantasia.

La Critica

Secondo Angelo Della Masea, l'opera morselliana è divisa nettamente in due tempi: quello che precede, prettamente materiale; quello che segue, prettamente spirituale.

Il primo si riferisce al tempo dell'osservazione diretta, fatta accuratamente nei lunghi viaggi, nelle soste volute o inaspettate; l'altro si riallaccia alle calme considerazioni dopo il suo ritorno in patria.³¹

²⁹ Quaderni di Guastalla in *Il teatro di Respighi*.

³⁰ Zidaric (2006), p. 199.

³¹ Della Masea (1928), p. 84.

Per De Michelis il teatro di Morselli nasce dalle figure che popolavano le *Favole*, animali alberi e cose parlanti, fuori, nonché dall'acredine, dalla puntuale personificazione che era loro affidata.³²

De Robertis aveva lodato nel Morselli «non dirò un costruttore, ma disegnatore di scene, con una maniera franca di colorista, che va riportata a quel suo gusto impetuoso per certi effetti allegri dove a volte batte il ritmo d'una fantasia giovanile»³³.

Il Gobetti avvertiva che nell'*Orione* «l'unità elementare dell'azione è la scena, successione di episodi in cui il grottesco nasce dal realismo per euritmia fantastica, non per una vendetta autobiografica di cattivo gusto».³⁴

Il *Glauco* di Morselli fu criticato dallo stesso Gobetti per l'abbandono di ogni 'mediatezza ironica' verso i miti classici. L'opera rappresenta lo sforzo più coraggioso dell'autore per confrontarsi con il suo tempo, contrapponendosi come può, dolorosamente, ai miti più pericolosi in esso già radicati: l'avventura e la guerra.

La tradizione morale, che s'opponesse all'avventura, non possiede ormai di fatto vitalità e perciò anch'essa si esprime in moduli che appaiono convenzionali, vuoti e stantii.³⁵

Sempre il Gobetti scrive:

*non ci sono più veri eroi in questo teatro di poesia, non ci sono autentici e nuovi valori per cui combattere in un senso o nell'altro: la tragedia si spezza subito, fin dalla partenza di Glauco 'perché i personaggi non si comunicano': il falso eroe e la falsa eroina 'nulla hanno in comune'. Si lasciano in silenzio [...] Scilla non è una persona: è la giovinezza di Glauco, il suo sorriso d'ingenuità. Diventano dominanti il simbolo e la morale della favola: si cerca la felicità lontana mentre la si poteva trovare vicina.*³⁶

Certo Morselli era partito forse da premesse più avanzate rispetto alla forma del suo teatro: il mito, la trasfigurazione fantastica della realtà, era divenuto nelle sue mani lo strumento valido per attualizzare la sua polemica contro il mondo contemporaneo; anche per l'intonazione lirico-satirica che ne caratterizzava l'espressione drammaturgica.³⁷

Galletti notava che il Morselli, avvertito dai sintomi di un male incurabile che la sua vita sarebbe stata breve e senza speranze, fece coll'immaginazione vendetta allegra del suo destino, beffandosi dell'inesorabile Natura e della sua creatrice e struggitrice cecità in un dramma mitologico, *Orione*, ove il protagonista, figlio della Terra, gigantesco e istintivo come certi eroi del Folegno

³² De Michelis (1952), p. 80.

³³ De Robertis, *Nuovo Giornale*, Firenze, 15 dicembre 1919.

³⁴ Gobetti (1974), p. 697.

³⁵ Barsotti Frattali (1986), p. 118.

³⁶ Gobetti (1974), pp. 699-700.

³⁷ Barsotti Frattali (1986), p. 119.

o del Rabelais, lussurioso e vorace come l'Eracle della commedia attica e non meno di lui prode ed invincibile, muore da ultimo, in modo poco diverso dal Morgante del Pulci, per la puntura di un piccolo scorpione.

Nel dramma *Glauco*, Morselli versò tutte le nostalgie e le tristezze della sua anima generosa e dolente: il ricordo delle giovanili audacie, il sentimento dell'eterna vanità dei desideri e dei sogni, il rimpianto della vita che illude e della felicità che irride; ma con tanta sincerità e tanto ardore, così con una vivida intuizione delle armonie segrete che agitano la natura spiritualizzandola, da infondere in ogni scena del dramma una singolare malìa poetica.³⁸

Infine, Tilgher afferma circa le opere di Morselli:

*In Orione egli trasporta sopra un piano di pagana carnalità e dissolve con l'ironia l'intuizione dannunziana della vita, incarnando nel semidio Orione la volontà di vita piena e intensa che si butta sul mondo come una tempesta a farne sua preda, ma che la puntura di uno scorpioncello basta a far crollare a terra di colpo. In Glauco egli canta malinconicamente la vanità della volontà di potenza e di vita superiore, che, spiccatasi dal focolare domestico a inseguire pel mondo i fantasmi d'imperio di ricchezza di gloria, quando vi ritorna per gettare i conquistati tesori ai piedi di colei che è rimasta ad attenderlo e per la quale soltanto ha combattuto e vinto, trova il focolare freddo e spenta l'aspettante, e con lei s'inabissa nei gorgi del mare a piangervi in eterno il suo infinito dolore. In Morselli la nostalgia della vita come slancio di eterno autosuperamento e, insieme, l'impotenza a viverla si esprimono artisticamente nella forma di gracili idilli fiabeschi, tutti soffiati di tremante malinconia.*³⁹

Ercole Luigi Morselli muore nella notte fra il 15 e il 16 marzo 1921 nella clinica Kinesiterapica "Giovane Battista Morgagni" di Roma a soli 39 anni.

Vincenzo Cardarelli, in un articolo apparso in *Il Tevere* del 20 marzo 1925, dichiara:

Occorreva che il male e la sinistra miseria lo fiaccassero, che si oscurasse alquanto quel suo giovanile spirito spavaldo troppo dorato per il gusto borghese dei nostri tempi, perché dalle corde indebolite del suo cuore sorgesse un canto lugubre, antierico e tripudiante di sentimentalismo, tale da conciliargli il favore del pubblico. Allora la retorica indiscreta e l'immane cortigianeria assunsero il grave aspetto della critica e il volto radioso della gloria, ed egli ne ricevette il soffocante amplesso nel suo letto di morte.

Conclusioni

Ercole Luigi Morselli è stato un artista a tutto tondo, scrittore, drammaturgo e disegnatore.

³⁸ Galletti (1967), pp. 437-438.

³⁹ Tilgher (1923), pp. 103-104.

L'incontro con le menti geniali di Papini e Prezzolini gli permise di approfondire la sua sete di conoscenza pura.

Il viaggio assunse un ruolo molto importante nella sua vita; è la parte che lo cambierà e che influenzerà la sua scrittura fino alla morte.

L'unica sfortuna dell'autore è stata quella di essere un contemporaneo di grandi scrittori come Gabriele D'Annunzio e drammaturghi a livello di Pirandello, il quale, durante il periodo di maggiore crisi e sofferenza del Morselli, tradusse il *Glauco* e ne fece una versione siciliana dal titolo *Glauco*.

Egli fu anche molto attaccato dalla critica ma il pubblico, alle fine delle rappresentazioni teatrali, era entusiasta di questo drammaturgo che aveva sempre qualche aspetto nuovo da dire e la sua arte era all'avanguardia.

La morte prematura ha fatto sì che pian piano venisse dimenticato dalle generazioni successive e quei drammi scritti in un linguaggio arcaico e talvolta dialettale sono stati poco compresi, fino a scomparire dalle scene teatrali. Solo recentemente alcune compagnie hanno ritirato fuori questi pezzi della letteratura italiana del primo Novecento e si spera che Ercole Luigi Morselli sia di nuovo osannato come scrittore di prestigio e valenza.

Pietro Pancrazi scrisse nel 1928:

*Al povero Morselli nocquero, in vita, forse ugualmente, il troppo clamoroso successo, e subito dopo, per due volte, la dimenticanza. Per dieci anni, la sua fortuna parve oscillare dall'uno all'altro eccesso: ora in una luce troppo viva, ora in un'ombra ingiusta.*⁴⁰

Mentre Alfredo Luzi oggi scrive:

*Ercole Luigi Morselli, come il suo grande contemporaneo Luigi Pirandello, ha mirato a liberare attraverso il teatro un sentimento della vita che ha il diritto di essere rappresentato. Egli ha inseguito un sogno, nella vita e nell'arte. Ma il successo artistico è stato distrutto dal suo dramma umano.*⁴¹

Samanta Casali
samycsl87@virgilio.it

⁴⁰ Pancrazi (1967), p. 150.

⁴¹ Luzi (2017), p. 19.

Riferimenti Bibliografici

Antognini (1975)

Carlo Antognini (a cura di), *Introduzione*, in E.L. Morselli, *Favole per i re d'oggi*, Ancona, Edizioni l'Astrogallo, 1975.

Barsotti Frattali (1986)

Anna Barsotti Frattali, *D'Annunzio e il teatro di poesia*, in *Teatro contemporaneo*, vol. I, Roma, Lucarini Editore, 1986.

Bragaglia-Respighi (1978)

Leonardo Bragaglia, Elsa Respighi, *Il teatro di Respighi*, Roma, Bulzoni, 1978.

Della Massea (1928)

Angelo Della Massea, *Ercole Luigi Morselli, la vita e gli scritti*, Foligno, Franco Campitelli, 1928.

De Michelis (1952)

Eurialo De Michelis, *Narratori e antinarratori*, Firenze, La Nuova Italia, 1952.

Ferrati-Bertoloni Meli (1993)

Lucia Ferrati-Vasili Bertoloni Meli, *Ercole Luigi Morselli. Vita e Opera*, Firenze, La nuova Italia, 1993.

Ferrati (2010)

Lucia Ferrati, *Il poeta del teatro e della vita; Ercole Luigi Morselli*, Pesaro, Metauro Edizioni, 2010.

Galletti (1967)

Adriano Galletti, *Orione e Glauco di E. L. Morselli*, in *Storia Letteraria Italiana, Il Novecento*, Milano, Vallardi, 1967.

Gentili-Menghetti (2003)

Sandro Gentili-Gloria Menghetti (a cura di), Giovanni Papini-Giuseppe Prezzolini, *Carteggio I, 1900-1907, Dagli uomini liberi alla fine del Leonardo*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2003.

Gobetti (1974)

Piero Gobetti, *Scritti di critica teatrale*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1974.

Luzi (2017)

Alfredo Luzi, *Prefazione*, in Walter Zidaric (a cura di), *Tutto il teatro di Ercole Luigi Morselli*, Roma, Universitalia, 2017.

Pancrazi (1967)

Pietro Pancrazi, *Ragguagli del Parnaso, dal Carducci agli scrittori d'oggi*, a cura di Cesare Galimberti, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1967.

Papini (1921)

Giovanni Papini, *Ercole Luigi Morselli*, estratto da *La lettura*, 1921.

Prezzolini (1978)

Giuseppe Prezzolini, *Diario 1900-1941*, Milano, Rusconi Editore, 1978.

Tilgher (1923)

Adriano Tilgher, *Studi sul teatro contemporaneo*, Roma, Libreria di scienze e lettere, 1923.

Zidaric (2006)

Walter Zidaric, *Belfagor di Claudio Guastalla e Ottorino Respighi: la vena comica e nazionalistica nel melodramma italiano del primo '900*, in «Chroniques italiennes», 3 (2006), pp. 175-200.

Manoscritti editi

Morselli, *Acqua sul fuoco*, B.O., Fondo Morselli, Op. c. 11, fasc. 1.

Manoscritti inediti

Morselli, *Una croce tarlata*, manoscritto inedito, 1909, B.O., Fondo Morselli, Op. c. 9.

Morselli, *Appunti per una prosa*, manoscritto inedito, non datato, B.O., Fondo Morselli, Op. c. 2, fasc. 1, n 5.

Giornali

Il Caffaro, 29 maggio 1926.

Il Giornale d'Italia, 19 marzo 1910.

Il Giornale d'Italia, 1° aprile 1910.

Il Messaggero, 20 aprile 1933.

Il Resto del Carlino, 31 maggio 1919.

Il Tevere, 20 marzo 1925.

Ercole Luigi Morselli was a twentieth-century Italian writer. His history was full of successes and bad luck. The most famous novel he wrote was Glauco. His manuscripts are stored in Biblioteca Oliveriana of Pesaro.

Parole-chiave: drammaturgo; teatro; ribelle; critica; figure mitologiche e favolistiche