



visioni teatrali / 15

collana diretta da Franco Perrelli

© 2020, Pagina soc. coop., Bari

Il volume è pubblicato col contributo
del Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari
dell'Università degli Studi di Padova.



*Per informazioni sulle opere pubblicate
e in programma rivolgersi a:*

Edizioni di Pagina

via Rocco Di Cillo 6 - 70131 Bari

tel. e fax 080 5031628

<http://www.paginasc.it>

e-mail: info@paginasc.it

facebook account

<http://www.facebook.com/edizionidipagina>

twitter account

<http://twitter.com/EdizioniPagina>

instagram account

<https://www.instagram.com/explore/tags/edizionidipagina/>

Intrecci

Incontri tra teorie e prassi
attoriche e coreutiche
nel passaggio tra Otto e Novecento

Atti del convegno internazionale di studi
(Università di Padova, 9-10 maggio 2019)

a cura di

Paola Degli Esposti

con la collaborazione di

Marco Argentina



edizioni di pagina

Finito di stampare
per conto di Pagina soc. coop.
nel mese di giugno 2020
da Services4Media s.r.l. - Bari

ISBN 978-88-7470-747-8
ISSN 2283-9089

Indice

<i>Paola Degli Esposti</i> Intrecci e relazioni: un'introduzione	VII
<i>Lorenzo Mango</i> Dal gesto al movimento. Ripensare il corpo attorico	3
<i>Jim Davis</i> Modernism, Modernity, Tradition and Fin de Siècle Theatre in Britain	13
<i>Leonardo Mancini</i> Un <i>Manfred</i> italiano: Luigi Rasi nel melologo di Byron-Schumann a Firenze (1894-1899)	24
<i>Simona Brunetti</i> Personaggi, attori e ruoli in Italia nel passaggio tra due secoli	36
<i>Armando Petrini</i> Febo Mari fra estetismo e dolorismo	48
<i>Cristina Grazioli</i> L'attore ideale nello sguardo di Rainer Maria Rilke: la scena e le altre arti	60
<i>Paola Degli Esposti</i> Luci e ombre del teatro di Varietà: Edward Gordon Craig e gli interpreti del Music-Hall	74

<i>Elena Mazzoleni</i> Le origini del circo moderno. Le migrazioni e gli intrecci drammaturgici dei circhi Astley, Ricketts e Chiarini	86
<i>Franco Perrelli</i> Un singolare triangolo: Strindberg, Craig, Duncan	97
<i>Sonia Bellavia</i> Duse, Duncan, Yacco nella <i>Wiener Moderne</i> di Hermann Bahr	108
<i>Jonathan Pitches</i> Michael Chekhov, Vsevolod Meyerhold and Material Culture	119
<i>Nicola Pasqualicchio</i> La danza disumanata. Coreografie astratte e balletti meccanici sulla scena delle avanguardie	131
<i>Donatella Gavrilovich</i> Alla ricerca del <i>Modulor</i> : Aleksandr Širjaev, Vsevolod Mejerchol'd e l'attore danzatore	143
<i>Vito Di Bernardi</i> La tacita musica del corpo. Ruth St. Denis e il gesto danzato	155
<i>Elena Randi</i> Ted Shawn e il <i>motion</i> come manifestazione dell'interiorità	166
<i>Carlo Locatelli</i> Dal corpo pensante (<i>Thinking body</i>) di Mabel Todd al corpo come creazione	173
<i>Raimondo Guarino</i> Un intreccio profondo. Ginnastica e movimento espressivo nella <i>Körperbildung</i> intorno al 1920	187
Bibliografia <i>a cura di Marco Argentina</i>	197

Armando Petrini*

Febo Mari fra estetismo e dolorismo

Artista poliedrico, a suo modo complesso, Febo Mari svolge un ruolo rilevante nel nostro teatro di inizio Novecento. Una figura che proprio attraverso la singolare forza di cui sono a volte capaci gli esponenti non di primissimo piano, riassume e sintetizza in sé con particolare evidenza alcuni gangli profondi della cultura, non solo teatrale, della prima metà del secolo.

Il suo percorso si muove all'incrocio fra teatro e cinema. Si tratta di uno fra i primi attori importanti molto attivi sia in ambito teatrale che in ambito cinematografico. Fortemente consapevole delle diversità fra i due linguaggi e delle rispettive specificità, ha rivestito spesso in entrambi i frangenti il ruolo di "direttore". Gli studiosi ne hanno approfondito sin qui soprattutto l'impegno per il cinema. Non fanno eccezione gli storici del teatro, che finiscono per conoscere Febo Mari essenzialmente per il suo ruolo, anche in questa circostanza non secondario, all'interno dell'unico film girato da Eleonora Duse, *Cenere*, del 1916.

Muore abbastanza giovane (nel 1939, a 58 anni) e in teatro recita in fin dei conti non moltissimo, dividendo il proprio impegno appunto fra palcoscenico e set. Basti pensare che fra il 1912 e la metà degli anni Venti realizza una trentina di film, spesso anche diretti¹. Ma Febo Mari è attivo anche in altri campi, per esempio e soprattutto quello letterario: pubblica fra l'altro diverse poesie e un romanzo, dal titolo *Chi sa perché...?*, nel 1932.

Il suo profilo può essere oggi compreso meglio grazie a un prezioso Fondo a lui dedicato, di cui qui ci gioveremo, conservato presso il Centro Studi del Teatro Stabile di Torino². Si tratta di carte molto utili (copioni, sceneggiature, ap-

* Università di Torino.

¹ Rimandiamo alla ricognizione sull'attività artistica di Febo Mari contenuta nel volume di N. Genovese, *Febo Mari*, Papageno, Palermo 1998.

² Il Fondo Febo Mari raccoglie le carte custodite dalla seconda moglie, Misa Mordegli Mari, donate a partire dal 1992 al Centro Studi del Teatro Stabile di Torino da Pier Alberto Marchesini. Manca ancora una vera e propria catalogazione della documentazione disponibile anche se una

punti, progetti abbozzati, ritagli stampa, fotografie, lettere) anch'esse fino a oggi studiate più per le loro implicazioni cinematografiche, ma che possono dischiudere agli storici del teatro importanti percorsi e spunti di approfondimento.

Lo snodo su cui vorremmo soffermarci in queste brevi note è il rapporto di Febo Mari con le poetiche dell'estetismo e del dolorismo, nella loro variante della scena italiana, dannunziana e dusiana, e l'incrocio fra quelle poetiche e la concretezza del suo linguaggio artistico.

Ci siamo già soffermati altrove sul rapporto fra Mari e la Duse³. Crediamo a questo proposito che si possano individuare due linee di poetica recitativa primonovecentesche discendenti dal magistero dusiano (nella sua stessa figura riassunte e compenstrate ma poi progressivamente scisse e separate da chi verrà dopo di lei): una più estetizzante e doloristica di cui è traccia in attori come Ruggero Ruggeri e appunto Febo Mari, una seconda che trattiene invece l'accento più contraddittorio e irrequieto dell'arte della Duse, e più vicina alle poetiche del realismo, che ritroviamo – in forme naturalmente rivisitate – in due attori come Emma Gramatica e Memo Benassi. Il rapporto fra Febo Mari ed Eleonora Duse va letto, ci sembra, in questo quadro. L'affinità fra i due, spesso richiamata dalla critica che si occupa di Mari, pur effettiva, va probabilmente nel suo complesso attenuata e ricondotta a una sola delle facce del prisma dusiano, il dolorismo estetizzante, che Mari peraltro, come è ovvio che sia, rielabora da par suo.

Più saldo e preciso il legame con D'Annunzio, da Mari stesso elevato a "Maestro". Con tutte le approssimazioni e le semplificazioni del caso, potremmo in questo senso definire Febo Mari un attore "dannunziano". Senza le raffinatezze e le cesellature del più celebre, e più vecchio di lui, Ruggero Ruggeri, eppure dotato di una passione e di un trasporto che Ruggeri, più distaccato e compassato, non ha: caratteristiche che contribuiscono ad accrescere l'interesse per la sua figura e a precisarne i contorni.

Limitiamo la nostra analisi a tre esempi, che costituiscono altrettanti snodi del percorso di Febo Mari: la messa in scena del *Ferro* di D'Annunzio nel 1914, la pubblicazione di alcuni versi nel 1916, la rappresentazione a teatro del romanzo *Giovanni Episcopo*, ancora di D'Annunzio, nel 1932.

prima classificazione è stata condotta da Davide Gherardi nell'ambito della Tesi di dottorato *La carriera degli attori italiani di prosa dalla scena allo schermo (1909-1916)* discussa all'Università di Bologna nel 2009 (relatore Michele Canosa), in larga parte dedicata proprio a Mari. Nel rimando alle carte del Fondo di questo saggio utilizzeremo anche noi la classificazione di Gherardi. Devo un ringraziamento particolare a Pietro Crivellaro, Anna Peyron e Davide Giovanninetti del Centro Studi, che mi hanno guidato nella consultazione con la consueta passione, competenza e gentilezza.

³ Vedi A. Petrini, *Continuità e discontinuità. Il caso di Emma Gramatica*, in F. Mazzocchi, A. Petrini (a cura di), *La grande trasformazione. Il teatro italiano fra il 1914 e il 1924*, Accademia University Press, Torino 2019, pp. 168-189, riferimento a pp. 172-173.

Sgombriamo però prima il campo da un possibile equivoco: Febo Mari, come Ruggero Ruggeri, non è attore dannunziano (se mai i nostri lettori converranno che lo sia) semplicemente perché nel suo repertorio sono presenti testi di D'Annunzio. Quando Gramsci bolla Ruggeri come affetto da «lebbra dannunziana» non sta recensendo *La Figlia di Iorio* ma *Macbeth*⁴. È necessario cioè riferirsi ad aspetti dell'arte che riguardano lo stile ancor prima del contenuto. Certo, non è un caso poi che D'Annunzio sia piuttosto presente nell'elenco dei testi per le rappresentazioni, sia di Mari che di Ruggeri, ma il punto vero consiste nel verificare se lo stile recitativo e l'afflato artistico – qualcosa di più sottile e profondo, eppure decisivo – possano essere rubricati come “dannunziani”.

1. “*Il ferro*”

Febo Mari insegue le orme di D'Annunzio tenacemente e appassionatamente. Probabilmente fuori tempo massimo, dal momento che la stagione dannunziana più intensa, soprattutto a teatro, si è ormai conclusa da qualche anno. Eppure lo fa all'interno di un clima preciso, e favorevole, che lo stesso Mari contribuisce a rafforzare, che vede un ritorno di attenzione per D'Annunzio, *et pour cause*, proprio negli anni immediatamente precedenti lo scoppio della Prima guerra mondiale.

All'indomani delle prime rappresentazioni del *Ferro*, nel gennaio del 1914, leggiamo sul “Corriere del Teatro”: «Il teatro dannunziano [...] va conquistando trionfalmente il pubblico, il quale – con un certo senso di nostalgia come se volesse riparare all'oblio ed all'esilio del Poeta lontano – si entusiasma ai vecchi ed ai nuovi lavori di questi. Anche a quelli vecchi che sembravano caduti per sempre, confinati solamente negli scaffali delle biblioteche»⁵. Non a caso *Il ferro* si rivela un successo di pubblico e di critica, oltre che un affare dal punto di vista economico, sia per D'Annunzio che per Re Riccardi, l'impresario a cui lo scrittore di affida⁶.

Si tratta di un episodio molto particolare, soprattutto dal punto di vista delle sue modalità organizzative. Eccezionale per un verso ma allo stesso tempo rivelatore di un cambiamento profondo in atto all'interno della scena italiana che proprio per questo lo rende meno isolato di quanto sembri.

La tragedia, inscenata per la prima volta nel dicembre del 1913 a Parigi con il titolo *Le Chèvrefeuille*, debutta in Italia nel gennaio del 1914 recitata contem-

⁴ A. Gramsci, “*Macbeth*”, in “Avanti!”, 25 maggio 1916, ora in A. Gramsci, *Cronache torinesi (1913-1917)*, a cura di S. Caprioglio, Einaudi, Torino 1980, p. 794.

⁵ g.m., “*Il Ferro*” di Gabriele d'Annunzio, in “Corriere del teatro”, 31 gennaio 1914.

⁶ Vedi M.I. Biggi, *Le tre prime de “Il ferro”*, in “Archivio d'Annunzio”, IV, ottobre 2017, pp. 95-108.

poraneamente da tre compagnie di primissimo piano, guidate rispettivamente da Tina di Lorenzo (con Emilia Varini e Febo Mari), Virginia Reiter (con Nera Carini e Luigi Carini) e Lyda Borelli (con Teresa Mariani e Ugo Piperno).

Le tre “prime” si sarebbero dovute tenere esattamente lo stesso giorno – e Re Riccardi, di concerto con D’Annunzio, lavora alacremente a questo obiettivo – ma all’ultimo momento una delle rappresentazioni slitta di un giorno. Lo scarto è comunque lievissimo e la percezione è quella di un debutto contemporaneo in tre città: Milano (Di Lorenzo) il 27 gennaio, Torino (Reiter) il 27 gennaio, Roma (Borelli) il 28.

D’Annunzio e Re Riccardi puntano alla creazione di un vero e proprio *evento*, grazie al «clima di aspettativa» alimentato dalle «indiscrezioni e dai giornali»⁷ tipico delle rappresentazioni importanti, che però in questa circostanza può far leva sulla effettiva eccezionalità della tripla, contemporanea, “prima”.

D’Annunzio, per parte sua, cerca di rafforzare con l’occasione uno dei tratti decisivi del suo approccio al teatro: l’idea del primato del testo scritto sulla rappresentazione. Tre compagnie, e fra le più rilevanti, al servizio del Poeta, unite nello sforzo convergente di restituirne la parola in scena. Di più: tre formazioni presentate come sostanzialmente interscambiabili, impegnate, almeno teoricamente, nel rendere omogeneo il proprio stile sotto le insegne del rispetto del testo e dell’uniformità delle repliche. Qualcosa che non a caso ricorda il meccanismo della distribuzione dei film nelle sale cinematografiche (in quel momento, non dimentichiamolo, ai suoi inizi: la stessa pellicola presente contemporaneamente in diverse città), reinterpretato in chiave teatrale.

Il tutto, come è logico che sia, non senza palesi contraddizioni, prodotte dalle resistenze inevitabili di un modo di concepire il teatro – quello tipico della compagnia capocomicale di derivazione ottocentesca – che in fin dei conti mal si acconcia alle peculiarità dei processi di industrializzazione dello spettacolo di cui la *prima* del *Ferro* è ormai una chiara avvisaglia.

Così, per esempio, a seconda del personaggio interpretato dalla prima donna in ciascuna delle tre compagnie il protagonista dello spettacolo cambia sensibilmente, smentendo così le attese di uniformità nei confronti delle rappresentazioni. Lo sa bene Re Riccardi, che preallerta D’Annunzio: Virginia Reiter non reciterà Mortella ma Costanza, e nella sua versione l’equilibrio fra i personaggi femminili verrà, nei fatti, modificato di conseguenza: «Nella interpretazione di Torino Virginia Reiter sarà, si capisce, una madre di eccezionale valore e toglierà un poco di importanza al *rôle* di Mortella mentre a Milano sarà Mortella (Tina di Lorenzo) che sarà in prima linea e che oscurerà un po’ la madre (Emilia Varini)»⁸.

⁷ Ivi, p. 96.

⁸ Lettera di Adolfo Re Riccardi a Gabriele d’Annunzio del 23 gennaio 1914, in *ivi*, pp. 99-100.

E ci sono poi le ovvie peculiarità stilistiche di ciascun attore che rendono diverso il tono complessivo dei tre spettacoli. Un solo esempio, ancora una volta riferito alle parti delle prime donne. Mentre Virginia Reiter si distanzia volutamente dalle trappole delle «fisime trascendentali» e imprime «all'interpretazione, non già quel falso e manierato cosiddetto *fervore d'annunziano*, ma un soffio di espressione umana a personaggi senz'anima»⁹, Tina Di Lorenzo calibra il proprio personaggio sui registri per lei più consueti e perfettamente dannunziani di «un maggior senso aristocratico e una più potente linea tragica»¹⁰. Impostazioni piuttosto diverse, dunque, che portano a rese sceniche altrettanto disuguali, eppure percepite dal pubblico come omogenee.

Contraddizioni a parte, emerge qui l'astuzia tipica dei meccanismi dell'industria culturale, pur ancora nella sua fase nascente, che riescono a presentare sotto le insegne del “nuovo” (in questo caso la novità delle modalità organizzative e distributive) ciò che rischierebbe altrimenti di apparire inevitabilmente “vecchio” (il ritorno a D'Annunzio). Il modo è nuovo, la cosa è vecchia – o, come direbbe Pound, «stantia»¹¹.

Pur non trattandosi del protagonista, il Gherardo Ismena di Febo Mari, giovane primo attore della compagnia di Praga in cui recita Tina di Lorenzo, appare particolarmente forte e rilevato. Nel quadro di una interpretazione complessivamente assai efficace, in cui risaltano con particolare vigore gli accenti superomistici, l'attore svetta nel terzo atto, facendolo suo, a differenza di quanto sembra accadere agli artisti delle altre due compagnie (Piperno e Carini) :

[Febo Mari] ebbe il merito di portare al trionfo il terzo atto [...] una delle più vitali forze del teatro italiano. Un artista che sa recitare come lui seppe recitare quell'ultimo atto; che sa incantare il pubblico a quelle audaci affermazioni del verbo di Niechtze [sic]; che riesce a strappare al pubblico, come lui è riuscito più che un applauso, un vero grido, un urlo di approvazione entusiastica¹².

La vivace coloritura del Gherardo Ismera di Mari risalta ancora più chiaramente dal confronto con l'interpretazione di Ugo Piperno, giocata quest'ultima al contrario su una corda di sobrietà e misura: «non poteva essere più sobrio, più corretto, più efficace nella difficilissima interpretazione. Gherardo Ismera si è presentato innanzi a noi con una linea così misurata, con una sobrietà così compita, che il quadro ha mantenuto costantemente la sua armonia di colori»¹³.

⁹ Sia, *Teatri di Milano*, in “L'Argante”, 15 maggio 1914.

¹⁰ Sia, *Teatro Carignano*, in “La stampa”, 15 gennaio 1915.

¹¹ E. Pound, *L'ironia, Laforgue e un po' di satira* (1917), in E. Pound, *Saggi letterari*, a cura e con un'introduzione di T.S. Eliot, Garzanti, Milano 1973, pp. 356-361, citazione a p. 356.

¹² E. Polese S., *Il “Ferro” trionfa in Italia*, in “L'arte drammatica”, 31 gennaio 1914.

¹³ A. Nicolai, *Il “Ferro” a Roma*, in “L'arte drammatica”, 31 gennaio 1914.

Ben diversamente da Mari, appunto, che trionfa «superbamente», scrive ancora Polese, recitando con «tanta passione e calore, da stupire»¹⁴.

Un'interpretazione, questa, particolarmente importante per la carriera di Febo Mari. Non a caso, quando l'attore morirà, diversi critici indicheranno *Il ferro* come uno dei passaggi decisivi del suo percorso artistico. Mari stesso, pochi anni prima di morire, scriverà a D'Annunzio ricordando quel personaggio «indimenticabile» che egli, «primo», aveva recitato «nella sala gremita del Manzoni di Marco Praga e di Tina di Lorenzo»¹⁵. Non era vero naturalmente (che era stato il primo) come D'Annunzio sapeva perfettamente, ma le parole indirizzate al «Maestro» valgono qui soprattutto a sottolineare un primato artistico – questo sì, effettivo – e ancor di più il suggello di una carriera sotto il segno dannunziano.

2. La canzone del Vessillo

Il 1 gennaio 1916 Febo Mari pubblica sul quotidiano “Gazzetta del popolo” di Torino *La canzone del Vessillo*. Si tratta di un componimento in versi di argomento patriottico, ospitato non a caso sul giornale che, a differenza della “Stampa”, si distingue sin dal 1914 per il convinto sostegno all'impresa bellica. Il «Vessillo» (con la maiuscola) è naturalmente la bandiera italiana: «Rosso, pel fuoco di abissine arene / bianco, per l'Alpi – tue di puro diritto – / verde, per l'acque adriache e le tirrene [...] S'erga sui mari e i minareti, invito / segnacolo dell'Aquila romana, / e segua, re d'Italia, il tuo tragitto»¹⁶.

Mari non era nuovo alla produzione letteraria. Attivo in ambito giornalistico a partire dal 1906 (qualche anno prima dell'esordio teatrale, avvenuto nel 1908), scrive e mette in scena nel 1909 l'atto unico *Il fratello*, pubblica nel 1910 il dramma in versi *Il gorgo* e lavora nel frattempo a diversi componimenti, fra cui la poesia *Il fuoco* pubblicata del 1915 in occasione dell'uscita del film omonimo¹⁷. Oltre a numerose sceneggiature e altre liriche (come *Il Solco e le Spighe*, concepito nel decennio 1929-1938), scriverà anche un romanzo, pubblicato nel 1932, intitolato *Chi sa perché...?*.

La canzone del Vessillo non è certo fra le sue cose più significative. Come altri componimenti minori di Mari non è neppure indicato nell'elenco degli *Scritti* riportato nel volume a lui dedicato curato da Nino Genovese¹⁸. Il Fondo Mari

¹⁴ Polese, *Il “Ferro” trionfa in Italia*, cit.

¹⁵ Lettera di Febo Mari a Gabriele d'Annunzio del 7 maggio 1932, in Fondo Febo Mari, F4-P3-N16.

¹⁶ F. Mari, *La canzone del Vessillo*, in “Gazzetta del popolo”, 1 gennaio 1916.

¹⁷ Vedi Genovese, *Febo Mari*, cit., pp. 169-170. Il Fondo Mari conserva molte bozze e appunti, in diversi casi da datare, relativi all'attività letteraria di Mari.

¹⁸ *Ibid.*

contiene però numerose copie, minuziosamente conservate, del ritaglio stampa a tutta pagina della “Gazzetta” a testimoniare il legame non estemporaneo di Mari con quei versi¹⁹, che senza essere belli, né particolarmente riusciti, rappresentano comunque la cartina al tornasole di un clima, di un momento significativo della cultura italiana.

Si tratta di un reboante poemetto di sostegno all’impresa bellica, in cui vibra un sentimento eroico impastato di quel dolorismo estetizzante che è appunto una cifra costante degli interventi di Febo Mari: «Esso» (il Vessillo) «è tutti»: «È la grida degli attacchi / è lo sguardo che vigila il nemico / e il pie’ che incalza l’orma dei suoi tacchi».

È fratellanza d’arme e di dolore / che i morti di Magenta e delle Ardenne / unisce in una sorte e in un onore // È il cuore del velivolo bipenne / di d’Annunzio ed è il motto di Marconi / che vola dalle coffe de le antenne// [...] Te benedetto – nella viva voce / – nel fioco rantolare del trapasso / – nel salmo lento e nell’urrà veloce // Te benedetto / ad ogni vieto passo / schiuso per sempre ai popoli latini / ad ogni nova riva – ad ogni masso // ad ogni zolla – giunti ai tuoi confini / Ad ogni stilla del tuo sangue sparso / che segna il sacrificio e i tuoi destini!²⁰

I versi di Mari non sfuggono al giovane Antonio Gramsci, che com’è ben noto si cimenta in questi anni con la critica teatrale dalle colonne dell’“Avanti!” proprio a Torino. L’episodio è forse poco conosciuto dagli studiosi di teatro, un po’ perché Gramsci scrive in questa circostanza sul “Grido del popolo” (e non sull’“Avanti!”) e poi, soprattutto, perché la nota gramsciana non si occupa del teatro di Mari ma dei suoi versi (e quindi fra l’altro non compare nella raccolta delle recensioni raccolte successivamente in *Letteratura e vita nazionale*).

Siamo in questo frangente nel pieno della polemica di Gramsci contro Achille Loria sul dolorismo²¹, inteso come ideologia in grado di far sembrare ineluttabile le atrocità e il dolore appunto della guerra. Nel dicembre del 1915 il prof. Loria aveva tenuto a Torino una conferenza sulla «scienza della pietà», commentata da Gramsci sull’“Avanti!” così: «il prof. Loria a tutti quegli idioti che reputano la guerra il più orribile dei mali ha ricordato che tutto il mondo è dolore»²².

I versi di Mari uniscono quello stesso afflato doloristico così ben esemplifica-

¹⁹ *La canzone del Vessillo* è anche compresa nell’elenco delle liriche stilato dallo stesso Mari molti anni più tardi, nel 1938, in vista di una pubblicazione che evidentemente la morte dell’attore, avvenuta nel 1939, ha poi impedito (*Raccolta di liriche e sonetti*, Fondo Mari, F6-P2-N28).

²⁰ Mari, *La canzone del Vessillo*, cit.

²¹ Una polemica non estemporanea, e che abbraccerà diverse declinazioni della figura intellettuale di Achille Loria, portando Gramsci a formulare il neologismo di «lorianesimo». Vedi in particolare A. Gramsci, *Quaderni dal carcere*, a cura di V. Gerratana, Einaudi, Torino 1975.

²² A. Gramsci, *Pietà per la scienza del prof. Loria*, in “Avanti!”, 16 dicembre 1915; ora in Gramsci, *Cronache torinesi*, cit., pp. 33-35.

to da Achille Loria a un sentimento estetizzante di chiara derivazione dannunziana (particolarmente evidente nella ricerca insistita del verso aulico) che non poteva piacere a Gramsci e che diventa infatti l'oggetto di una polemica ruvida, ironica ma non meno sferzante.

Nel nome di Febo... titola "Il grido del popolo":

Non per nulla si porta il nome del Dio della poesia. Diventa un obbligo il commercio con le muse. Non basta più Talia musa della commedia, né la decima musa moderna, quella del cinematografo, bisogna anche coltivare Calliope, musa della poesia eroica, che sola ha il potere di ornare con l'alloro i fegatelli²³.

Gramsci non risparmia l'involontario ridicolo della lirica di "Febo".

Si sapeva finora che *vieto* voleva dire rancido, andato a male, riferito a cose grasse, vecchio insomma (dal latino *vetus*); ora Febo scopre che anche le Alpi sono diventate viete: il che mi pare un fenomeno geologico di discreta importanza. Scopre che le medaglie hanno le *terga*, come delle vaccine; che il cannone è *fuocaro*, come la pietra dell'acciarino; che lo sparagno è sparagna, per influsso di micragna evidentemente, con la quale egli l'ha confuso; e che il velivolo è bipenne, cioè è diventato una scure a doppio taglio, e che lo zuavo è il zuavo²⁴.

Si tratta di versi certo. Ma Febo Mari è ben conosciuto (anche da Gramsci) soprattutto come attore. E sia in teatro che in cinema frequenta quella stessa poetica tragico-doloristica suggellata dal testo pubblicato sulla "Gazzetta". Non è certo un caso che proprio in questi mesi Mari stia girando insieme a Eleonora Duse *Cenere*, l'unico film realizzato dalla grande attrice, di cui è Mari co-protagonista, perfetto esempio – alto quanto lo è l'arte della Duse – di poetica del *sublime dolore*.

3. *Giovanni Episcopo*

Lo stesso anno in cui pubblica *Chi sa perché...?* (1932), Mari lavora alla messa in scena di *Giovanni Episcopo*, uno dei primi romanzi di Gabriele d'Annunzio, risalente al 1891. Si tratta di un progetto molto particolare, per di più di un motivo, che prevede innanzi tutto la trasformazione dello scritto di D'Annunzio in un lungo monologo con la presenza del solo protagonista in scena.

Come già nel caso del *Ferro*, questo ulteriore capitolo esplicitamente dannunziano del percorso di Febo Mari verrà ricordato alla morte dell'attore come

²³ A. Gramsci, *Nel nome di Febo...*, "Il Grido del Popolo", 7 gennaio 1916; ora in Gramsci, *Cronache torinesi*, cit., pp. 55-56.

²⁴ *Ibid.*

uno degli snodi più significativi della sua carriera. Lo stesso Mari, scrivendo a D'Annunzio la lettera che abbiamo già citato per chiedergli il permesso di recitare *Giovanni Episcopo*, lega idealmente i due momenti, l'uno all'inizio, l'altro ormai nella parte conclusiva della propria vita.

Maestro, oso troppo – certo – ma Voi forse mi perdonerete riconoscendo in questo mio ardire un po' di quello che è come il marchio di una creatura vostra: di Giovanni Episcopo! [...] La “prova” di Giovanni Episcopo – effettuata da me, per me solo, fra le quattro mura del mio scrittoio – non mi ha dato emozione minore di quella che m'ebbi interpretando – primo – nella sala gremita del Manzoni di Marco Praga e di Tina di Lorenzo – un'altra indimenticabile e pur tanto diversa creatura vostra: Gherardo Ismera²⁵.

Come era già avvenuto per *Il ferro*, d'altra parte, l'episodio si caratterizza per le particolarità dal punto di vista organizzativo. E anche in questa circostanza lo sforzo della novità fa da contraltare al rischio di *passatismo* che la proposta di uno dei primi romanzi dannunziani in scena può comportare. Scrive il critico dell'“Ora”: «Non nata per il teatro, la delirante opera dannunziana, pur vecchia di quarantatré anni, aveva tutto il sapore di una novità»²⁶. «Novissimo esperimento scenico» recita la locandina²⁷. «Ardita» prova, «coraggioso e intelligente esperimento», scrivono alcuni critici²⁸. In un'introduzione alla rappresentazione che lo stesso Mari pronuncia alla radio, l'attore ricorda l'«ammonimento profetico» pronunciato da D'Annunzio nella celebre dedica al romanzo: «O RINNOVARI O MORIRE!»²⁹.

La proposta in effetti sfida le consuetudini (e la pazienza) del pubblico. Nel contesto di una messa in scena molto semplice, con un fondale «a tendaggio», aiutato da un abile gioco di luci³⁰, Mari recita solo sul palcoscenico per circa due ore una riduzione di *Giovanni Episcopo* trasformato con pochi tagli (trattandosi già di un racconto in prima persona) in un lungo monologo.

L'idea è naturalmente quella di portare al pubblico la parola del Poeta: «più

²⁵ Lettera di Febo Mari a Gabriele d'Annunzio del 7 maggio 1932, cit.

²⁶ G. Gagliano, “*Giovanni Episcopo*” di D'Annunzio, in “L'ora”, 16/17 marzo 1933 (questo, come i successivi ritagli stampa che citeremo, sono conservati presso il Fondo Mari, F3-P6-N20).

²⁷ La locandina dello spettacolo e diverse versioni del programma di sala (che recita «Novissimo Saggio scenico») sono conservate nel Fondo Mari (Busta n. 58, Teatro – Programmi e Attestati).

²⁸ Rispettivamente Sia, “*Giovanni Episcopo*” al Manzoni, in “L'Ambrosiano”, 1 giugno 1932; C., “*Giovanni Episcopo*”. *Dizione di F. Mari al Biondo*, in “Giornale di Sicilia”, 14 marzo 1933.

²⁹ Maiuscolo nel testo di Mari, sia nel dattiloscritto che nella versione a stampa (contenuta nel programma di sala), entrambe conservate nel Fondo Mari con il titolo *Parole di Febo Mari agli ascoltatori della Radio* (rispettivamente F2-213-P3 e Busta n. 58, Teatro – Programmi e Attestati).

³⁰ C.I. [C. Lari], “*Giovanni Episcopo*” interpretato da Febo Mari al Manzoni, in “La sera”, 31 maggio 1932; r.s., “*Giovanni Episcopo*”, in “Il corriere della sera”, 31 maggio 1932.

che al mio egoismo di attore nel novissimo tentativo di questo esperimento scenico – penso di servire, come so e posso, a una causa d'arte italiana!»³¹.

Per questo nel programma di sala Mari chiede agli spettatori di rinunciare all'abitudine dell'ingresso a teatro a spettacolo iniziato, così come agli applausi a scena aperta: il Poeta prima e sopra tutto, alla cui opera sola spettano gli applausi finali.

L'interprete prega i signori spettatori di voler collaborare con lui per formare e mantenere l'ambiente nelle condizioni più adatte a questo NOVISSIMO saggio scenico in TRE TEMPI evitando di accedere alla Sala a spettacolo iniziato; tenendo conto che le due pause stabilite per suddividere l'esecuzione dell'opera saranno di 10 minuti ciascuna; riservando di manifestare SOLTANTO ALLA FINE DELLO SPETTACOLO il loro giudizio sull'interpretazione del POETA³².

Eppure – contraddizione inevitabile ma ugualmente significativa di questo curioso "esperimento" – proprio la solitudine in scena del protagonista accresce, al di là delle intenzioni stesse dell'attore, la sua centralità. Un protagonista che peraltro non si vuole semplice «dicitore» ma «interprete»³³, in grado di rendere viva e palpitante la figura di Giovanni Episcopo: «viverlo, ecco la mia grande tentazione», scrive proprio a D'Annunzio³⁴.

Va anche notato il particolarissimo lavoro condotto da Mari sul copione, a cui qui per ragioni di spazio possiamo solo accennare. Il testo dattiloscritto conservato presso il Fondo Mari costituisce infatti nelle intenzioni dell'attore uno «studio» in grado di «adattare la grafia alla dizione e questa facilitare con quella»³⁵. Si tratta di una «prova», spiega Mari, che dovrebbe aiutare tanto l'attore quanto il suggeritore nel contenere in ogni riga «un pensiero concluso»³⁶. E «ciò per dar modo – al suggeritore e al dicitore – di dir tutto ciò che il rigo contiene, in 1 sol fiato»³⁷, così da servire per un verso all'attore a rendere più fluido il monologo, lungo ben due ore, per un altro al suggeritore – di cui l'attore ha qui particolarmente bisogno – a seguire più facilmente ciò che accade in scena. L'intero racconto è scandito in periodi brevi, della lunghezza di una riga, a cui sono aggiunti dei segni di pausa («p» o «P») che contribuiscono a conferire alla

³¹ Mari, *Parole di Febo Mari agli ascoltatori della Radio*, cit.

³² Programma di sala di *Giovanni Episcopo* (le maiuscole sono nel testo): Fondo Febo Mari, Busta n. 58, Teatro – Programmi e Attestati.

³³ C.I. [C. Lari], "*Giovanni Episcopo*" interpretato da Febo Mari al Manzoni, cit.

³⁴ Lettera di Febo Mari a Gabriele d'Annunzio del 7 maggio 1932, cit.

³⁵ F. Mari, *Studio di Arte scenica e di dizione. Avvertimento pel SUGGERITORE e pel DICITORE*, dattiloscritto datato 3 marzo 1932 conservato nel Fondo Mari (F2-213-P3).

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*

recitazione un particolare ritmo, simile alla dizione in versi seppur complessivamente dagli effetti piuttosto diversi.

E veniamo allo spettacolo. Pur correndo il rischio di una certa qual monotonia, richiamata da alcune recensioni, emerge nell'insieme una interpretazione efficace, in cui vibra con forza la «maschera dolorosa» del protagonista³⁸. Mari, scrive Salvini, «trovò i toni precisi, ora sobri e pacati, ora vibranti e violenti, e fu un coloritore superbo del povero alcolizzato, del miserabile allucinato»³⁹, già di per sé, nella pagina dannunziana, «tutto un fremito di umanità e di dolore»⁴⁰.

Simoni descrive un attore dal «volto livido, emaciato e devastato, e gli occhi ora fissi ora folli»⁴¹. Il suo Giovanni Episcopo, continua il critico, «campeggiò col proprio dolore» grazie a una voce «quasi sempre sommessa» eppure espressa «con sempre diversa commozione», aiutato anche dal gioco illuminotecnico di cui si è detto: «le luci parevano incidere sempre di più la sua sofferenza, ora chiarendola, ora rendendola più torbida e fosca, ora ingiallendo il volto del narratore, come se il sudore dell'agonia lo coprisse, mentre sulle mani dell'omicida bagliori di sangue parevano apprendersi, poi sgocciolar via, poi raggrumarsi di più»⁴².

Diverse recensioni insistono sul volto di Febo Mari, che si fa maschera spasmante di dolore: «Il suo viso trasformato dalla tragedia, alterato dallo spasimo, è apparso come nel romanzo, testimonianza vivente di un dolore che non aveva tregua, mostrando le gocciolanti ferite di un essere straziato dalle vicende di un tragico destino»⁴³.

Giovanni Gagliano, sull'«Ora» di Palermo, descrive la sala del teatro Biondo «immersa nella penombra e nell'ansia» in cui campeggia un attore «appena appena rischiarato»: «un uomo pallido, emaciato, avvizzito, coi segni della segreta sofferenza negli occhi fondi e allucinati e nelle dita scarne e contratte»; un attore che «ripeteva, strappandole penosamente all'angoscia mortale del ricordo, le disperate parole con le quali l'Artefice inquieto, deciso a rinnovarsi anzi che a morire, aveva portato nel mondo dell'arte il nome, la bassezza e il dolore di Giovanni Episcopo»⁴⁴. E ancora:

L'atmosfera lirica, gonfia di verità e satura di umanità, fu creata subito, incandescente e lampeggiante, sin dal primo momento: intorno a Febo Mari, solo nella desolazione e nella solitudine, era come un cerchio di fuoco e ogni favilla proiettava sul volto dia-

³⁸ S. [Salvini], *Giovanni Episcopo di Gabriele d'Annunzio interpretato da Febo Mari*, in «Il popolo d'Italia», 31 maggio 1932.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ C.I. [C. Lari], «*Giovanni Episcopo*» interpretato da Febo Mari al Manzoni, cit.

⁴¹ r.s., «*Giovanni Episcopo*», in «Il corriere della sera», cit.

⁴² *Ibid.*

⁴³ Sia, «*Giovanni Episcopo*» di D'Annunzio all'Arena del Sole, in «Il resto del Carlino», 25 gennaio 1933.

⁴⁴ G. Gagliano, «*Giovanni Episcopo*» di D'Annunzio, cit.

fano di Giovanni Episcopo, della creatura che l'autore aveva vista dolce e miserabile, bagliori sanguigni che davano alla narrazione un senso di più dolente e commovente sincerità⁴⁵.

Nonostante il riscontro prevalentemente positivo della critica, seppure complessivamente tiepido, *Giovanni Episcopo* si rivela nei fatti un insuccesso, tanto economico quanto di pubblico. Motivo per cui, al di là dei primi mesi di *tournée*, il progetto non viene più ripreso.

Resta però una testimonianza importante dello stile di Febo Mari, nonché della varietà dei suoi progetti e dell'impronta che l'attore lascia nel teatro di questi anni, alimentando una presenza significativa, ancorché sotterranea, di echi e rimandi dannunziani.

⁴⁵ *Ibid.*