

Non tutto è “Cenere”.
Sulla carriera artistica di Febo Mari

DAVIDE GHERARDI

Il presente contributo nasce da una serie di soggiorni di studio effettuati tra il 2007 e il 2008 presso il Centro Studi del Teatro Stabile di Torino. Grazie alla disponibilità del direttore del Centro, Pietro Crivellaro, e dell'archivista Anna Peyron, abbiamo avuto pieno accesso alle carte del Fondo Febo Mari custodite presso la struttura. Questi documenti sono stati a suo tempo suddivisi da Misa Mordeglia Mari, vedova di Febo Mari, in due *tranches*: una parte è stata donata al Museo Nazionale del Cinema di Torino, mentre la parte più consistente è tuttora custodita nel Centro Studi. Un terzo nucleo documentale è rimasto in possesso dell'esecutore testamentario della vedova: Pier Alberto Marchesini. Se la donatrice ha agito secondo l'intento di separare la parte cinematografica da quella teatrale, durante le nostre esplorazioni abbiamo constatato come fosse in realtà impossibile stabilire una netta area d'appartenenza tra le carte del Fondo. La stessa carriera artistica di Mari (come in generale quella di molti interpreti del cinema muto italiano) rappresenta una continua osmosi tra i due ambiti. Nel Fondo Mari sono presenti diverse opere inedite (di cinema e teatro), nonché lettere, fotografie, copioni, appunti autobiografici manoscritti, ritagli di articoli, *brochures* e altro ancora: fonti che consentono di gettare luce su diversi aspetti inediti della biografia e dell'attività professionale dell'attore¹. Nel contributo che qui proponiamo abbiamo deciso di soffermarci sugli anni che vanno dal debutto di Mari nella scena di prosa fino al film *Cenere* (Ambrosio, 1916), evitando di ripassare per aspetti già noti della parabola artistica del messinese, interpolando le ricostruzioni biografiche alle annotazioni d'ordine storico-critico².

Gli anni milanesi e i primi passi

Alfredo Rodriguez nasce il 16 gennaio del 1881 a Messina. In seguito àltera la grafia del suo cognome in Rodriguez³. Non ancora maggiorenne si arruola volontario nel 7° bersaglieri “per non morire di fame”⁴. Secondo l’ appunto autobiografico contenuto nel manoscritto inedito V.E.R.D.I. *Studi per un fondamento storico ad una Bozza di sceneggiatura filmica* (redatto nel 1938), il diciassettenne Rodriguez nel 1901 presta servizio di vigilanza durante il trasferimento della salma di Giuseppe Verdi dal Grand Hotel et de Milan al luogo delle esequie⁵. Si trova ancora a Milano, alloggiato vicino alla sede della Camera del Lavoro, quando – siamo nel 1903 – vince uno dei due posti di segretario che la Camera di Commercio bandisce per la sezione speciale dell’Esposizione Internazionale (al momento prevista per il 1904 e in seguito posticipata di due anni). In attesa di prendere servizio, tormentato dalla fame, aderisce alle agitazioni che culminano nello sciopero generale proclamato il 25 settembre. Come scriverà in una lettera del 23 giugno 1912 al critico Jarro, alias Giulio Piccini (il giornalista della “Nazione” sta difatti preparando un profilo biografico su di lui), in quel periodo studia “il Capitale del Marx, la teoria del valore, e quei trattati di economia politica che le biblioteche popolari mi offrivano a poco prezzo”, convincendosi infine di essere “socialista per davvero”⁶. S’iscrive al partito, diventando il rappresentante degli impiegati presso la Camera di Commercio; ma dato che la carica è in contrasto con quella già ricoperta viene sollevato dall’incarico⁷. Per sopravvivere “avendo già scritto articoli per una rivista di casa Sonzogno” si dedica al giornalismo, firmando articoli sulla commissione preposta ai preparativi dell’Esposizione presieduta dal senatore Angelo Salmoiraghi, il quale lo prende sotto la sua ala protettrice⁸. Nel 1906 il messinese concorre alle elezioni politiche cittadine a Vigevano come candidato socialista, ma senza avere l’età per poter assumere effettivamente la carica: ha solo venticinque anni⁹. Nello stesso anno Rodriguez viene posto alla direzione de “Il Gazzettino quotidiano dell’Esposizione”, pubblicazione varata il 14 giugno a

cura del Comitato dell'Esposizione di Milano 1906, a capo del quale siede il senatore Cesare Mangili. Il periodico esce per cinque mesi (fino al 14 ottobre), con parabola breve, ma movimentata¹⁰. Come ricorda nel 1938, durante la stesura del volume inedito di memorie e aneddoti *Vita comica* (reso purtroppo incompleto dalla morte)¹¹, Rodriguez intavola una polemica con il collega giornalista Bombardi che degenera in scontro fisico¹²; poi si caccia in un altro “quarto di dozzina di duelli” a seguito di un articolo in cui ha commentato positivamente una visita dei Reali all'Esposizione¹³, suscitando così le ire dei colleghi socialisti. Come direttore del “Gazzettino” Rodriguez ha inoltre il compito di curare le note di cronaca mondana. In quel frangente rimane “folgorato” dalla messinscena di *La Casa in ordine* di Arthur Wing Pinero allestita presso il teatro Manzoni di Milano dalla Compagnia Irma Gramatica, diretta da Flavio Andò¹⁴. Dal 1906 Rodriguez prova regolarmente nella filodrammatica “L'Arte drammatica” diretta da Guido Marangoni, critico teatrale (assieme al giornalista Gustavo Macchi) del “Gazzettino”, con sede nel piccolo teatro della Camera del Lavoro di Milano in via del Crocefisso. La filodrammatica si rivolge prevalentemente a operai e impiegati¹⁵.

È in questi anni difficili, segnati da ristrettezze, da prospettive incerte, che il giovane Rodriguez matura una certa sensibilità verso la condizione delle classi lavoratrici. Non a caso, come osserva Nino Genovese, nella produzione cinematografica febomariana s'avvicinano due linee: una dimensione “estetizzante”, “incentrata sul mondo aristocratico, sulle storie d'amore e morte”, e una dimensione “più attenta ai problemi della vita reale, agli ambienti più umili e più miseri”¹⁶. Per altro verso, Gian Piero Brunetta rileva come nel film *L'emigrante* (Febo Mari, Itala Film, 1915) le due dimensioni siano costantemente intrecciate:

Da una parte una rappresentazione molto viva del mondo popolare, dei mercati, della folla di emigranti, dello sfruttamento della manodopera [...], dall'altra, ancora una volta una serie d'intenzioni più enfatiche¹⁷.

Due anni dopo, Rodriguez si convince a tentare la strada del

professionismo teatrale, così s'iscrive alla prestigiosa Accademia dei Filodrammatici di Milano dove l'insegnante di recitazione in carica è Teresa Boetti di Valvassura. La Boetti ne riconosce il talento e l'ottima preparazione culturale; infatti lo congeda in anticipo rispetto ai tre anni di corso previsti, consigliandogli di tagliarsi quella "barba da Patriarca"¹⁸. È la stessa Boetti a indirizzarlo presso l'agente teatrale Luigi Bevilacqua, il quale sta formando due compagnie. Una compagnia è diretta dalla coppia Virginia Lepanto e Carlo Rosaspina: i due sono in procinto di imbarcarsi in una delle tante tournée a beneficio degli italiani emigrati in Argentina, Uruguay e Brasile che contrassegnano la fase culminante del "naturalismo scenico"¹⁹. L'altra compagnia è guidata da Teresa Franchini e Mario Fumagalli. Qui Rodriguez viene assunto come generico con una paga di "sei franchi al giorno" e si trasferisce a Bologna, dove abita una soffitta in via Malcontenti. A Bologna rimane per circa cinque mesi: durata delle quasi cento recite sostenute dalla Franchini-Fumagalli²⁰. All'alba dei successi, sui prestigiosi praticabili milanesi, Rodriguez ricorderà con affetto la Boetti di Valvassura in una lettera destinata alla pubblicazione ufficiale della scuola: il "Filodrammatico"²¹. Eppure soltanto due anni dopo, ormai attore affermato, scrive orgogliosamente: "Chi mi insegnò? Nessuno. L'arte non si insegna"²².

Non appena la compagnia Franchini-Fumagalli si scioglie, l'impresario Angelo De Farro lo presenta all'agenzia teatrale Il Piccolo Faust che gli procura le prime scritte, tra cui un prestigioso posto di 'primo attor giovane' (con la paga di 5,50 lire al giorno) a fianco di Virginia Reiter nella Compagnia Sociale²³ da lei condotta, dove Rodriguez rimane per due tournée²⁴. Poco dopo Rodriguez è arruolato nella Tellini-Zaggia-DeVelo, "puri rappresentanti di quelle 'famiglie di comici' dell'ultimo Ottocento che [...] mantenevano la tradizione"²⁵. Il 23 dicembre, dopo il flirt amoroso con una certa Teresina (già scritturata nel ruolo di 'madre' presso la Franchini-Fumagalli), sposa a Roma la giovane attrice Berta – detta Piera – Vestri²⁶. Nel 1908 assume il nome d'arte di Alfredo Mari (questo il nome con il quale firma la sua prima commedia teatrale: *Il fratello*), che poi muterà nel noto Febo Mari²⁷.

Assieme a Ferruccio Garavaglia, diventa codirettore della Compagnia sociale De Farro-Gamna, con la quale intraprende una ‘tournée Garavaglia’ che lo porta anche in Spagna: qui, Mari mette in scena il proprio atto unico, il gi  citato *Il fratello*, mentre Garavaglia interpreta *Amleto* e *Re Lear*²⁸. Intraprende una tournée con Dora Prosdocimi e Giuseppe Baldanello, nella compagnia di cui fanno parte Lamberto Picasso, Luigi Russi e Nella Masi, e con loro recita le commedie di Valentino Soldani²⁹. Nel gennaio del 1909, su sollecitazione di Sem Benelli, Febo Mari viene chiamato a dirigere la Compagnia Citt  di Roma del Teatro Manzoni di Roma, dove lavora soltanto per tre mesi (la stessa Stabile della Citt  di Roma, nonostante i successi, ha vita breve: chiude il 26 maggio 1910 con la recita dell’*Aiglon* di Rostand). Dunque Mari esordisce come capocomico in un teatro dal carattere eminentemente popolare. Francesco Possenti del Manzoni ricorda che “il pubblico che [...] pagava un prezzo modesto, era di bocca buona e di facile contentatura”³⁰. Nell’aprile dello stesso anno Mari allestisce nuovamente la propria commedia *Il fratello*³¹. Nel settembre del 1910, presso Borgo a Buggiano, scrive il dramma in versi *Il Gorgo*, in scena per la prima volta al Teatro Garibaldi di Padova e ripubblicato nel 1913 con il titolo *Le Spire*³². Da segnalare che per la messinscena del “poema tragico in 3 parti” (come si legge nell’intestazione del manoscritto) Mari s’avvale della prestigiosa collaborazione del barone Rodolfo Kanzler, al momento investito dell’incarico di direttore della Stabile romana. Kanzler firma le musiche per *La canzone del tramonto* del primo episodio, disegna il bozzetto dei costumi e dipinge la scenografia³³. Curiosamente, ben sedici anni pi  tardi Mari rimetter  in scena il dramma con la Compagnia Drammatica Italiana, cambiando sia il titolo, che adesso diventa *Vortice*, sia la paternit : Carlo Montebello, stesso pseudonimo che utilizza per “l’azione scenica in quadri” *Lorenzinaccio*³⁴. Ma torniamo al 1910, quando in maggio Mari ottiene un notevole successo per l’interpretazione del Duca di Reichstadt nell’*Aiglon* di Rostand, parte di adolescente che, escluso il precedente di Luigi Zoncada, era consuetudine affidare a interpreti di sesso femminile. Il recensore della rivista “Corriere Teatrale” loda la

“diligenza” e il “buon volere” con cui il debuttante stempera “la troppa monotonia del suo accento”³⁵.

La Stabile milanese e il rapporto con Marco Praga

A distanza di quasi cinque anni dal primo ingaggio come ‘generico’, nel 1911 Febo Mari si cimenta con la prima esperienza di ‘capocomico’. Con il contributo dell’impresario Angelo De Farro, fonda la Compagnia Drammatica Italiana che attinge il personale artistico dalla mancata Dominici-Ferrero³⁶. Dopo soli tre mesi la formazione viene sciolta a causa dei problemi di salute dello stesso Mari. “Ero malato di rabbia, è una malattia comune fra gli attori, e di nevristenia”, scrive un anno più tardi a Jarro³⁷. Già nell’aprile si preannuncia la partecipazione di Mari alla futura compagnia milanese formata da Marco Praga e capitanata da Tina Di Lorenzo e Armando Falconi, la quale avrà durata triennale³⁸. La Compagnia Drammatica Italiana del Teatro Manzoni di Milano rappresenta l’appassionato tentativo promosso da Praga, grazie al sostegno del conte Giuseppe Visconti di Modrone, di “avviare in Italia la fondazione di veri e propri *Teatri Stabili*”³⁹. Come ricorda in anni successivi Renato Simoni:

La Compagnia venne formata con grandissima cura. Marco si occupava di tutto, dei problemi amministrativi, di quelli tecnici, delle commedie, della messa in scena. [...] Con quale gioia l’abbiamo visto dimenticare le sue ire polemiche, tutto preso da quella sua funzione di maestro e consigliere e intonatore dei suoi attori, arrendendo a lui l’amicizia limpida e luminosa di Tina di Lorenzo, la bonarietà felice, quasi fanciullesca, di Armando, l’entusiasmo di Mari, tutta la simpatia, la fiducia, la contentezza dei suoi comici⁴⁰.

Mari esordisce con *La resa a discrezione* di Giuseppe Giacosa. L’auto-revole quotidiano milanese “La Scena di Prosa” gli dedica, a ridosso dell’esordio, un entusiastico profilo, salutando il debuttante “che perviene d’un tratto in primissima fila tra i nostri attori d’oggi”⁴¹.

Anche l'influente cronista e agente teatrale Enrico Polese Santarnecchi sforna un servizio in prima pagina su "L'Arte Drammatica" lodandolo come "un artista di studio [...], uomo intelligente, istruito"⁴². Stando alla "Scena di Prosa", il debuttante suscita gli entusiasmi della platea: a Verona "con la straordinaria efficacia delle sue incarnazioni"; poi a Genova, dove il "novissimo artista ha potuto allietarsi della constatazione [...] che l'arte sua è stata capace di conquistargli un pubblico"; infine nella 'gita' promozionale sul Lago di Como, dove viene appellato "fatal Mari [...] suscitatore di passioni e di fiamme"⁴³. Già nel febbraio del 1913 usufruisce del riconoscimento di una 'serata d'onore' al Manzoni⁴⁴. Nel 1913 Mari interpreta il ruolo di Gherardo Ismera in *Il Ferro* di Gabriele D'Annunzio, cercando al contempo di formare una nuova Compagnia con Mercedes Brignone come 'prima donna assoluta e sola'. Ma le trattative cadono in seguito al mancato raggiungimento di un accordo contrattuale con la Brignone⁴⁵. Nel 1915, Mari è ormai una celebrità, e su richiesta dello stesso Polese partecipa assieme ad altri nomi illustri della scena (Ermete Novelli, Virginia Reiter, Luigi Carini, Maria Melato) a una recita benefica in favore dei terremotati della Marsica: *Goldoni e le sue 16 commedie* (19 febbraio) presso il Dal Verme di Milano⁴⁶. Il 25 febbraio 1915 il debutto, a fianco di Maria Melato, nella Compagnia Talli e soci e Niccoli con la messinscena della *Gioconda* di Gabriele D'Annunzio, dove interpreta un Lucio Settala "ora vibrante e ora allucinato", ora "ardente [...] d'una impetuosità radiosa", come scrive un cronista⁴⁷. Tuttavia un dissidio con Virgilio Talli interrompe bruscamente la collaborazione. Rientra allora nella Stabile milanese del Teatro Manzoni, sempre come 'primo attore' sotto la direzione di Marco Praga che lo accoglie a braccia aperte e lo rassicura: "preme più a me – oso dire – che a te, di metterti in luce sin dalle primissime sere"⁴⁸.



Fig. 1: Febo Mari in una cartolina fotografica promozionale del 18 giugno 1913. Ritratto fotografico della Figureria Lesselli [FM, F9-P9-N61]

Il rapporto tra Praga e il primo attore diventa molto stretto, tanto che l'indaffarato commediografo gli delega spesso anche la direzione delle prove⁴⁹. Intanto Mari, con il gioielliere livornese Franco Ciuti, il suo nuovo agente, sonda il terreno per fondare una compagnia a suo nome. In luglio è ancora impegnato nella risoluzione del contratto intrapreso con Talli e la Compagnia Talli-Melato-Giovannini. Oltre tutto il capocomico Alberto Giovannini muore all'inizio delle trattative (il 13 giugno), episodio che lascia una cattiva eco nel superstizioso ambiente teatrale. In una missiva del 19 ottobre, Ciuti informa Febo Mari che “a ragione o a torto oggi di te si diffida, si ha paura delle tue idee, del tuo carattere!”⁵⁰.

Forse è per questo che, nel luglio dello stesso anno, Mari rinuncia a unirsi alla rinnovata formazione sociale (sorretta nella gestione finanziaria dalla LAD) guidata da Virgilio Talli, sentendo il bisogno di scrivere all'amico Enrico Polese per "protestare pubblicamente contro queste voci vigliacche!"⁵¹. Tre mesi dopo, invocando lo stato di salute malferma (i medici bolognesi che ha consultato gli hanno prescritto "due mesi di riposo e cure"), richiede lo scioglimento in forma amichevole del contratto con la Stabile del Manzoni. Praga, già pensando a Romano Calò come possibile sostituto ("un bravo ragazzo, che mi dà grandi prove [...] di devozione"), glielo accorda⁵².

Il successo ottenuto da Mari in così breve tempo è dovuto sia alla sua buona preparazione culturale, così come alla sua figura impeccabile. D'altronde egli rappresenta il perfetto esemplare di attore 'riformulato' (colto, e non 'figlio d'arte') che poteva aver in mente Praga, il quale, come direttore generale della Società Italiana degli Autori, è impegnato da tempo in un'aspra lotta con la Lega dei Capocomici e il maggior 'copionaiò' italiano: Adolfo Re Riccardi. Praga punta a consolidare il versamento del diritto d'autore sui copioni registrati presso la Società degli Autori facendo leva su argomenti nazionalistici per promuovere le commedie italiane a scapito delle famigerate *pochades* (di cui Re Riccardi è il massimo importatore), o lamentando (come, da qui, l'epigono Virgilio Scattolini) l'"incultura" degli interpreti di tradizione, avvezzi a detenere il copione come bene naturale della compagnia e intervenire modificandone le battute in funzione dell'importanza relativa ai rispettivi 'ruoli'⁵³. Il repertorio approntato da Praga per la Stabile del Manzoni secondo un "programma, in prevalenza, di buone commedie italiane" rappresenta l'esemplificazione di queste posizioni⁵⁴.

Praga e Mari si conoscono almeno dal 1910, anno in cui Mari richiede all'"Illustre Commendatore" un parere tecnico sui diritti d'autore gravanti su *La morte civile* di Paolo Giacometti⁵⁵. Negli anni della prima e seconda Stabile milanese (1911-1916) si stabilisce tra i due un rapporto di profonda stima. Nelle sue memorie, Mari lo ricorda

chiamandolo “papà Marco”⁵⁶. In una lettera del febbraio 1915, per salutare Mari che si congeda dalla Stabile, Marco Praga usa parole parimenti affettuose:

Mio caro Mari, auguri fervidissimi. Sai che ti voglio bene; molto, molto; e che ti tengo come un figliolo. Hai tutto per diventare un grande attore, per prendere il primo posto quando qualche grande della scena italiana si sarà ritirato. Affidati a Virgilio Talli, che è un brav'uomo ed è un direttore squisito. Egli ha tanto ingegno e tanto cuore che ti lascerà fare quel che è bene tu faccia; perché di più, forse sarebbe male per te. Non aver troppa fretta; sii calmo, buono, paziente; sii come fosti con me. E l'avvenire è tuo. Serberò di te il più dolce dei ricordi. Fosti un caro amico e un collaboratore prezioso⁵⁷.

Nel dicembre del 1916, Giovanni Pastrone e Febo Mari accarezzano l'idea di trarre un adattamento cinematografico da una commedia di Marco Praga, o forse addirittura di commissionargli uno scritto *ex novo*. Ma Praga mette le mani avanti, con manifesta riluttanza:

Mio caro Mari, è proprio necessario che il signor Pastrone e tu vi disturbiate a far un viaggio apposta? E su che cosa si dovrebbe discutere? Non è per l'*Ondina*, intanto, che si farebbe un contratto, salvo che a concludere poi, eventualmente, per altre cose? Perché, te lo dissi, non avrei assolutamente il tempo, adesso, di pensare e di scrivere dei nuovi soggetti. E tra le mie commedie l'*Ondina* mi pare la più adatta, quelle che, veramente, molto si presta – anche per novità di ambienti – ad una bella cinematografia⁵⁸.

Non se ne farà nulla. Nello stesso anno Praga assumerà la direzione artistica della società Silentium Film, con il programma di trarre dei film dai maggiori commediografi del momento (D'Annunzio, Verga, Simoni, Niccodemi, Alfredo Testoni, Adami, Di Giacomo e lo stesso Praga)⁵⁹. La stessa *Ondina* raggiunge lo schermo soltanto un anno dopo.

Le fonti inedite del “Fauno”

Nel corso degli anni Dieci il lavoro drammaturgico di Mari è a dir poco intenso. Tra gli altri, egli traduce copioni di Scribe (*Il bicchiere d'acqua*), Shakespeare (*Romeo e Giuletta*), Bernard Shaw (*Tra gli scogli*), approntando riduzioni sceniche da Dumas Fils (*Il figlio naturale*), Tolstoj (*Padre Sergio*), Ibsen (*Peer Gynt*), Goethe (*Faust*), mentre non mancano lavori originali (*Il fratello*, *Bohème*, *Turbine/La Vertigine*, *Lorenzinaccio*). Una delle sorprese delle carte del Fondo Mari è costituita dal manoscritto intitolato *Il Fauno. Commedia in tre atti di A. Mierbof* e il dattiloscritto *Il Fauno di F.M.*, entrambi databili intorno ai primi anni Dieci. Il *Fauno* di Mierbof è una commedia brillante ambientata presso la magione di un certo Lord Stonbury di Knightsbridge, Londra. Stonbury è in procinto di suicidarsi dopo essersi rovinato alle corse. Nella scena VI del I atto, quando il Lord si è già fatto consegnare la rivoltella carica dal suo maggiordomo, ecco irrompere un intruso: “Chi siete! Accidenti!” esclama il Lord. “Sono un fauno”. Il fauno parla un inglese impeccabile grazie a Shelley, conosciuto “in una grotta presso Firenze”. Dopo esser stato introdotto dal Lord nell’alta società inglese (che lo presenta come un nobile italiano, il “principe Silvani”) insegnerà all’apatite gentiluomo la “gioia di esistere”⁶⁰. La bizzarra commedia dell’irreperibile ‘Mierbof’ viene riadattata da Mari, che ne conserva il titolo originale⁶¹ pure per una lirica che scriverà più tardi: entrambe opere da cui il messinese attinge spunti a piene mani per l’omonimo film realizzato presso l’Ambrosio nel 1917. Nella versione febomariana il Lord diventa ‘Tudor’, un superuomo capitalista, ricco e spietato, riecheggianti i tratti di molti dei personaggi che il Nostro amerà interpretare anche a teatro (pensiamo in particolare a *L'imperatore d'America* di Shaw). Non manca ovviamente il fauno, che qui si sforza con lunghi e concettosi argomenti di stornare Tudor da un’arida visione della vita. Molti dialoghi verranno ripresi da Mari per l’elaborazione delle didascalie di *Il fauno* (Ambrosio, 1917). Gli estimatori del film ricorderanno certamente la destinazione di queste battute tratte direttamente dal copione:

Fauno: “Sono un animale ragionevole, cioè mezzo uomo e mezzo bestia”.
Tudor: “Curioso!”.
Fauno: “Non tanto! Osservate bene tutti gli uomini, dal cuore in giù, sono come me: bestie”.⁶²

L'ombra, la larva, la carne

Per quanto riguarda i rapporti lavorativi intrapresi da Mari con le società di produzione torinesi, a partire dall'esordio sullo schermo in *L'Innocente* (Ambrosio, 1911), non ci sono particolari novità se non che nel 1912 Mari interpreta il film *Il fischio della sirena* (Ambrosio) di Edoardo Bencivenga. Pur non essendo fin qui rilevato, la pellicola risulta una delle poche interpretate dall'attore ancora reperibili: un positivo di 287 metri (315 metri, al visto di censura) si trova negli archivi del BFI di Londra. Il film è pure di qualche interesse in quanto attesta le origini di quella polarità artistica di cui abbiamo già accennato: l'attitudine di Mari a interpretare sia ruoli 'cerebrali' che a calarsi nei panni degli umiliati e offesi. In *Il fischio della sirena* un giovane operaio ('Fuller') viene licenziato da un inflessibile 'padrone delle ferriere' dopo essersi presentato in lieve ritardo ai battenti della fabbrica: ritardo causato dalle cure riservate alla moglie gravemente ammalata (Fernanda Negri-Pouget). L'episodio giunge alle orecchie dei compagni di lavoro e l'indignazione montante sfocia in sciopero. Ma l'imminente scontro tra il fronte degli operai e la polizia viene evitato dalla figlia del padrone, la quale attiva anzitempo il fischio a vapore che segna l'inizio delle attività lavorative, stemperando la crescente tensione e coadiuvando così un'improbabile conciliazione. Nel corso degli anni successivi Mari si fa strada nell'ambiente dell'industria cinematografica torinese. Tra le principali tappe della sua ascesa verso il divismo cinematografico ricordiamo la direzione del film *L'Emigrante* (Itala, 1915) con l'interpretazione di Ermete Zacconi, e il ruolo di 'primo attore' nonché ideatore del soggetto di *Il Fuoco* (Itala,

1915). Nel 1916, col primo di quaresima, avvio del tradizionale inizio dell'anno comico', egli torna a far parte della Compagnia Stabile del Teatro Manzoni, recitando a fianco di Irma Gramatica e di Jole Piane. In luglio, a ridosso di un periodo di cure termali, codirige con Eleonora Duse *Cenere* per la Ambrosio Film. Nel giugno difatti accetta la proposta di Arturo Ambrosio di realizzare un film con la 'divina' durante il periodo di pausa teatrale estiva, a cui sarebbe dovuto seguire un secondo soggetto da realizzarsi "dal 16 Agosto al 15 settembre del 1916" per un compenso "già fissato a lire 6000"⁶³. L'apporto creativo di Mari al lavoro di adattamento del romanzo della Deledda è testimoniato pure da un articolo apparso sulla rivista "Film", stando al quale alla metà di luglio la Duse riunisce nel villino di Viareggio Grazia Deledda, Febo Mari e Arturo Ambrosio, per discutere gli aspetti salienti della sceneggiatura del film⁶⁴. V'è poi un'intervista sul set rilasciata da Mari al corrispondente della rivista "Film", Giuseppe Paolo Pacchierotti, il quale domanda: "La sceneggiatura di *Cenere*?", e Mari risponde: "Ho tratto dal romanzo magnifico un trittico: *L'ombra, La larva, La carne*; ciò che mi permise di raccontare agli occhi tutta la tragica storia della martoriata Oli"⁶⁵.

Nonostante le documentate attestazioni dell'importanza dei contributi artistici di Mari alla realizzazione del film, l'opinione di Courtauld-Deslandes (del 1977) su *Cenere* viene tuttora ripresa da molti esegeti del film, con acritica adesione alla formula che contrassegna Mari come mero predellino per la diva:

[Eleonora Duse] non parla mai di fronte alla macchina da presa, diversamente da Febo Mari che gesticola ed urla ininterrottamente. I due attori stanno così a rappresentare nello stesso film due concezioni opposte della cinematografia: per la Duse essa è parte plastica autonoma, per F. Mari è teatro filmato⁶⁶.

Il motivo per cui Mari si trova ancora imbalsamato sotto gli effetti di questa lettura, che gli ha lasciato pochissime occasioni di riscatto retrospettivo⁶⁷, è dovuto a una serie di fattori, parte dei quali sono già stati chiaramente segnalati da Paolo Cherchi Usai: "l'aura di leggenda

che circonda la figura di Eleonora Duse [...], la passata refrattarietà nei riguardi dell'estetica del decadentismo italiano al cinema"⁶⁸. A queste ragioni di ordine cultural-sociale s'aggiunge, come rilevato in altra sede, la rilettura pesantemente mistificata delle origini della collaborazione tra la grande attrice e la Casa torinese prodotta in anni successivi da Pastrone, intento ad attribuirsi la proprietà imperitura del nome 'Piero Fosco', così come a eliminare qualsiasi possibile ingerenza sul suo presunto primato autoriale, nel testo *Vita laboriosa e geniale* scritto da Anselmo Jona nel 1935 sulla base dei suoi ricordi⁶⁹. Ancora oggi, ben impilato sulla sommità di tale "piramide egizia"⁷⁰, l'equivoco è duro a morire, così come la scarsa considerazione di cui Febo Mari ha goduto – e tuttora gode – nei testi di critica e storia teatrale e cinematografica. Ad esempio, secondo uno sprezzante Emilio Ghione, Mari rifiuterebbe di portare la barba per impersonare *Attila*, nel film omonimo del 1918, per ragioni puramente estetiche: *vanitas vanitatum* dei divi del cinema muto italiano⁷¹! Il giudizio viene così tramandato da Jeanne e Ford nella loro *Histoire encyclopédique du cinéma* e ancora ricalcato da Edgar Morin nel celebre saggio sui *Divi*: si tratta dell'ulteriore tassello che contribuisce a rendere la figura di Febo Mari staticamente legata ad alcune occorrenze riduttive⁷². Nonostante il fiume di parole riversato su *Cenere* – dall'analisi microgestuale della recitazione della Duse alla scrupolosa ricognizione di tutte le possibili fonti d'ispirazione dell'attrice – ben pochi studiosi hanno tentato una vera e propria critica cinematografica di questo cine-poema spiccatamente simbolista⁷³. *Cenere* adotta l'impostazione tipicamente pierofoschiana/febomariana del *trittico*, scandendo il progredire della storia secondo tre simboli: *l'ombra, la larva, la carne*. Nel film, la composizione plastico-luministica (dal sapiente uso delle ombre e delle sagome 'tra-guardate' nel riquadro del vetro di una finestra al *low-key lighting*) delinea la progressiva emersione delle figura della madre nella memoria di Anania, il protagonista, secondo una modalità espressiva che contrassegna anche gli ultimi, ambiziosi, film realizzati da Mari per la sua sfortunata Casa di produzione (in particolare: ...e dopo?, *Casa di bambola* e *L'orma*)⁷⁴.

Quando la madre è finalmente dischiusa dalle ombre che ne hanno serbato l'umile esistenza di *larva*, la *carne*, ora tangibile, è rapidamente corrotta dal sopraggiungere della morte... Non resta che la *cenere*. La stessa, vituperata, contrapposizione tra le posture e le movenze della Duse e quelle di Mari può essere intesa in chiave di una sintonia attoriale ben calibrata: la Duse incarna la madre che si spegne e si consuma; Mari, il figlio che arde di un inquieto principio vitale. Di estrema suggestione l'aneddoto riportato dal biografo dusiano Oreste Cimoroni (purtroppo senza garanzia di fonte) secondo il quale la Duse, pensando allo schermo muto, avrebbe scritto "una leggenda" di proprio pugno, prima di decidersi per *Cenere*, soggetto "che avrebbe dovuto interpretare con Febo Mari", in cui una donna, piangendo il figlio morto presso un monastero dedicato alla memoria dei martiri di guerra, ha infine un'apparizione mistica del figlio⁷⁵. *Cenere* rappresenta l'esatto rovesciamento di quest'idea: la storia dell'apparizione mistica, al figlio, di una madre già morta in vita, in accordo con l'importanza della tematizzazione dusiana dei tratti sacrali e sacrificali dell'amore materno di fronte al dramma della guerra mondiale⁷⁶.

Chi si limita a riattualizzare l'opinione di Courtault-Deslandes non fa solo torto alla figura di Mari, ma rende un pessimo servizio anche alla Duse: possibile che la grande attrice si accontentasse di una cointerpretazione sciatta? Uno dei motivi per cui la Duse accetta di girare un film per Ambrosio, dopo aver voltato fieramente le spalle a Pastrone⁷⁷, – che non manderà giù l'affronto – è certamente la presenza del messinese. Mari è il *metteur en scène* più vicino alla sensibilità cinematografica che la 'divina' poteva aver maturato nel suo periodo d'isolamento dalla scena teatrale⁷⁸ corrispondendo perfettamente al tipo ideale da lei indicato come fonte di rinnovamento della scena drammatica: Mari non è cresciuto nelle compagnie girovaghe (non è 'figlio d'arte'), bensì è colto ed è 'artista'. Mari è un ardente ammiratore di D'Annunzio e ne condivide gli slanci nazionalisti (nel corso del 1916 conclude le sue 'serate d'onore' con una declamazione – "Inno all'Uomo" – "in terza rima dedicata al Maestro" che erompe nell'invocazione: "Trento, Trieste e Pola e Zara città nostre!")⁷⁹.



Fig. 2: Ritratto fotografico di Marco Praga, carta baritata incollata su cartoncino, Milano, Studio 'Nunes-Vais', 1913. La dedica autografa recita: "All'amico Febo Mari perché mi perdoni quel vecio che non gli piace. Marco Praga. Gennaio '913" [FM, F2-P2-N15]

Non bisogna inoltre dimenticare altri due aspetti in grado di qualificare Mari agli occhi della Duse: il messinese è il pupillo di Marco Praga, grande amico e confidente dell'attrice, ed è inoltre un capocomico: ha, per così dire, raggiunto il rango più alto dell'articolata gerarchia del mondo teatrale. Infine, Mari è un regista esperto: ha diretto nientemeno che il grande Ermete Zacconi in *Padre* ed è la mente che si cela dietro *Il Fuoco* (Itala, 1915). terminate le riprese, tra la Duse, Mari e 'Mazzolino' (Misa Mordeglija) si stabilisce un rapporto duraturo e affettuoso: ulteriore e infrangibile attestazione di stima, come dimostra il carteggio Duse-Mari custodito nel Fondo Mari.

A quest'osservazione s'aggiunge un punto oscuro. Com'è noto una preziosa testimonianza sul percorso creativo della Duse soggiacente al film viene offerta dalle lettere pubblicate da Olga Resnevic Signorelli⁸⁰. La biografia aveva proposto a Mari un incontro, nel 1933, sulla base

delle indicazioni ricevute dalla stessa Duse, utilizzando queste parole: “Eleonora Duse m’ha tanto parlato del vostro comune lavoro, che ora [...] sarei tanto grata se lei potesse trovare una mezz’ora per parlare insieme della grande e dell’indimenticabile scomparsa”⁸¹. Ma le pubblicazioni della Signorelli poco contribuiscono a mettere in luce il ruolo di Mari nella realizzazione del film. L’incontro auspicato non ha avuto luogo? La Signorelli scrive in anni in cui il ricordo dell’interprete è ormai tenue o squalificato? Non ci è ancora possibile sciogliere il nodo.

Conclusioni?

Negli anni Venti Febo Mari lavora per Giuseppe Barattolo assumendo il ruolo di supervisore per l’UCI. Nel 1925 accetta l’incarico di segretario dell’Assemblea generale dei Capocomici italiani, di cui era già divenuto socio benemerito nel 1917 in seguito a una generosa elargizione versata in memoria del padre⁸². Tenterà d’attenuare le aspre polemiche tra la Lega dei Capocomici e l’Associazione dei Proprietari Teatrali. Più tardi (1927-28), come molti altri interpreti cinematografici, si cimenta nel tentativo di avviare una nuova società di produzione cinematografica a Berlino, ma senza successo. Negli anni Trenta abbina alla strenua attività capocomicale gli accurati studi storici in preparazione di diversi *biopic* ispirati alle figure di Lenin, Luigi xv, Goldoni e Verdi. Nel frattempo lavora assiduamente a un’antologia di liriche e sonetti, raccolti in vista di una pubblicazione, e alla redazione di un volume di memorie aneddotiche. L’ultima fase della sua carriera si conclude all’Eiar di Torino, tra il 1933 e il 1938. Qui riduce per la radio i suoi principali cavalli di battaglia interpretando al microfono, favorito dal limpido stile declamatorio, più di trenta commedie. Sono, questi, ulteriori aspetti inediti della carriera artistica di Febo Mari: ne diremo un’altra volta.

¹ Per la descrizione completa dei materiali del Fondo, vedi D. Gherardi, *La carriera degli attori italiani di prosa dalla scena allo schermo (1909-1916)*, tesi di dottorato di ricerca in Studi teatrali e cinematografici (xxi ciclo), relatore prof. M. Canosa, Dipartimento di Musica e Spettacolo, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, 2009.

² Nel corso del presente saggio ricorreremo alle seguenti abbreviazioni:

ACS: Archivio Centrale di Stato;

BBR: Biblioteca e raccolta teatrale del Burcardo di Roma;

FM: Fondo Febo e Misa Mordegli Mari presso Centro studi del Teatro Stabile di Torino;

MCT: Fondi archivistici del Museo Nazionale del Cinema di Torino.

³ N. Genovese, *Febo Mari*, Palermo, Papageno, 1998, p. 31.

⁴ BBR, Fondo Autografi: “Mari”, 1912.

⁵ FM, Verdi, 1938, F2-P5-N6-7-8-9.

⁶ BBR, Fondo Autografi: “Mari”, 1912. Su Jarro, cfr. G. Antonucci, *Storia della critica teatrale*, Roma, Studium, 1990, pp. 51-57.

⁷ BBR, Fondo Autografi: “Mari”, 1912.

⁸ BBR, Fondo Autografi: “Mari”, 1912; FM, *Vita comica*, 1938, F6-P1-N21. *Vita comica* è un insieme di 103 carte dattiloscritte e manoscritte relative alla prima stesura delle memorie di Febo Mari, avviata nel 1938. Il carteggio, conservato presso il Centro Studi del Teatro Stabile di Torino, contiene un indice numerato presente in triplice copia (di cui una con appunti ms.), due copie delle prime 29 pagine numerate, 14 pagine numerate con appunti ms. (sul recto di ogni foglio c'è una sceneggiatura cinematografica dattiloscritta). Segue una serie di carte manoscritte, con numerazione discontinua, che costituiscono probabilmente la prima bozza preparatoria (redatta con stilografica a inchiostro nero e verde).

⁹ BBR, Fondo Autografi: “Mari”, 1912.

¹⁰ N. Genovese, *Febo Mari*, cit., p. 35.

¹¹ FM, *Vita comica*, 1938, F6-P1-N21.

¹² FM, *Vita comica*, 1938, F6-P1-N21.

¹³ BBR, Fondo Autografi: “Mari”, 1912.

- ¹⁴ FM, *Vita comica*, 1938, F6-P1-N21.
- ¹⁵ FM, *Vita comica*, 1938, F6-P1-N21.
- ¹⁶ N. Genovese, *Febo Mari*, cit., p. 81.
- ¹⁷ G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiano. Il cinema muto. 1895-1929*, Roma, Editori Riuniti, 2001, p. 191.
- ¹⁸ FM, *Vita comica*, 1938, F6-P1-N21.
- ¹⁹ J.M. Consuelo, *Influencia del cine histórico italiano en el cine argentino*, in AA.VV., *Il film storico italiano e la sua influenza sugli altri paesi*, Roma, csc, 1963, p. 57.
- ²⁰ Cit. in BBR, Fondo Autografi: “Mari”, 1912; cfr. FM, *Vita comica*, 1938, F6-P1-N21.
- ²¹ F. Mari, Lettera datata: *Milano 12 marzo 1912*, pubblicata sul “Filodrammatico. Giornale dei filodrammatici”, Milano, a. I, n. 1, 15 aprile 1912, pp. 1-2.
- ²² F. Mari, *Come divenni attore*, “Il Secolo XX”, giugno 1914, p. 533.
- ²³ Così detta dal sistema di distribuzione degli incassi degli attori, ripartiti a seconda dell'importanza dei ruoli ricoperti di recita in recita. Per un approfondimento sulle Sociali, cfr. C. Palombi, *Il gergo del teatro. L'attore italiano di tradizione*, Roma, Bulzoni, 1986, pp. 82-89.
- ²⁴ FM, *Vita comica*, 1938, F6-P1-N21. Cfr. N. Genovese, *Febo Mari*, cit., p. 46. Sul sistema delle agenzie teatrali, cfr. L. Cavaglieri, *Tra arte e mercato. Agenti e agenzie teatrali nel XXI secolo*, Roma, Bulzoni, 2006.
- ²⁵ FM, *Vita comica*, 1938, F6-P1-N21.
- ²⁶ FM, *Vita comica*, 1938, F6-P1-N21; N. Genovese, *Febo Mari*, cit., p. 33.
- ²⁷ FM, *Inventario Fondo Mari*, Copione 153.
- ²⁸ FM, *Vita comica*, 1938, F6-P1-N21. Cfr. M. Moretti, *Il cinema di Febo Mari*, tesi di laurea in Storia del cinema, rel. prof. M. Canosa, DAMS, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, a.a. 1997-1998, p. 8; Moretti, qui, cita E. Polese Santarnecchi, *200 e più profili di attrici e di attori scritti da uno... che ben li conosce*, Milano, Ferrario, 1934, p. 34. Cfr. inoltre N. Genovese, *Febo Mari*, cit., p. 46.

- ²⁹ BBR, Fondo Autografi: “Mari”, 1912.
- ³⁰ F. Possenti, *I teatri del primo Novecento*, Roma, Orsa Maggiore, 1987, p. 62.
- ³¹ FM, Benelli, F4-P1-N12. Cfr. M. Ferrigni (a cura di), *Annali del teatro italiano. Volume primo, 1901-1920*, Milano, Carlo Aliprandi, 1921, p. 143.
- ³² FM, *Il Gorgo*, 1910, F5-P1-N2 e BBR, Fondo Autografi: “Mari”, 1912.
- ³³ FM, *Il Gorgo*, 1910, F5-P1-N2.
- ³⁴ FM, Mari, *Vortice*, 1926, F1-P3-N61; Mari, *Lorenzinaccio*, 1927, F2-P3-N214 e F5-P1-N8.
- ³⁵ [An.], (Rubrica:) *I teatri di Roma*, “Corriere Teatrale”, Roma, a. II, nn. 67-68, 7-14 maggio 1910, p. 3.
- ³⁶ La Compagnia risulta composta in marzo; essa comprende: Desi Ferrero, Linda Torri, Pierina Mari, Annetta Vestri, Luisina Vestri, Ada Titta, Maria Laderchi, Carlo Titta, Livio Pavanelli, Venturino Venturi, Arrigo Ambrosioni, Ettore Laderchi, Angelo Vestri e lo stesso Mari. Cfr. [An.], “L’Argante”, Milano, a. VIII, nn. 11-12, 23 marzo 1911, p. 3.
- ³⁷ BBR, Fondo Autografi: “Mari”, 1912.
- ³⁸ [An.], “L’Argante”, Milano, a. VIII, n. 17, 27 aprile 1911, p. 2.
- ³⁹ M. Praga, *Compagnia Drammatica Italiana del teatro Manzoni di Milano*, s.l., 1912, p. 5.
- ⁴⁰ P. Mezzanotte, R. Simoni, R. Calzini, *Il Teatro Manzoni di Milano*, Milano, Edizione per la Banca Nazionale del Lavoro, 1953, p. 269.
- ⁴¹ [An.], *Febo Mari*, “La Scena di Prosa”, Milano, a. XI, n. 12, 15 marzo 1912, p. 3.
- ⁴² PES [Enrico Polese], *Febo Mari*, “L’Arte Drammatica”, Milano, a. XLI, n. 35, 29 giugno 1912, p. 1.
- ⁴³ Ged, *La compagnia del nostro Manzoni a Verona*, “La Scena di Prosa”, Milano, a. XI, n. 31, 13 settembre 1912, p. 4.

⁴⁴ [An.], *Ribalte milanesi*, “La Scena di Prosa”, Milano, a. XII, n. 7, 21 febbraio 1913, p. 3.

Serata d'onore: questa espressione del gergo teatrale indicava, fin dall'Ottocento, quelle rappresentazioni in omaggio di un certo attore, volute dai suoi ammiratori, i quali deponavano ai piedi del palco dei doni, al termine delle recite. Sulle serate d'onore, dette anche 'beneficiate', cfr. C. Palombi, *Il gergo del teatro*, cit., p. 136.

⁴⁵ [An.], (Rubrica:) *Varie*, “L'Argante”, Milano, a. XII, n. 4, 5 febbraio 1914, p. 3.

⁴⁶ FM, Polese, F4-P3-N17.

⁴⁷ G. Bellezza, *La compagnia Talli-Melato-Giovanini e la sua prima recita con 'La Gioconda' di G. D'Annunzio*, “Il Mattino”, 4 aprile 1915, s.p.

⁴⁸ FM, Praga, F4-P1-N4.

⁴⁹ FM, Praga, F4-P1-N4.

⁵⁰ FM, Ciuti, F4-P1-N20.

⁵¹ F. Mari, *Una dichiarazione di Febo Mari*, “Il piccolo Faust”, Bologna, a. 41, n. 21, 7 luglio 1915, p. 3.

⁵² FM, Praga, F4-P1-N5.

⁵³ Vedi V. Scattolini, *L'ignoranza dei nostri attori*, Firenze, Cecconi, s.d. [1920]; C. Jandelli, *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento*, Firenze, Le Lettere, 2002, p. 72.

⁵⁴ P. Mezzanotte, R. Simoni, R. Calzini, *Il Teatro Manzoni di Milano*, cit., p. 267.

⁵⁵ FM, Praga, F4-P1-N1.

⁵⁶ FM, *Vita comica*, 1938, F6-P1-N21.

⁵⁷ FM, Praga, F4-P1-N2.

⁵⁸ FM, Praga, F4-P1-N5.

⁵⁹ P. Giovanelli, *La società teatrale in Italia fra Otto e Novecento*, Roma, Bulzoni, vol. II, 1984, pp. 739 e 754.

⁶⁰ FM, *Il Fauno*, s.d. F1-P3-N50.

⁶¹ FM, s.d., F6-P1-N21.

⁶² FM, *Il Fauno*, F6-P1-N21.

⁶³ FM, Ambrosio, F4-P1-N22.

⁶⁴ [An.], *Una conferenza memorabile. Eleonora Duse, Grazia Deledda, Febo Mari, Arturo Ambrosio*, "Film", Napoli, a. III, n. 21, 10 luglio 1916, p. 15.

⁶⁵ G.P. Pacchierotti, *Pellicole torinesi*, "Film", Napoli, a. III, n. 25, 31 agosto 1916, p. 6.

⁶⁶ J.-L. Courtault-Deslandes, *Eleonora Duse attrice cinematografica – Un'opera incompiuta*, "Notiziario" del Museo Nazionale del Cinema di Torino, numero unico corrispondente ai nn. 34-35-36 del triennio 1977-79, p. 29.

⁶⁷ Tra le poche voci contrarie (almeno fino al primo tentativo strutturato di 'riabilitazione' di Mari operato prima da Massimo Moretti e in seguito da Nino Genovese) segnaliamo la voce compilata da Francesco Savio per l'*Enciclopedia damiciana*, che del Nostro dice: "allo schermo portò il suo inveterato estetismo, il suo gusto (di attore e scrittore) febbrilmente dannunziano, il suo talento più originale che non sembrasse". F. Savio, *Febo Mari*, nel vol. VII dell'*Enciclopedia dello spettacolo*, sotto la direzione di S. D'Amico, Roma, Le Maschere, 1960, p. 125.

⁶⁸ P. Cherchi Usai, *Le pietre preziose del 'Fauno'*, "Cinegrafie", a. IV, n. 7, 1994, p. 96.

⁶⁹ Sul processo di stesura della *Vita laboriosa e geniale*, vedi A. Faccioli, *Pastrone, Camasio, D'Annunzio e Cabiria: trent'anni dopo*, in S. Alovisio, A. Barbera (a cura di), *Cabiria & Cabiria*, Torino, Museo Nazionale del Cinema/Il Castoro, 2006, pp. 335-348.

⁷⁰ "[Pastrone] progettò di edificare una piramide egizia al risarcimento di quel baratto faustiano [il Successo economico-commerciale con la Gloria] e alla memoria di quel sacrificio giovanile. [...] E, in controtendenza coi tempi loro, Mario Gromo e Maria Adriana Prolo edificarono diligenti questa piramide egizia". T. Sanguineti (a cura di), *L'anonimo Pittaluga. Tracce carte miti*, "Cinegrafie", a. VII, n. 11, 1998, p. 37.

⁷¹ E. Ghione, *La Parole du Cinéma Italien*, in A. Boisvyon, E. Ghione, F. Pisani, *L'Art Cinématographique*, vol. VII, Paris, Alcan, 1930, pp. 39-68. Su *Attila* (Ambrosio, 1918), vedi R. Ventrella, *Se quel guerrier io fossi... 'Attila' di Febo Mari*, "Immagine", nn. 43-44, 2001, pp. 39-41, 43-47.

⁷² R. Jeanne, C. Ford, *Histoire encyclopédique du cinéma. II. Le Cinéma muet (suite)...*, Paris, SEDE, 1952, p. 24 e E. Morin, *I divi*, Milano, Mondadori, 1963, p.38.

⁷³ A eccezione di C. Jandelli, *Le dive italiane del cinema muto*, Palermo, L'Epos, 2006, pp. 147-179.

⁷⁴ Com'è noto, i titoli della Mari Film sono tuttora dati per dispersi. La nostra supposizione, infatti, è fondata sullo studio dei materiali extrafilmici. Vedi D. Gherardi, *La carriera degli attori italiani di prosa dalla scena allo schermo (1909-1916)*, cit, passim.

⁷⁵ O. Cimatori, *Eleonora Duse*, Milano, Garzanti, 1940, pp. 216-217.

⁷⁶ Cfr. C. Jandelli, *Le dive italiane del cinema muto*, cit., pp. 157-180.

⁷⁷ F. Montesanti (a cura di), *Pastrone e la Duse: un film mai realizzato*, "Bianco & Nero", a. XIX, nn. 7-8, 1958, pp. 55-72.

⁷⁸ O. Signorelli, *Eleonora Duse e il cinema*, "Bianco e Nero", a. X, n. 5, 1949, pp. 33-42.

⁷⁹ [An.], *La 'Stabile Milanese', al 'Pavone' di Perugia*, "L'Ida Nazionale", 17 ottobre 1916, s.p.

⁸⁰ Cfr. O. Signorelli, *L'epistolario di Cenere*, "Bianco e Nero", a. XIX, n. 12, 1958, pp. 17-28.

⁸¹ FM, F4-P9-N50.

⁸² FM, F4-P4-N25.