

Scrittura come costruzione di un'identità: Febo Mari, attore poeta

Writing as the Building of his own Identity: Febo Mari, Actor and Poet

LAURA PIAZZA

ABSTRACT

Febo Mari è attore, direttore di teatro e cinema, drammaturgo, poeta e romanziere. Per indagare la fisionomia della sua scrittura d'attore si analizza in particolare la sua produzione giornalistica e saggistica. Ne emerge la sua urgenza di andare oltre il proposito originario di scrittura, con uno stile che, tra ironia e rivendicazione, rivela la strategia di costruzione di una precisa identità d'interprete e d'intellettuale.

Parole chiave: Febo Mari, scrittura d'attore, autobiografia

Febo Mari is altogether an actor, a theater and a film director, a playwright, a poet and a novelist. To explore the specific nature of his actor's writing, his journalistic and essays production will be particularly analysed. What emerges is his need to move beyond his original writing's purpose, through a style that, between irony and assertiveness, reveals a precise strategy for constructing his identity as a performer and intellectual.

Keywords: Febo Mari, actor's writing, autobiography

AUTRICE

*Laura Piazza è assegnista di ricerca in Discipline dello Spettacolo presso l'Università di Torino e ha ottenuto l'Abilitazione Scientifica Nazionale come docente di II fascia per il settore 10/PEMM-01. Di occupa principalmente di teatro italiano tra Otto e Novecento. È autrice dei volumi *Il gesto, la parola, il rito. Il teatro di Mario Luzi* (2012) e *L'acrobata dello spirito. I quaderni inediti di Orazio Costa* (2018). Ha curato la raccolta di testi di Febo Mari *Vita comica. Lettere e scritti inediti* (2024). Suoi studi sono pubblicati nelle principali riviste del settore.*

lpiazza@unito.it

La figura di Febo Mari (1881-1939) risalta per singolare poliedricità tra gli interpreti della scena italiana del primo Novecento, di cui interpreta efficacemente il diffuso sperimentalismo. Mari è attore, capocomico, autore cinematografico, drammaturgo, poeta, romanziere e giornalista. La sua carriera può essere sinteticamente scandita in tre momenti. Dal 1908 al 1915, l'entrata in arte, dopo il mancato ingresso all'Accademia dei Filodrammatici, e la fulminea affermazione come primo attore, tra le altre, nella Compagnia Stabile del Teatro Manzoni di Milano e nella Talli-Melato-Giovannini. Dal 1915 al 1925, il successo come interprete e direttore cinematografico (sebbene, dopo il 1919 la sua parabola inizi a farsi discendente). Dal 1926 al 1937, il ritorno sulle scene teatrali come capocomico, con alterne fortune e lunghi periodi di inattività e marginalità.

I dati riportati in questo contributo provengono essenzialmente dal ricco e composito Fondo documentario Febo Mari del Centro Studi del Teatro Stabile di Torino.¹ Lo studio di questi materiali ha permesso di ricostruire in massima parte il consistente corpus di scritti editi e inediti di Mari, decisiva testimonianza della ricchezza dell'universo creativo dell'interprete.

L'esordio di Febo Mari come poeta risale al 1909. I suoi componimenti, permeati di un sentimento estetizzante di derivazione dannunziana, sono pubblicati essenzialmente su periodico. Tra questi: *La canzone del Vessillo* (1916), *Ver Sacrum* (1929), *Per Gabriele d'Annunzio* (1938).² Al 1938 risale l'unica pubblicazione autonoma: la *plaque* di versi *Il solco e le spighe*,³ che contiene tre poemetti in terzine dantesche: *Dux*, dedicato a Benito Mussolini e alla campagna etiopica, *Ver*

¹ Il complesso documentario è giunto al Centro Studi del Teatro Stabile di Torino in momenti successivi a partire dal 20 marzo 1992, quando l'attore Pieralberto Marché (nome d'arte di Pieralberto Marchesini), esecutore testamentale della moglie di Mari, l'attrice Misa Mordegli, consegna il primo nucleo di materiali. Altri lotti documentali sono affidati al Centro Studi nel 1992, nel 1998 e nel 2008. Un'ultima donazione viene effettuata da Roberto Pagliero, erede di Marchesini, dopo la morte di quest'ultimo, avvenuta nel 2016. La notevole mole di materiale ospitata nel Fondo torinese comprende: 326 monografie (in parte annotate); 143 copioni teatrali, sceneggiature, soggetti cinematografici e documenti dattiloscritti e manoscritti relativi a progetti artistici di Mari e alla sua produzione lirica e in prosa; riviste teatrali, rassegne stampa, locandine, foto (di scena e personali), *dépliant* pubblicitari (relativi alla sua attività di capocomico) e una ricca corrispondenza (circa 1250 documenti, tra lettere e telegrammi), comprendente il carteggio tra Mari e la moglie e quello tra Mari e alcune importanti personalità del suo tempo. Tutte le segnature dei documenti inediti citati in questo contributo rimandano al suddetto Fondo.

² F. MARI, *La canzone del Vessillo*, in «La gazzetta del popolo», 1° gennaio 1916; ID., *Ver Sacrum*, in «L'Adriatico», 21 aprile 1929; ID., *Per Gabriele d'Annunzio*, in «L'Adriatico», 6 marzo 1938. Per un'analisi di alcuni aspetti della produzione lirica di Mari, impiegata come ulteriore chiave di lettura del suo linguaggio interpretativo, si rimanda a A. PETRINI, *Febo Mari. Fra dannunzianesimo e dolorismo*, in ID., *Fuori dai cardini. Il teatro italiano negli anni del primo conflitto mondiale*, UTET Universitaria, Torino 2020, pp. 113-130. Per l'elenco completo delle opere editte di Mari si rinvia alla bibliografia specifica in fondo al volume F. MARI, *Vita comica. Lettere e scritti inediti*, a cura di L. Piazza, Kaplan, Torino 2024.

³ ID., *Il solco e le spighe*, Edizioni de L'Adriatico, Pescara 1938.

Sacrum, che celebra Roma dalla nascita fino all'affermazione del fascismo e, infine, *Ariel*, in morte di d'Annunzio. Il Fondo Febo Mari conserva anche la bozza "in bella" di una raccolta di liriche a cui l'attore lavorava al momento della morte.⁴

Al 1918 risale, invece, il primo esperimento narrativo: l'uscita nelle sale del successo cinematografico *Attila*⁵ è anticipata da una biografia in sei puntate per il «Corriere della sera»⁶ (nel Fondo si conservano, inoltre, le bozze di un diverso romanzo inedito, datato 19 maggio 1931 e ancora intitolato *Attila*⁷). In seguito, siamo nel 1932, l'attore, assillato dal bisogno di sostenersi economicamente, pubblica *Chi sa perché...?*⁸, che risente dell'influenza del romanzo d'appendice e popolare. L'uscita non riscuote particolare eco, ma le mille lire guadagnate per la consegna del lavoro sono pur sempre «una goccia d'acqua che aiuterà a resistere».⁹

Sin dal periodo della militanza nella compagnia De Farro-Gamna, nel 1910, la creatività di Mari si manifesta anche nella drammaturgia. Il capocomico della compagnia, Ferruccio Garavaglia, porta in scena in Italia e all'estero i suoi *Il padre, Il gorgo, La vita dell'uomo e delle bestie, Paradosso, Chi sa perché?, Il fratello*. Tra questi, solo la tragedia *Il gorgo*,¹⁰ ambientata in Sicilia ai primi dell'Ottocento e ricca di risonanze dannunziane, è pubblicata nel 1910 (e riedita, col titolo *Le Spire*¹¹ e lievi differenze nel 1913). Negli anni della maturità, fortemente critico nei confronti di questi lavori, Mari sceglie di non inserirli in repertorio.¹² Più articolate le spinte simboliste che innervano le sceneggiature composte per le sue pellicole maggiori, tra cui un ruolo primario è rappresentato da *Il fauno*.¹³

Non stupisce a questo punto che nel corso della sua carriera ufficiale l'attore abbia manifestato di buon grado la sua vocazione intellettuale ogniqualvolta si sia presentata l'occasione. Le sue virtù di letterato hanno spesso accompagnato l'attività di attore di prosa (è il caso, già anticipato, dei drammi composti per

⁴ ID., manoscritto senza titolo che raccoglie liriche e sonetti, 1938; FM-MariPo_06.

⁵ *Attila*, di F. Mari (Ambrosio Film, 1918).

⁶ ID., *Attila. Biografia in sei puntate*, «Corriere della sera», 26 agosto 1917; 2 settembre 1917; 9 settembre 1917; 23 settembre 1917; 30 settembre 1917; 21 ottobre 1917.

⁷ ID., dattiloscritto intitolato *Attila*, 19 maggio 1931; FM-Mari-Attila.

⁸ ID., *Chi sa perché...?*, L'Editoriale Moderna, Milano 1932.

⁹ ID., lettera a Misa Mordegli, 11 luglio 1931; FM-Mari-1931_07_11.

¹⁰ ID., *Il Gorgo*, Tipografia di Borgo a Buggiano 1910.

¹¹ ID., *Le Spire*, poema drammatico in 3 episodi, Armani e Stein, Roma 1913.

¹² In un articolo su Mari, incontrato in camerino dopo una messa in scena di *Gutlibi* di Giovacchino Forzano, Ubaldo Fagioli elenca i titoli dei drammi composti dall'attore per Garavaglia (i copioni sono effettivamente presenti nel Fondo) e aggiunge che il Mari capocomico, in realtà, non ha più messo in scena quelle opere come omaggio al maestro (U. FAGIOLI, *Arte e artisti. Febo Mari*, ritaglio senza indicazione di testata e data; FM-Int_01).

¹³ *Il fauno*, di F. Mari (Ambrosio Film, 1917).

Ferruccio Garavaglia intorno al 1910) e di interprete e autore cinematografico (le uscite de *Il fuoco*¹⁴ e de *Il fauno* sono anticipate da quelle dei poemetti omonimi,¹⁵ mentre ad *Attila*, come si diceva, rimanda il contemporaneo scritto storico-biografico a puntate). Inoltre, la dizione nitida e la calda voce lo rendono l'interprete ideale per le letture poetiche a chiusura di spettacolo o durante serate benefiche. Anche questi momenti sono buone occasioni per rendere pubblici i versi da lui composti, sempre prontamente celebrati dalle cronache, come nel caso della ricorrente *La canzone del Ceppo a Roma rossa*.¹⁶

Ma per indagare la particolare fisionomia di scrittura d'attore perseguita da Mari appare più utile osservare i suoi scritti giornalistici e saggistici. Sin da adolescente lavora come redattore per le testate della sua città natale, Messina («l'Aquila latina», «La Tribuna» e «La Gazzetta di Messina»), e, dopo il trasferimento a Milano, intorno al 1905, entra nella redazione de «Il Gazzettino quotidiano» di Milano, fondato per raccontare l'Esposizione universale del 1906. Successivamente, per tutto l'arco della sua carriera, Mari firma su periodico memoriali e scritti di argomento teatrale e cinematografico. Ma nel 1938, le cattive condizioni di salute – che gli rendono impossibile andare in scena – gli suggeriscono di ripiegare di nuovo sul giornalismo a tempo pieno. Inizia dunque la collaborazione con il mensile «Turismo d'Italia»¹⁷, dove affronta questioni legate all'industria cinematografica e agli interessi in comune con quella turistica. Infine, da febbraio a maggio 1939 – fino a qualche giorno prima di morire –, cura per «L'Adriatico» la rubrica settimanale *Ribalte, schermi e microfoni*¹⁸, un notiziario sulle novità teatrali, cinematografiche e radiofoniche, non di rado spazio per acute analisi e spunti polemici, in cui Mari mostra pieno dominio degli argomenti trattati, con riferimenti che valicano i confini nazionali.

In tutti gli scritti su periodico si coglie una costante: l'urgenza di andare oltre il proposito originario di scrittura, di scollinare dal tema dato con uno stile che, tra ironia e rivendicazione, rivela una strategia di costruzione dell'identità d'attore

¹⁴ *Il fuoco*, di P. Fosco (Itala Film, 1915).

¹⁵ F. MARI, *Il fuoco (La favilla-La vampa-la cenere)*, in «La Vita Cinematografica», VI, numero speciale, dicembre 1915, pp. 142-145; ID., *Fauno. Racconto in tre Capitoli*, nella brochure informativa de *Il fauno*, Ambrosio Film, Torino, 1917, e ID., *Il Fauno*, in «La Vita Cinematografica», VIII, 15-16, 22-30 aprile 1917, p. 83 e *Fauno*, in «Film», IV, 17, 4 giugno 1917, p. 6.

¹⁶ Cfr. SIA, *La mattinata al Lirico a beneficio del Natale della stampa*, in «Corriere della sera», 21 dicembre 1914.

¹⁷ F. MARI, *Gabriele d'Annunzio il viandante*, in «Turismo d'Italia», XIII, 1938, pp. 7-8; ID., *Turismo e cinematografia. "I documentari"*, in «Turismo d'Italia», XIII, 1938, pp. 30-32; ID., *Produzione filmica. "Esclusività" e "compartecipazione"*, in «Turismo d'Italia», XIII, 1938, pp. 26-28; ID., *Filmisofia*, in «Turismo d'Italia», XIII, 1938, pp. 27-29; ID., *Nudità... di cifre e di ragionamenti*, in «Turismo d'Italia», XIII, 1938, pp. 31-33; ID., *Passo ridotto. Cronache del cinema*, in «Turismo d'Italia», XIII, 1938, pp. 33-34.

¹⁸ ID., *Ribalte, schermi e microfoni* [rubrica], in «L'Adriatico», 6 marzo-22 maggio 1939.

colto e d'intellettuale, allo scopo di costruire un'unicità che lo distingua dai colleghi e di edificare intorno a sé un'autorevolezza, utile negli anni del successo e – a maggior ragione – in quelli di isolamento e inattività. Un profilo d'attore poeta che fa capolino sin dalle prime interviste e, prontamente recepito dai critici teatrali, emerge in tutti i profili complessivi successivi. Apostrofato dai cronisti come «collega»,¹⁹ Mari è sistematicamente definito «attore poeta»,²⁰ «coltissimo»,²¹ «professore di greco e latino»²² e non sono rare le allusioni a una presunta laurea in lettere e filosofia, notizia fallace acquisita da Leonelli nella voce dedicata all'attore per l'Enciclopedia biografica italiana.²³

Il primo scritto autobiografico viene pubblicato nel 1914, a sei anni dall'entrata in arte, su «Il Secolo XX». L'articolo, intitolato *Come divenni attore*,²⁴ risponde ai requisiti tipici della scrittura memoriale degli interpreti della scena, dove l'indugiare sulla tematica dei sacrifici che precedono il successo è utile a conquistare o, come in questo caso, a difendere lo status di artista realizzato (l'articolo è anticipato da un redazionale in cui Mari è presentato come «l'ultima rivelazione della nostra scena di prosa [...] uno dei nostri grandi attori di prima linea, uno dei beniamini»²⁵). Nello scritto, Mari si sofferma sulla sua infanzia e adolescenza messinese, sulla sua adesione contrastata al socialismo (per le posizioni divergenti rispetto al movimento sindacale e per un certo slancio utopistico) e si inserisce sul dibattito sempre attuale relativo alla vocazione attoriale e alla formazione dell'interprete:

Chi m'insegnò? Nessuno. L'arte non s'insegna. Si può insegnare e si può imparare la tecnica scenica: pronunciare, camminare, gestir bene, tutte cose belle e buone delle quali ci si ricorda quando una "parte" si deve soltanto dire. Ma quando una "situazione" ci afferra colla sua violenza drammatica, col suo impeto lirico, quando una parte ci prende, e noi la prendiamo e la facciamo nostra, e la viviamo sulla scena, come nella vita, con tutti i suoi palpiti e tutte le sue pause, con tutte le sue gioie, con tutte le sue lacrime; allora non pensiamo più alla pronuncia, alla voce, al passo, al gesto, a tutte queste cose che sono bellezze inutili di fronte alla verità rude e sola che diventa la più grande bellezza; allora dimentichiamo tutto, perché

¹⁹ VICE, *Un artista geniale*, in «Giornale di Genova», 16 gennaio 1930.

²⁰ SIA, *Un attore poeta*, in «La donna», XI, 244, 20 febbraio 1915, p. 26.

²¹ FAGIOLI, *Arte e artisti. Febo Mari* cit.

²² VICE, *Un artista geniale* cit.

²³ N. LEONELLI, *Febo Mari*, in *Enciclopedia biografica e bibliografica italiana. Attori tragici-Attori comici*, vol. II, Istituto Editoriale Italiano Bernardo Carlo Tosi, Roma 1940, pp. 59-60.

²⁴ F. MARI, *Come divenni attore*, in «Il Secolo XX», XIII, 6, giugno 1914, pp. 554-556; ora in Id., *Vita comica* cit., pp. 116-119 (le pagine delle citazioni sono tratte da questa edizione).

²⁵ Ivi, p. 116.

l'attore sparisce, soppresso dall'artista che crea la vita di quella scena, di quel minuto. Ed artisti si nasce, non si diventa.²⁶

Probabilmente allo scopo di rafforzare la sua posizione, Mari sceglie in questa occasione di omettere totalmente il riferimento al fallito tentativo di ingresso alla scuola dei Filodrammatici.²⁷ Per questo passa subito a elencare i principali attori con cui ha lavorato fino a quel momento, componendo un ideale itinerario di formazione attraverso l'esperienza diretta della scena. Il memoriale si conclude con una polemica, dai toni moralistici, sulla mancata tutela in Italia dell'arte drammatica, piegata agli esclusivi interessi dell'industria teatrale privata, circostanza fatale per lo sviluppo della drammaturgia contemporanea e lo svecchiamento del repertorio, eccessivamente vincolato ai soli titoli di richiamo. Un tema, quest'ultimo, che starà molto a cuore al Mari capocomico degli anni Trenta, spesso in aperta polemica con la Società Italiana degli Autori.²⁸

Ma l'aura da intellettuale circonda già nel 1915 il «giovane attore»,²⁹ intervistato dal direttore de «La vita cinematografica» in occasione dell'uscita de *Il fuoco*, di cui è protagonista insieme a Pina Menichelli. Per scelte editoriali, l'articolo – senza menzionare le domande – riporta le lapidarie osservazioni di Mari, interpellato sullo statuto della decima musa, sulle sue specificità, sui suoi limiti e punti di forza. Tra le apodittiche sentenze registrate in quest'occasione l'auspicio che il cinema raggiunga il suo pieno sviluppo attraverso l'emancipazione dalla parola; un esperimento purovisibilista che Mari aveva azzardato nella direzione del suo secondo film, *L'emigrante*,³⁰ interpretato da Ermete Zacconi. Tentativo – in parte abortito per le resistenze della gran parte dei gestori delle sale cinematografiche – di confezionare un film privo di titoli e sottotitoli.

Nel 1928 Mari pubblica su «Comoedia» il monologo in cinque atti *Un uomo nudo*, che non risulta sia mai stato rappresentato. Si tratta di un testo autobiografico dal tono brillante, composto con l'intento di «rinfrescare» la memoria del pubblico sulla carriera teatrale dell'attore in procinto di rientrare sulla scena di prosa, dopo gli anni di chiusura «nel mutismo... interpretativo delle films».³¹ Vi troviamo questa

²⁶ Ivi, p. 118.

²⁷ *Infra*, p. 9.

²⁸ Cfr. F. MARI, Lettera ad Alessandro De Stefani, Perugia, 4 novembre 1925; in ID., *Vita comica* cit., pp. 205-206.

²⁹ VERITAS, *Così parlò Febo Mari*, in «La Vita Cinematografica», VI, numero speciale, dicembre 1915, p. 137; ora in MARI, *Vita comica* cit., pp. 139-143.

³⁰ *L'emigrante*, di F. Mari (Itala Film, 1915).

³¹ F. MARI, *Un uomo nudo. Ovverossia: Febo Mari che si spoglia... anche della barba*, in «Comoedia», X, 15 maggio-15 giugno 1928, pp. 23-25, p. 25; ora in ID., *Vita comica* cit., p. 129 (le pagine delle citazioni sono tratte da questa edizione).

volta, ravvivata da un piglio decisamente umoristico, il breve passaggio dall'Accademia dei Filodrammatici (nuova occasione per ribadire il motto per cui «l'arte non si insegna»³²) e le prime militanze presso le compagnie Franchini-Fumagalli e Reiter, occasioni per una divertita enumerazione di costumi di scena e "basso vestiario" a spese del povero neo-scritturato e per indugiare sul *topos* delle difficoltà di sussistenza («[...] ma l'altra, la prima [maestra], quella più grande di lei, di tutti, l'indimenticabile... fu la miseria! Oggi m'è gioia ricordare quei giorni brutti!»³³). Nel monologo, l'interprete presenta Virginia Reiter e Ferruccio Garavaglia come suoi principali maestri. Il riferimento a Garavaglia, in particolare, sopisce temporaneamente il tono spiritoso per lasciare spazio all'emozionato omaggio del «devoto discepolo»;³⁴ ma anche in questo caso, l'attore non perde l'occasione di proseguire nella costruzione del suo profilo di intellettuale della scena, rievocando l'abitudine di Garavaglia ad affidargli la conduzione delle prove e sulla sua di studiare e tradurre, nelle pause dal lavoro, i capolavori shakespeariani.

Al 1932 risale, invece, la partecipazione alla rubrica di «Comoedia» *Cavallo di battaglia*, che accoglie in ogni numero scritti memoriali d'attore. Il testo, oltre a essere per Mari una nuova occasione per rammentare ai lettori i vecchi successi, è lo scenario – tra un aneddoto e l'altro – per proclamare la sua posizione sul tema dell'emozionalismo nella recitazione. Lo scontro tra emozionalisti e diderotiani, sorto nel Settecento, aveva assunto una nuova importanza tra fine Ottocento e primi Novecento.³⁵ Mari sposa convintamente il tema dell'immedesimazione dell'attore, che deve sentire effettivamente le emozioni dei personaggi per interpretarli efficacemente. Un'adesione che, tuttavia, viene proclamata apoditticamente, senza esplicitare che parte abbiano le competenze tecniche e che parte le doti innate; senza chiarire come avvenga, infine, il processo di creazione: «ci sono degli attori che arrivano ad ottenere l'effetto della commozione nel pubblico, senza soffrire affatto... anzi... senza "sentire" niente. Io sono di quegli altri».³⁶ Il principio è ribadito il 20 marzo 1939 dalle pagine della rubrica de «l'Adriatico» già citata, in cui Mari polemizza nei confronti dell'attore «senza alcuna sensibilità»³⁷ promosso da Luigi Chiarini, esibendo a sostegno della tesi dell'immedesimazione il motto oraziano per

³² Ivi, p. 121.

³³ Ivi, p. 125.

³⁴ Ivi, p. 126.

³⁵ Sul dibattito tra teoria emozionalista e antiemozionalista rimandiamo alle analisi di Claudio Vicentini in *La teoria della recitazione. Dall'antichità al Settecento*, Marsilio, Venezia 2012, pp. 332-340 e in *Storia della recitazione teatrale. Dal mondo antico alla scena digitale*, Marsilio, Venezia 2023, pp. 329-333; 423-425.

³⁶ F. MARI, *Cavallo di battaglia... Quello dello scontro di domani*, in «Comoedia», xiv, 15 luglio-15 agosto 1932, p. 27; ora in Id., *Vita comica* cit., p. 144 (le pagine delle citazioni sono tratte da questa edizione).

³⁷ Id., *Ribalte, schermi, microfoni* [rubrica], in «l'Adriatico», 20 marzo 1939.

cui: «*si vis me flere dolendum est primum ipsi tibi*».³⁸ Lo scritto per la rubrica *Cavallo di battaglia* si chiude con una nuova esplicitazione della vocazione di Mari allo studio, alla ricerca, qualificati come vertici del suo magistero di interprete:

In fine: sapete qual'è, poiché me lo domandate, il mio “cavallo di battaglia”? Il lavoro che non ho ancora interpretato! Perché, per vecchia abitudine, io amo, più di tutti gli altri, il lavoro che studio, quello cioè che ho in animo di portare alla ribalta.

Nessuno di quelli coi quali ho vinto o perduto le battaglie combattute, posso, quindi, chiamare così; ma – se mai – quello della battaglia da combattere, la battaglia di domani!...

E domani, quello della prossima.³⁹

Questo percorso di autoaffermazione e riconoscimento ha un epilogo nell'autobiografia *Vita comica*.⁴⁰ Lo scritto memoriale è databile, sulla base di riferimenti interni, al 1938 e sarebbe stato sollecitato all'autore dal giornalista e scrittore Raffaello Biordi. La bozza, purtroppo mutila, si estende fino al ventunesimo capitolo che traccia il percorso professionale di Mari dal 1905 al 1909 circa. È possibile, tuttavia, farsi un'idea del piano dell'opera grazie alla stesura dell'indice che disegna la carriera dell'attore fino agli anni Trenta. Gli ironici titoli dei capitoli anticipano la struttura dell'opera, che procede per medaglioni biografici dei personaggi – che danno ognuno il nome al capitolo di riferimento – incrociati da Mari durante il suo percorso professionale.

Basandoci sull'inquadramento storico-critico proposto da Marco De Marinis per le autobiografie d'attore, si può individuare nella struttura di *Vita comica* (decifrabile attraverso l'indice) lo schema ricorrente «vocazione-debutto-difficoltà iniziali-successi-viaggi-interpretazioni celebri»,⁴¹ con uno spazio non esiguo riservato al periodo antecedente all'entrata in arte e dedicato all'ambiente milanese del giornalismo e del socialismo rivoluzionario (per l'esattezza, i primi dodici capitoli). A differenza di quanto accade più di frequente in questa tipologia di scritti e delle scelte compiute da Mari negli altri testi autobiografici, il racconto di *Vita comica* non comincia dall'infanzia messinese, dove pure sono rintracciabili due di quelle esperienze originarie che costituiscono la costellazione di eventi da cui scaturisce la vocazione teatrale, soprattutto per gli interpreti che non sono figli d'arte (la militanza, avviata all'età di nove anni, presso la compagnia di giovani “la

³⁸ ORAZIO, *Ars poetica*: vv. 102-103.

³⁹ MARI, *Cavallo di battaglia* cit., p. 147.

⁴⁰ ID., *Vita comica* cit.

⁴¹ M. DE MARINIS, *Recitazione, memoria e scrittura: le autobiografie degli scrittori fra XVIII e XX secolo*, in ID., *Visioni della scena. Teatro e scrittura*, Laterza, Roma-Bari 2004, p. 151.

Scuola de l'Arte" e l'aver assistito alla messa in scena al Politeama di Messina di *Andreina* di Sardou, con la compagnia Di Lorenzo-Andò). Il racconto, in questo caso, principia a partire all'incirca dal 1905, dopo l'arrivo a Milano e l'inizio del lavoro di giornalista nella redazione de «Il Gazzettino quotidiano». Nel complesso, l'ampio spazio dedicato al sostrato politico e culturale socialista che caratterizza gli anni immediatamente antecedenti all'ingresso in arte risponde anche in questo caso all'esigenza di rafforzare la fisionomia di intellettuale a tutto campo di Mari, tanto più che i medaglioni biografici delle figure di riferimento per la sua crescita umana e artistica passano senza soluzione di continuità dai padri del socialismo italiano ai principali artisti teatrali del primo Novecento: da Turati a Talli, solo per citare due esempi.

La "folgorazione" della scena avviene nell'ambito della sua attività di critico drammatico. L'esperienza rivelatrice è un allestimento al Teatro Manzoni di Milano con Irma Gramatica e Flavio Andò.⁴² L'impatto è talmente forte che da critico non riesce a stendere neppure un rigo; il talento esibito sulla scena dagli interpreti è decisivo, però, per la scelta di lasciare l'impiego da giornalista per un futuro incerto e a un'età "avanzata" (Mari, tra l'altro, era già padre del suo primo figlio, Libero, avuto fuori dal matrimonio e affidatogli in maniera esclusiva). Così narrata, tornando alla categorizzazione proposta da De Marinis, quella di Mari può essere definita una "vocazione reticente". Il fuoco della scena si insinua quando nulla o quasi lo lascia presagire: la descrizione di questo impulso dirompente non ha l'effetto di sminuire il portato della decisione ma, al contrario, di esaltarla, trattandosi quasi di «una forza che si impone all'individuo prescelto, diciamo al "predestinato" anche indipendentemente dalla o addirittura contro la sua volontà cosciente».⁴³ La narrazione dell'ingresso in arte è sospesa per l'esibizione dei riferimenti professionali di Mari. In rapida successione vengono proposti i profili di alcuni dei maggiori interpreti del teatro italiano del primo Novecento: una sorta di genealogia all'interno della quale Mari colloca la sua entrata nella famiglia dei teatranti, descritti seguendo uno schema ripetuto che prevede in successione notizie anagrafiche, formazione e repertorio; con uno sguardo sempre benevolo rivolto anche agli interpreti non di spicco e un gusto per l'aneddoto che raramente sovrasta l'intento informativo ed encomiastico.

⁴² Mari cita in proposito la messa in scena de *La casa in ordine* di Arthur Wing Pinero. Si tratta di un errore di memoria perché la commedia, nel maggio 1906, è messa in scena al Teatro Manzoni dalla compagnia Ruggero Ruggeri-Emma Gramatica. Lo spettacolo che ha per protagonisti Irma Gramatica e Flavio Andò è, invece, *La via più lunga* di Henry Bernstein, come è riportato correttamente nell'articolo *Come divenni attore* (MARI, *Come divenni attore* cit., p. 118).

⁴³ DE MARINIS, *Visioni della scena* cit., pp. 165-166.

Esaurita la carrellata di modelli esemplari, Mari riprende il filo cronologico degli eventi personali. Quest'ultima parte è presente solo in una bozza preparatoria della biografia, caratterizzata da tagli e consistenti correzioni. Si tratta di un testo non limato, in cui Mari segue in maniera meno rigorosa la struttura per medaglioni biografici e si concentra più diffusamente sui suoi episodi privati. L'attore parte dal racconto del tentativo mal riuscito, nel 1906,⁴⁴ di essere ammesso ai corsi della scuola del Teatro dei Filodrammatici. Infatti, Teresa Boetti Valvassura, l'insegnante di declamazione, dopo alcuni giorni di prova, lo considera troppo avanti con gli anni e troppo preparato per posticipare ancora il suo ingresso in arte. Il dialogo con Boetti fedelmente riportato è un'occasione per riprendere uno dei principi ricorrenti nei precedenti scritti autobiografici e sul teatro: l'arte non si insegna. Si può imparare la tecnica, ma l'espressione artistica deve attingere a qualcosa di innato che nessun docente è in grado di impartire. È la stessa insegnante a questo punto ad aprirgli la strada per la prima scrittura presso la Compagnia di Teresa Franchini e Mario Fumagalli.

I primi mesi di vita comica sono caratterizzati dagli stenti, dalle fatiche e dagli entusiasmi per il rapido passaggio (nel giro di alcuni giorni⁴⁵) da generico a primo attor giovane. La descrizione tragicomica degli "usi comici" riguarda il vestiario (che anche in seguito sarà sempre motivo di cruccio e di ansie sul piano finanziario per Mari), l'organizzazione dei pasti e delle ore fuori dal teatro, l'ingresso nelle scuderie degli agenti teatrali. La fugace *liaison* con un'attrice più grande di lui, allieva di Luigi Monti, è una nuova occasione per esibire la sua attitudine alla ricerca e allo studio, grazie al riferimento ai copioni annotati da Monti in possesso della donna, subito interrogati e meditati da Mari. Dopo soli tre mesi, la compagnia si scioglie, ma la sera stessa Mari è assoldato da Angelo De Farro come primo attor giovane nella compagnia di Virginia Reiter, cui approda dopo esser passato – nei mesi che precedono la prima riunione della compagnia – per due formazioni sociali, utili, soprattutto la Tellini-Zaggia-De Velo, a rafforzare il senso di appartenenza del "figlio adottivo" alla famiglia dei teatranti, di cui condivide intimamente i valori della tradizione, del «decoro, mantenuto a costo d'ogni sacrificio, in scena e fuori di scena».⁴⁶ L'autobiografia si interrompe bruscamente, lasciando ai titoli dei capitoli solo annunciati il compito di far intravedere il filo di una carriera che tra teatro e cinema rimane fedele a quei principi originari. Il pubblico di riferimento è presto dichiarato: dopo aver esposto la differenza nella gestione della compagnia di attori

⁴⁴ Nelle bozze di *Vita comica*, il tentativo di ingresso alla scuola dei Filodrammatici sembrerebbe datato al 1906. In realtà, come si evince dagli altri scritti autobiografici, l'ingresso in arte (di poco successivo all'episodio milanese) avviene due anni dopo, nel 1908.

⁴⁵ Negli scritti autobiografici, Mari presenta tre diverse versioni del breve periodo trascorso come generico: quindici giorni, una settimana e quattro giorni.

⁴⁶ MARI, *Vita comica* cit., p. 111.

tra il dirigismo di Virgilio Talli e la libertà garantita da Ermete Novelli, l'autore afferma di essersi dilungato su questo raffronto perché lo ritiene un argomento «interessante specialmente per gli attori, ai quali questo libro è offerto».⁴⁷ La scrittura per *exempla* è un modo consapevole di lavorare sulla memoria del teatro; nel rivolgersi a un pubblico di colleghi, Mari contribuisce a mantenere in vita la trasmissione del sapere attoriale, tentando di innescare nei potenziali lettori lo stimolo all'emulazione dei maestri e delle maestre i cui ritratti sono cesellati nei brevi capitoli. Le specificità di questo scritto incompiuto risaltano più limpidamente nel confronto con gli altri testi memoriali. Il fatto che l'opera sia stata composta alcuni mesi prima di morire, in condizioni di grave instabilità di salute ed economica, incide irrimediabilmente sulla scrittura. *Vita comica* si colloca nell'epoca del disincanto. All'intento di forgiare o consolidare una fisionomia precisa alla propria carriera, Mari sostituisce la rivendicazione di un itinerario creativo ed esistenziale coerente. Ma lo scritto rivela pur sempre lo spirito sagace, colto, ironico dell'attore, in un certo senso superiore alle miserie umane cui adesso deve far fronte, tradendo un gusto letterario che sovrasta il progetto "autoagiografico".

In ultimo, del febbrile dinamismo creativo dell'interprete sono specchio le decine di adattamenti e traduzioni che compongono il vasto repertorio delle compagnie che ha diretto e che sono testimoniate dai documenti raccolti nel ricco Fondo torinese. Nell'ampio ventaglio della produzione di Febo Mari è possibile rintracciare un'unità formale di fondo, una poetica che si arricchisce delle reciproche intersezioni tra teatro, cinema e letteratura. Un intenso sperimentalismo che è l'altra faccia della crisi identitaria propria dell'attore della sua generazione, affrontata da Mari con gli strumenti ritenuti di volta in volta più efficaci, come ci pare di intravedere nella dichiarazione fatta a Renato Simoni, pochi mesi prima di morire, quando ammette che la poesia per lui, «in questi due lunghi anni di *suo* silenzio dalla ribalta», è «l'unico mezzo che *ha* avuto per far sentire la *sua* voce».⁴⁸

⁴⁷ Ivi, p. 92.

⁴⁸ Id., lettera a Renato Simoni, 7 aprile 1939; ora in Id., *Vita comica* cit., p. 215.