



P

HILIP GLASS

C e n e r e



Eleonora Duse in
una scena del film "Cenere"

C e n e r

Il caso cenere

di Nino Genovese

127

Il cinema avrà un'importanza enorme perché può parlare tanto al cuore dell'uomo civile quanto a quello delle creature selvagge: la sua evidenza espressiva annienta la barriera delle lingue diverse'. Così Eleonora Duse, nel 1916, subito dopo aver girato *Cenere*. Infatti, la grande attrice teatrale, pur non essendo molto contenta dei risultati ottenuti con questo film, conservava ugualmente una grande fiducia nel cinema, di cui intuiva le enormi potenzialità espressive, e nei cui confronti aveva incominciato a mostrare un notevole interesse fin dai primi anni del secolo, se è vero quanto ricorda la sua biografa e amica Olga Signorelli:

"Aperta ad ogni manifestazione dell'ingegno, Eleonora Duse sin dal '12 ha incominciato ad interessarsi del cinematografo, intravedendovi le immense possibilità'(...) Frequenta i cinematografi assiduamente. Predilige quelli di secondo o di terz'ordine, sfidando il fastidioso accompagnamento musicale della modestissima orchestrina o del pianoforte scordato, perché vi si sente più libera: è più difficile che vi sia riconosciuta (...) Là si sente a contatto col popolo, e dalle osservazioni, reazioni, esclamazioni di quel pubblico genuino, che ella segue attentamente, trae nuove esperienze, e nuova conoscenza."

D'altronde, proprio negli anni Dieci, il cinema attraversa uno straordinario sviluppo, un periodo di notevole prosperità: grandi attori teatrali, come Ermete Zacconi, e molte colleghe più giovani provenienti dal teatro (Dina Galli, Irma Gramatica, Francesca Bertini, Lydia Borelli, Tina Di Lorenzo, etc.) si stavano affermando prepotentemente nel cinema, dove anche Sarah Bernhardt aveva ottenuto un grande successo, nel 1912, con *La regina Elisabetta* di Henri Desfontaines. Inoltre, venivano continuamente adattate per lo schermo molte opere teatrali, ad alcune delle quali la Duse aveva impresso la sua impronta sul palcoscenico (come, soltanto nel 1915, *Monna Vanna* e *La Signora delle Camelie* in due versioni, una con Francesca Bertini e l'altra con Hesperia); senza contare che la Duse aveva appreso sicuramente del lavoro di Gabriele D'Annunzio per *Cabiria*.

Tutto ciò non poteva lasciarla indifferente, oltretutto, ella con il suo grande intuito, si rendeva perfettamente conto che il cinema rappresentava un mondo nuovo, in grande fermento, cui gli intellettuali, gli scrittori, gli autori e gli attori di teatro, piano piano, cominciavano a guardare con occhio sempre più benevolo, arrivando ad accostarvisi sempre più spesso e a ricavarne discreti profitti.

Ed ecco, nell'autunno del 1915, il primo accenno documentato di un certo interessamento della grande attrice teatrale nei confronti del cinema, o - per essere più precisi - del mondo del cinema nei suoi riguardi: le giunge dagli Stati Uniti d'America da parte di un regista di prestigio come David W. Griffith, ed è documentato

da due delle lettere che scrive alla figlia Enrichetta:

'J'ai reçu un cable de l'Amérique du Nord pour travailler...à je ne sais quoi, en cinéma. Si je pouvais partir!'

'On m'a cablé d'Amérique d'aller pour trois mois a Los Angeles, California. avec ce Griffith fameux du cinema, a quoi faire? Et si ça s'arrange partir? Que de voyages j'aurais fais en ma vie pour attendre "Le Voyage" – le bon, la délivrance!! – mais enfin si je pouvais vendre encore un peu mon ame, puisque je l'ai fait en jeunesse.. j'ai travaillé (vendant mon ame) pour etre fidèle à toi, et voilà le 1915...'

Da una lettera successiva (risalente al 20 dicembre 1915), apprendiamo che Griffith ha poi precisato i termini della sua offerta (arrivando ad offrirle un compenso di 300 mila lire solo come anticipo); ma l'Italia è in guerra, e perciò la Duse, sia per la sua salute malferma, sia per le obiettive difficoltà di una traversata dell'Atlantico in tempo di guerra, è costretta, a malincuore, a rinviare il progetto alla fine del conflitto (non prevedendo, evidentemente, che sarebbe durato così a lungo).

Purtroppo, come è noto, tale progetto non sarà mai realizzato, ma l'offerta di Griffith sollecita l'orgoglio della Duse, stimola il suo amor proprio, la induce a seguire con maggior attenzione il mondo del cinema e – nel contempo – ottiene lo scopo di risvegliare anche l'attenzione delle Case di produzione italiane, 'che si rendono improvvisamente conto del beneficio che trarrebbero, sia sul piano artistico che su quello finanziario, da un ritorno sensazionale della grande attrice' che si era ritirata dalle scene già a partire dal 1908.

La Duse pensava, prima, a un progetto molto particolare, quello di rappresentare le varie figure femminili dipinte da Michelangelo nelle lunette della Cappella Sistina; poi – non sappiamo come - la sua scelta cade sul romanzo *Cenere* di Grazia Deledda, che era stato pubblicato nel 1904: la Duse s'innamora della vicenda, dell'ambientazione sarda, s'invaghisce della semplicità del conflitto in essa rappresentata, incentrato su due soli personaggi: una madre che è stata costretta ad abbandonare il figlio, e questi che, ormai adulto, va a trovarla.

Intanto, i primi contatti le vengono dalla Cines di Roma, i cui impresari, però, vogliono inserire nel film scene di vita brillante – come ricorda Camille Mallarmé:

"Ricordo perfettamente il suo scontento per gli intermezzi di 'vita lussuosa, pranzi e belle donne scollate' che le imponevano di inserire in quel film che lei sognava intriso al contrario d'una sobrietà contadina".

Le scene, certamente utili da un punto di vista strettamente "commerciale", erano assolutamente estranee al clima dell'opera, e andavano a cozzare con l'idea di

contratto, anche se, fino all'inizio di giugno, vengono avviate trattative in maniera congiunta con tre Case di produzione: vale a dire, con la stessa Cines, con l'Itala Film e con l'Ambrosio di Torino.

E' quest'ultima che ha la meglio, e così in una lettera di metà giugno, la grande attrice può annunciare alla figlia Enrichetta l'esito positivo delle trattative:

'From Piazza Caprera, but Mid June, I 'think it not 8 perhaps 10. Baiser! Figlia! pupa, pupetta Mamma ha preso il suo coraggio in mano, e ha firmato un contratto per un film! (...)

Poiché le offerte e proposte, e infinite peripezie dei film – diciamo ambiente meridionale (Roma, Napoli) non riusciva, allora ho cercato orientarmi e sono andata alla Casa madre di tutte le case di film in Italia, ed è la Casa Ambrosio di Torino. E' una casa piemontese, d'un onesto operaio, salito, per il lavoro d'oggi, a una vera ricchezza. Sapevo che questa Ambrosio era stata ed è ancora (se pur un pò fuori moda) la casa onesta dal lato scelta di film - serietà di scelta - e onestà

finanziaria (...).

La maison Ambrosio n'a jamais fait des film banals et vulgaires (au contraire) (...)

Enfin, je suis engagé - pur une seule film pour essayer - voilà' (...).

Il film porterà la firma della Duse, la quale si assumerà tutta la responsabilità artistica delle riprese; ma ella non ha, ovviamente, alcuna conoscenza tecnica del mezzo cinematografico; ha bisogno di un vero regista, che possa consigliarla e indirizzarla nel modo migliore, che possa dirigere effettivamente le scene.

La Duse aveva visto e apprezzato *Il Fuoco* di Piero Fosco, aveva anche notato la strana coincidenza del titolo della terza

parte (il film risulta una trilogia: *La favilla, La vampa, La cenere*) con il romanzo della Deledda, per cui avrebbe desiderato che fosse proprio Piero Fosco il regista; ma evidentemente la Duse non conosceva il mondo del cinematografo, e quindi non si rendeva conto che – essendo Fosco un 'regista dell'Italia, anch'essa di Torino, cioè della principale Casa concorrente dell'Ambrosio – difficilmente avrebbe potuto ottenerne le prestazioni; inoltre, a quell'epoca, si trattava davvero di un regista misterioso e – nonostante si facesse varie congetture – nessuno sapeva chi si nascondesse veramente dietro quello pseudonimo.

A quanto pare, però, la Duse pose questa precisa condizione al comm. Ambrosio, il quale, forse dietro le insistenze dell'attrice, parve che volesse accontentarla, tanto da presentarle un giovane attore e regista teatrale e cinematografico di origine siciliana, Febo Mari,



come il vero Piero Fosco. D'altra parte, Mari era l'interprete principale de *Il Fuoco* (e aveva un ruolo importante anche in *Tigre reale*), entrambi diretti da Piero Fosco: era dunque plausibile che egli, oltre a esserne il protagonista, ne fosse anche il regista, tanto più che con il suo nome aveva diretto qualche film, e quindi aveva già nel suo bagaglio questa esperienza, che non si può acquisire certo da un giorno all'altro.

Noi non sappiamo come si siano svolti veramente i fatti che stiamo ricostruendo sulla scorta di una testimonianza di Giovanni Pastrone (che era poi il vero Piero Fosco), raccolta da Fausto Montesanti (8); non conosciamo neanche quale fu l'atteggiamento di Febo Mari, ma sappiamo che certamente ben presto dovettero sorgere nella Duse dei dubbi sull'identificazione Fosco-Mari, tant'è che ella, per arrivare alla verità, si rivolse – ironia della sorte! – proprio a Giovanni Pastrone: il quale, pur non dicendole che il vero Piero Fosco era proprio lui, negò recisamente, e senza alcuna esitazione, che potesse essere Febo Mari.

La Duse, naturalmente, si sentì imbrogliata, ma, alla fine, dovette fare buon viso a cattivo gioco e accettare come regista Febo Mari, nei cui confronti ha comunque parole di apprezzamento. Oltretutto, anche quello di Febo Mari era uno pseudonimo, sotto cui si nascondeva Alfredo Rodriguez, un giovane intellettuale messinese, che si era trasferito prima a Milano, poi a Torino, dedicandosi al giornalismo e al teatro (per il quale aveva scritto dei drammi e recitato a lungo, ottenendo una grande notorietà), fino a entrare nel mondo del cinema (in qualità di attore, regista, soggettista, sceneggiatore), senza trascurare la letteratura (raccolte di versi, poemetti, un romanzo).

A Mari, dunque, si offrì questa occasione irripetibile, che – sebbene egli fosse già abbastanza noto – avrebbe potuto significare la fama: quella di dirigere la grande Duse nella sua prima (ma sarebbe rimasta anche l'unica) apparizione cinematografica e di interpretarne, accanto a lei, il ruolo del protagonista.

In fase di lavorazione, però, sorse qualche problema: infatti, se Mari cercava di aderire alle richieste, alle esigenze, alle concezioni artistiche della Duse (nonostante qualcuna di esse, non tenendo minimamente conto del mezzo espressivo e di quella che sarebbe stata l'effettiva resa sullo schermo, fosse effettivamente irrealizzabile da un punto di vista tecnico), egli era pur sempre un regista che aveva la sua personalità e le sue idee. In un certo senso, il conflitto era inevitabile, e su di esso getta luce la testimonianza di Francesco Soro, un famoso avvocato che frequentò il mondo del cinematografo (dove, anche in conseguenza di una legislazione assolutamente inesistente,

non erano affatto infrequenti le cause), il quale, nel suo noto volume *Splendori e miserie del cinema*, scrive:

(La Duse) pose (...) due condizioni: volle, cioè, riservare a sé la scelta del soggetto e degli artisti che avrebbero dovuto eseguire il film. E come *soggetto* indicò *Cenere*, romanzo di Grazia Deledda, con la quale fu stipulato, il 1 luglio 1916, il relativo contratto.

Questo fu il primo sbaglio: il *soggetto* scelto – ottimo, come opera letteraria – non era adatto al nostro pubblico d'allora per un'opera cinematografica, e ciò fu detto e ripetuto alla Duse. Ma tant'è: essa si era *innamorata* della parte, sentiva il soggetto, concepiva una cinematografia tutta statica, tutta pose, tutta a quadri, singolarmente presi, di particolare effetto artistico; ed a questo, secondo l'attrice, rispondeva pienamente il soggetto.

Di questo si incominciò, perciò la *sceneggiatura*; che fu apprestata, a Roma e nella villa della Duse a Viareggio, dalla stessa Duse e, con grande amore, da Febo Mari, che la Duse aveva scelto per interpretare la parte del figlio nel romanzo della Deledda.

Questo lavoro fu un vero tormento per l'attrice(...).

Venne poi il momento di incominciare a girare il film negli stabilimenti dell'"Ambrosio" a Torino.

Seconda fase del tormento della Duse(...) e di coloro che, con lei, collaboravano alla fabbricazione del film. La lavorazione – per criteri tutt'affatto personali della Duse, riguardanti sia la sua concezione del cinematografo sia il modo col quale ella intendeva presentarsi al pubblico – dovette procedere in modo del tutto nuovo: la Duse non solo non volle mai fare *primi piani* e accostarsi alla macchina da presa cinematografica, ma mentre nelle prove ella recitava secondo le indicazioni dei tecnici, quando si *girava*, ella si allontanava abitualmente dall'obbiettivo ed eseguiva la scena secondo improvvisi atteggiamenti del capo, delle braccia e del corpo, che, sulla scena, potevano costituire il superlativo assoluto dell'arte drammatica, ma che *cinematograficamente* diventavano un orrore! Né valsero a distoglierla da questo atteggiamento i ragionamenti e le discussioni lunghissime che si dovettero fare in proposito.

Terza fase del tormento: il *tormento* del film che fu controllato, con meticolosa cura e con grande amore, dalla stessa Duse, da Febo Mari e dai tecnici delle due Case produttrici.

I difetti organici, che si erano venuti determinando nel film durante la lavorazione, avevano assunto un maggior risalto nel montaggio: e se ne rese conto la Duse, che volle rifatte molte scene, cambiate alcune posizioni della sua persona, ottenendo determinati effetti di luce. (...) Ma il film, anche dopo gli adattamenti e le modificazioni, non corrispose agli intendimenti artistici e commerciali che così la Duse come le due Case produttrici (all'Ambrosio, infatti, si era aggiunta la Caesar dell'avv. Barattolo) si erano ripro-





messi. Dopo i *primi passaggi* in pochi cinematografi, il film fu ritirato dal commercio, senza che la Duse avesse mai dovuto lamentarsi di essere stata costretta a fare cose che, nella sua coscienza di artista, non avrebbe mai fatte (così, ricorda lo stesso Soro, aveva scritto Franco Liberati in un articolo pubblicato nel numero del 10 settembre 1933 del suo giornale *La Scena Italiana*). *Cenere* andò (...) in fumo senza che la Duse "fosse stata obbligata a sborsare una grossa somma perché la pellicola venisse tolta dalla circolazione" (come scrive ancora Franco Liberati), e senza che le Case produttrici avessero mai fatto, da parte loro, delle recriminazioni.

Fu un affare mancato, un film perduto: ecco tutto!.

Abbiamo voluto riportare questo lungo passo, perché esso può servire a chiarire qualche aspetto del rapporto controverso che s'instaurò tra Eleonora Duse e Febo Mari e – più in generale – tra la grande attrice teatrale e il cinema, in quanto costituisce la testimonianza, in presa diretta, di un contemporaneo che seguiva molto il cinema e che, oltretutto, godeva anche dell'amicizia della Duse: e ci pare sia una posizione di assoluto equilibrio, che – in mancanza di un ricordo, di una qualsiasi testimonianza dell'altro diretto interessato, cioè di Febo Mari – riteniamo di poter accogliere in pieno.

L'avvocato Soro, in sostanza, ritiene che la colpa del mancato esito artistico e del fallimento di *Cenere* sia da ascrivere tanto a Febo Mari quanto a Eleonora Duse - o - meglio ancora - al particolare viluppo di situazioni contingenti, al contesto in cui vennero al lavoro e a incontrarsi due artisti molto diversi: ma che la Duse non si sia mai lamentata di Febo Mari non è affatto vero; diciamo che non se ne lamentò mai in maniera ufficiale, ma ebbe occasione di farlo privatamente (come dimostra qualche lettera confidenziale). Certo, il tipo di recitazione di Febo Mari è declamatorio, enfatico, retorico, dannunziano, mentre quello della Duse è semplice, sobrio, lineare: ciò si vede - e appare in singolare contrasto (ma non potrebbe essere stato un contrasto voluto?) - anche nel film. Su questo siamo d'accordo; ma non lo siamo più nel momento in cui ciò equivarrebbe *ipso facto*, a dire - come fa Courtault-Deslandes - che la Duse aveva una concezione autentica del cinematografo, mentre Mari faceva solo del teatro filmato. Certo, l'intuizione della Duse di non parlare è geniale, anche da un punto di vista cinematografico, e la stessa Duse ne è consapevole; infatti, la situazione degli attori che gesticolano e muovono le labbra, senza che si capisca cosa vogliono dire prima che vengano fuori dei "cartelli" esplicatori, rappresenta qualcosa di discutibile. La Duse l'ha capito perfettamente, e così ella che, sui palcoscenici, aveva messo a frutto proprio l'arte della parola,

non può muovere le labbra senza emettere alcun suono: sarebbe stata una grande delusione per gli spettatori che l'avevano vista recitare in teatro; e allora ella non parla, se non con lo sguardo, con gli occhi, con le mani. Ma – e qui ci sembra di rilevare una contraddizione – proprio per questo, per mettere in luce l'espressione, per far parlare gli sguardi e attribuire loro maggiore consistenza semantica, i primi piani avrebbero dovuto essere molto di più di quelli che – a quanto pare forzando la sua stessa volontà – Mari inserisce nel film.

E' fin troppo famoso il brano della lettera in cui la Duse scrive a Mari:

(...) Mi metta nell'ombra.

Mi metta nell'ombra, la prego. – L'episodio delle mani (perché la mano denota il viso) al prologo è pari a ciò che sento poter offrire.

Ma un film in pieno sole – anche se fatto per prova, come quello di ieri, non può riuscire con me, – ne sono certa.

Ebbene, *au premier plan* – mi fa terrore.

Preferirei a questo tornarmene nella mia solitudine.

Ho visto (Griffith) - ho visto certe penombre, certi scorci che farebbero al caso mio.(...) Mi metta, dunque, nell'ombra – mi metta di scorcio, a passaggio, nulla sia immobile fra questo ritorno di madre al figlio.

Au premier plan – verso la folla, – verso la belva, rimanga lei, lei ne ha la forza.

Se dovessi, (supponiamo, ma non oserò mai farlo) se dovessi recitare *Cenere* – anche allora, pur riconoscendo l'opposta cosa che è film e recita pure, resterei nell'ombra, – come la madre deve col figlio (...).

E' per questo che non mi sembra di poter essere d'accordo con l'affermazione di Antonio Cara:

(...) il fallimento del film fu voluto e causato dalla casa di produzione che da subito mise a fianco della Duse un frenatore come Febo Mari con la chiara intenzione di riportare tutta la produzione alla logica corrente, ad uno schema piatto e di maniera che desse, quindi, senza nessuna sorpresa, tutte le garanzie commerciali con in più il vantaggio della presenza nel cast della Duse, la famosa attrice.

Mi sembra ingiusto nei confronti di Mari definirlo un "frenatore", o addirittura, come affermerà subito dopo lo stesso Cara, un "guastatore", tanto più che si trattava proprio di un regista che, per la sua formazione culturale, per la sua direzione di opere d'arte, lontane dagli schemi comuni, abituali



(come, ad esempio, avrebbe fatto ben presto con opere come *Il Fauno*, *Giuda*, *E dopo?...*, *L'orma*, *Casa di bambola*, etc.), più e meglio di altri avrebbe potuto affiancare la Duse nella realizzazione di un film che aveva, tra le sue principali caratteristiche, quello di voler essere una grande opera d'arte.

Anzi, paradossalmente, questo film forse lo danneggiò più di quanto gli abbia effettivamente giovato, perché, se – da un lato – Febo Mari occupa un posto nella storia del cinema proprio per aver diretto la Duse nella sua unica interpretazione cinematografica, questa stessa, identica circostanza – dall'altro lato – ha fatto dimenticare, o comunque passare in second'ordine, tutto il resto della sua produzione e della sua attività, sicuramente degna di molta attenzione.

Comunque sia, dopo l'esperienza di *Cenere* – film meno brutto di quanto comunemente si dica e, in ogni caso, di fondamentale importanza dal punto di vista della documentazione storica – la Duse aveva tutte le intenzioni di questo mondo di percorrere la strada del cinema, nel quale credeva fermamente.

Provò, in vari modi, a realizzare il secondo film che, secondo le sue intenzioni, avrebbe dovuto essere *La donna del mare* di Ibsen, di cui aveva scritto l'adattamento cinematografico con Riccardo Artuffo; ma, alla fine di gennaio del 1917, anche per questioni di carattere economico, i rapporti con Ambrosio si ruppero, e si fece avanti la Cines di Roma, con cui la Duse avrebbe voluto realizzare un film tratto dalle opere del poeta francese Paul Claudel, senza però riuscire a ottenerne il consenso; aveva anche pensato a una storia incentrata su Angela da Foligno, e – come ricorda Olga Signorelli – aveva anche ideato dei soggetti originali: come *Gli addii* (“una fantasia sull'angoscia della partenza”), o *Ritorno* (“una donna, travolta da una vita di passione, rimasta tanti anni lontana dalla sua terra, vi ritorna con l'anima piena di triste saggezza”), o una *Leggenda*, che invia a Febo Mari: il che vale a dimostrare che – nonostante qualche perplessità – nutriva nei suoi confronti una certa stima. Fu tutto inutile.

Forse perché i soggetti proposti dalla Duse erano molto complessi, difficilmente realizzabili in immagini (almeno in quell'epoca), forse perché l'Italia era ancora nel mezzo della grande guerra, le cui conseguenze negative avrebbero inciso sull'economia italiana anche per molto tempo dopo la sua conclusione; fatto sta che questo secondo film rimarrà sempre un sogno: il suo volto, la sua recitazione, calibrata e densa, sarebbero rimaste affidate a quell'unico film, *Cenere*, diretto da Febo Mari e fortunatamente giunto fino a noi, “che ancora oggi rimane un esempio straordinario di cinematografia, ben diverso da ogni altra pellicola del periodo”.



Febo Mari, attore e regista cinematografico: L'epoca e l'ambiente delle prime prove

di Aldo Bernardini

tratto da:

"Febo Mari ed il cinema delle origini in Italia"

edito in occasione della XXVIII

Rassegna Cinematografica Internazionale di Messina e

Taormina (1982)

Nel 1911, quando Febo Mari a Torino – dove era giunto dopo una serie di esperienze nel teatro e nel giornalismo – è chiamato all'Ambrosio per interpretarvi il primo film, gli apparati del cinema stanno per entrare in una importante fase di trasformazione: il cortometraggio sta per essere soppiantato dal "film lungo", con conseguenze che investono tutti i vari aspetti di quella che stava per diventare la "settima arte". Al programma breve e variato, basato sulla commistione e sul livellamento dei generi (il dramma, la commedia, il dal vero, la comica) subentra il programma a spettacolo unico e di lunghezza inusitata, che valorizza i generi "nobili" (il dramma moderno e in costume, la commedia) rispetto a quelli più plebei (la comica, il documentario): alla piccola sala di 200-300 posti con "ingressi a portata di tutte le tasche" subentra la grande sala di prima visione di oltre 1000 posti, cui si accede pagando prezzi elevati, dove lo spettacolo cinematografico viene proposto con una ritualità anche formale che assomiglia sempre più a quella fino ad allora in uso nelle rappresentazioni teatrali. Nelle grandi sale, che si vanno aprendo nelle principali città tra il 1911 e il 1914, accompagnano o commentano le proiezioni orchestre di 70-80 elementi: e il giorno successivo alla "prima", i giornali cominciano a riportare la cronaca dell'avvenimento, dedicando finalmente al cinema un'attenzione qualche anno prima impensabile. Ne consegue allora che da spettacolo eminentemente povero e popolare, sostitutivo del teatro per le classi meno abbienti e per le masse di analfabeti che compongono la maggioranza della nostra popolazione, il cinema tende ora, con il lungometraggio appunto, a mettersi direttamente in concorrenza con il teatro, violandone i luoghi consacrati (i primi, ambiziosi lungometraggi italiani vengono presentati nei maggiori teatri cittadini affittati per l'occasione dai distributori), rivendicando la sua attitudine a produrre "opere d'arte", reclutando intere compagnie e autori e attori fra i maggiori dell'epoca e rivolgendosi direttamente alle "élites" della cultura e del denaro, che fino ad allora avevano disprezzato e snobbato le proiezioni.

Questo cambiamento di rotta, che si produce nel cinema italiano proprio a partire dal 1911, condiziona lo stile del nostro cinema (in cui acquistano ancor più peso certi meccanismi narrativi e scenici di chiara derivazione teatrale) e investe naturalmente anche i contenuti dei film, i generi fino ad allora esplorati e canonizzati dai nostri cineasti. Coerentemente con le mode dannunziane e con il rafforzarsi dell'ideologia e del movimento nazionalisti, che caratterizzano allora la cultura dominante del nostro Paese, la produzione cinematografica comincia a privilegiare a questo punto due generi particolarmente omologhi a que-

ste tendenze: il cosiddetto "cinema in frac", ambientato nel mondo lussuoso e annoiato dell'alta borghesia e contraddistinto stilisticamente dal melodramma (concitate vicende di passione e di morte, dove il maschio - quasi sempre ricco, debole e sfaccendato - cade facilmente in balia di donne-vampiro, bellissime e fatali); e il film in costume, il kolossal, il romanzo "storico" di grandi dimensioni, dominato dal gigantismo scenografico e dalle masse di comparse, teso a celebrare i fasti dell'antica Roma o dell'epoca rinascimentale. Questi due generi dominanti hanno precisi punti di riferimento in alcune opere esemplari, il cui successo internazionale fissa degli schemi narrativi e stilistici che da allora in poi verranno riproposti molte volte con poche varianti. Si tratta di due lungometraggi del 1913: da un lato *Ma l'amor mio non muore*, realizzato per la Gloria di Torino dal regista Mario Caserini, che con quest'opera lancia nel firmamento cinematografico due stelle di prima grandezza, Lyda Borelli e Mario Bonnard; e dall'altro il *Quo vadis?* girato per la Cines di Roma da Enrico Guazzoni, il film che rende vincente, in Italia e in tutto il mondo, la nuova formula del lungometraggio, consacrando la vocazione italiana per il grande romanzo di evocazione storica: vocazione che culmina l'anno successivo in *Cabiria* di Giovanni Pastrone. E' proprio a proposito di *Cabiria* che in una intervista sul "Centrofilm", Pastrone forniva una testimonianza attendibile degli indirizzi allora ricorrenti nel cinema italiano, quando affermava che per indurre i noleggiatori ad appoggiare l'impresa, per convincerli "che facevo dell'arte in grande stile, fui costretto a ricorrere a una sorta di declamazione e alla personalità di D'Annunzio (...).

Se non avessi, con alcuni interpreti, pagato il mio tributo allo stile Sarah Bernhardt, il mio film non sarebbe stato giudicato un'opera d'arte".

Sullo sfondo di queste trasformazioni e di queste tendenze in atto nel cinema italiano, la personalità di Febo Mari, regista e attore cinematografico, si trovò perfettamente a proprio agio e divenne emblematica di tutta quella stagione del nostro cinema.

Mari infatti si sforzò fin dall'inizio di questa sua nuova carriera di dare contributi significativi a questa simbiosi tra cinema e teatro, puntando con impegno e indubbia coerenza proprio nella direzione del film "artistico", quale era allora inteso dai nostri maggiori cineasti e dal pubblico più colto e raffinato.

Mari affrontò le prime prove come attore cinematografico

presso l'Ambrosio di Torino e il primo film, *L'innocente* (uscito nell'aprile 1912) fu proprio una riduzione dannunziana realizzata (pare) da Edoardo Bencivenga, con Mari nel ruolo protagonista, accanto a Fernanda Negri-Pouget. Ma la critica non prestò attenzione a questo esordio. Dopo qualche altro cortometraggio, Mari (che in questo primo periodo non trascurava la carriera teatrale, evitando di impegnarsi con le Case cinematografiche per periodi troppo prolungati), esordì egli stesso come regista in un film di due bobine, *Il critico*; la lavorazione fu probabilmente laboriosa, se il film uscì nel febbraio 1913, qualche mese dopo il passaggio dell'attore nell'équipe dell'Itala.

Nel *Critico* Mari saldava la sua attività cinematografica con i suoi interessi teatrali, in un soggetto (probabilmente scritto da lui stesso) piuttosto inusuale e sconcertante, basato sulla contrapposizione tra due personaggi positivi (il vecchio teatrante e il giovane commediografo) e gli intrighi di un critico disonesto, che alla fine venivano pubblicamente smascherati.

Forse ingiustamente trascurate e sottovalutate dai critici dell'epoca, queste prime prove di Mari attore e autore erano già significative di un temperamento che si rivelò poi appieno nel periodo successivo; quando avviò la collaborazione con l'Itala di Giovanni Pastrone: collaborazione salutare – ancora alternata all'attività teatrale – ma tale da garantirgli un posto di primo piano tra gli interpreti del cinema italiano. Dopo un ruolo secondario in uno dei primi lungometraggi dell'Itala, *Padre* (1912) realizzato da Gino Zaccaria e dominato dalla presenza di un eccezionale uomo di teatro, Ermete Zacconi, Mari, collaborò con Pastrone, partecipando, accanto alla "diva" Pina Menichelli, a due film (il *Fuoco* (1916) e *Tigre reale* (1917) tra i più rappresentativi di quel cinema dannunziano, intellettualistico e letterario nell'ispirazione e incline nello stile al simbolo e alla metafora, che nella seconda metà degli anni Dieci era amato e coltivato da tutti i maggiori nostri realizzatori (da Edoardo Bencivenga a Roberto Roberti, da Nino Oxilia a Carmine Gallone).

E' tutt'ora aperta la discussione sui rapporti esistenti in quell'epoca tra il direttore artistico principale e i "metteurs en scène" che, sotto il suo controllo, lavoravano nelle principali Case di produzione. Occorre tener conto che, nella realizzazione cinematografica, la specializzazione dei ruoli, delle funzioni e delle responsabilità dei vari addetti era

stata una esigenza progressivamente imposta ai produttori dall'organizzazione del lavoro all'interno degli stabilimenti; negli anni intorno al 1915 era però ancora una conquista recente e non ancora rigidamente applicata: per cui erano molto facili e frequenti i passaggi da una categoria all'altra (attori che si improvvisavano realizzatori, soggettisti che facevano anche gli attori, ecc.). In quel periodo inoltre la figura e il ruolo di quello che noi oggi chiamiamo "il regista" non erano ancora stati ben definiti: così che la paternità del film veniva generalmente riconosciuta all'autore del soggetto. Avveniva quindi facilmente che il direttore artistico principale avviasse la realizzazione di un film, per lasciare poi il set in mano ai suoi collaboratori o addirittura agli interpreti principali (non a caso, per esempio, Francesca Bertini rivendica oggi di aver personalmente diretto le riprese di *Assunta Spina* di Gustavo Serena, e di aver completato due anni prima la realizzazione dell'*Histoire d'un Pierrot*, dopo che Baldassarre Negrone aveva abbandonato il set per divergenze con il produttore). Lo stesso Pastrone, nella sua ultima intervista a Mario Verdone (pubblicata da "Bianco e Nero"), affermava: "quasi tutti i film dell'Itala erano da me scritti o revisionati. Miei collaboratori erano Borgnetto e Mentasti": e Mari, aggiungerei io, dato che è ormai certo che a Mari, e non a Pastrone va attribuita la realizzazione per l'Itala dell'*Emigrante* (1915), suo secondo lungometraggio.

In questo contesto, sembra quindi legittimo l'ipotesi di un contributo anche registico di Mari al *Fuoco*, opera di solida e compatta struttura narrativa, in cui il duetto stilizzato Mari-Menichelli e i climi estenuati del dannunzianesimo raggiungono un livello espressivo di notevole spessore: anticipando, più che il manierato e sconnesso (anche se pur sempre affascinante) *Tigre reale*, i climi onirici e grotteschi di certi momenti del *Fauno* (1917), il film più personale e sfrenato realizzato in questo primo periodo da Mari. Con l'apporto di quest'ultimo si spiegherebbe anche meglio l'ecclettismo di una personalità registica come quella di Pastrone, che aveva trovato i suoi momenti più alti nelle narrazioni epico-avventurose del kolossal storico (da *La caduta di Troia* del 1911 a *Cabiria* del 1914), rivisitate poi in chiave semiseria nei primi film della serie di Maciste, e che appariva dunque temperamento poco incline a prendere sul serio gli eccessi sentimentali di personaggi come quelli proposti nel *Fuoco*.

Mari regista e attore cinematografico aveva però anche

un'altra faccia, una dimensione meno leziosa ed estetizzante, più attenta alla concretezza dei sentimenti e dei problemi della vita vera, della vita vissuta. E' la strada che, probabilmente intravista nel *Critico*, egli proseguì nell'*Emigrante* (1915) e in *Cenere* (1916).

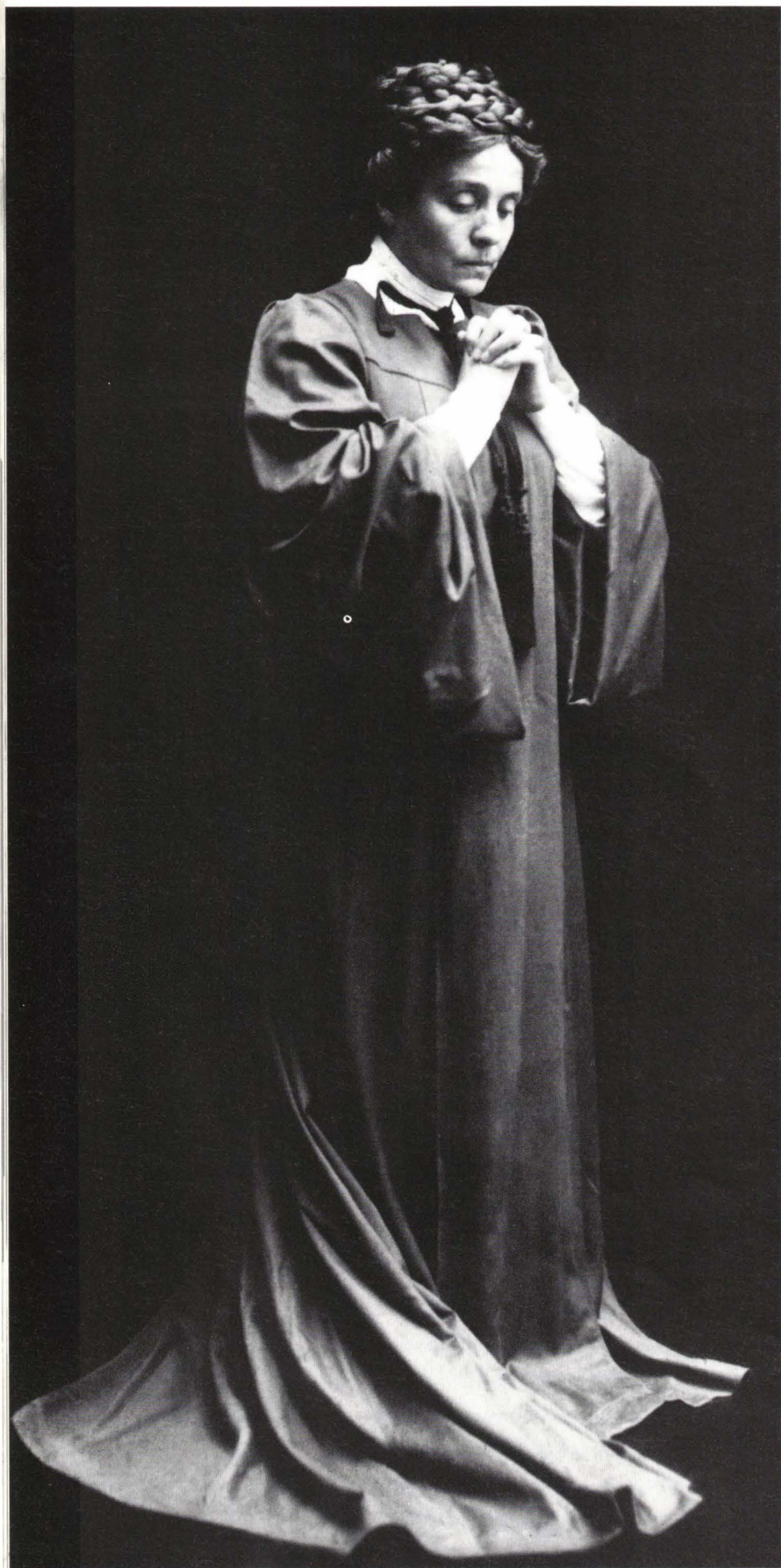
Nel primo, rinunciando al ruolo protagonista, Mari, autore anche del soggetto, guidava Ermete Zacconi nella ricostruzione dell'odissea dei nostri emigranti in America Latina, con una asciuttezza di toni e di stile che attenuava la retorica dell'assunto. E un critico dell'epoca (Alfredo Dondeno su "Il Tirso al Cinematografo") notava allora che "il mondo chiuso dei salotti, delle cavalcate, degli adulteri si è aperto, per lasciar passare un'ondata di vita più larga e sincera, e l'abilità del ricostruttore può dunque felicemente manifestarsi nella ricerca di ambienti modesti che riescono certe volte più interessanti delle leziosaggini aristocratiche e della retorica del fasto".

Allo Zacconi dell'*Emigrante* corrispose un anno dopo la Duse di *Cenere*. Partendo dalla riduzione di un romanzo di Grazia Deledda e inducendo ad affrontare per la prima e unica volta la macchina da presa l'interprete più prestigiosa e ammirata della scena italiana, Mari ricercava anche in *Cenere* l'atmosfera e i sentimenti di personaggi popolari, dimessi, volutamente rifuggendo da ogni leziosità di stile e di ambientazione.

Opera per molti aspetti inconclusa e fallita, *Cenere* rimane comunque oggi come preziosa testimonianza dell'arte di una grande attrice al tramonto "esitante e bellissima", come giustamente osservava Francesco Savio.

Questa seconda, interessante linea di ricerca avviata da Mari nelle opere citate riemergerà ancora, a tratti, accanto all'altra che rimarrà probabilmente dominante – anche nelle fasi successive della sua attività, nel cinema, in teatro e anche nel romanzo: almeno a giudicare dall'unica opera letteraria di Mari a me nota *Chi sa perché?*, pubblicata nel 1931, che ha per protagonisti due modesti addetti di un bazar milanese.

In conclusione, al di là dei discontinui risultati artistici ed espressivi volta a volta raggiunti, Mari appare dunque fin da queste sue prime prove attore e autore tra i più singolari e personali del nostro cinema: tale da giustificare ampiamente l'interesse con cui da qualche tempo storici e studiosi vanno riscoprendo e rivalutando i vari aspetti della sua attività, di una carriera che appare, a suo modo, esemplare.



Il "breve incontro" di Eleonora Duse col cinema

di Nino Cacià

tratto da:
"Febo Mari ed il cinema
delle origini in Italia"
edito in occasione della XXVIII
Rassegna Cinematografica
Internazionale di Messina e
Taormina (1982)

Argomento insolito e affascinante da mettere in luce, benché circoscritto in epoca remota, è senza dubbio l'episodio eccezionale del "breve incontro" della Duse col cinema, in quell'unico reperto filmologico che si possiede, cioè il film *Cenere*. Film agganciato al clima "dannunziano" come origine (1916), mentre l'approccio della Duse al cinema volle essere il tentativo di creare un modello "antidivistico" agli schemi recitativi dominanti nei film di quel periodo. Di qui il valore sfortunato e il significato contro-corrente di *Cenere* su cui incisero il fallimento commerciale e l'insuccesso della critica, tanto da far rifiutare alla Duse ogni e qualsiasi altra offerta fattale dal cinema, persino da Griffith.

Per aver chiaro l'interesse e la totale disponibilità manifestati dalla Duse per il cinema in generale e *Cenere* in particolare, bisogna in breve risalire a ciò che è stata la sua collocazione artistica nell'atmosfera dannunziana e nella genesi di quel film. La Duse aveva, a quella data, 58 anni. Mancava dalle scene dal 1909, ne sarebbe ritornata solo nel '21 (col trionfo di *La donna del mare* di Ibsen). L'anno di nascita di *Cenere* cade proprio durante la Grande Guerra (per cui la Duse si reca al fronte per curare i feriti, non per esibirsi dinanzi a chi è soggetto giorno per giorno all'insidia della morte) e il "secondo tempo", in chiusura, della sua parabola etico-artistica, durante il quale aveva, si può dire, creato (e imposto) G. D'Annunzio come drammaturgo, con un "patto" d'amore e d'alleanza (lui autore, lei interprete dei drammi che conosciamo). Erano state amarezze e delusioni. Pirandello, nel classificare l'arte della Duse, non potrà fare a meno di dire che la sua "arte schiva e casta fu tragica tappa dover porla al servizio del poeta meno schivo e casto che sia mai vissuto". In una delle sue ultime lettere, la grande attrice confessa, come svuotata di ideali, al suo sregolato amante-poeta di essersi "sentita stroncata in due dalle sue mani, né di saper più rileggere un'opera d'arte" di Lui, né parlargli, credere e agire per lui: "M'hai classificata uno strumento d'arte che si prende e si butta... Ti ho dato tutto, non ho più niente...".

Il cinema, soprattutto, veniva inondato dalla piena del fiume dannunziano, e influenzava a sua volta umori, gusti culturali, moda e costume, nel trapasso superficiale e tumultuoso per il nuovo, portato dal primo decennio del secolo attuale. Gli fu imposto un messaggio e il cinema vi s'adeguò. Quel "vivere inimitabile" comprendeva l'amore, il modo di comportarsi, l'agire alla maniera dannunziana. Al cinema fu trasferito lo stile galante, il fasto, come

quello dei *décors* dei film che piovvero in quel periodo, inventori di "personaggi senza problemi", dagli amori disperati, divoranti, disposti, bugiardi e, accanto, le filiazioni di un superomismo pseudoeroico fondato sulla voluttà, l'istinto, la gloria con le maiuscole. Nel momento in cui sta per realizzarsi *Cenere* Febo Mari (co-sceneggiatore e protagonista maschile, regista con la Duse e il produttore Ambrosio) ha interpretato un anno prima *Il fuoco* (dal romanzo di D'Annunzio), con Pina Menichelli, e nello stesso anno di *Cenere* appare in un ruolo secondario in *Tigre reale*, ambedue diretti da Pastrone. Tra produttori zelanti, armati di bersaglieresco attivismo, neofiti direttori cinematografici, si faceva strada una brulicante *nouvelle vague* di attrici e attori, parecchi dei quali acquisteranno fama e gloria in celluloide, sullo schermo aureolato dai loro successi popolari: le Bertini, Menichelli, Quaranta, Almirante Manzini, Cavalieri, Sangro, De Riso, Rubinstein, cioè le "dive"; i Del Colle, Capozzi, Collo, Bonnard, Mari, Salvini, i "divi" (termine quest'ultimo che nasce esclusivamente in Italia).

Per la Duse, il problema si presentava in modo del tutto diverso. Lei proveniva da un retroterra di esperienza che significava espressione diretta, interiorizzazione in arte delle verità della vita.

Il progetto di *Cenere* le piacque tanto da appassionarvici, scegliere il soggetto, ridurlo, dirigerlo a "tre mani", esigere come *partner* comprimario Febo Mari. Fino a quei momenti, la Duse aveva creduto nel cinema come a un'arte "nuova", del silenzio come significato, diversa dal racconto e dal teatro stesso: "Il film è una sorta di musica che assume forme corporee", aveva dichiarato. Perciò, si era detta disponibile a impegnare tutte le sue risorse in quel film. Ma si rendeva altresì conto (stante anche la sua età avanzata) che non era facile passare dalla scena dinanzi a quella scatola chiamata "macchina da presa", il cui occhio poteva riprendere persone e cose con impassibile freddezza. Non stupisce molto allora la supplica a Febo Mari, in una lettera, di metterla tra scorci e penombre. E Mari (giusto quanto ne riportò F. Savio) riuscì a creare intorno a lei un alone di "drammaticità sospesa e arcana in una delle opere di più adulto tenore stilistico prodotte dal cinema a quella data". Il film scorre su base verista-decadente (com'è, del resto, riconoscibile nel romanzo omonimo della Deledda), svela via via un suo tracciato simbolico che pesa con forza su ogni gesto e parola; la didascalia finale esprime il senso del mistero insondabile: "Tutto è cenere, la vita, la morte, l'uomo, il destino".

Perché dunque *Cenere* fu un fiasco o - se si vuole - ebbe esito artisticamente mancato? Meglio di chiunque altro, è stato U. Barbaro a ricercarne e spiegarne le ragioni. La Duse guardava al cinema come al "teatro del silenzio"... i testi non corrispondevano più alle esigenze della sua arte, divennero inutili e anche ostili.. C'era tutto da creare, ma chi era l'attore-creatore? Era l'attore cinematografico, quello cioè più vicino a lei, poiché faceva ciò che lei faceva sulla scena. Lei fu dunque una "grandissima attrice cinematografica", ma solo, purtroppo, nel teatro. Il film fallì perché Eleonora Duse nel teatro dominava i mezzi tecnici, li aveva talmente nel sangue da dimenticarne spesso l'esistenza; nel cinema il mezzo, ignorato, diventa il più forte. Ed Eleonora Duse ne fu schiacciata. Lei stessa, scossa dalle opinioni di pubblico e critica, disse, dopo la proiezione di *Cenere*: "Cinema e teatro sono due lingue diverse e non si può balbettarle così confusamente. Mi dispiace che non sono più giovane: mi sarei messa con tutte le mie forze su questa nuova via! Non so perché ieri sera *Cenere* non mi faceva più schifo, ma bisognerebbe rifarlo!".

CENERE

Regia

Febo Mari

Soggetto

dal romanzo omonimo di Grazia Deledda

Sceneggiatura

Febo Mari

Eleonora Duse

Interpreti

Eleonora Duse

Febo Mari

Misa Mordeglija

Produzione

Ambrosio Film Torino

Caesar Film Roma

Origine

Italia, 1916, 30', b/n

Rosalia, ragazza madre in miseria, è costretta ad affidare il figlio Anania al padre naturale, regolarmente sposato. Ormai adulto e in procinto di sposarsi, Anania torna a cercare la madre: vorrebbe portarla con sé, ma la futura moglie non accetta. Rosalia muore in solitudine.

Filmografia

1911

L'innocente (solo interpr.)

1912

La ribalta (solo interpr.)

Il critico (regia e interpr.)

Tommaso Chatterton

(solo interpr.)

1915

L'emigrante

1916

Il fuoco (solo interpr.)

Tigre reale (solo interpr.)

Cenere (regia e interpr.)

1917

Il fauno (regia e interpr.)

Attila (regia e interpr.)

1919

Giuda (regia e interpr.)

L'orma (regia e interpr.)

Casa di bambola

(regia e interpr.)

1921

Tragedie d'anime

(regia e interpr.)

1923

Triboulet

1929

Assunta Spina

(solo interpr.)

Mese mariano

(solo interpr.)

1938

I tre desideri (solo interpr.)

1939

Lotte nell'ombra

(solo interpr.)

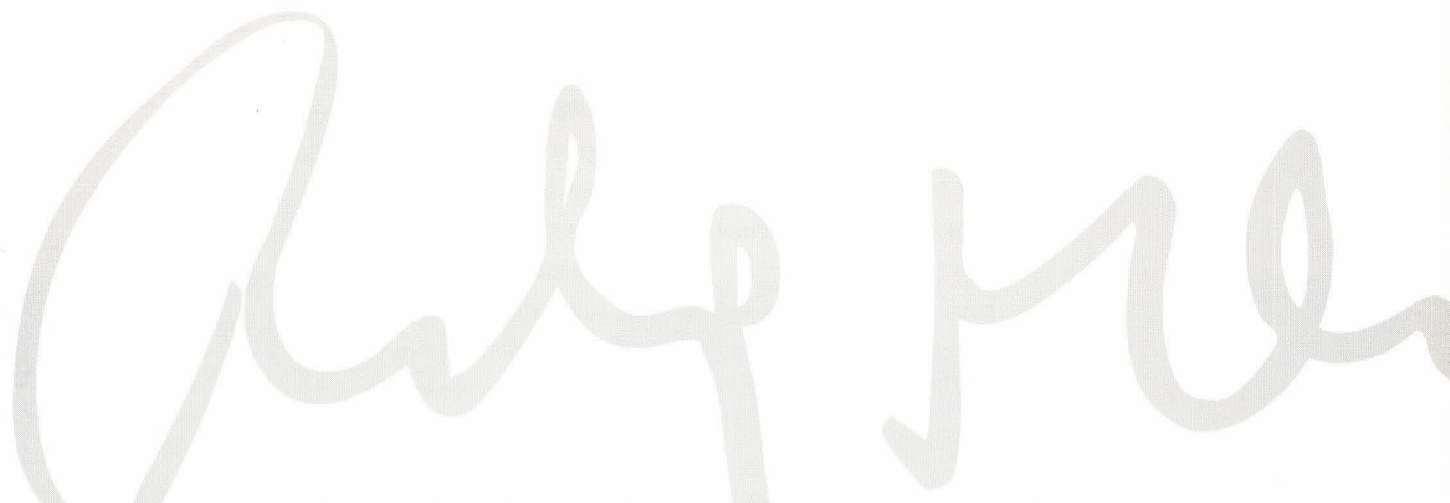
Febo Mari (Alfredo Rodriquez) Nato a Messina, in via della Munizione, dal Barone Giovanni Rodriquez e da Maria Teresa Spadaro-Calapai, il 16 gennaio 1881.

Rinomato attore di teatro, caposcuola di una recitazione intellettualistica ed estetizzante, (Febo Mari) si accosta al cinema quando la Ambrosio - casa di produzione torinese - porta sullo schermo alcune opere dannunziane, di cui si assicura i diritti.

Dopo qualche altra prova, (Mari) decide di dirigere sé stesso nel *Critico*, mettendosi subito in luce come uno dei cineasti che più si impegna nella direzione del film artistico, destinato ad un pubblico colto e raffinato.

Passato nel 1915 alla Itala, vi dirige *L'emigrante* con Ermete Zacconi; poi, diretto da Giovanni Pastrone - ma è presumibile una sua coregia anche se non accreditata - interpreta *Il fuoco* e *Tigre reale*, in uno stile perfettamente aderente all'atmosfera estenuata e decadente evocata da queste due opere. Tornato all'Ambrosio, dirige la Duse in *Cenere*, unico film della Duse, un film sobrio e malinconico, per poi abbandonarsi al più sfrenato e delirante cerebralismo in opere come *Il fauno*, *Attila*, *Giuda* - Vangelo apocrifo - e *L'orma*. Con i suoi pregi e i suoi difetti, (Febo Mari) è tuttavia una delle figure più singolari e personali, quasi un emblema di tutta la stagione del cinema muto italiano. Muore a Roma, il 6 giugno 1939, a 58 anni.





Philip Glass

Enrico Vita

147

John Cage affermava che la musica non può essere concepita come un discorso razionale, come un'arte che manipoli le produzioni dando loro la veste di discorsi razionali con un loro principio e una loro fine. Ma la musica classica europea è basata su questa 'soluzione', che consente un riferimento coerente a 'idee' musicali. Contro questa tradizione, Cage asseriva il valore di una 'logica' capace di sviluppare una musica libera da strutture metodologiche, che usa i suoni perché possano essere uditi, quanto più possibile, per quello che sono e non per quello che il compositore pensa che significhino. Questo concetto è ben presente nel 'minimalismo', che utilizza la struttura ritmica e la pura percettibilità sonora come elemento fondamentale del procedimento compositivo, e reagisce alla psichicità delle sperimentazioni 'colte' della musica contemporanea, restituendo al suono la sua natura acustica ed emotiva.

La corrente minimalista, originatasi negli Stati Uniti oltre trent'anni fa nell'ambito della musica contemporanea e divenuta un punto di riferimento essenziale per artisti di varia estrazione, supera l'esperienza cageana laddove aveva mostrato il suo punto debole: la fruibilità. La *minimal music* si è sviluppata attraverso il lavoro di La Monte Young, Steve Reich, Terry Riley e Philip Glass, trasformandosi poi a contatto con altre tendenze seguite da numerosi musicisti, da Jon Hassell a Brian Eno, da Charlemagne Palestine a Michel Nyman, da Wim Mertens al nostro Franco Battiato, da Gavin Byars agli esponenti della cosiddetta *new age*.

Tra i grandi autori "contemporanei", Glass è forse l'unico a conoscere il successo di pubblico di una pop star. Distrarci nella sua vasta discografia è impresa ardua: ci si muove fra musiche per teatro, cinema e danza, opere, canzoni, piano solo, sonate, sinfonie. L'interesse per le tastiere elettroniche, i riferimenti all'India, l'accento posto sulle strutture ritmiche e l'atteggiamento anticonformistico sono tutti elementi che lo avvicinano al mondo del rock. Ma lui li ha utilizzati prima che divenissero una moda, e li ha fusi in una proposta sonora molto originale, che solo di recente è stata "volgarizzata" da alcuni gruppi di avanguardia. Tra le forme sonore che maggiormente lo hanno influenzato, oltre all'apprendistato accademico, ci sono le musiche etniche e, non ultimo, il jazz. Alcuni elementi della sua proposta inducono a collocare il prolifico compositore nel ricco e variegato filone delle tendenze delle musiche giovanili. Ma tutto va inquadrato nella giusta prospettiva. E' bene, quindi, rileggere attentamente la sua storia.

Nato nel 1937 nel Maryland, a Baltimora, Philip Glass segue la formazione classica del "giovane compositore". Comincia, da bambino, lo studio del violino, e in seguito, del flauto al Conservatorio cittadino, il Peabody. Nel '52 si iscrive al Baltimore City College e ottiene nel '56 un Bachelors Of Arts. Nel '55 studia armonia con Louis Cheslock. Nel '58 entra alla

celebre Julliard School di New York, dove rimane quattro anni, sotto la guida di Vincent Persichetti e William Bergsma, e consegue un master in composizione nel 1962. Nel 1960 studia anche con Darius Milhaud; poi, grazie alla Ford Foundation, soggiorna per due anni a Pittsburg. Grazie a una borsa di studio Fulbright, si trasferisce a Parigi, nel '64, per frequentare la scuola della severa Nadia Boulanger. All'età di ventinove anni e con oltre una settantina di composizioni 'dodecafoniche' all'attivo, Glass giunge a una svolta che segna gli esiti futuri della sua carriera.

Determinante è l'incontro con Ravi Shankar, suonatore di *sitar* indiano di passaggio nella capitale transalpina, che aiuta a trasporre per la notazione occidentale la musica del film *Chappaqua* di Conrad Rook (una prima colonna sonora composta da Ornette Coleman rimase inutilizzata), rimanendo folgorato da un universo sonoro per lui fino allora inesplorato. Lo studio successivo dei processi combinatori del 'tala' indiano, con Allah Rakha, lo inducono a sciogliere i legami con la dodecafonia scolastica che avevano impregnato i suoi studi giovanili, mantenendo tuttavia una tendenza alla programmazione matematica dei processi additivi, processo che caratterizzerà tutte composizioni del '69. Poi, un lungo periodo in India e il ritorno a New York, nel 1965, l'anno della sua prima composizione ufficiale: la musica per "*Play*" di Beckett. Contemporaneamente, inizia a studiare le strutture "ripetitive", ignorando che nello stesso periodo musicisti come Terry Riley, la Monte Young e Steve Reich stanno indirizzandosi verso il medesimo percorso estetico.

Nel 1968 fonda il suo primo gruppo, il Philip Glass Ensemble, con tastiere elettroniche, sassofoni e una voce femminile, e si esibisce al Queens College di New York. Nel '70 crea l'etichetta discografica Chatam Records. Nel '71, a Londra, viene notato da Dawid Bowie e Brian Eno. Nascono ufficialmente i Mabou Mines, compagnia teatrale formata nel '65 a Parigi da Joanne Akalaitis, sua moglie, per la quale produrrà molte musiche di scena. Nel 1969 scrive *Two Pages*, *Music In Fifths*, *Music In Similar Motion* e *Music With Contrary Motion*, opere taglienti e risolutive, e amplia l'organico del suo Ensemble con l'aggiunta di diversi tastieristi. Nel '71 incide il primo disco a suo nome, "*Music With Changing Parts*", musica con 'parti che cambiano', con una struttura lineare, minimale, basata sulla 'ripetizione'. L'anno seguente compie il suo primo tour negli Stati Uniti. Dal '72 comincia a interessarsi maggiormente alla costruzione armonica, e fra il '75 e il '77 scrive *Another Look At Harmony*, che manifesta questa nuova tendenza.

Nel 1974 incontra Bob Wilson, con il quale crea l'opera teatrale e coreografica *Einstein On The Beach*, che ottiene

notevoli consensi al debutto, due anni dopo, al Festival di Avignone. L'anno seguente compone *North Star*, colonna sonora per un film documentario sullo scultore Mark de Suvero, e *Another Look At Harmony*, un lavoro diviso in tre parti. All'inizio degli anni ottanta stipula con la Cbs un contratto discografico a vita, un avvenimento accaduto in precedenza solo per Igor Stravinsky e per Aaron Copland. Nel 1982 incide *Glassworks*, che riscuote un enorme successo



foto Jack Mitchell

di vendite, e compone *The Photographer*, che debutta al Royal Palace di Amsterdam. Seguono le colonne sonore per *Koyaanisqatsi* ('83), di Godfrey Reggio, e *Mishima* e le opere *Satyagraha* ('85) e *Akhnaten* ('87). La scrittrice Dora Lessing e i musicisti Laurie Anderson, Suzanne Vega, Paul Simon e David Byrne realizzano i testi per il suo *Song From Liquid Days* ('86). Ancora per Reggio compone le musiche per *Powaquatsi* ('88).

Il 1989 ha visto uscire quattro lavori che documentano le diverse attività del compositore. Nell'album doppio *Dance 1-5*, scritte per Lucinda e Sol LeWitt, si alternano danze per ensemble e per organo solo. Il poderoso cofanetto *Music In Twelve Parts*, realizzato nel 1975 (le prime sei parti) e nel 1987 (le altre, con una formazione diversa), è un vero

manifesto del "minimalismo". L'Ensemble suona una musica affascinante e – nonostante le apparenze – ricca di colpi di scena, facendo uso, oltre che del processo additivo, di una tecnica di espansione e contrazione di figure melodiche dentro un ciclo ritmico fisso o in multipli di quel ciclo; in altre parti, figure sovrapposte sono usate per produrre una risultante figura melodica. *The Thin Blue Line*, è invece una colonna sonora per un film-documentari di Errol Morris, mentre *1000 Airplanes On The Roof* documenta la collabora-



Jon Gibson

photo Ralf Gibson

zione con il regista teatrale David Henry Hwang. Glass, spinto dall'esigenza di superare il descrittivismo narrativo, che a suo avviso è alla base della musica classica, ha ormai definito il proprio linguaggio e l'ambito delle sue ricerche. Con *Satyagraha* e *Akhnaten*, il compositore americano completa la trilogia di *Einstein On The Beach*, dedicata a tre grandi personaggi della storia: Einstein, Gandhi e il faraone marito di Nefertiti. Una seconda, recentissima, la dedica a Cocteau mettendo in scena il suo *Orfeo*, compo-

nendo musiche per il film *La Belle Et La Bête* e per *Les Enfant Terribles*, che diventa un balletto.

Delle incisioni degli anni novanta si segnalano pure *Passages* con Ravi Shankar; *Hidrogen Jukebox*, opera da camera realizzata con lo scrittore beat Allen Ginsberg; le sinfonie *Low* e *Heroes*, dai dischi omonimi di David Bowie con Brian Eno (Glass sta già lavorando a una nuova sinfonia tratta da un altro disco storico del duo), la colonna sonora di *The Secret Agent*, film tratto dall'omonimo racconto di Joseph Conrad, e di *Anima Mundi* ('93). Recentemente, è stata eseguita al Teatro Morlacchi di Perugia, in prima europea, *Song of Milarepa*, una sua composizione ispirata all'ascetismo orientale, e la *Terza Sinfonia per archi*, scritta nel 1995 e mai eseguita in Italia.

Philip Glass, pensatore e vivace organizzatore culturale, avanguardista e amico dei musicisti rock, è anche un ostinato ricercatore. L'etichetta discografica Point, di cui è direttore artistico, ha ristampato di recente un album, ormai introvabile, che nel 1968 ha visto l'ex Rolling Stones Brian Jones affiancare i Master Musicians of Jajouka, straordinari suonatori di ghaita del Marocco visti all'opera nella scorsa edizione invernale di Taormina Arte.

Avendo sempre lavorato nell'ambito della musica scritta, Glass non ha mai potuto sviluppare una capacità specifica di improvvisatore. Nel suo Ensemble hanno militato musicisti, come Richard Peck, con questo background. Elementi di improvvisazione appaiono in *Music In Changing Parts* (1970) e in *Music In Twelve Parts* (1972), e un brano di *Einstein On The Beach*, *Spaceship*, viene eseguito in concerto con un assolo di sassofono sempre diverso. Il ruolo dell'improvvisazione consiste nel fatto che, durante determinate sezioni fisse, alcuni musicisti suonano lunghe note per l'ampiezza del respiro, aggiungendone altre che appaiono spontaneamente come prodotti psicoacustici 'dentro' la musica. La scelta di usare il sax soprano è connessa direttamente a John Coltrane, che negli anni sessanta conferì uno spessore di strumento melodico. Glass ha iniziato a scrivere per questo strumento nel 1968. Del suo Ensemble hanno fatto parte sopranisti di formazione accademica ma fortemente influenzati anche da Coltrane. Tra questi figurano pure Jack Kripl e Jon Gibson.

Compositore, fiatista e performer di arti visuali, Gibson, originario di Los Angeles, è presente anche in numerose incisioni di Steve Reich e di Terry Riley e ha suonato dal vivo con numerosi leader tra cui La Monte Young, Alvin Curran, Arthur Russell e Peter Zummo. Recentemente, ha inciso un Cd a proprio nome, *In Good Company*, che include sia musiche originali che scritte da alcuni degli innumerevoli artisti con cui ha collaborato.