

Leonardo Mancini

Nella storia delle ibridazioni fra le arti dello spettacolo non è insolito trovare numerosi esempi, soprattutto nel Novecento, di feconde contaminazioni della recitazione con la musica, nate dalla convinzione che la pratica dell'una possa coesistere con quella dell'altra, permettendo a entrambe di raggiungere momenti di particolare forza espressiva. Per quanto riguarda l'ambito italiano, è forse poco noto che questa prospettiva si era già radicata a Firenze almeno a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, quando, in un fertile e vivace clima culturale, il capoluogo toscano fu sede di alcune interessanti e innovative commistioni di musica e teatro nel genere del melologo, in sintonia con alcune coeve tendenze maturate, nello stesso periodo, presso altri centri europei. Alla base di queste esperienze fiorentine vi fu l'attività contigua, e in molti casi sinergica, di due importanti istituzioni artistiche attive già da diversi decenni e inizialmente operanti, con varie vicende, sotto l'egida dell'Accademia di Belle Arti: la Regia Scuola di Declamazione diretta dal 1882 al 1918 da Luigi Rasi (in attività sino al 1925), e il Regio Istituto Musicale (oggi Conservatorio "Luigi Cherubini") presieduto, nello stesso arco temporale, da Filippo Torrigiani, Guido Tacchinardi, Ildebrando Pizzetti e Arnaldo Bonaventura. Oltre al loro carattere di originalità, gli esiti artistici raggiunti in quegli anni a Firenze appaiono oggi particolarmente rilevanti, in quanto costituirono un antecedente significativo rispetto ad alcuni importanti momenti del teatro italiano divenuti celebri nel Novecento inoltrato. All'abbattimento delle barriere fra i generi che avvenne, come già accennato, all'insegna del melologo – il genere ibrido fra musica e recitazione per eccellenza – si accompagnò presto il superamento dei confini geografici, con il raggiungimento di una piena dimensione europea, anche favorita dal confronto con alcune esperienze artistiche internazionali che Rasi instaurò in occasione dei suoi numerosi soggiorni all'estero. Fu infatti in occasione di uno dei suoi viaggi che Luigi Rasi ebbe modo di conoscere Edgardo Maddalena, giovane studioso di letteratura italiana, e successivamente,

anche grazie alla vivacità e alla rete di contatti di quest'ultimo, Edward Joseph Dent, un musicologo inglese, in seguito professore all'Università di Cambridge sino al 1941. A partire da queste figure e dagli esiti artistici e culturali che scaturirono dalla loro reciproca frequentazione e collaborazione, questo saggio vuole ripercorrere la vicenda di un "incontro" storico fortunato che sfociò in inedite esperienze di contaminazione fra musica e teatro rimaste a lungo ineguagliate.

Nel percorso artistico del poliedrico Luigi Rasi spicca una costante tendenza alla ricerca e alla sperimentazione di forme teatrali nuove, suscitata sempre, tuttavia, dallo studio della tradizione, di cui egli era all'epoca il più affermato e riconosciuto cultore in Italia¹. Attore di formazione e letterato, Rasi concepiva il rapporto fra la musica e il teatro come un aspetto innanzi tutto insito nella declamazione, ossia quella particolare disciplina, da lui considerata alla stregua di una scienza sulla scena, della lettura ad alta voce o della «lettura in azione»². Non fu dunque un caso che, sin dall'inizio della sua attività di insegnamento, Rasi avesse avvertito l'esigenza di un avvicinamento fra le due arti, intuendo che tale processo sarebbe potuto scaturire in primo luogo dalla formazione dei giovani allievi. Questa concezione era già ampiamente riscontrabile nel discorso d'inaugurazione della Scuola pronunciato il 16 aprile del 1882, nel quale i principi della recitazione erano estesi e proposti anche agli artisti di canto, ritenuti troppo spesso estranei alle necessità dell'interpretazione e della presenza sulla scena³. Altrettanto significativo della ricerca condotta da Rasi in quel periodo è il primo trattato teorico sulla *Lettura ad alta voce*, pubblicato a Firenze nel 1883⁴: nel volume, oltre ad aver elaborato un sistema di norme declamatorie per la metrica barbara, presentandone un modello di applicazione sui versi dell'ode *Mors* di Carducci⁵, Rasi aveva esposto la

1. Attore, insegnante e studioso, Luigi Rasi coltivò nel corso della sua vita un ampio spettro di interessi e di attività nel teatro e nella letteratura, anche grazie alla duplice e privilegiata posizione di ricerca, teorica e pratica al tempo stesso, che egli seppe ritagliarsi. La particolare statura di Rasi è inoltre testimoniata dalla vastissima ed "eccezionale cultura" da lui posseduta, riconosciutagli all'unanimità già in vita e anche fuori dal contesto nazionale. A questo proposito cito qui un breve profilo elogiativo apparso sulla rivista belgo-francese "Le Guide musical: Revue Internationale de la Musique Et de Théâtres Lyriques" nel 1906. In una recensione al suo dizionario biografico dei *Comici italiani*, all'epoca appena pubblicato (Bocca, Firenze 1905), si presentava la sua opera come un «remarquable travail de cet érudit, de cet artiste, si prodigieusement actif et qui n'est pas seulement, en son pays, un maître renommé en l'art de dire, un "récitateur" universellement applaudi, mais un écrivain, un historien des plus compétents et des plus informés du théâtre et des comédiens». Cfr. "Le Guide musical", IX, 1906, p. 178.

2. La concezione della declamazione come un'arte intrinsecamente teatrale e musicale aveva avuto a Firenze un antecedente significativo negli insegnamenti di Antonio Morrocchesi, divenuto professore di declamazione all'Accademia di Belle Arti nel 1811. La sua trattazione sulla *melopea*, o «musica nella declamazione», si rifaceva ai trattati classici sulla musica e sulla declamazione e ne riprendeva norme e principi mettendoli al servizio dell'insegnamento della declamazione. Cfr. A. Morrocchesi, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, Tipografia all'insegna di Dante, Firenze 1832, pp. 67-80.

3. L. Rasi, *La verità nell'arte rappresentativa: discorso letto per l'inaugurazione della R. scuola di recitazione in Firenze il 16 aprile 1882*, Tipografia Galletti e Cocci, Firenze 1882.

4. L. Rasi, *La lettura ad alta voce*, Paravia, Roma 1883.

5. Cfr. *ivi*, pp. 47-50, 63-71. L'analisi di Rasi fu apprezzata dallo stesso Carducci, come dimostra una

classificazione dei quattro metalli della voce e, più in generale, una concezione della voce come un vero e proprio strumento musicale. Secondo le sue stesse parole, non conoscerne le intonazioni equivaleva a «mettere le mani alla cieca sulla tastiera di un pianoforte»⁶.

Le novità dell'insegnamento di Rasi incuriosirono gli allievi del Regio Istituto Musicale di Firenze, i quali, nel dicembre del 1884, fecero domanda di partecipazione alle sue lezioni. La richiesta, pervenuta al Ministero, fu inoltrata a Filippo Torrigiani, senatore del Regno d'Italia e presidente in quel periodo del Regio Istituto Musicale. Quest'ultimo accolse con favore la proposta, seppur inizialmente in via temporanea, al fine di permettere agli allievi l'apprendimento della «Declamazione applicata al Canto»⁷. Fu così che Rasi istituì una classe speciale dedicata agli allievi dell'Istituto Musicale e cominciò a ideare, per gli esperimenti pubblici da lui abitualmente organizzati, alcuni spettacoli composti di brani sia recitati sia musicali. Di questi esperimenti e della ricerca di quegli anni costituiscono una testimonianza preziosa alcune lettere di Arnaldo Bonaventura, giovane neolaureato in Giurisprudenza e all'epoca avviato verso una brillante carriera nell'avvocatura, in seguito interrotta per la passione per la musica. In una lettera del 27 dicembre del 1883 Bonaventura, il quale diverrà poi bibliotecario, docente e infine direttore dell'Istituto Musicale, domandava infatti, con curiosità, maggiori spiegazioni su un progetto di messa in scena della *Betty* di Donizetti – un'opera buffa composta nel 1836 e ricca di passi recitativi – di cui Rasi lo aveva precedentemente informato⁸. Ciò che tuttavia suscitò ancora più interesse in Bonaventura fu il già citato trattato del 1883 sulla *Letture ad alta voce*, il cui studio lo portò ad approfondire alcuni aspetti inerenti al rapporto fra il testo scritto e le sue possibili e molteplici esecuzioni orali. Coniugando la sua conoscenza musicale con le norme declamatorie enucleate da Rasi, Bonaventura si interrogò infatti sulla necessità di poter fornire al lettore-dicitore maggiori indicazioni formali sulla interpretazione espressiva corretta da dare a un testo, o quanto meno quella desiderata dall'autore. In una lettera dell'11 novembre del 1892 egli poneva dunque la questione nei seguenti termini:

lettera di quest'ultimo del 3 marzo 1883, oggi conservata presso il Fondo Rasi alla Biblioteca teatrale del Burcardo a Roma (coll. AUT-148-A02-01). A questo proposito si veda anche A. Zazzaroni, *Luigi Rasi tra Giosue Carducci e Giovanni Pascoli: carteggi e letture teatrali*, in "Studi e problemi di critica testuale", 79, 2009, pp. 201-213.

6. Cfr. L. Rasi, *La lettura ad alta voce*, cit., p. 26.

7. Una preziosa cronistoria della Regia Scuola di Declamazione di Firenze, da cui si ricava anche questa notizia, è costituita dalla tesi di laurea di Rosaria Bux, *Il teatro e la scuola di recitazione di Via Laura: cronistoria dalle origini alla demolizione*, relatore prof. Siro Ferrone, Università degli Studi di Firenze, a.a. 1991-1992.

8. Lettera di Arnaldo Bonaventura a Luigi Rasi del 27 dicembre del 1883 (Roma, Biblioteca teatrale del Burcardo, AUT-018-A22-04). Arnaldo Bonaventura (1862-1952) fu un importante musicologo toscano autore di numerosi studi sulla storia della musica e degli strumenti musicali, fra cui: *Manuale di storia della musica* (1^a ed. Giusti, Livorno 1898), *Dante e la musica* (Giusti, Livorno 1904), *Saggio storico sul teatro musicale italiano* (Giusti, Livorno 1913), *Storia del violino, dei violinisti e della musica per violino* (Hoepli, Milano 1925). Fu inoltre padre dell'importante studioso di psicoanalisi Enzo Bonaventura, scomparso tragicamente nel 1948 durante il massacro di Hadassah in Israele.

Oggi io colgo a volo un momento di serenità, per intavolar teco una discussione artistica, sopra un argomento che da non poco mi tormenta e mi attira. La questione potrebbe formularsi così: è egli possibile e, se lo è, in qual modo, ottenere che coloro i quali leggono diano alle frasi, e specialmente ai versi, quella intonazione, quelle inflessioni di voce che l'autore sentiva nel comporre e che meglio giovano a far risaltare il sentimento, il concetto dello scrittore? A tal uopo bastano forse il buon senso del lettore e la punteggiatura?⁹

Stimolato dalle lezioni contenute nel trattato di Rasi, Bonaventura affermava inoltre di aver sperimentato l'uso di alcuni segni musicali convenzionali, al fine di guidare il lettore, con maggior precisione rispetto all'uso della normale punteggiatura, nella corretta pronuncia del testo. Così infatti egli continuava:

nel tuo bel libretto sulla *Lettura ad alta voce*, specie là dove interpreti così bene l'ode *Mors* del Carducci, tu pure hai sentito questo bisogno di adoperare una infinità di inflessioni vocali diverse, di pause, di accenti, al fine di ritrarre con efficacia il pensiero dell'autore e di presentarlo a chi ascolta per modo che la cosa descritta appaia viva e reale dinanzi agli occhi. [...] Ora se alle tue annotazioni che naturalmente stanno bene in un libro scolastico ma non starebbero altrove, io sostituissi alcuni segni musicali il cui valore è per comune consenso accertato ed accettato, come pausa, breve pausa, brevissima pausa, e se li adoprassi come oggi si adoperano i segni d'interpunzione, non credi tu che tutti leggerebbero il pentametro carducciano con quella inflessione di voce e con quelle fermate di dizione che tanto ti piacciono?¹⁰

La proposta di Bonaventura era dunque un tentativo di traduzione in segni musicali di alcune delle norme declamatorie elaborate da Rasi e, a dimostrazione della sua possibile efficacia, il giovane musicologo ne forniva un breve esempio di applicazione su alcuni versi di propria composizione, apponendo in corrispondenza delle parole interessate i relativi segni di pausa. La proposta non fu ulteriormente discussa nelle successive lettere di Bonaventura né appare, in quanto tale, nel successivo compendio di Rasi sulla lettura delle poesie, pubblicato nel 1895 e intitolato *La recitazione nelle scuole e nelle famiglie. Raccolta di poesie accentate, annotate e ordinate, conforme richiedono la pronunzia, la intonazione e il senso*¹¹. Rimase tuttavia immutato, e fu ulteriormente perfezionato, il metodo per la lettura ad alta voce, da cui anche Bonaventura aveva tratto ispirazione, esposto nuovamente da Rasi all'interno del suo trattato teorico più completo sull'attore, intitolato *L'arte del comico*¹². Nel capitolo sulla voce, trattando il tema della punteggiatura, Rasi si rifaceva alla suddivisione tipica della scansione musicale e assegnava ai segni orto-

9. Lettera di Arnaldo Bonaventura a Luigi Rasi del 11 novembre del 1892 (Roma, Biblioteca teatrale del Burcardo (AUT-018-A22-07)).

10. *Ibid.*

11. L. Rasi, *La recitazione nelle scuole e nelle famiglie. Raccolta di poesie accentate, annotate e ordinate, conforme richiedono la pronunzia, la intonazione e il senso*, Civelli, Firenze 1895.

12. L. Rasi, *L'arte del comico*, Paganini, Milano 1890. Il trattato ebbe tre riedizioni a Palermo per l'editore Sandron nel 1905, nel 1914 e nel 1923 (quest'ultima postuma); nel 2014 ne ho curato una nuova

grafici principali diversi valori di pausa: egli indicava rispettivamente una «fermata intera»¹³ per il punto, «tre quarti di fermata» per i due punti, «una mezza fermata» per il punto e virgola» e un «quarto di fermata» per la virgola, ai quali andavano poi aggiunte le intonazioni degli altri segni («reticenze», «punti esclamativi», «interrogativi» e «parentesi»). Corollario di questo “sistema di pause” era poi la necessità per l’attore di «saper trovare le varie note in perfetta armonia fra loro, or segnando una virgola con un *do*, or con un *si*, or con un *fa*, ecc.». A questo proposito egli affermava, infatti, che occorreva

saper dare il giusto valore ai singoli segni ortografici, e maneggiar la voce, dirò così, a norma di esso valore: a una virgola (,) occorre un quarto di fermata; a un punto e virgola (;) una mezza fermata; a due punti (:) tre quarti di fermata; a un punto (.) fermata intera. Poi seguono le reticenze (...), gli esclamativi (!), gli interrogativi (?), le parentesi (). Se il *punto* indica una fermata decisa, con intonazione pressoché invariata, gli altri segni ortografici, pur indicando chiaramente il loro valore, offrono campo all’artista di dare alla voce, ogni qualvolta si riscontri un d’essi, infinite varietà di tuoni; sia che si tratti di un quarto di fermata, sia di una mezza fermata, sia di tre quarti, o d’una parentesi, o d’un punto di esclamazione, ecc. Ogni nota che sia, s’intende, in accordo col contesto armonico del discorso, è atta ad esprimere un dato segno ortografico; anzi l’arte dell’attore, per quel che concerne i riposi della voce, sta tutta nel saper trovare le varie note in perfetta armonia fra loro, or segnando una virgola con un *do*, or con un *si*, or con un *fa*, ecc.

La pochissima varietà dei tuoni è l’espressione chiara e immediata della monotonia: la varietà esagerata sarebbe quella della stonatura, o del canto¹⁴.

Come fu anche sottolineato dallo studioso Giulio Fara nel 1941 sulla rivista “L’Italia dialettale” diretta dal famoso glottologo Clemente Merlo, emerge qui, in forma palese, una concezione prettamente musicale della declamazione: Rasi era ormai entrato «risolutamente nel campo musicale, indicando i suoni di fermata vocale col nome delle note», rimarcando così «tutte le somiglianze, le affinità, la strettissima parentela che corre fra l’arte del dire e l’arte del cantare»¹⁵. Con la presenza o meno della musica e di un’orchestra, la recitazione di Rasi, già a partire dalla seconda metà degli anni Ottanta dell’Ottocento, era dunque ampiamente incentrata su una precisa concezione musicale della voce, articolata nelle sue diverse intonazioni, musicali ma non cantate, e orientata verso la ricerca di una resa ottimale del *dictum* affidato all’attore-dicitore.

Nel frattempo, le contaminazioni fra la musica e la declamazione si erano intensificate; negli anni successivi Rasi approdò al melologo, un genere sino a quel

riedizione, ampliata da un saggio introduttivo e da un apparato di note (Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2014), a cui qui di seguito farò riferimento per le successive citazioni.

13. Cfr., per questa e per le immediatamente successive citazioni, *ivi*, pp. 118-119.

14. *Ibid.*

15. G. Fara, *Orizzonti musicali nella Glottologia*, in “L’Italia dialettale. Rivista di dialettologia italiana”, XVII, 1941, p. 88.

momento poco frequentato in Italia e che tuttavia, per la sua natura intrinsecamente ibrida, offriva un'occasione privilegiata di commistione fra le due arti. Risalgono infatti a quegli anni l'ideazione e l'esecuzione da parte di Rasi di diversi melologi, a partire dalla *Lenore* di Bürger con musiche di Liszt¹⁶, rappresentata a Firenze e a Livorno con la direzione d'orchestra di Gino Bellio prima (un giovane compositore vicentino che si era diplomato al Regio Istituto Musicale di Firenze) e di Pietro Mascagni poi. La messa in scena della *Lenore* rappresentava una novità assoluta in Italia e la sua particolarità fu subito notata da Arnaldo Bonaventura, al quale si deve un'interessante e preziosa testimonianza. In un articolo pubblicato nel 1895 sulla "Gazzetta Musicale di Milano", intitolato per l'appunto *I melologi*, egli raccontava:

I melologi sono stati introdotti in Italia dal chiarissimo prof. Luigi Rasi, direttore della R. Scuola di Recitazione di Firenze. Egli fu il primo ad eseguire la *Eleonora* di Burger colla musica dell'abate Liszt. Rasi (ormai tutti lo sanno) è un valorosissimo attore ed ha il pregio di accoppiare al vivo ingegno e alla grande esperienza dell'arte drammatica, una larga e svariata coltura letteraria ed artistica. Ebbi la fortuna di udir eseguire, in Firenze, da lui accompagnato dal maestro Bellio, l'*Eleonora* di Burger, che il Rasi ripeté poi a Livorno e a Firenze accompagnato da Pietro Mascagni; [...] Il pubblico accolse, ricordo, con vivo compiacimento, l'innovazione attraente: la mistura della poesia recitata colla musica non produsse alcuna sgradevole impressione all'udito ed anzi gli applausi fioccarono e fu detto e scritto che fra i tanti atteggiamenti dell'arte, anche questo nuovo tentativo meritava di prendere un posto omogeneo¹⁷.

Al successo della *Lenore* seguì un nuovo melologo intitolato *Il coraggio*, tratto da un omonimo monologo teatrale di Rasi e arricchito dalle musiche originali composte da Gino Bellio. Dopo due rappresentazioni a Firenze e a Ferrara, Rasi e Bellio eseguirono il concerto alla Gran Guardia di Padova il 29 aprile del 1892; sulla base del libretto della serata fu poi stampata un'edizione contenente la musica e il testo italiano, con l'aggiunta delle traduzioni in inglese e in tedesco¹⁸. Fra coloro che salutarono con entusiasmo il concerto vi fu il sacerdote barnabita Padre Alessandro Ghignoni, esperto di musica sacra, il quale, storicizzando il genere ed evidenziandone i caratteri di continuità con la musica antica e sacra, vi ravvisò il più compiuto esempio di melologo composto sino a quel momento in Italia¹⁹.

L'anno seguente fu la volta del *Manfred* di Lord Byron con musiche di Schu-

16. La ballata *Lenore*, scritta da Bürger nel 1774, era stata musicata nella forma del melologo da Liszt (S.346) tra il 1857 e il 1858. Per un interessante approfondimento sul ruolo del melologo nell'opera di Liszt, e in particolare nella *Lenore*, rimando a M. Campanella, *Il mio Liszt. Considerazioni di un interprete*, Bompiani, Milano 2012, pp. 96-112.

17. A. Bonaventura, *I melologi*, in "Gazzetta Musicale di Milano", XXX, 1895, pp. 501-505.

18. L. Rasi, *Il coraggio. Musica per pianoforte di Gino Bellio*, Sciabilli, Firenze (s.d.). Le traduzioni in inglese e in italiano furono curate, rispettivamente, da Isabella M. Anderton e Jennie Frank. Il testo del monologo *Il coraggio* era già stato incluso da Rasi nella sua fortunata raccolta *Il libro dei monologi* (Hoepli, Milano 1891).

19. Cfr. A. Ghignoni, *Melologo sacro*, in "Gazzetta Musicale di Milano", XVIII, 1906, pp. 277-280.

mann, progettato nel 1893 insieme a Guido Tacchinardi, insegnante dell'Istituto Musicale (di cui diverrà in seguito direttore dal 1917), ed eseguito nel marzo del 1894 con la partecipazione degli allievi di entrambe le scuole. Con una rappresentazione quasi integrale dell'opera e avvalendosi della traduzione in versi italiani di Andrea Maffei²⁰, Rasi sperimentò nel *Manfred* di Schumann l'occasione per un ulteriore e ancora più complesso esercizio di ascolto e di recitazione musicale, in quella che fu definita da Bonaventura una «splendida esecuzione»²¹. Lo spettacolo fu ripreso diverse volte da Rasi a Firenze e, fra le varie rappresentazioni, ricordiamo qui una messa in scena di particolare successo al teatro Niccolini il 14 e il 16 aprile del 1899. Con un gruppo misto sia di attori e sia di cantanti, lo spettacolo vide la partecipazione di Rasi, impegnato nel ruolo di Manfred, e, fra gli altri, degli attori Teresa Franchini, Tilde Teldi, Cesarino Dondini, Ciro Galvani; per la parte musicale, oltre alla direzione di Tacchinardi, cantarono Emma Tacchi (soprano), Marchisio Joli (mezzo soprano), Manrico Bacci (tenore) e Ferruccio Garavaglia (all'epoca ancora baritono, prima del "passaggio" alla carriera d'attore, per la quale è generalmente ricordato).

L'esperienza segnò in maniera netta lo stile recitativo di Rasi, tanto che alcuni anni più tardi Gabriele D'Annunzio, solitamente severo, se non ostile, nei suoi giudizi, ebbe a complimentarsi con lui per la sua capacità di recitazione in musica. L'aneddoto risale alle prove con la Duse della *Francesca da Rimini* a Firenze nel 1901, per la cui messa in scena Rasi svolse un ruolo di direttore delle masse, ed è puntualmente narrato dalla moglie Teresa Sormanni nel suo prezioso diario:

12 novembre. La Duse non è scesa dalla Porziuncola e la prova delle ancelle è stata fatta da Gigi, presente D'Annunzio, il quale disse a mio marito: «L'autore della musica mi ha detto che Ella ha recitato benissimo, alla prima, i versi colla musica». Gigi ha, infatti, un ottimo orecchio musicale, che si è poi non poco esercitato colla recitazione del *Manfredo* di Byron musicato da Schumann²².

Il lavoro attoriale ed eminentemente vocale nel melologo era particolarmente arduo e richiedeva una notevole capacità espressiva. A questo proposito, si deve allo spirito di osservazione di Bonaventura un'interessante descrizione della *performance* di Rasi e del particolare uso della voce che egli operava nell'ambito di questi spettacoli, coniugando sensibilità musicale, teatralità e intonazioni:

20. Cfr. A. Damerini, *Il R. Conservatorio di musica Luigi Cherubini di Firenze*, Le Monnier, Firenze 1941, p. 103. Per la traduzione di Maffei del *Manfred*, cfr. G.G. Byron, *Manfredo. Poema drammatico*, Le Monnier, Firenze 1870.

21. «Ebbi la fortuna di udire la splendida esecuzione del *Manfredo* di Byron, che il Rasi ed alcuni suoi allievi recitarono nella traduzione di Andrea Maffei, mentre l'orchestra e i cori dell'Istituto Musicale di Firenze eseguivano magistralmente le stupende pagine musicali di Schumann». Cfr. A. Bonaventura, *I melologi*, cit., p. 502.

22. T. Sormanni Rasi, *Diario della Compagnia Drammatica Fiorentina di Luigi Rasi dal 18 febbraio al 5 dicembre 1899. Cinque mesi con Eleonora Duse; Le prove e l'andata in scena della «Francesca Da Rimini»*. Dall'ottobre al dicembre 1901, a cura di A. Barbina, in "Ariel", VI, 1991, p. 185.

Vero è che il Rasi ritrae dalla dizione dei *Melologhi* quanto è possibile ritrarne: egli, con arte squisita, riesce a fondere la sua voce colla musica, a intonare con questa, a seguirla negli spunti, nelle modulazioni, nelle cadenze, e tutto ciò *senza mai cantare*, e cioè conservandosi nei limiti della recitazione parlata. Sono sfumature di intonazione, mutazioni di movimento, di tempo, alternative di effetti comici e drammatici, per cui la declamazione si mesce alla musica, senza che l'una soverchi l'altra, formando un tutto omogeneo. [...] L'attore, cui è necessario possedere fino orecchio e senso musicale, deve intonare coll'accompagnamento, fondere la espressione drammatica colla accentuazione musicale, dirigere opportunamente il suo dire, rallentare affrettando, crescendo, smorzando, unire gli effetti acustici a quelli drammatici, e tutto ciò sempre *parlando*: perché guai all'attore che si lasciasse trascinare dalla musica e mutasse la piana e semplice recitazione in una cantilena qualsiasi!²³

Dopo il *Manfred* di Schumann, le "sortite" nel melologo per Rasi proseguirono negli anni successivi in diverse occasioni, fra cui ricordiamo qui una suggestiva recitazione in musica del quinto carme di Catullo (tradotto dallo stesso Rasi e con l'accompagnamento musicale curato da Gino Bellio²⁴) e una serata di poesie, monologhi e melologhi al teatro Carignano di Torino, organizzata in occasione dell'Esposizione Drammatica nel giugno del 1898²⁵. Altrettanto rilevante fu inoltre la rappresentazione dell'*Egmont* di Goethe con musiche di Beethoven, opera ripresa più volte da Rasi e della quale il 17 marzo del 1902 venne messa in scena a Firenze una riduzione in forma di "commento lirico" curata da Solomon Monti: con la direzione d'orchestra di Ottavio de Piccollellis, lo spettacolo vide la partecipazione della giovane cantante americana Perew Williams nel ruolo di Claretta e di Rasi nel ruolo del Duca d'Alba²⁶.

Una nuova esecuzione della *Lenore* avvenne, questa volta in un contesto domestico e familiare, nel 1899 a Vienna, dove Rasi era giunto insieme a Eleonora Duse nell'ambito di una *tournee* organizzata per quell'anno presso alcune capitali europee. L'11 novembre i due avevano recitato insieme (nella nuova tragedia *La Gioconda* di D'Annunzio, presente quella sera a teatro) replicando il notevole successo di pubblico e di stampa già ottenuto a Berlino e a Budapest. Esauriti gli impegni teatrali, Rasi, in compagnia di Teresa Sormani, ebbe poi modo di immergersi nella vita culturale e artistica della città, visitando musei e mostre e frequentando, fra gli altri, Edgardo Maddalena e la sua famiglia, con cui trascorse la

23. A. Bonaventura, *I melologhi*, cit., p. 502.

24. Cfr. L. Rasi, *Viviam mia Lesbia*, in "La Nuova Musica", XXII, 31 ottobre 1897, pp. 187-188. La passione di Rasi per Catullo era emersa già nella prima giovinezza, quando Rasi aveva pubblicato il suo romanzo *Clodia. Memorie di C.V. Catullo* insieme ad alcune traduzioni poetiche da Catullo (*Le nozze di Peleo e Teti, Intorno a Lesbia, Intorno a Mentola, Di sé stesso*) e da Orazio (*A libero padre*) nel suo volume *Studi* (Tipografia Editrice Salentina, Lecce 1876).

25. Cfr. la cronologia curata da Tamara Rinaldi nel già citato numero speciale della rivista "Ariel", VI, 1991, p. 10.

26. Cfr. la sezione *Corrispondenze* curata da G. Gabardi nella "Gazzetta Musicale di Milano", LVII, 13, 27 marzo 1902, p. 190; M. Rinaldi, *Musica e musicisti controluce*, De Santis, Roma 1972, p. 300.

maggior parte del tempo libero²⁷. Studioso appassionato, Maddalena era stato incaricato dal filologo Adolfo Mussafia, a partire dal 1892-1893, di due insegnamenti di letteratura italiana presso il seminario di Filologia romanza; oltre a un'affiatata amicizia, con Rasi egli condivideva numerosi ambiti di studio e di interesse, a partire dalle commedie di Goldoni, di cui erano entrambi studiosi e collezionisti appassionati²⁸. La vita domestica dei Maddalena si svolgeva spesso attorno al pianoforte del soggiorno e fu in quel contesto che Rasi si cimentò in una nuova prova della *Lenore* di Bürger musicata da Liszt²⁹. In quegli stessi giorni, grazie all'organizzazione premurosa di Maddalena, Rasi poté tenere inoltre una delle sue famose serate di letture di fronte a un ampio pubblico di appassionati e studenti del Circolo Accademico Italiano di Vienna, con un programma da lui scelto di poesie di Pascoli (*La poesia, I due fanciulli*), Carducci (*Mors, Congedo*), Renato Fucini (*L'eredità di Vermutte*) e D'Annunzio (*La cicala, La fontana*), oltre a uno dei suoi più famosi monologhi, intitolato *Il riso*³⁰. La risposta da parte del pubblico fu entusiastica, così come quella dei Maddalena («I nostri Maddalena e la loro buona famiglia eran come pazzi dalla gioia», appuntò Teresa Sormanni nel suo diario³¹).

Nel novembre del 1904 una nuova e importante opportunità musicale coinvolse Rasi: in quell'anno egli incise infatti, come voce recitante, due preziose registrazioni presso l'appena costituita Società di Fonotipia, una delle primissime aziende discografiche italiane ed europee, caratterizzata da una produzione di notevole pregio nei contenuti e sul profilo tecnico. Dopo le prime registrazioni nell'ottobre del 1904 (comprendenti diverse interpretazioni verdiane del baritono Giuseppe Pacini), la Fonotipia incise infatti nel mese di novembre altre venti matrici, nel

27. Il primo incontro fra Maddalena e Rasi è narrato dallo stesso Maddalena nel suo articolo, *Luigi Rasi e il suo Museo Drammatico*, in "Musica e musicisti", LX, IV, 12, 15 dicembre 1905, pp. 784-788. Il ritratto di Rasi che egli ne dà è quanto mai vitale e colorito: «Luigi Rasi visitava allora la capitale austriaca in una delle sue frequenti peregrinazioni attraverso l'Europa alla ricerca di libri, documenti, stampe, notizie d'ogni genere per le sue collezioni teatrali e per la poderosa opera intrapresa. Fu al Museo della città di Vienna, ricco di memorie drammatiche, che il Conservatore fece al Rasi il nome di questo italiano sbalestrato lontano dalla terra natia, cultore appassionato di tutto quanto riguarda la scena di prosa».

28. Per alcune notizie sulla figura di Edgardo Maddalena e sul suo insegnamento a Vienna nel seminario di Mussafia si veda anche E. Raponi, *Hofmannsthal e l'Italia. Fonti italiane nell'opera poetica e teatrale di Hugo von Hofmannsthal*, Vita e Pensiero, Milano 2002, pp. 55-56.

29. Cfr. T. Sormanni Rasi, *Diario della Compagnia Drammatica Fiorentina di Luigi Rasi...; Le prove e l'andata in scena della «Francesca da Rimini»...*, cit., p. 167.

30. Cfr. L. Rasi, *Il libro dei monologhi*, cit., pp. 73-82.

31. Cfr. ivi, pp. 169-170. Alla fortunata serata di poesie e monologhi di Vienna seguirono numerose altre, fra cui una a Montecatini nel luglio del 1900 di fronte a un anziano e malato Giuseppe Verdi, al quale si racconta che Rasi (nel ruolo di un vivace conferenziere armato di flauto) riuscì a sollevare l'umore, provocandogli una rara risata negli anni difficili della vecchiaia. L'episodio è narrato in un breve articolo, senza firma, apparso su "Il Trovatore. Giornale letterario, artistico, teatrale" il 28 luglio 1900 con il titolo *Verdi a Montecatini*. Il ritaglio dell'articolo è conservato presso il Fondo Rasi alla Biblioteca del Burcardo.

catalogo delle quali figurano anche le due registrazioni di Rasi come voce recitante, dei quali una era proprio un passo del *Manfred* intitolato *Addio al sole*³².

I rapporti fra Maddalena e Rasi proseguirono anche negli anni successivi, con frequenti scambi epistolari incentrati su vari argomenti, fra cui richieste di prestiti per mostre ed esposizioni, iniziative per il bicentenario di Goldoni nel 1909 e, ancora, l'organizzazione di nuove serate di letture di poesie a Vienna³³. A quello stesso periodo risale inoltre per entrambi l'avvio dei rapporti con un'altra figura di spicco della cultura musicale europea di quegli anni: il musicologo inglese Edward Joseph Dent, ancora oggi considerato fra i più autorevoli "pilastri" della disciplina in Inghilterra. Dopo gli studi a Eton, Dent aveva proseguito la sua formazione dal 1895 al King's College di Cambridge e nel 1905 aveva pubblicato una cospicua monografia su Alessandro Scarlatti³⁴. Le ricerche musicali lo portarono ripetutamente in Italia, dove egli apprese la lingua ed ebbe modo di conoscere alcuni musicisti e intellettuali. Della frequentazione con Rasi e Maddalena costituiscono una testimonianza le lettere a Dent conservate presso l'Archive Centre del King's College e presso la Cambridge University Library. Fra le altre, una cartolina postale datata 28 marzo 1908 raffigura i coniugi Maddalena e Rasi seduti attorno a un tavolo apparecchiato; il testo a mano scritto sul retro è alquanto significativo del clima che si respirava a casa Maddalena e del tipo di confidenza che si era instaurata con Dent:

Le scrivo mentre mia moglie e Mr. Frishin suonano le Variazioni di Brahms sopra un tema di Hayden. Il giovanissimo pianista e compositore scozzese è molto simpatico. Siamo tanto riconoscenti a Lei e a Mr. Filippo d'avercelo mandato. Grazie della sua cara e interessante lettera, peccato che i Rasi non fossero con noi a leggerla! Ma in aprile tra l'11 e il 20 si potrebbe fare un congresso Dent-Madd.-Rasi in Toscana. Noi passeremo una parte delle vacanze pasquali a Firenze. Lei dove sarà? [...] La serata Rasi (gliel'ho già scritto?) fu un successone³⁵.

Il tono della lettera denota una familiarità e una confidenza ormai acquisite,

32. L'altra registrazione di Rasi che figura nel catalogo della Fonotipia è intitolata «Faceva come te (Ferigeni)». L'indicazione delle registrazioni di Rasi (matrici xPh 83 – X 39035; xPh 74 – X 39044) è presente nei cataloghi della Società Italiana di Fonotipia, fra cui l'ultimo e aggiornato pubblicato in Inghilterra nel 2004 (cfr. M.E. Henstock, *Fonotipia Recordings: A Centennial Survey*, Cambridge University Press, Norfolk 2004). Le ricerche condotte sino a ora, purtroppo, non mi hanno ancora permesso di rinvenire le registrazioni in questione.

33. Maddalena nutriva una vera ammirazione per Luigi Rasi e per le sue serate di letture artistiche: fra le altre, ricordo la lettera del 2 febbraio del 1909 scritta sotto l'impressione vivissima dell'interpretazione della Duse nella *Donna del mare* (l'ultima, fra l'altro, prima del ritiro dalle scene del 1909): «Siamo ancora sotto l'impressione *grandiosa* della *Donna del mare*! Serata indimenticabile! Era sublime – era bellissima, era raggianti! Noi alla fine la coprimmo di fiori buttati dal nostro palco. Palchi tutte le sere, mandati da Eleonora! La prossima emozione... sarete voi!!!». La lettera è conservata presso il Fondo Rasi al Burcardo a Roma (cartella *Maddalena, Edgardo*).

34. E. Dent, *Alessandro Scarlatti: His Life and Works*, Arnold, London 1905.

35. Le lettere di Maddalena a Dent sono conservate presso l'Archive Centre del King's College di Cambridge (EJD/4/260).

confermate anche in tutti gli scambi successivi. Nel ventilato e probabilmente solo simbolico «congresso Dent-Madd.-Rasi» citato nella lettera, Maddalena, che per età si posizionava a metà fra Rasi e Dent (fra i due vi era una differenza di ventiquattro anni), fu probabilmente l'animatore più motivato; colpisce, a questo proposito, che in quasi tutte le sue lettere a Dent egli faccia un costante riferimento a Rasi, inviando continuamente notizie e fotografie di quest'ultimo. Sono di questo tenore numerose cartoline, fra cui una del settembre 1909 raffigurante Luigi Rasi in abito bianco al mare insieme alla sorella e alla moglie di Maddalena («Questa cartolina ci ricorda le belle giornate passate in compagnia e in riva al mare. I Rasi furono con noi quattro o cinque giorni. Cordialiss. saluti anche da mia moglie»³⁶) e altre ancora con Dent, Maddalena, Rasi e Bonaventura ritratti insieme. Le letture di Rasi restarono, inoltre, una passione dei Maddalena, e persino la moglie Emma non mancava di darne notizia a Dent in una lettera nel marzo del 1909 («What a pity that you can't assist our friend Rasi's lecture – you should have enjoyed it of all things»³⁷).

Molto caldeggiato da Maddalena, l'incontro fra Rasi e Dent dette vita a una sincera amicizia ma non sfociò in una vera collaborazione; è anzi plausibile che, pur mantenendo rapporti strettamente cordiali, i due nutrissero sentimenti contrastanti sul piano artistico. Ciò emerge abbastanza chiaramente da alcune parole di Dent rivolte al giovane poeta inglese Rupert Brooke, in partenza per un viaggio in Germania e in Italia nel 1911. Dati gli interessi di Brooke per il teatro e per la recitazione, Dent lo aveva infatti indirizzato, in una lettera del 18 aprile 1911, verso Maddalena e Rasi: quest'ultimo, aggiungeva, aveva scritto una commedia pseudo-boccacesca, era un assoluto conoscitore della propria materia, ma, al tempo stesso, nutriva idee «un po' datate» («quite old fashioned»)³⁸.

Che tale fosse la percezione di Dent non deve, a nostro avviso, stupire particolarmente. La commedia di Rasi, che lo stesso Dent raccontava «di grande successo», era infatti la *Commedia della peste*, composta nel 1909 e messa in scena per la prima volta l'11 marzo dell'anno successivo dalla Compagnia di Virgilio Talli al teatro Manzoni di Milano, inizialmente con un buon riscontro di critica e di pubblico. Composta di quattro atti in versi, la commedia rievocava, con raffinato gusto letterario, l'ambientazione boccacesca della peste del Trecento e vi ideava una tipica trama amorosa di quel periodo. Oltre alle scenografie di Odoardo Antonio Rovescalli (lo scenografo di stampo naturalistico che, fra gli altri, aveva già curato l'allestimento della Duse della *Francesca Da Rimini* nel 1901) e i costumi di Caramba, lo spettacolo era arricchito dalle musiche di scena composte da Ildebrando Pizzetti. È plausibile che agli occhi di Dent l'ambientazione storica naturalistica e il tema della commedia potessero risultare distanti e “datati”; l'operazione di Rasi,

36. *Ibid.*

37. *Ibid.*

38. La lettera di Dent a Brooke è conservata presso la Cambridge University Library (MS Add.7973/B/124). Nella sua risposta a Dent (MS Add.7973/B/125), Brooke affermava di non essere riuscito a mettersi in contatto con Maddalena e Rasi.

in realtà, era una consapevole e ricercata ripresa di un genere di rappresentazione insolito per quegli anni, con un accurato tentativo che fu apprezzato e colto dalla critica proprio per la sua originalità e novità³⁹.

Sebbene non fosse adatto a soddisfare le logiche di mercato di una *tournee* teatrale (la carenza di pubblico, nella ripresa dello spettacolo l'anno seguente, portò Talli a non proseguire le rappresentazioni), questo tipo di spettacolo di carattere storico fu perseguito da Rasi sino agli ultimi anni della sua vita. Nel 1917 egli allestì una messa in scena della quattrocentesca *Sacra rappresentazione di Abram e d'Isaac* di Feo Belcari, anche in questo caso con le musiche originali composte e dirette da Ildebrando Pizzetti⁴⁰. Con la partecipazione degli attori Ciro Galvani ed Edi Piccello e dei soprani Anna Kruceniski e Marta Paschoud, lo spettacolo fu rappresentato con pieno successo il 9 giugno presso il Politeama di Firenze e il ricavato fu devoluto in beneficenza per le famiglie dei reduci dalla guerra⁴¹. Anche dopo la morte di Rasi, avvenuta nel novembre del 1918, la rappresentazione fu ripresa da Pizzetti in diverse occasioni: dapprima il 18 marzo 1926 presso il Teatro di Torino con il libretto di Onorato Castellino; successivamente, nell'ambito della riesumazione, ormai affermata, del genere delle sacre rappresentazioni (si pensi al *Mistero di Santa Uliva* diretto da Jacques Copeau, sempre con musiche di Pizzetti, nel Maggio Musicale Fiorentino del 1933), al teatro Morlacchi di Perugia il 2 ottobre del 1937. Un'ulteriore messa in scena fu organizzata infine presso il Teatro delle Arti di Anton Giulio Bragaglia con quattro rappresentazioni nei giorni 19, 20, 22 e 24 aprile a Roma⁴².

Ildebrando Pizzetti compose le musiche di scena anche per l'ultimo lavoro teatrale di Rasi, un originalissimo *collage* di testi poetici di autori toscani del Trecento intitolato *Vita Trecentesca*, eseguito dai suoi allievi nel 1918 come esperimento

39. L'accoglienza della *Commedia della peste* non fu affatto negativa, stando alle recensioni apparse sui giornali e sulle riviste dell'epoca. Si vedano, per esempio le critiche positive apparse su: "Almanacco italiano", XVI, 1911, p. 620; "Nuova Antologia di Lettere, Scienze ed Arti", CCXLIII, 1912, pp. 134-135; "Varietas teatrale. Supplemento a Varietas", I, 1910, p. 80; "Rivista di Roma politica, parlamentare, sociale, artistica", XV, 34-36, 1911, pp. 402-407. Per citare infine un'altra voce proveniente dal mondo anglosassone, si veda la lunga e dettagliata recensione di Addison McLeod, contenente anche alcuni passi da lui tradotti della commedia, nel suo libro *Plays and Players in Modern Italy*, Smith, Elder & Co., London 1912, pp. 8-9, 131-144.

40. Rasi si era interessato della *Sacra rappresentazione di Abraam e d'Isaac* di Feo Belcari nell'ambito delle sue ricerche sulla storia dell'allestimento scenico. Cfr. il suo libretto, *Riproduzioni sceniche drammatiche*, Donati, Parma 1913, pp. 9-11, stampato in occasione del primo centenario verdiano, di cui Edward Gordon Craig possedeva una copia (da lui rilegata) oggi conservata presso la Biblioteca "Arts du spectacle" della Bibliothèque National Français – Site Richelieu-Louvois (16-EGC-3061).

41. Alla prima dell'*Abramo e Isacco* parteciparono come soprani solisti Anna Kruceniski e Marta Paschoud. Cfr. B. Pizzetti, *Ildebrando Pizzetti. Cronologia e bibliografia*, Pilotta, Parma 1980, p. 158.

42. Per la ripresa dello spettacolo al Teatro di Torino rimando a S. Baldi, N. Betta, C. Trincherò, *Il Teatro di Torino di Riccardo Gualino (1925-1930). Studi e documenti*, Lim, Lucca 2013, pp. 82-83. Per gli allestimenti a Perugia e a Roma si vedano, rispettivamente, B. Pizzetti, *Ildebrando Pizzetti. Cronologia e bibliografia*, cit., p. 268 e *Il teatro delle arti 1940-1943. Le Manifestazioni musicali nei bozzetti inediti della collezione Antonio D'Ayala*, a cura di D. Margoni Tortora e P. Veroli, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Roma 2009, pp. 83, 98.

pubblico della Scuola. Come ricorda Arnaldo Bonaventura, anche in questo spettacolo Rasi coniugò la sua «passionalità d'artista» alla sua «curiosità d'erudito», «collegando ingegnosamente, in una specie di azione continuata, versi di poeti del tempo, che i vari personaggi dicevano e pei quali si svolgeva il soggetto: idea originale e geniale, che sortì indimenticabile effetto»⁴³.

Occorre infine ricordare che, per tutti gli anni di conduzione della Scuola, l'impegno didattico di Rasi nei confronti degli artisti di canto era proseguito e incrementato. Una dimostrazione dell'efficacia del suo insegnamento anche su questo versante era arrivata nel 1901 in occasione del debutto dell'opera di Pietro Mascagni *Le maschere* nell'allestimento al teatro Costanzi di Roma: anche in virtù della sua approfondita conoscenza della Commedia dell'Arte, Rasi era stato chiamato – oltre che come attore nel ruolo di Giocadio per il prologo dell'opera – come istruttore degli interpreti, affinché essi potessero «rendere con scrupolosa verità il carattere del personaggio da essi rappresentato»⁴⁴. L'allestimento al Costanzi di Roma fu l'unico dei sette debutti dell'opera a riscuotere successo, mentre “fallirono” gli altri sei, dalla Scala di Milano al Regio di Torino⁴⁵. Per la sua capacità di direzione, Rasi ricevette apprezzamenti ed elogi da parte del torinese Adolfo Re Riccardi: «[...] ti ho ammirato come giammai. Sei un Dio tu, perché a ottenere da quella gente tutto il movimento, l'esattezza, i coloriti, la misura che tu hai ottenuto spiega perfettamente la sciarada del trionfo di Roma e del fiasco altrove»⁴⁶.

Numerosi furono i cantanti lirici che si rivolsero, anche privatamente, al direttore della Scuola di Recitazione di Firenze per perfezionare la propria dizione e la propria interpretazione: fra gli altri, il tenore Angelo Bendinelli, al quale Rasi fece recitare la parte di Fulgenzio in una messa in scena degli *Innamorati* di Goldoni a cui assistette anche Eleonora Duse⁴⁷, e i baritoni Carlo Galeffi (il cui Figaro, preparato anche con Rasi, fu salutato come «magnifico e impressionante», «sobrio, corretto, senza eccessi di atteggiamenti, senza esuberanze vocali»⁴⁸) e Cesare Formichi, del quale in seguito fu scritto, forse ingiustamente, che «le sue doti migliori furono di declamazione e di scena, tanto più che aveva frequentato, a Firenze, la scuola di recitazione di Luigi Rasi. In definitiva più un attore-cantante che un baritono da repertorio romantico»⁴⁹.

43. A. Bonaventura, *Luigi Rasi nel primo anniversario della sua morte*, in “La Lettura. Rivista mensile del Corriere della Sera”, novembre 1919, pp. 777-782.

44. Cfr. “Gazzetta Musicale di Milano”, LVI, 2, 10 gennaio 1901, p. 24.

45. Il bilancio del difficile debutto dell'opera, fatta eccezione per l'allestimento al Costanzi di Roma, fu dato dallo stesso Mascagni (cfr. P. Mascagni, *Mascagni parla. Appunti per le memorie di un grande musicista*, a cura di S. De Carlo, De Carlo Editore, Roma 1945, p. 90).

46. Cfr. “Ariel”, VI, 1991, pp. 11-12.

47. Cfr. F. Venturi, *L'opera lirica a Livorno*, Debate, Livorno 2000, p. 64.

48. Il baritono Galeffi si rivolse infatti a Rasi per la preparazione del ruolo di Figaro nel *Barbiere di Siviglia*, rappresentato presso la Sala Pedrotti a Pesaro l'1 marzo del 1915. La notizia si ricava da S. Savarino, *Le feste centenarie del “Barbiere”*, in “International Music and Drama”, 8 aprile 1916, p. 15.

49. G. Pugliese, R. Celletti, *La discografia*, in “Verdi. Bollettino quadrimestrale dell'Istituto di Studi

Oltre a cantanti italiani Rasi ebbe fra i propri allievi anche artisti stranieri, fra cui un' apprezzata soprano americana di nome Lois Patterson Wessitsh⁵⁰. Dopo gli studi al Conservatorio di Chicago e alcune prime esperienze presso la compagnia della Metropolitan Opera, si era trasferita a Firenze per perfezionare la propria formazione con il maestro napoletano Vincenzo Lombardi, già "istruttore" del tenore Enrico Caruso e dei soprani Dora De Giovanni e Marcella Sembrich. Dotata di notevoli capacità interpretative e incoraggiata da Lombardi, Lois Wessitsh decise di approfondire gli aspetti inerenti alla recitazione con Rasi. La preparazione ricevuta a Firenze risultò per lei pienamente efficace e le servì da trampolino per una rapida e brillante carriera in Europa, permettendole di ottenere ruoli importanti, fra cui, in Italia, quello di Santuzza in una *Cavalleria rusticana* al teatro della Pergola a Firenze e diversi ruoli solisti alla Filarmonica di Roma, dove le venne riconosciuta una voce dotata di uno «stile eccezionale»⁵¹. Nello stesso periodo della Wessitsh si era inoltre recata in Italia, per motivi analoghi, la famosa soprano tedesca Frieda Hempel⁵², in compagnia di una giovane amica di nome Ilka Von Horn. Quest'ultima aveva studiato con Rasi già in precedenza e, nel 1910, lo aveva ospitato a Berlino; in quella occasione Rasi aveva avuto modo di frequentare da vicino il teatro di Max Reinhardt, sul quale scrisse poi un acuto articolo⁵³.

Nonostante i numerosi progetti in cantiere, lo scoppio della Prima guerra mondiale incise inesorabilmente sulle attività e sulla vita di Rasi, il quale – lungi da sentimenti interventistici – guardava con angoscia al precipitare degli eventi. In una emblematica lettera del 14 novembre 1914 all'amico Edward Dent a Cambridge, egli comunicava inoltre di non avere più notizie dei Maddalena:

Carissimo Sig. Dent,

Grazie del buon ricordo. Dei Maddalena purtroppo non so nulla da lungo tempo. In questi travolgimenti orribili non si capisce più nulla. Come andrà a finire? La pace senza nuovi e più numerosi olocausti, non la credo, ahimè, possibile. Avanti dunque colla strage. Perché? Per chi? ...Ah caro amico, che dolore, che orrore e che terrore! Non si ha più né forza, né tempo per pensare ad altro che non sia guerra⁵⁴.

Maddalena aveva infatti già lasciato Vienna e aveva intrapreso un lungo periodo

Verdiani", III, 7, 1985, p. 188.

50. La cantante, almeno a partire dal 1915, aveva adottato il nome d'arte di Loisa Patterson (cfr. "Pacific Coast Musical Review", XXVIII, 1915, p. 28).

51. Cfr. *Mrs. Wessitsch a Distinguished Singer*, in "Pacific Coast Musical Review", XXXIII, 1918, p. 6.

52. Nella sua autobiografia Frieda Hempel racconta di aver cercato di studiare con Rasi, ma di non esservi riuscita in quanto egli si trovava in quel periodo a Parma, città da cui la cantante letteralmente fuggì a causa di un problema di salute, dovuto in realtà a una reazione allergica al vino. Cfr. F. Hempel, *My Golden Age of Singing*, Amadeus, Portland 1998, p. 117.

53. L. Rasi, *Max Reinhardt e il teatro di prosa*, in "La Lettura. Rivista mensile del Corriere della Sera", novembre 1910, pp. 987-996. L'analisi di Rasi sul teatro di Reinhardt è stata recentemente ripercorsa da Franco Perrelli nel suo libro *Le origini del teatro moderno. Da Jarry a Brecht*, Laterza, Roma-Bari 2016, pp. 63-69.

54. Cambridge University Library, MS Add.7973/R/1.

di spostamenti presso alcune città italiane, alla ricerca di una nuova sistemazione e trovando infine due incarichi d'insegnamento a Torino e, successivamente, a Firenze. I contatti ripresero comunque il mese successivo e, almeno per un certo periodo, proseguirono con toni di normalità, pur con crescenti timori anche sulla censura, sui rischi della quale Rasi aveva ammonito Dent in una lettera del 28 dicembre («Ero venuto qui per le feste, e per una lettura. Speriamo che il capodanno sia migliore del Natale. Credo inutile dirle di non toccare nella cartolina ai Maddalena cose... se non *allegoricamente, metaforicamente, oscuramente, relativamente*, ecc.»⁵⁵). Maddalena, per parte sua, consigliava a Dent di restare in Inghilterra («Ella fa molto bene a restare dov'è e vegliare il sacro fuoco dell'arte – della più bella di tutte le arti. È e sarà più che mai conforto ineffabile in tempi sì dolorosi»⁵⁶) e lo informava regolarmente sugli sviluppi in Italia, con un totale di quasi venti lettere inviate fra il dicembre del 1914 e l'agosto del 1918.

Oltre ai già citati spettacoli a Firenze con Ildebrando Pizzetti, Rasi si dedicò negli anni della guerra all'organizzazione di recite, letture e intrattenimenti musicali per i soldati, al fronte e presso gli ospedali. La fine del conflitto avrebbe permesso la ripresa di nuovi e numerosi progetti ma la sopraggiunta morte, l'8 novembre del 1918 a Milano, decretò la fine, in breve tempo, dell'esperienza della Scuola. Fra coloro i quali si adoperarono maggiormente per promuovere la memoria di Rasi vi furono i due amici Arnaldo Bonaventura ed Edgardo Maddalena, autori di due articoli commemorativi apparsi nel 1919 e nel 1924⁵⁷.

Nell'ambito del cospicuo lascito culturale di Rasi, il contributo alla ricezione e alla fortuna del melologo nella storia del teatro italiano è stato uno degli aspetti meno ricordati e valorizzati. Esso tuttavia rappresentò un significativo episodio di elaborazione di una forma di spettacolo relativamente poco frequentata in Italia, nello stesso periodo in cui, in Europa, se ne verificava una crescente e più ampia diffusione⁵⁸. Non fu dunque un caso, forse, se tale apertura avvenne nel fecondo contesto degli scambi e delle reciproche influenze artistiche delle due istituzioni fiorentine di cui si è parlato, e se pose le premesse per la ripresa e per l'ulteriore sviluppo di un genere teatrale e musicale, non marginale anche nel teatro italiano⁵⁹.

55. Cambridge University Library, MS Add.7973/R/2.

56. Cambridge University Library, MS Add.7973/M/8.

57. A. Bonaventura, *Luigi Rasi nel primo anniversario della sua morte*, cit.; E. Maddalena, *Luigi Rasi nel quinto anniversario della sua morte*, in "Il Secolo XX", 1 novembre 1923, pp. 773-776 (riprodotto in "Bollettino della Sera di New York", 30 dicembre 1923, col titolo *Ricordi lontani*). Dopo la morte del marito, Teresa Sormanni si trasferì presso i suoi parenti a Bergamo, dove visse gli ultimi anni della sua vita. Nell'ultima lettera che ella ricevette da Maddalena, questi ricordava con affetto l'amico scomparso: «[...] Caro Rasi, lo vedo sempre quando vado a trovare Bonaventura nella sua biblioteca. Addio cara Teresa, [...] penseremo con te a lui, al nostro caro Gigi». La lettera, senza data, è conservata presso il Fondo Rasi (cartelletta *Maddalena*) alla Biblioteca del Burcardo.

58. Per una ricognizione complessiva sulla storia del melologo come forma di spettacolo e sulla sua diffusione in Europa, rimando qui al saggio monografico di Cesare Scarton, *Il melologo. Una ricerca storica tra recitazione e musica*, Edimond, Città di Castello 1998.

59. La storia della ricezione del melologo in Italia ha conosciuto recentemente un rinnovo di interesse nell'ambito degli studi teatrali e musicali. Fra gli altri, un recente saggio che analizza le in-

La memoria della Regia Scuola di Recitazione di Firenze rimase viva fra quanti ebbero la fortuna di incontrarla, anche indirettamente: fra gli altri vi fu Lucio Ridenti, il quale nel 1950 ricordava, nella sua rivista “Il Dramma”, «la scuola dove la gran quercia degli attori ramificava rigogliosamente dando continue foglie nuove»⁶⁰. Fra i suoi numerosi rami, i rapporti con la musica furono fra i più inediti e fecondi, creando le premesse per futuri e importanti sviluppi nel teatro italiano del Novecento. La loro riscoperta e rivalutazione, anche attraverso le vicende e i rapporti qui ripercorsi, possono aiutare a comprendere meglio una felice convergenza di idee e di sperimentazioni che riuscirono a travalicare distinzioni e confini, verso la nascita di nuove forme artistiche e, al tempo stesso, nella ricerca di una tradizione ritrovata.

fluenze suscitate in Italia dal *Pigmalione* di Rousseau, lo spettacolo considerato capostipite del genere: L. Tufano, *La ricezione italiana del melologo «à la» Rousseau e la «Pandora» di Alessandro Pepoli*, in *D'une scène à l'autre. L'opéra italien en Europe*, sous la direction de D. Colas et A. Di Profio, vol. II, *La musique à l'épreuve du théâtre*, Mardaga, Wavre 2009, pp. 125-140.

60. Cfr. L. Ridenti, *Caro, caro Racca*, in “Il Dramma”, CX, 1 giugno 1950, p. 57.