

«**Mimesis Journal**» non è soltanto il titolo di una rivista, è anche il nome di un progetto che riunisce autori di diversi paesi e generazioni interessati all'oggi del teatro e delle arti sceniche – ovvero un plesso che comprende tutto il xx secolo, oltre alle ricerche e alle teoresi più avanzate del presente – in una prospettiva multidisciplinare, interdisciplinare e transdisciplinare, dunque non esclusivamente storiografica ma piuttosto fenomenologica.

aA

aAccademia University Press

aAaAaAaAaAaAaA

aA
ccademia
university
press

Fuoco e Cenere
Febo Mari tra cinema, teatro e letteratura

*Fuoco e
Cenere*

Febo Mari
tra cinema,
teatro e
letteratura

a cura di
Silvio Alovisio
Anna Peyron
Armando Petrini
Laura Piazza
Mariapaola Pierini

Febo Mari (1881-1939), fra gli artisti teatrali e cinematografici più significativi del primo Novecento, è una figura che spicca per singolare poliedricità: nella sua febbrile vita artistica è stato attore, capocomico, direttore artistico di teatro e di cinema, sceneggiatore, critico, autore di romanzi, liriche e drammi. Questo volume raccoglie e sviluppa gli esiti del Convegno internazionale di studi omonimo organizzato dall'Università di Torino e dal Teatro Stabile di Torino-Teatro Nazionale (Torino, 11-12 dicembre 2024), che ha riportato in luce la parabola intellettuale e creativa di Mari, con un orientamento metodologico che si propone di considerare e studiare la storia culturale dello spettacolo italiano e dei suoi artefici in una prospettiva non più rigidamente mono-disciplinare. La versatilità di Mari si riflette, dunque, nell'eterogeneità dei contributi, che per la maggior parte prendono le mosse dal ricco e composito fondo archivistico dell'attore, conservato al Centro Studi del Teatro Stabile di Torino, e affrontano passaggi meno noti della produzione filmica e letteraria e dell'attività di attore e capocomico di Mari. Questi scritti, espressione di orientamenti metodologici e settori disciplinari diversi, concorrono a riattivare una riflessione sulla singolarità della fisionomia di Mari, per meglio precisarne il ruolo nella cultura italiana del tempo, di cui incarna l'intenso sperimentalismo, altra faccia della crisi identitaria propria dell'attore della sua generazione.

aA

€ 18,00



MIMESIS JOURNAL BOOKS
collana di «Mimesis Journal. Scritture della performance»

ISSN 2283-8783

comitato scientifico

Antonio Attisani Università degli Studi di Torino

Florinda Cambria Università degli Studi di Milano

Edoardo Giovanni Carlotti Università degli Studi di Torino

Roberta Carpani Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano

Livia Cavaglieri Università degli Studi di Genova

Fabrizio Deriu Università degli Studi di Teramo

Fabrizio Fiaschini Università degli studi di Pavia

Susanne Franco Università Ca' Foscari, Venezia

Valentina Garavaglia Università IULM, Milano

Massimo Lenzi Università degli Studi di Torino

Lorenzo Mango Università degli Studi L'Orientale di Napoli

Eva Marinai Università degli Studi di Pisa

Federica Mazzocchi Università degli Studi di Torino

Tatiana Motta Lima Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Armando Petrini Università degli Studi di Torino

Antonio Pizzo Università degli Studi di Torino

Alessandro Pontremoli Università degli Studi di Torino

Kris Salata Florida State University

Annamaria Sapienza Università degli Studi di Salerno

Carlo Sini Università degli Studi di Milano

Stefano Tomassini Università IUAV di Venezia

***Fuoco e
Cenere***

**Febo Mari
tra cinema,
teatro e
letteratura**

a cura di
**Silvio Alovisio
Armando Pettrini
Anna Peyron
Laura Piazza
Mariapaola Pierini**

***Fuoco e
Genere***

**Febo Mari
tra cinema,
teatro e
letteratura**

La pubblicazione del presente volume
è stata realizzata con il contributo
dell'Università degli Studi di Torino,
Dipartimento di Studi Umanistici
e del Teatro Stabile di Torino-Teatro Nazionale.

aA

© 2026
Accademia University Press
via Carlo Alberto 55
I-10123 Torino



prima edizione settembre 2026
isbn 9791255001584
edizioni digitali www.aAccademia.it/febo-mari

book design boffetta.com

Accademia University Press è un marchio registrato di proprietà
di LEXIS Compagnia Editoriale in Torino srl

Prefazione

Silvio Alovio
Armando Petrini
Anna Peyron
Laura Piazza
Mariapaola Pierini VII

**Il Fondo Febo Mari del Centro Studi
del Teatro Stabile di Torino-Teatro Nazionale** Anna Peyron
Laura Piazza XVI

**Gli anni milanesi di Febo Mari: il lavoro con la
Compagnia Stabile del teatro Manzoni** Mariagabriella Cambiaghi 3

**Virtuosismi e adattamenti d'attore: *Padre Sergio*
e *Giovanni Episcopo* nelle riduzioni sceniche
di Febo Mari** Francesca Simoncini 21

**«Un altro libro, su Attila, che non è romanzo né storia».
Febo Mari 1931** Luciano Curreri 38

**«Tutti gli uomini dal cuore in giù sono come me: bestie».
Il fauno nei documenti del Fondo Febo Mari** Denis Lotti 54

**«Lei ha fatto di *Cenere* una cosa bella e viva».
Febo Mari, Eleonora Duse e Grazia Deledda** Maria Ida Biggi 77

***L'emigrante*: un'ipotesi di ricostruzione del film** Claudia Gianetto 94

**Divo contro diva. Mari e Menichelli alla prova
del fuoco** Micaela Veronesi 114

Nuove fonti per Piero Fosco Laura Piazza 129

**Sulle tracce di *Tormento* (1917). Ipotesi
su un film perduto** Stella Dagna 151

**Febo Mari da *V.E.R.D.I.* a *Verdi*. Il genio italico
negli anni della dittatura** Elena Mosconi 175

**Febo Mari. Un artista "multimediale" dotato
di una personalità poliedrica** Nino Genovese 193

Indice dei nomi 207

**«Tutti gli uomini dal cuore in giù sono come me: bestie».
Il fauno nei documenti del Fondo Febo Mari**

Denis Lotti
Università di Verona

Il saggio propone un aggiornamento degli studi su *Il fauno* (1917), avvalendosi di documenti inediti rintracciati nel Fondo Febo Mari, oggi conservato presso il Centro Studi del Teatro Stabile di Torino. L'analisi di tali materiali – letti in relazione alla copia superstite della pellicola, ai testi autografi dell'autore, alle fonti promozionali, alla critica contemporanea e successiva e alla saggistica più o meno recente¹ – consente di offrire una nuova prospettiva storico-analitica. L'obiettivo è restituire al film il suo duplice valore: da un lato come significativo “cine-poema” simbolista, dall'altro come nodo di intersezione tra teatro, letteratura e cinema nell'esperienza artistica di Mari.

aA

1. Mi riferisco in particolare agli studi biofilmografici di Nino Genovese: *Ricordo di Febo Mari*, «Immagine. Note di Storia del Cinema», n.s., n. 17, 1991, pp. 13-17; *Febo Mari*, Papageno, Palermo 1998, e di Davide Gherardi: *La carriera degli attori italiani di prosa dalla scena allo schermo (1909-1916)*, Tesi di Dottorato di Ricerca in Studi teatrali e cinematografici, relatore M. Canosa, Università di Bologna, Bologna 2009; *Non tutto è “Cenere”*. *Sulla carriera artistica di Febo Mari*, «Immagine. Note di Storia del Cinema», iv s., n. 5, 2012, pp. 33-55. Mi permetto di rimandare al mio *Prime luci*, Kaplan, Torino 2024, in particolare al capitolo intitolato *Il cine-poema: avanguardia inconsapevole?* (pp. 163-177) che il presente saggio riprende, aggiorna e integra. A questi si aggiunge la recente, dirimente, edizione di Febo Mari, *Vita comica. Lettere e scritti inediti*, a cura di L. Piazza, Kaplan, Torino 2024.

Dal punto di vista metodologico, il contributo adotta un approccio comparativo e storiografico. Comparativo perché accosta fonti di natura eterogenea – testimoni archivistici, filmici, letterari e iconografici – al fine di mettere in luce le risonanze reciproche che hanno contribuito a definire l'identità del film. Storiografico perché colloca *Il fauno* nel contesto culturale e produttivo del suo tempo, ricostruendone le condizioni di realizzazione e di ricezione, ma anche interrogando le modalità attraverso cui la critica e la storiografia successive ne hanno tramandato l'immagine. In questa prospettiva, l'analisi intende valorizzare *Il fauno* come opera-soglia, capace di intrecciare suggestioni simboliste e tensioni affini a quelle avanguardistiche, e al tempo stesso di offrire uno specchio della complessità del percorso creativo di Mari.

Il cinema di Febo Mari tra teatro, verismo e simbolismo

Il nome di Febo Mari è legato ad alcuni dei più significativi film del muto italiano, opere che ciclicamente riaffiorano dall'oblio. Un oblio che, in larga misura, ha avvolto l'intero primo trentennio della cinematografia, fatta eccezione per pochi titoli sopravvissuti, spesso associati a figure di grande rilievo nel panorama dello spettacolo e della cultura *tout court*. L'approccio di Mari al cinema è teatrale, legato alla sua nota all'epoca esperienza personale² e ai “grandi attori”, in particolare alla generazione dei “mattatori”³; lungo gli anni Dieci collabora, tra altri, con Ermete Zacconi⁴ ed Eleonora Duse⁵. Durante la Grande guerra, il cinema di Mari si divide in almeno due strade, da una parte la vocazione verista e dall'altra la simbolista. La tendenza verista si riscontra nelle produzioni Itala Film con Zacconi nello strepitoso debutto cinematografico di *Padre* (1912, sceneggiatura di Mari) liberamente ispirato a *La morte civile* (1861)

2. Cfr. il capitolo *L'attività teatrale* in N. Genovese, *Febo Mari* cit., pp. 45-57.

3. Riguardo le distinzioni delle generazioni teatrali dei “grandi attori”, tra XIX e XX secolo, rimando al seminale e dirimente capitolo *Vecchi caratteri ereditari* in C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Sansoni, Firenze 1984, pp. 9-54.

4. Sui rapporti tra Zacconi e il cinema mi permetto di rimandare al mio, *Muscoli e frac. Il divismo maschile nel cinema muto italiano*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2016, pp. 42-58.

5. Vasta e varia è la letteratura dedicata ai rapporti tra Eleonora Duse e il cinema, rimando al capitolo *Eleonora Duse: la divina* in C. Jandelli, *Le dive italiane del cinema muto*, L'Epoca, Palermo 2006, pp. 147-180.

di Paolo Giacometti, e poi con *L'emigrante* (1915, regia di Mari), soggetto scabroso sulla piaga dell'emigrazione, in particolare riferita alla diaspora bellunese. *Il fuoco* (Itala Film, 1915) e *Cenere* (Ambrosio, 1916) sono tra i film più celebrati del nostro muto. Al primo "cine-poema"⁶ Mari partecipa in qualità di soggettista (celato, assieme a Pastrone, dietro allo pseudonimo Piero Fosco) nonché di protagonista: dapprima il pittore senza nome, ossia «Lui», la preda, in seguito sapremo che si chiama Mario Alberti. Al suo fianco è Pina Menichelli, «Lei», la poetessa, che si rivelerà una spietata nobildonna dalla doppia vita. *Il fuoco* è un prodotto "dannunziano", ma lo è in termini stereotipici giacché non ha nulla a che vedere con l'omonimo romanzo del vate⁷. Qui l'arte via via diviene sintomo di un disagio generato dall'improvviso rifiuto che la rapace Menichelli oppone all'ingenuo Mari. Il pittore non può che somatizzare la delusione, abdicando all'ossessiva iterazione del simbolo che l'ha ghermito una volta per tutte, il gufo. Tra 1915 e 1917 si registra il passaggio (tutt'altro che indolore) di Mari alla concorrente Ambrosio di Torino⁸. È la volta di *Cenere*, tratto dall'omonimo romanzo di Grazia Deledda; il film è firmato, diretto e interpretato da Febo Mari ed Eleonora Duse; è l'unica apparizione cinematografica della grande attrice, nonostante fossero state preventivate

6. Riguardo alla definizione di "cinemoema" cfr. il saggio illuminante dedicato a *Il fuoco* di Michele Canosa, *Bruciami... bruciami l'anima!*, in *Il cinema e le altre arti*, a cura di L. Quaresima, La Biennale di Venezia-Marsilio, Venezia 1996, pp. 335-342.

7. Riguardo *Il fuoco* dell'Itala, oltre al citato *Bruciami... bruciami l'anima!*, cfr. M. Canosa, *Muto di luce*, «Fotogenia», nn. 4-5, 1997-1998, pp. 16-18.

8. Cfr. le fasi della polemica sulla vera essenza di "Piero Fosco", pseudonimo che Giovanni Pastrone – patron dell'Itala Film e "vigilatore dell'esecuzione", ovvero della produzione, di *Il fuoco* – avocherà unicamente a sé dopo il passaggio di Mari alla concorrente Ambrosio. Tanto da utilizzarlo in modo abitudinario finanche, ad esempio, a corredo dell'edizione sonora di *Cabiria* del 1931, kolossal che come è noto, nel debutto del 1914, prevedeva Gabriele D'Annunzio nel ruolo di autore e *metteur en scène*. Nel caso peculiare, il precedente critico è creato da un annuncio pubblicitario della Concessionaria per la Calabria e Sicilia "Achille Figliuolo" ospitato sulla rivista «Film» (n. 34, del 5 novembre 1916, p. 20). Ivi si evocano quattro film Itala – *L'emigrante*, *Il fuoco*, *La gloria*, *Tigre reale* – senza mai citare Febo Mari, nome al quale per diversi motivi – autoriali, registici e interpretativi – sono legati tutti i titoli menzionati. Ciò provoca la replica polemica di Mari che, in una lettera aperta pubblicata dalla stessa rivista il 30 novembre («Film», n. 37, 1916, pp. 5-6), contesta ironicamente una *damnatio memoriae* anzitempo. Per la replica di Mari cfr. Genovese, *Febo Mari* cit., pp. 64-68 (le date di edizione della rivista ivi riportate non corrispondono a quelle effettive, verificate da chi scrive).

«Tutti gli uomini
dal cuore in giù
sono come me:
bestie»

almeno due pellicole⁹. La sceneggiatura è sintetizzata in tre fasi – come *Il fuoco* – «L'ombra, La larva, La carne»¹⁰. Mari e Duse prediligono sviluppare il tema del figliuol prodigo, assecondando il romanzo. Ciò che di originale emerge con forza sono le suggestioni giottesche volute dalla Duse¹¹. La diva è impegnata in una recitazione “muta” ricercata, la scelta radicale le costa dure critiche che faranno desistere l'attrice dal proseguire l'esperienza cinematografica.



Fig. 1. Febo Mari e Antonietta Mordegia, *Il fauno*, fotografia di scena (Collezioni Museo Nazionale del Cinema, Torino).

57

Il sogno del fauno

Nel 1917 Mari dirige e interpreta per Ambrosio *Il fauno* con accanto la futura moglie Antonietta Mordegia ed Elena Makowska, attrice ucraina di origini polacche attiva nel cinema

9. Cfr. la lettera inviata a Mari da Arturo Ambrosio, datata 27 giugno 1916. Ivi il produttore conferma la realizzazione di un soggetto (identificabile con *Cenere*) «da eseguirsi nel mese di luglio in collaborazione con la signora Duse», si accenna ad un eventuale secondo film «che per momento non possiamo ancora assicurarvi» da realizzarsi nuovamente con Duse, al posto di questo Mari realizzerà *Il fauno*; in FM tst (segnatura: FM-Ambr-1916_06_27). Colgo l'occasione per ringraziare la disponibilità e generosità dell'Ente, nella persona di Anna Peyron, e di Laura Piazza per l'attenzione e la disponibilità riservatami nel tempo.

10. Citazione dall'intervista a Mari rilasciata a G.P. Pacchierotti, *Pellicole torinesi*, «Film», n. 25, 1916, p. 6; cfr. D. Gherardi, *Non tutto è "Cenere"* cit., pp. 44-49.

11. Gian Piero Brunetta riporta alcune testimonianze private della Duse, nelle quali l'attrice sostiene che le suggestioni giottesche sono state ricreate con successo nella messinscena cinematografica. Cfr. *Il cinema muto italiano*, Laterza, Roma-Bari 2008, pp. 105-108.

italiano. *Il fauno*, come *Il fuoco*, è uno straordinario esempio di “cine-poema” a carattere simbolista nonché “divistico”. Per comprendere questo aspetto è necessario tornare indietro di qualche anno. Con la “conquista” del lungometraggio (intorno al 1911) maturano le condizioni per l’affermarsi del divismo femminile. Parallelamente, il cinematografo si apre alle suggestioni simboliste e decadenti, al gusto liberty e alle sue raffinate declinazioni estetiche. In questo contesto si consolidano alcuni stereotipi ricorrenti: la dimensione onirica, l’erotismo, il suicidio o l’assassinio passionale, fino alla follia generata da un amore non corrisposto – come avviene in *Il fuoco*. Nel cosiddetto *Diva-film*, la figura femminile assume a simbolo di un mondo aristocratico-borghese emancipato e idealizzato, ma che solo raramente trova riscontro nella società italiana dell’epoca, salvo eccezioni come la marchesa Luisa Casati o Franca Florio. La prima vera diva del grande schermo è la danese Asta Nielsen, presto seguita dalle italiane Lyda Borelli, Francesca Bertini e Pina Menichelli. A fianco delle dive, compaiono anche i “divi forzuti” come Maciste (Bartolomeo Pagano) e Za la Mort (Emilio Ghione), rappresentanti di un divismo costruito sull’*alter ego* cinematografico e alimentato dalla serialità, assai distante però da quello incarnato da Febo Mari¹². A uno sguardo più attento un credibile precursore del divismo in Italia, e non solo, è Gabriele D’Annunzio, modello inevitabile (per Mari stesso) perciò il dannunzianesimo attraversa il cinema italiano coevo arrivando a tratteggiare un quasi-genere, come lo definisce Canosa, «il dramma passionale a *performance* divistica»¹³.

aA

Un fauno pompeiano

Mari rappresenta, dunque, una possibile via italiana al cinema simbolista e decadentista. Con *Il fuoco* e *Il fauno* si pone in dialogo con le arti coeve o trae ispirazione da autori di generazioni prossime, come Gustave Moreau e Odilon Redon antesignani di ogni surrealismo a venire¹⁴, ma pure dell’antico – dato il soggetto – ossia il fauno di Pompei, ci-

12. Cfr. J. Reich, *The Maciste Films of Italian Silent Cinema*, Indiana University Press, Bloomington 2015; D. Lotti, *Muscoli e frac* cit., in part. pp. 93-194.

13. M. Canosa, *Bruciami... Bruciami l'anima!* cit., p. 335.

14. Penso, per rimanere in ambito mitologico, al quadro *Satyrs* (1892) di Moreau o alla

tato – come vedremo – in un manoscritto del Fondo Mari. Canosa rileva un ulteriore dato che riteniamo fondamentale per comprendere un film che pare, altrimenti, isolato: «*Il fuoco, Il fauno, Rapsodia satanica* (1917) di Nino Oxilia o *Carnevalesca* (1918) di Amleto Palermi [...], dovremmo riconsiderare questi tentativi di “cine-poemi”: sono essi l'avanguardia nel cinema italiano. Addirittura prima della “prima avanguardia” francese»¹⁵. A chiosa della sua riflessione, lo studioso valuta che non a caso, Louis Delluc, regista e critico francese, nel 1918 scrive che il

Fauno ha fatto sorridere un certo pubblico. Per contro alcuni veri artisti si sono entusiasmati. Febo Mari [...] e l'impressionismo simbolico degli italiani d'avanguardia – espresso per mezzo della messinscena, dell'idea, per certi paesaggi, formano un insieme luminoso e raro. Ecco un genere molto interessante. *Il fuoco* ce l'aveva già indicato¹⁶.

Mari è tra gli ispiratori di una produzione di “cine-poemi” che, attraverso un dannunzianesimo notturno e suggestivo, tenta la strada dell'avanguardia, per quanto irrisolta. Secondo alcuni illustri surrealisti questo cinema – che corrisponde a «l'époque grandiose du cinéma hystérique»¹⁷ – ne anticipa cinematograficamente la poetica onirico-simbolista, così come conferma anche Salvador Dalí, chiamando in causa *Il fuoco*.

Esistono due manoscritti intitolati al fauno depositati presso il Fondo Febo Mari del Centro Studi del Teatro Stabile di Torino. Difficilmente databili, sono composti da un testo drammaturgico incompleto e con cancellature e da una novella.

Il manoscritto dello spettacolo è composto da due frontespizi *Il fauno di F.M. atti 3* [?] ¹⁸ e *Il Fauno. Commedia in tre*

litografia di Redon intitolata *Le Satyre au cynique sourire* (1883), il satiro dalla doppia natura umana e animalesca è parente stretto del fauno.

15. Cfr. M. Canosa, *Muto di luce* cit., p. 23.

16. L. Delluc, *Le Faune*, «Le Film», nn. 110-111, 1918, tr. it. di M. Canosa, ora in Canosa, *Muto di luce* cit., p. 25.

17. S. Dalí, *Abrégé d'une histoire critique du cinéma*, in Id., *Babaouo. Scénario inédit*, Editions des Cahiers Libres, Paris 1932, p. 13.

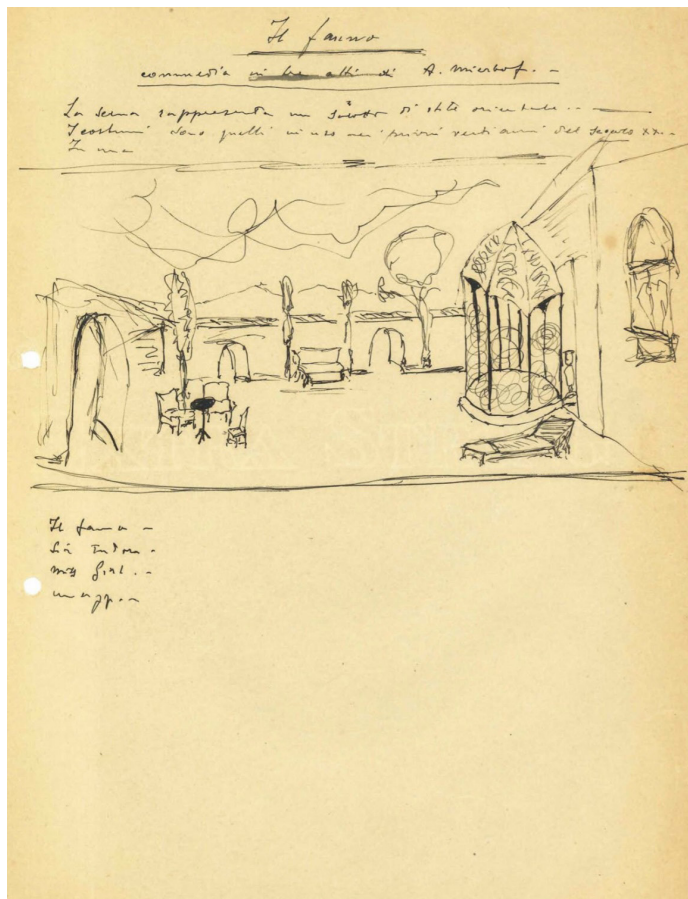
18. *Il fauno di F.M.*, s.d. [1927?], p. 1, FM tst, segnatura: FM-Mari-FaunoCo.

Fuoco e
Genere

Fabo Mari
tra cinema,
teatro e
letteratura

atti di A. Mierbof¹⁹, il testo, incompleto, termina all'inizio della scena V dell'atto secondo. Sotto la seconda intestazione, Mari tratteggia la scenografia che «rappresenta un salotto di stile orientale. I costumi sono quelli in uso nei primi venti anni del secolo xx»²⁰. La data della redazione ipotetica, 1927, è verisimilmente proposta dal Centro Studi del Teatro Stabile²¹.

La prima scena del primo Atto presenta *in medias res* l'americano Mister Tudor discutere in uno stentato italia-



aA

Fig. 2. Manoscritto de
Il fauno. Commedia in tre atti
di A. Mierbof, s.d. [1927?], p. 3
(FM tst).

19. *Il fauno. Commedia in tre atti* di A. Mierbof, s.d. [1927?], p. 3, FM tst, segnatura: FM-Mari-FaunoCo.

20. *Ibid.*

21. La data ipotizzata – 1927 – è riportata nel regesto del Fondo Mari favoritomi dal Centro Studi del Teatro Stabile di Torino, che ringrazio.

no con il suo segretario Ovidio Regazzi, laddove Ovidio è nome parlante che rimanda all'autore delle *Metamorfosi* e quindi al fauno medesimo. Tudor leggendo un giornale si agita lamentando il rischio che il giardino della sua abitazione diverrà «Pincio, Villa Borghese». Il segretario ribatte di aver fatto tradurre fedelmente dall'inglese il testo dell'avviso ricevuto. Tudor contesta il senso dell'avviso medesimo e l'equivoco che porta gli eventuali interessati non tanto all'indirizzo del suo ufficio bensì presso la sua abitazione privata. Inoltre, altro equivoco, Evelina, la sua «pupilla», non cerca certo un marito ma collaboratori letterari per il suo «trust», l'avviso invece è stato pubblicato negli annunci matrimoniali. Segue una spiegazione da parte di Tudor di che cosa sia l'America e della sua capacità di entrare «dappertutto: carne congelata in bocca. Letteratura-commedia in orecchio. Film *[sic]*, cinematografo in occhio [...]. Per molte cose [...] parola, basta una: dollaro. Dollaro è nostro. Tutto mondo è nostro»²².

La seconda scena vede l'ingresso di Fior di Loto «una giapponese in kimono»²³ e del portinaio che devono gestire l'afflusso di candidati mossi dall'equivoco matrimoniale, si verificano incomprensioni linguistiche con relative cadute comiche. Le schermaglie proseguono nella terza scena, laddove compare per la prima volta il fauno sotto forma di statua ad ornamento di una fontana che arreda il giardino di Mister Tudor. Alcuni candidati in attesa di essere convocati da Miss Evelina si intrattengono attorno alla scultura portando l'attenzione sull'essere mitologico sito «tra le pietre e il tufo di questa roccia che fa da fontana, visto così in piena luce è bellissimo», al che l'interlocutore aggiunge che «pare vivo»²⁴, un terzo sentenzia «oh che gusto barbaro! Roba da cinematografo!»²⁵. Regazzi sopraggiunto spiega loro che la statua del fauno fu acquistata da Tudor per la nipote Evelina a Ercolano, ma che dubita senz'altro della sua originalità nonostante sulla fattura sia riportata la dicitura «Fauno pompeiano»²⁶.

22. *Il fauno. Commedia in tre atti di A. Mierbof*, p. 5.

23. *Ivi*, p. 6.

24. *Ivi*, p. 9.

25. *Ivi*, p. 10.

26. *Ivi*, p. 12.

Lungo il secondo Atto²⁷ scopriamo da un lato che il fauno ha un ruolo di oracolo ironico e dall'altro che i dialoghi si possono ritrovare rielaborati nelle didascalie del film²⁸. Pare utile riportare il brano di un dialogo che segna l'incontro tra un'incredula Evelina, personaggio di rilievo della *pièce*, e l'essere mitologico. Il registro è brillante e anticipa uno dei temi emblematici del film, legati alla doppia natura del fauno (ma non solo):

Evelina: (appena l'uomo entra, colpita esclama) Oooh!

Fauno: Che c'è?

E: Ma... voi siete un uomo?

F: Credo bene!? Perché?

E: Vivo?

F: Vivissimo...

E: Certo?

[...]

F: Basta toccare!

E: (lo tocca) Muscoloso!

F: E snello!

E: Oh... Pare impossibile!

F: Che cosa?

E: Che non sia di terracotta!

F: Sono di carne e d'ossa...

E: Ma io l'ho comprato...

F: Chi?

E: Voi di terra cotta! A Pompei!

F: (ride)²⁹

A questo punto Evelina indica la statua di un fauno al centro del giardino, dopodiché lo scambio di battute prosegue con schermaglie seduttive sino a una sorta di *climax* che rimanda alla natura sensuale dell'ibrido mitologico e che ritroveremo, riadattata, in una didascalia del film:

E: Ma che cosa siete?

F: Poiché mi chiamate Fauno, io vi dico che sono un animale ragionevole, cioè mezzo uomo e mezzo bestia.

E: Curioso!

27. *Ibid.*

28. Cfr. Gherardi, *Non tutto è "Cenere"* cit., pp. 43-44.

29. *Ibid.*

F: Non tanto! Osservate bene tutti gli uomini, dal cuore in giù, sono come me: bestie!³⁰

Il Fondo accoglie un terzo manoscritto, *Il fauno*, è una novella incompleta. Vale la pena riportarne in gran parte il testo, lacunoso a causa della grafia dell'autore che talvolta risulta indecifrabile:

Il fauno

Chi sa perché, noi attori [...], non possiamo essere considerati uomini come tutti gli altri?

La gente che ci avvicina e domanda di noi, della nostra vita, chi sa perché ci attribuisce una vita fantastica, un'origine favolosa?

Si ha un bel dire la verità: sono un uomo come tutti gli altri. Ma che! non si è creduti! Del resto è risaputo che per non essere creduti, bisogna dire la verità!

E allora si ricorre alla menzogna, s'inventa. È meno comodo e, spesso, meno facile per noi, ma è più soddisfacente per gli altri, per il pubblico che è il nostro padrone ed il nostro schiavo ad un tempo.

[Colle?] donne, specialmente, bisogna essere straordinari, in tutto.

È così.

In America – mi è capitata quest'avventura – e la racconto perché non è banale.

Una signora giovane, bella, che aveva assistito a tutte le mie recite, sola, attentissima sempre, da uno dei palchetti più vicini alla scena, mi fece pervenire questo biglietto: desidero tanto conoscervi da vicino [...].

Siccome il desiderio era reciproco accettai l'appuntamento e fui puntualissimo al luogo e all'ora fissati [...]. La frequenza tramutò la conoscenza in amicizia l'amicizia in intimità. E ci siamo dati del tu.

Un giorno, un magnifico pomeriggio d'estate, di quelli fatti apposta per l'amore – eravamo sul letto, un po' stanchi, un po' insonnoliti, silenziosi.

A un tratto, quando meno me l'aspetto, lei mi domanda un po' imbronciata, quasi ch'io l'avessi creduta di sopra delle mie confidenze: [«]ma perché non mi dici la verità, di te, della tua vita? Chi sa quante menzogne m'hai detto il primo giorno e dopo?!... E come ti vorrei conoscere per quello che sei veramente! [»]

E poiché io, che sapevo di averle detto sempre la verità, tutta la verità, niente altro che la verità, sorrisi a quelle sue strane domande, a quei suoi rimproveri [così?] strani e immeritati, ella [...]

afferrandomi pei capelli mi chiede ancora:

[«]Perché sorridi così... sembri un fauno![»]

Quella parola fu il lampo che accese la mia fantasia: un fauno! E, credendo al suo desiderio di menzogna, le risposi:

[«]È vero. Hai ragione, non ti ho detto tutto e soprattutto la verità! Ma ora, sì, ora che ci conosciamo così, posso, devo dirtela.

Socchiudi un po' di più queste imposte, c'è troppa luce. Ecco, così. Ed ora vieni qua[»] tesi il mio braccio sul suo cuscino e le [...] il collo magnifico e, accoccolati corpo a corpo, cominciai a raccontare così:

[«]C'è presso l'Etna, tra il vulcano e Capo di Lentini, un bosco [...], fittissimo, una foresta vergine nel cuore della Sicilia.

Io sono nato lì.

[Parte omessa e riscritta di seguito]

Non ho mai conosciuto mio padre.

Quando chiedevo di lui a mia madre, ella, forse per nascondere un peccato, levava la mano verso il cielo, e mi diceva: è là!

- Come si chiama?

- Dio! Padre di tutti![»]

L'inizio del mio racconto esercitava sulla mia ascoltatrice l'effetto previsto. Ella non respirava, quasi, non mi levava il suo sguardo di dosso. La bocca semiaperta, gli occhi semichiusi... si strinse ancora di più a me, nello spasimo dell'attesa.

Continuai:

[«]Ero piccolo piccolo... ma ricordo mia madre perfettamente. Nera di carne e di capelli e d'occhi, alta come una [...] di fichi d'India!

Nella foresta, sgambettavo, tutto il giorno dietro di lei che rincorreva uno "zimmaro" [caprone] e una capra. tutto il nostro gregge. Vivevamo la vita dei pastori.

Ci coricavamo, col [...], entro sono tana scavata
Ed è così che ho conosciuto la [...]»³¹.

Il racconto si conclude bruscamente con una parola resa illeggibile da una cancellatura. Nonostante l'incompletezza, il testo aiuta forse a dare una ulteriore suggestiva interpretazione al simbolo del fauno, che nella sua ambiguità può rappresentare l'attore di teatro, condannato a raccontare menzogne per essere creduto. L'infanzia arcadica, tra pecore e capre, è riflesso di quel mito mezzo uomo e mezzo animale. È un processo mimetico forse meno immediato di altre simbologie possibili, ma ugualmente convincente.

Il fauno alias Principe Silvani

Presso il Fondo Mari è conservato un ulteriore dattiloscritto intitolato *Il Fauno. Commedia in tre atti*³² privo di datazione, che potrebbe essere stato redatto come i precedenti nella seconda metà degli anni Venti³³. L'autore rinnova il registro decadente ispirato a Oscar Wilde e D'Annunzio veicolando un'esortazione costruttiva finalizzata a un risveglio vitale. La commedia è ambientata in una Londra aristocratica, particolarmente formale, laddove l'irruzione di un fauno proveniente da Firenze (p. 15), presto ribattezzato principe Silvani (p. 19), interrompe lo *spleen* autodistruttivo di Lord Stonbury, reduce da una pesante disfatta alle corse presso l'ippodromo di Ascot («Settantamila sterline!», p. 1).

Nel dettaglio, il Fauno/Silvani non è un "deus ex machina" che risolve la trama dall'alto: ma si manifesta quale agente provocatore che entra nello *status quo* sociale tipico della Londra aristocratica con la finalità di smascherarne pose e menzogne. Si presenta con una rivelazione anti-naturalistica (alla domanda di uno spaventato Stonbury «Chi siete? Accidenti?», Silvani risponde laconicamente «un fauno», p. 13) e un pregresso calato nella Storia che lo colloca tra mito e modernità (la lingua inglese «me l'ha insegnata Shelley», alludendo al celebre poeta, p. 15), dichiarando un'italianità solare, quale tratto distintivo positivo, che

31. *Il fauno*, s.d., FM tst, segnatrice: FM-Mari-FaunoCo.

32. *Il Fauno. Commedia in tre atti di [sic]*, dattiloscritto fascicolato dalla copisteria "Facillo Raffaele" di Milano, con firma autografa, 78 pp., FM tst, segnatrice: FM-Mari-FaunoCo.

33. Cfr. regesto del FM tst.

prende forma di persona mondana. Mari pare affidare al fauno almeno tre registri performativi: comico-fisico che si riscontra nelle specialità circensi (salti, mimo) in alcune bizzarrie proprie della sua essenza (orecchie a punta e i «cornetti», pp. 16-17), un *gag*, di cui diremo a breve, che vede protagonista un topolino utilizzato per provocare la caduta del proverbiale contegno britannico (p. 29); la dimensione dialettica, più ironica che polemica, che produce comparazioni atte a rovesciare i convenevoli, in luogo di una prassi arcadica atta a liberare i prossimi del fauno dalle ridicole convenzioni dell'alta società; la presenza di un rituale iniziatico che produce prove finalizzate a rivelare l'emotività degli astanti, denudandone le ipocrisie, con un continuo richiamo a una dimensione del "vero" che le pratiche sociali tendono a occultare. L'ostentazione del citato topolino diviene un dispositivo drammaturgico che converte lo spettacolo in esperimento. Dice il fauno ai suoi interlocutori inorriditi: «Se questo misero innocuo topolino che io tengo per la coda è capace di mutarvi in animali così sinceri, che cosa non sapranno poi fare le reali forze della natura? Vi dico che potete ancora sperare, miei civilissimi amici [...] aspettate un po' e [v]edrete che ho ragione! (al topo) Adesso, povera bestiola grigia, mi dispiace di averti incomodato!» (p. 29). Le urla dei presenti provocate dal piccolo roditore scompaginano l'etichetta smascherandone la sensibilità repressa: quel che sembra una semplice farsa diviene una sorta di diagnosi sociale.

Sul piano formale, la geografia scenica (biblioteca vittoriana a Knightsbridge, poi serra notturna nel Sussex) disegna il passaggio dagli interni imbalsamati all'ambiente organico che pullula di vita: dalla teoria alla prassi. Le istruzioni di scena indicano presenza di luce, piante, elementi architettonici quali archi e terrazze come controparti attive della parola, per rendere protagonista una parallela drammaturgia della vegetazione che sostiene l'azione del fauno.

La retorica di Silvani è di inversione: ridicolizza la convenzione (il baciamento, equivocado e respinto da Lady Alexandra, p. 26), scardina il basilare moralismo e riattiva una etica dell'istinto. Non predica, ma mette alla prova; non persuade ma contagia emozioni senza filtri come la risata, le fisiche reazioni che traducono lo scandalo o la meraviglia. Per questo la sua natura ambigua è metodo scenico di de-

ragliamento del codice “britannico” che si nutre a propria volta di luoghi comuni.

In controluce, Stonbury, grazie all’incontro col mito incarnato, compie un percorso virtuoso da soggetto depresso a corpo restituito alla vita; e la battuta programmatica che conclude il terzo e ultimo atto sigilla la direzione etica dell’opera, trasformando la commedia mondana in parabola vitalistica: al fauno spetta il compito di insegnare al gentiluomo «la gioia di esistere» (p. 76). In ciò il testo di Mari appare quale commedia dell’epifania: un teatro che usa il mito non per evadere, ma per rivelare, e che nel gioco tra beffa e rito ritrova la misura di una verità vivente. Vediamone una sintesi.

La commedia si apre nella biblioteca londinese di Lord Stonbury. Già dalle prime battute si percepisce la tensione autodistruttiva del protagonista che ha perso denaro alle corse dei cavalli. Poco dopo egli domanda al domestico con tono disperato: «Fish, dov’è il mio revolver?» (p. 2), introducendo il tema del suicidio come unica via di fuga da una vita svuotata di senso. Fish, incarnazione del buon senso popolare, reagisce spaventato: «Revolver? Oh, Mylord!» (p. 2), opponendo, in termini classisti, l’impossibilità di un gesto simile «per un uomo della mia condizione [...]». Mi renderebbe difficile trovare un nuovo posto, Mylord» (p. 2). Mari costruisce così un contrasto tra il mondo aristocratico, votato alla decadenza, e quello della servitù, legato non a questioni di morale, ma di opportunità. Nel corso del primo Atto si intrecciano, quindi, le presenze di vari ospiti: Maurice Morris, giocatore senza scrupoli, sostiene che «quando il favorito perde la corsa, ogni cuore di sportsman inglese ne è addolorato» (p. 8), rivelando l’assurdità di un *ethos* sociale ridotto a metafore ippiche; Lady Alexandra Vancey rivendica la rigidità di talune convenzioni: «In Inghilterra non vi sono baciamani. La mano si stringe» (p. 26). L’ironia mondana si accompagna alla malinconia del padrone di casa, che sembra incamminarsi verso un destino fatale. A rompere l’equilibrio sopraggiunge un misterioso «intruso», che si presenta con una dichiarazione laconica quanto destabilizzante: «sono un fauno» (p. 13). L’effetto perturbante è immediato: la biblioteca londinese viene invasa da una forza arcaica, portatrice di vitalità, sensualità e disordine. Interrogato da Stonbury, l’intruso afferma di aver appreso l’inglese grazie alla poesia, e aggiunge con ironia: «Potresti

chiamarmi Silvani» cui Stonbury replica, intravedendo vantaggi da sfruttare per il proprio tornaconto, proponendogli di chiamarlo «Conte Silvani... oppure Principe...», di origine corsa, per renderlo presentabile nell'ambiente dell'alta società (p. 19). In realtà il fauno si insinuerà nelle fragilità dei presenti, smascherandone la vacuità. Nel secondo Atto, ambientato nella serra proprietà di Stonbury, la tensione simbolica si accentua. L'ambiente notturno, esotico, echeggia e amplifica la dimensione allegorica già emanata dal fauno. Egli deride la sterilità dei rapporti sociali: «Non avete sentimenti? [...] Eppure per il vostro modo di parlare potreste benissimo anche essere morti» (p. 28). Ad esempio con Cyril Overton, stereotipo del maliardo mondano, mette a nudo il gioco artificiale della seduzione; mentre con Lydia Vancey assume il ruolo di guida iniziatica, introducendola al concetto di desiderio come forma di verità. La presenza di un ulteriore ruolo maschile – Ernest Graddock – funge da coro ironico quanto disincantato, che mette in discussione l'esistenza del mito stesso, tanto da definirlo impostore e in quanto tale «soggetto della favola di tutta l'Inghilterra» (p. 31). Una frase che mostra come l'irruzione del fauno diventi leggenda sociale, suscitando scandalo e fascino a un tempo. Durante il terzo e ultimo Atto, la notte che precede le corse di Godwood, si compie una metamorfosi. Lord Stonbury, ormai liberato dall'ossessione autodistruttiva grazie all'opera di dissuasione di Silvani, si risveglia a nuova vitalità e speranza. A tale proposito le parole del fauno riecheggiano come un manifesto esistenziale:

Io sono la gioia della vita! la gioia di esistere. Non importa come... in che forma... oggi così (accenna a se stesso) domani in pino su una cresta di roccia, ieri una farfalla, un filo d'erba... un arcobaleno su una cascata d'acqua... una lucertola, che si gode il sole... la roccia stessa... io sono tutto, perché [...] non sono niente. Non sono niente, perché sono tutto. E voi mortali vorrete essere gelosi di una tale eternità? (pp. 76-77)

È forse il culmine simbolico della commedia, in cui la mediterraneità incarnata dal principe Silvani irradia energia opposta al grigiore londinese.

L'opera innesta le atmosfere decadentiste entro un impianto in cui il mito prende corpo sulla scena, assumendo

proverbiale tratti ambigui dell'essere soprannaturale tanto nella forma quanto nella sostanza. La figura del fauno, sospesa tra gioco farsesco e rituale iniziatico, agisce come forza perturbante capace di sovvertire equilibri consolidati e di trasformare destini segnati dalla stasi. In questa prospettiva, il personaggio bizzarro non solo smaschera convenzioni e ipocrisie, ma si fa dispositivo scenico che attiva un processo di rinascita. La commedia del fauno rivela così la funzione del teatro come spazio epifanico: luogo in cui il mito non evade dal reale, ma lo attraversa e lo rivitalizza, restituendo senso all'esistenza attraverso un vitalismo che incrina la noia e apre alla possibilità di un'etica dell'istinto. L'azione scenica si regge proprio su questa tensione fra ordine e disordine, in cui la forza "mediterranea" di Silvani contrasta l'immobilismo della flemmatica *élite* britannica. Non è un caso che Mari affidi al fauno un repertorio performativo che oscilla dal comico al visionario: tra *gag* spiazzanti e la relativa derisione dei codici sociali, l'invito a liberarsi dalle convenzioni non sono episodi isolati, ma tappe di un percorso iniziatico che conduce i personaggi a un confronto con la verità emotiva. La figura ibrida lo rende insieme credibile e inafferrabile, al punto che la sua voce si confonde con quella della natura stessa. In questo senso, la commedia si configura come un percorso vitalistico che usa il linguaggio della parabola mondana per trasfigurarla in rito di rigenerazione. La leggerezza farsesca convive con un sottotesto di densità simbolica, e la risata, apparentemente effimera, diviene veicolo di una catarsi profonda. La «gioia di esistere» suggella il senso ultimo del testo drammaturgico: un insegnamento che passa attraverso il corpo, l'emozione, lo scandalo e la meraviglia. Mari fa del mito un metodo teatrale per rimettere in movimento l'immaginario, spostandolo dalla decadenza verso una rinnovata possibilità di vita.

A conclusione della ricognizione sul Fondo Mari, nel segno costante della ricerca del fauno, volgiamo l'attenzione a *Vita comica*³⁴, progetto autobiografico databile al 1938 e rimasto incompiuto per la morte dell'attore, sopraggiunta nel giugno dell'anno successivo. Delle memorie rimangono alcuni

34. F. Mari, *Vita comica*, 1938, FM tst, segnatura: FM-Mari-Vita.

appunti legati all'inizio della carriera teatrale, ma soprattutto resta l'indice che ne rappresenta il piano dell'opera. In questo elenco che prevedeva ben centotredici paragrafi, c'è spazio anche per il cinema, dai colleghi (Lyda Borelli, Francesca Bertini, Ermete Novelli e Zacconi) all'immanicabile D'Annunzio. Poi passa a evocare i film, *Il fuoco*, *Cenere* ed Eleonora Duse, *Attila* (Mari, Ambrosio 1918), *Tigre reale* (Giovanni Pastrone, Itala Film 1916) e Menichelli. Evitando eventuali congetture, non possiamo che limitarci a segnalare che dall'elenco manca proprio un paragrafo dedicato unicamente a *Il fauno*³⁵.

Dalla pagina alla pellicola:

Il fauno un "cine-poema" simbolista

Fauno. Racconto in tre Capitoli di Febo Mari è il titolo di un testo poetico firmato da Mari e pubblicato in una *brochure* finemente impreziosita da quindici illustrazioni a stampa di Carlo Nicco³⁶. Si tratta di un componimento in endecasillabi sciolti suddiviso in cinque stanze (i tre capitoli, più un prologo e un epilogo) che sintetizza il soggetto dell'omonimo film. Il numero tre è l'elemento che rievoca la struttura narrativa già utilizzata in *La scintilla*, *la vampa*, *la cenere* di *Il fuoco* e *Lombra*, *la larva*, *la carne* di *Cenere* e lega idealmente *Il fauno* ai due "cine-poemi" di Febo Mari formando una trilogia.

Io brandisco la ferza di Menippo
flagello la lussuria, le mollezze
i costumi ed i vizi del mio tempo
e, per i sani spiriti del mondo,
io canto il canto dell'amore primo.

L'amore primo è il Mito della favola,
ha dalla faccia a l'anca, forme umane,
ha infisso sulla fronte un segno, un rudero
dell'arme dell'offesa. Ha nome il Fauno.
Poggia il peso del tronco sugli stinchi
del capro e sugli zoccoli forcuti.
Fu generato dall'amor di Fede

35. Cfr. Id., *Vita comica* cit., pp. 57-112.

36. Carlo Nicco (1883-1973), disegnatore, costumista, scenografo torinese, specializzato nella cartellonistica teatrale e cinematografica.

«Tutti gli uomini
dal cuore in giù
sono come me:
bestie»

e formato dal pollice de l'Arte.
Ha l'anima di pietra e non ha moto.

Quando – come oggi – l'arte più non chiede
all'aura olente e al murmure dei boschi
un attimo d'ebbrezza; e coi profumi
delle fiale, col minio e col belletto
si fabbrica sul volto un altro volto,
e s'allontana dalla Fede pura
e rotola nel fango della strada
rammollendo tra il vizio e la suburra,
Fede, sulle pupille inorridite
ripiegando le palpebre pietose
sogna il suo sogno dell'amore primo.

E par, nel sogno, che la pietra: viva,
fugga la decadente umanità,
e torni ai verdi boschi del suo regno.
Così uniti, in un angolo di mondo
che è come il paradiso della terra,
la Purezza e l'Amore – Fauno e Fede –
vivono i giorni della vita prima.
Una reggia non vale una capanna,
e le acque delle fonti e le radici
della terra, sapore hanno più buono
del sangue e della carne palpitante
che sanno di violenza e di delitto.
E quindi il sole luce al giorno oproso
e la pronuba tenebra protegge
il sonno d'una notte di quiete.
Caino sa l'insidia e il tradimento
e colpisce alle terga il dio pagano.
Il Mito impietra e l'uomo regna il mondo.

E l'invidia, l'accidia, l'ingordigia,
l'avarizia, il raggiro la superbia,
tutta la ridda dei peccati umani
costringe nella sua macabra spira
Fede che al turbinio cade e agonizza.
Ma non si spegne. Su l'umanità

che ha rinnegato Cristo e ogni Dio
stilla il suo pianto l'anima pagana³⁷.

I riferimenti sincretici disorientano il lettore tanto quanto lo spettatore: temi propri della poesia pastorale, arcadica, si intrecciano all'erotismo che trabocca. La sensualità è appena bilanciata dall'intento morale e infine dal richiamo al Cristo «rinnegato» da vizi e peccati, espressione della peggiore indole umana. Infine si riaccende la speranza e prende la forma della lacrima versata dall'anima pagana a propria volta redenta dall'amore. Temi e immagini che potrebbero derivare da *L'Après-Midi d'un faune* (1876) di Stéphane Mallarmé – anche se è un'ipotesi da dimostrare – e dalle suggestioni visive rilanciate dal più recente balletto (1912) a esso ispirato e coreografato da Vaclav Nijinsky, o ancora dalle fotografie a soggetto omoerotico di Wilhelm von Gloeden, che tra Otto e Novecento si spinge sino in Sicilia, terra di Mari, e qui fotografa giovinetti acconciati come fauni³⁸. Tanti elementi non solo estetici che si possono ritrovare nella messinscena cinematografica.

72

Di seguito la sinossi desunta dalla visione del film:

Lo scultore chiamato Arte (Vasco Creti) lascia la modella Fede (Antonietta Mordeglia) da sola nel suo studio con una statua di un fauno in marmo. Lei si addormenta e sogna che la statua si animi. Fede ed il Fauno (Febo Mari) s'innamora. Nel frattempo Femmina (Elena Makowska), una ricca principessa, riesce a ottenere la statua, allora Fede segue il carro che trasporta la scultura lungo le strade di campagna. La statua cade dal carro, si rompe, e prende vita. Il Fauno e Fede fuggono tra i boschi e, finalmente, possono vivere il loro idillio.

Poco tempo dopo un cacciatore si accanisce su di loro, combatte con il Fauno e gli spara. L'incantesimo è infranto, purtroppo il Fauno si pietrifica di nuovo. Disperata, Fede va dallo scultore e intercede per la statua, ma senza successo. Esaurita da tanto sforzo, si addormenta, e i due innamorati si incontrano per l'ultima volta e, dopo l'addio, il Fauno – di nuovo tramutatosi in marmo – piange. Fede, svegliandosi

aA

37. F. Mari, *Fauno. Racconto in tre capitoli di Febo Mari. Società Anonima Ambrosio, brochure con quindici illustrazioni di Carlo Nicco, Tipografia Sociale, Torino [1917].*

38. Cfr. W. von Gloeden, *Il grande fauno* (1898) e *Il fauno* (1900-1908).

dal suo sogno, si rende conto che è passata soltanto un'ora (la durata approssimativa del film), e guarda con rinnovata meraviglia quella statua prodigiosa.

Il fauno è una sorta di *Gesamtkunstwerk*, infatti si apre sulle note di un ipotetico quanto previsto accompagnamento musicale mentre da dietro un sipario compare la figura dell'interprete e *metteur en scène* Febo Mari, il quale si avvicina alla macchina da presa, fintanto che ne inquadra il volto, a mo' di primo piano, espediente metacinematografico per il vero assai diffuso³⁹. Dunque lo spettatore è investito dal *cameralook* di Mari, dopodiché appare una didascalia che riporta i menzionati versi che compongono il prologo. Il *set* del preludio è un palcoscenico e stringe il legame del film con la messinscena teatrale oltreché con la poesia. Tutto è già "cine-poema". Ovviamente la scultura è evocata dalla statua del fauno⁴⁰, che è un ritratto di Mari (un ulteriore *mise en abyme* per l'interprete), opera creata per il film dallo scultore torinese Giovanni Riva (1890-1973). La dimensione pittorica è esperita nelle preziose combinazioni di imbibizioni e viraggi; come sostiene Paolo Cherchi Usai *Il fauno* «è prima di tutto uno dei più abbaglianti film a colori tramandati dal muto come pittura in movimento»⁴¹. Oltre a celebrare la fusione tra le arti figurative e plastiche, la musica, il teatro, la poesia e il cinema, *Il fauno* è un film che al principio estetico del "puro-visibilismo", ossia la tendenza all'abolizione delle didascalie, sorta di costante nella produzione cinematografica di Mari, oppone il tentativo di far rimare (ossia montare) versi scritti e inquadrature come versi poetici, cioè aulici, "dannunziani"⁴². Ma l'importanza dei pochi testi scritti si riscontra nei versi che si ritrovano disseminati lungo il film, e che «rimandano a significati sfuggenti ed astratti – scrive Genovese – quasi cerebrali»⁴³.

Un anonimo censore del 1917, assai benevolo, afferma:

39. Cfr. A. Costa, *I leoni di Schneider*, Bulzoni, Roma 2002, p. 60.

40. La statua che raffigura il fauno, realizzata in gesso dipinto, alta 192 cm, è esposta presso le sale del Museo Nazionale del Cinema di Torino.

41. P. Cherchi Usai, *Le pietre preziose del "fauno"*, «Cinegrafie», n. 7, 1994, p. 96.

42. Osservazione di Michele Canosa, che ringrazio di avermi favorito nell'ambito di una conversazione privata.

43. N. Genovese, *Febo Mari* cit., p. 42.

È nota quella certa tenera e blanda aria di poesia, che l'immaginazione di Febo Mari ama effondere nelle sue composizioni [...]. L'autore cinematografico non dimentica un po' di essere poeta; il direttore ama restare un animatore. Il ricercatore dell'effetto drammatico non rinuncia alla dolcezza del sogno⁴⁴.

Viceversa, il critico Enrico Roma, nel 1918, scrive:

Il Mari [...] è ammalato di dannunzianismo, scrive scenari con il proposito di stupire il pubblico, infiorandoli di didascalie ridicolmente letterarie. Scrive "core" in luogo di "cuore" e ci presenta personaggi anonimi, che per chiamarsi tra loro si dicono "uomo" e "donna"⁴⁵.

Rimane un ultimo rilievo del punto di vista femminile: ridimensionato rispetto agli stereotipi propri dei film divistici dell'epoca, anzi sembra in qualche modo parodiarli. L'angolazione è duplice, da un lato la maliarda, o Femmina (Makowska), che utilizza la statua per mero mercimonio personale, dall'altro Fede che con il sogno e l'inseguimento di un ideale d'amore racconta la storia di un desiderio impossibile, frustrato. Come rileva Brunetta:

La donna *angelicata* è la figura antitetica e complementare della donna *fatale* è per lo più un essere asessuato (come Fede del *Fauno*), è fragile, indifesa, casta e pura, in lei si possono riconoscere tutte le virtù dell'angelo del focolare, ma anche quella della docile vittima, che offre ingenuamente l'immacolato candore del suo corpo e della sua anima ed è destinata al sacrificio⁴⁶.

Fede è speculare e complementare al pittore di *Il fuoco*, ma se Mario Alberti è vittima inconsapevole della donna-gufo, in questo caso la ragazza è vittima dei propri desideri reconditi, irrealizzabili se non attraverso il sogno. Tanta purezza è però corretta dalle abbondanti allusioni sessuali presenti, a partire dal simbolo sensuale per eccellenza, il fauno, «l'amore primo», che – come il fauno della commedia brillante fece con Evelina – mette in guardia la modella innamorata

aA

44. s.a., *Febo Mari e il "Fauno"*, «Film», a. v, n. 15, 19 maggio 1917, p. 10.

45. E. Roma, «La Cine-Gazzetta», 2 febbraio 1918.

46. G.P. Brunetta, *Il cinema muto italiano* cit., p. 90.

«Tutti gli uomini
dal cuore in giù
sono come me:
bestie»

e un po' ingenua: «Non dolorare. Tutti gli uomini dal cuore in giù sono come me: bestie»⁴⁷.

«Così ha fine il racconto». L'ultimo quadro è dedicato al commiato (manzoniano!⁴⁸) e all'inchino deferente di Febo Mari nel ruolo di sé medesimo, ritratto in elegante abito da sera, poco prima di svanire inghiottito dal sipario. A

aA

75



Fig. 3. Rolf Saal,
*Der Traum von der
Liebe*, manifesto
per la distribuzione
austriaca de *Il fauno*,
Projectograph AG,
Wien, 1919
(Collezione privata).

47. Testo di una didascalia tratto dal film.

48. La didascalia – desunta dalla visione del film – recita: «Ha ispirato [*sic*] l'amore il mio racconto ch'io porgo in dono ad anime gentili. Ma se non giunsi a suscitare diletto dirò – con una frase del Manzoni – credete pur che non l'ho fatto apposta».

mo' di chiosa segue la laconica didascalia: «Così ha fine il racconto».

Un racconto che è debitore del mito di Pigmalione che, se colto nella variante metamorfica raccontata da Ovidio⁴⁹, è metafora che ben si presta a rappresentare il cinematografo quale simulacro di vita grazie all'illusione del movimento.

Il fauno sembra richiamare il mito di Pigmalione per almeno due motivi: da un lato, al posto di Galatea compare la statua di un fauno; dall'altro, alla realtà dello scultore si sostituisce il sogno della fanciulla, che diventa a sua volta un sogno collettivo, tipicamente cinematografico, capace di rendere visibili – e pubblici – desideri reconditi, anche di natura sensuale. Emblematico a questo proposito è un manifesto⁵⁰ realizzato per il mercato austriaco: vi è raffigurata Fede di spalle, avvolta in una vestaglia trasparente che lascia intravedere il corpo, mentre abbraccia con passione e disperazione il suo idolo di marmo, apparentemente inanimato. La didascalia recita «*Der Traum von der Liebe*», *Il sogno dell'amore*, titolo scelto per la distribuzione in Austria; ma è soprattutto il sottotitolo, «*Ein erotisches Spiel von Febo Mari*», a esplicitare le suggestioni implicite, trasformandole in nuove promesse rivolte allo spettatore. In questo sottotitolo si condensa l'idea stessa di un “gioco erotico” concepito da Mari, che non si limita ad alludere, ma si offre come possibile chiave di lettura dell'intera operazione.

49. Ovidio, *Pigmalione*, in Id., *Le metamorfosi*, Libro x, 8 d.C. circa.

50. *Der Traum von der Liebe*, Projectograph AG, Wien, 1919, manifesto, 126x95 cm.