

SIMONA ONORII

Il teatro di Ettore Petrolini: dal modello alla parodia

In

Le forme del comico

Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Firenze, 6-9 settembre 2017

a cura di Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera, Giulia Tellini

Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019

Isbn: 978-88-6032-512-9

Come citare:

http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1164 [data consultazione: gg/mm/aaaa]

SIMONA ONORII

Il teatro di Ettore Petrolini: dal modello alla parodia

Come ha osservato Franca Angelini «Il teatro di varietà alimenta [...] le forme drammatiche del Novecento». È necessario, dunque, porsi con rigore e metodo ad analizzare il ruolo e la portata di questo genere. L'attività di Ettore Petrolini, attore-autore, simbolo di un'epoca e di un teatro del tutto lontano dai modelli contemporanei, è esemplare in tal senso e composita estendendosi dal repertorio per il Varietà che ha caratterizzato la prima parte della sua produzione fino alla commedia in prosa degli anni Venti e Trenta dominato da ditte di attori chiuse a chiunque non fosse già parte integrante della "famiglia del teatro". Da Piazza Pepe a Roma, l'attività di Petrolini si estese velocemente ai teatri "alti" in cui egli recitava le macchiette, i non-sense, le sue parodie così originali rispetto alle esperienze stereotipate dei suoi colleghi. Proprio sulla parodia, che desta vivamente l'attenzione dei futuristi, si concentrerà questo contributo con lo scopo di analizzare come il modello dannunziano sia destrutturato e manipolato dalla genialità petroliniana. Dai colmi e differenze ai monologhi e Gastone, attraverso il supporto della bibliografia dello stato dell'arte e del materiale manoscritto, in parte inedito, custodito presso la Biblioteca del Burcardo, si attende la ricostruzione di un tratto del "fare teatro" di Petrolini che si incentri sulla parodia di un mito dannunziano riconosciuto non solo dalla realtà piccolo-borghese, ma da un pubblico più vasto.

Il panorama teatrale italiano tra gli ultimissimi anni dell'Ottocento e l'inizio del Novecento si presenta come un fitto intreccio di esperienze in cui vengono ad affiancarsi attori che hanno dato un'impronta singolare alla propria attività sul palcoscenico: Eleonora Duse, Ermete Zacconi e Virgilio Talli rappresentano il teatro di prosa promosso dalle compagnie di "figli d'arte", poi abbiamo le forti personalità di mattatori di grande successo come Ruggiero Ruggieri e Angelo Musco, il sintetismo avanguardistico dei futuristi come Francesco Cangiullo e di lì a poco l'implosione delle strutture teatrali classiche che Luigi Pirandello scompone nella trilogia metateatrale (*Sei personaggi in cerca d'autore, Questa sera si recita a soggetto, Ciascuno a suo modo*). Giulio Ferroni ha osservato come «Gli anni che precedono la prima guerra mondiale vedono il comico salire alla ribalta sia dal punto di vista teorico sia nelle scelte "militanti" [...]. Il secolo che sarà definito "breve" si affaccia subito sull'onda lunga del comico»¹.

In questa costellazione così variegata, s'inseriscono anche attori che vengono per la prima volta dalla gavetta, i quali pur non essendo nati tra le assi del palcoscenico riescono a portare le proprie sperimentazioni drammaturgiche in teatro: è il caso quest'ultimo di Ettore Petrolini. La sua attività di attore-autore ne fece il simbolo di un'epoca e di un teatro del tutto lontano dai modelli contemporanei: teatro di successo in città come Roma e Napoli per esempio, ma anche Firenze, Milano e Torino videro crescere i locali adibiti a questo tipo di spettacolo². Il Varietà con le sue attrazioni, i suoi numeri eseguiti da funamboli, prestigiatori, macchiette, è un teatro variegato, leggero, rapido e soprattutto sempre in rapporto con il pubblico. Svolgere il proprio apprendistato in questi teatri – diversi rispetto a quelli ufficiali – lontani dalle scuole di recitazione, vuol dire costruire la propria tradizione su modelli marginali e tuttavia ben riconoscibili. Viene meno, con questo tipo di teatro, la concezione dello spettatore come osservatore passivo: l'attore di varietà è

¹ GIULIO FERRONI, *Secolo tragico, secolo del comico*, in *Il comico nella letteratura italiana. Teorie e poetiche*, a cura di Silvana Cirillo, Roma, Donzelli, 2005, pp. 287-300: 288.

² ANTONIO MOROSI, *Il teatro di Varietà in Italia*, Firenze, Guido Calvetti Editore, 1901; LUCIANO RAMO, *Storia del Varietà*, Milano, Garzanti, 1956.

attentissimo a tenere desta l'attenzione del pubblico. Prende dunque il sopravvento un «teatro di sintesi, novità, sorpresa»³ non più fatto di tempi di rappresentazione molto lunghi e che spesso si rivolge concretamente allo spettatore, rendendolo attivamente partecipe a quanto accade sulla scena. Secondo quanto ha osservato Franca Angelini, i cui studi in tali campi sono importanti punti di riferimento, «il pubblico del varietà, del Luna Park e della birreria è pronto al fischio e al dileggio; l'attore deve concentrare nel tempo e nello spazio un magnetismo capace di imporre il silenzio, l'attenzione, l'applauso. Pubblico assai diverso, inutile sottolinearlo, da quello che esalta la Foscarina dannunziana»⁴.

Considerato spesso genere minore questa drammaturgia, collegata a tutta una variegata gamma come il *café chantant*, la rivista, il cabaret, l'avanspettacolo, si rivela oggi un campo d'indagine estremamente ricco di spunti⁵.

Importante figura di questo teatro in fermento è Ettore Petrolini, nato da una famiglia che nulla condivideva con ascendenze drammaturgiche (il padre era fabbro e il nonno falegname), il quale dimostra sin da giovanissimo una predisposizione per la recitazione. Si divertiva ad accodarsi ai funerali per fingersi congiunto del deceduto, come vuole la sua mitografia: «Da ragazzino – potevo avere undici o dodici anni – se vedevo un funerale, immediatamente mi accodavo. Poi, piano piano, m'intrufolavo fino ad essere vicino ai parenti del morto, assumevo un'aria afflitta e fingevo di commuovermi fino alle lagrime, per farmi compatire dalla gente [...] Ma perché facevo tutto questo? Facevo il teatro»⁶. Su di lui dunque esercita, sin da subito, una forte presa la realtà che lo circonda, vera e propria palestra anche linguistica, che diviene oggetto di una acuta satira demistificatrice⁷ che sul palcoscenico si avvale di più linguaggi espressivi dal canto alla danza, dalla recitazione ai giochi acrobatici. Secondo quanto ha sostenuto Donatella Orecchia: «Il “fine” non è illudere lo spettatore di essere di fronte a un ciabattino, eliminando la percezione dell'artificio [...] come il naturalismo vorrebbe. Il “fine” è invece proprio la creazione da parte dell'attore di tipi scenici che riportino, ma rivisitati, sintetizzati e deformati alcuni tratti della realtà osservata e conosciuta nei suoi meccanismi»⁸.

Partendo dai baracconi di Piazza Pepe a Roma, o come lui stesso li chiamava dai “Padiglioni delle meraviglie”, Petrolini si mette in gioco estendendo il proprio repertorio a tutto un mondo di strada fatto di stramberie, di buffonerie e d'anormalità il quale permea, a diversi livelli, il suo percorso artistico. La parabola petroliniana prende l'avvio da qui per poi, pur mantenendo saldi alcuni connotati di base, svilupparsi in direzione di un teatro più regolare finendo, com'è noto, con

³ FRANCA ANGELINI, *Petrolini e le peripezie della macchietta*, Roma, Bulzoni, 2006, p. 36.

⁴ Ivi, p. 6.

⁵ Cfr. ivi, p. 17: «È un'epoca non da archiviare ma da studiare, intanto, per segmenti minimi, per macrostorie, per settori; nel segno delle differenze; nella specificità della società italiana ma nelle relazioni, sempre più evidenti, con omologhe situazioni europee e non solo» e cfr. ANTONIO MOROSI, *Il teatro di varietà in Italia*, Roma, Bracony, 1914; *Café chantant*, a cura di Maria Teresa Contini, Paolo Paganini, Marcello Vannucci, Firenze, Bonechi, 1977; *Follie del Varietà*, a cura di Stefano de Matteis, Goffredo Fofi, Martina Lombardi, Marilea Somarè, Milano, Feltrinelli, 1980; RODOLFO DE ANGELIS, *Café chantant. Personaggi e interpreti*, a cura di Stefano de Matteis, Firenze, Usher, 1984.

⁶ ETTORE PETROLINI, *Modestia a parte*, in ID., *Facezie, autobiografie e memorie*, a cura di Giovanni Antonucci, Roma, Newton Compton, 1993, 2 voll., I, p. 165.

⁷ Cfr. ALESSANDRO D'AMICO, *L'attore italiano tra Otto e Novecento*, in *Petrolini. La maschera*, cit., pp. 25-38.

⁸ DONATELLA ORECCHIA, *Questioni di metodo per lo studio del comico grottesco in Ettore Petrolini*, in *Culture del Teatro Moderno e Contemporaneo. Per Angela Paladini Volterra*, a cura di Luciano Mariti e Rino Caputo, Roma, Edicampus, 2014, pp. 153-168: 163.

la consacrazione sulle tavole del palcoscenico della Comédie Française recitando *Il medico per forza* di Molière nella parte di Sganarello⁹.

Abbracciando un arco cronologico di circa un trentennio, il debutto risale al 1903 al Gambrinus con il nome d'arte "Loris" e la morte per un'angina al 1936 a cinquant'anni circa, la sua attività di attore entra in contatto con varie esperienze contemporanee e la sua carriera percorre diversi generi drammaturgici: dalla macchietta dei primi numeri d'inizio secolo per passare poi alla Rivista (con opere quali *47! Morto che parla* e *Zero meno zero*) e al Varietà a metà anni Dieci con rappresentazioni come *I salamini*, *Fortunello*¹⁰, *Nerone*, per avvicinarsi al teatro tradizionale con i tre atti unici di ambientazione romana (*Nerone*, *Amori de notte* e *Romani de Roma*), fino alla scrittura per il teatro "serio" di commedie più strutturate come *Benedetto fra le donne* e *Chicchignola*, commedia quest'ultima in cui si avverte l'influsso esercitato dal *Berretto a sonagli* di Pirandello. Su questa metamorfosi del suo fare teatro si espresse Petrolini stesso osservando:

Voi vorrete sapere perché nel mio repertorio figurano anche lavori drammatici. È presto detto. Interpreto lavori drammatici unicamente per mostrare che so interpretarli. Non perché io creda così di raggiungere più alte e più ardue vette dell'arte. In Italia vige, purtroppo, ancora lo stupido preconetto che l'attore è soltanto artista quando si produce nei lavori cosiddetti seri, o meglio, come dicono i critici, in quei lavori che fanno pensare...¹¹

Il teatro petroliniano partito dal varietà napoletano, viene rinnovato dall'ambiente romano per poi successivamente staccarsi dalla macchietta e mettersi alla prova con le riviste, in seguito, allontanatosi da questo tipo di teatro, tenta quello di prosa scritto, il quale si può collocare sulla scia tragicomica dell'indagine pirandelliana¹². Effettivamente anche la risata petroliniana è una risata amara, le condizioni dei suoi personaggi sono spesso negative, solitamente sono uomini soli come ci appaiono sulla scena, la vita gli si è mostrata ostile e nella battuta, nello scherzo sulla propria condizione, trovano una chiave di manifestazione del loro mondo. Su questa scissione tra momenti diversi dell'itinerario artistico petroliniano, sebbene non interpretati in direzione progressista, i critici sono abbastanza concordi, ricordo tra gli altri Nicola Fano, secondo cui: «la produzione teatrale di Petrolini si divide abbastanza nettamente in due: da una parte il ricco repertorio per il Varietà e dall'altra le commedie in prosa»¹³ o ancora Angelini la quale osserva come «il suo rapporto con teatro scritto [...] con gli anni, diventa sempre più complesso e sempre più si avvicina alle forme del teatro di convenzione e, per così dire, borghese»¹⁴.

⁹ Il debutto si ebbe il 23 giugno 1933, la performance di Petrolini fu accolta da un grande successo come ci testimonia egli stesso nelle sue memorie (Petrolini scrisse diverse opere autobiografiche e memorialistiche come *Ti ha piaciuto?*, 1915, *Modestia a parte*, 1932, *Un po' per celia un po' per non morir*, 1936). Sulla riuscita della riduzione della *pièce* di Molière cfr. RENATO SIMONI, *Ultime teatrali. «Il medico per forza» di Molière al Carcano*, in «Corriere della sera», 26 gennaio 1923 e MARCO RAMPERTI, *Petrolini recita Molière*, in «Il secolo», 26 gennaio 1923.

¹⁰ *I Salamini* (1908) e *Fortunello* (1915) rappresentano l'apice del suo rovesciamento dei canoni tradizionali facendo di Petrolini il massacratore di ogni convenzione borghese.

¹¹ ETTORE PETROLINI, *Abbasso Petrolini!*, Siena, Tipografia Cooperativa, 1922, pp. 130-131.

¹² MARCO RAMPERTI, *Gastone*, in «L'Ambrosiano», 9 settembre 1924: «E il pubblico ride; ma è un ridere nervoso; come quando lo scemo dei *Salamini* ci guarda, e riguarda, con quelle sue occhiaie tonde che han la fissità imperturbabile dei teschi, e sono veramente, malgrado le molte cose che esso dice, gli incumbenti occhi della disperazione».

¹³ ETTORE PETROLINI, *Teatro di Varietà*, a cura di Nicola Fano, con la collaborazione di Anna Maria Calò, Torino, Einaudi, 2004, p. v.

¹⁴ FRANCA ANGELINI, *Petrolini e gli altri*, in *Petrolini e le peripezie della macchietta*, Roma, Bulzoni, 2006, p. 23.

Attore e autore, Petrolini scrisse non soltanto le proprie opere ma anche testi teorici riguardanti la sua arte e la costruzione di una sua ben determinata “immagine” pubblica: artista autodidatta, svincolato da qualsiasi tradizione precedente, pronto a mantenere buoni rapporti con il potere (politico e intellettuale), diviene così emblema di tutta un’epoca e di un gusto dai connotati definiti.

Osserva Franca Angelini: «i grandi attori di Varietà sono tutt’altro che muti e non solo scrivono il loro repertorio ma spesso anche le loro *Memorie*»¹⁵, tendenza che ci è testimoniata per esempio da *Abbasso Petrolini!*, una raccolta di giudizi critici sulla sua arte, a cui Petrolini acclude una chiusura in cui si legge:

voi mi chiederete il giudizio di Petrolini su Petrolini. [...] Per quanto sia grande e indiscutibile l’autorità dei miei critici, nessun critico è più autorevole di me quando si tratta di giudicare la mia arte. [...] Io sono un fenomeno, se fenomeno si può chiamare, chi dice al pubblico soltanto le cose più vere e però più facili e più semplici. Il fenomeno sono io... La mia intelligenza, la mia sensibilità¹⁶.

Secondo il giudizio di Claudio Giovanardi: «Egli fu un attento agente di sé stesso, pronto a celebrarsi nelle memorie, fitte di aneddoti accattivanti, e addirittura maniacale collezionista dei giudizi critici dedicati ai propri spettacoli»¹⁷. Altro momento importante di riflessione teorica sull’arte drammatica fu la formulazione della tesi dello slittamento, cioè dell’uscita dalla finzione scenica messa in atto dall’attore attraverso un evento minimo che accade in sala, analizzata da Petrolini in *Modestia a parte* che molto ha in comune con le teorie sviluppate da Bertolt Brecht in quegli stessi anni. Tali scritture ci raccontano un serio tentativo da parte dell’autore di farsi riconoscere come attore-autore non effimero rispetto a quanti calcavano le assi del palcoscenico contemporaneo.

Questa vasta produzione petroliniana, conservata negli originali presso la Biblioteca Teatrale del Burcardo a Roma, non è a tutto oggi interamente edita: di recente pubblicazione il volume curato da Claudio Giovanardi e Ilde Consales¹⁸ aggiunge un tassello importante andandone ad arricchire il catalogo delle opere edite, ma non esaurendolo.

Molteplici sono gli strumenti pertinenti al territorio del comico i quali concorrono «ad articolare e connotare i modelli e le pratiche di quella antropologia dell’uomo come animale sociale e comunicativo che ne definisce l’identità sull’esclusivo suo essere in grado [...] non solo di parlare, ma anche di ridere e far ridere, e quindi di motteggiare»¹⁹: la facezia, il motto di spirito, l’imitazione etc.²⁰. Un ruolo di primo piano è assegnato alla parodia, il contro-canto nella sua accezione etimologica, arma spesso usata da Petrolini sin dalle sue prime prove. Edoardo Sanguineti, in un saggio critico sul teatro petroliniano, sostiene che «le riuscite fondamentali di Petrolini si giocano

¹⁵ FRANCA ANGELINI, *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1988, p. 94.

¹⁶ ETTORE PETROLINI, *Abbasso Petrolini*, cit., p. 117.

¹⁷ CLAUDIO GIOVANARDI, «Io al teatro romanesco non ci tengo né... ci tesi mai». *Ettore Petrolini, un teatrante senza confini*, in *Petrolini inedito*, a cura di Claudio Giovanardi e Ilde Consales, pref. di Gigi Proietti, Roma, Gremese, 2010, pp. 9-25: 9.

¹⁸ *Petrolini inedito*, a cura di Claudio Giovanardi e Ilde Consales, cit., p. 23: «Nel Fondo Petrolini della Biblioteca del Burcardo di Roma giacciono numerose opere inedite, in parte manoscritte, in parte dattiloscritte: macchiette, stornelli, canzoni e commedie di diversa lunghezza».

¹⁹ AMEDEO QUONDAM, *Dall’uomo faceto all’uomo di spirito. Schede sulle radici ridicolose dell’Europa*, in *Il comico nella letteratura italiana. Teorie e poetiche*, a cura di Silvana Cirillo, Roma, Donzelli, 2005, pp. 91-116: 96.

²⁰ Cfr. FLORINDA NARDI, *L’umorismo nel teatro italiano del primo Novecento*, Manziana, Vecchiarelli, 2006, p. 10: «Da tempo ormai, in ambito teorico, si discute sulla necessità di una regolamentazione di termini da usare per le varie sfumature del comico [...] e, proprio in un’ottica post-pirandelliana, una sua precisa distinzione dall’umorismo».

sopra quel tipo di versante caricaturale e parodico che è naturalmente una vena eterna del gioco teatrale»²¹.

Petrolini porta sul palcoscenico le celebrità di ogni tempo e di ogni luogo, da Amleto a Napoleone, da Pilade a Ugolino, da Sherlock Holmes ad Ariosto, variegati personaggi diventano oggetto delle sue canzonature, delle sue prese in giro. A tal proposito osserva Donatella Orecchia: «Il confronto e la riscrittura parodica investono innanzitutto la tradizione interna del varietà e poi tutto ciò che costituisce il tessuto culturale all'interno del quale Petrolini (e il pubblico che lo vede) si colloca: la tradizione del melodramma italiano, del teatro di prosa ottocentesco, della canzone romanesca, il cinema muto e la canzone francese, il fumetto e il romanzo popolare»²².

Proprio la parodia, che tanto conquistò l'interesse dei futuristi, fu individuata da Petrolini, nella sua riflessione teorica sulla sua attività, come una caratteristica fatta propria: «io ho importato la parodia, io ho abolito le definizioni di “comico nel suo repertorio” oppure “comico macchiettista” eccetera, e comparvero – per me – i primi aggettivi di “parodista” o di “comico grottesco” e di “originale” “fantastico” “bizzarro” e via di seguito!»²³. Su questo strumento del comico si concentra la seguente comunicazione: in particolare attraversando i diversi riusi petroliniani del modello dannunziano sia nei monologhi che nelle macchiette e commedie.

Tra i vari personaggi costruiti parodiando un individuo noto, Gastone, protagonista dell'omonima *pièce* del 1924, occupa una posizione interessante: tuttologo elegantissimo e finissimo amatore costruito sulla falsa riga dell'Immaginifico poeta-Vate contemporaneo: Gabriele d'Annunzio. Il mondo contemporaneo di Petrolini fu, infatti, «il tempo dell'estetismo e del dannunzianesimo»²⁴, come sostiene Silvio d'Amico, per cui interessante risulta indagare come la penetrazione di questo modello nei diversi strati del pubblico coevo venga scardinata dall'abilità di Petrolini. Sicuramente la fama di d'Annunzio, poeta, romanziere, drammaturgo, politico, interventista è, a inizio secolo, vastissima incrementata dal tentativo di rinnovamento del teatro nazionale con la Duse e più in generale da quel gusto per l'authoréclame²⁵ che caratterizzò l'intera sua esistenza. Infatti, secondo il giudizio di Franca Angelini: «Molte parodie e macchiette hanno come oggetto le mode culturali, la cultura scolastica, il dannunzianesimo, tutta la mitologia piccolo-borghese»²⁶.

Ma procediamo con ordine. Il primo tentativo di caricatura del bello decadente trova consistenza nella macchietta di *Bell'Arturo*, personaggio nato a inizio secolo per il teatro di Campagnano e poi incluso nella Rivista *Venite a sentire* del 1915, mette in scene un prototipo di giovane affettato nei modi e piuttosto sciocco che poi troverà più concreto spazio in *Gastone*.

Commedia in due atti che Petrolini porta sulle scene con la sua Compagnia il 14 aprile del 1924 a Bologna, in *Gastone* l'autore pone sotto i riflettori la macchietta del bello senza cervello, parodia questa: «del bel vanesio [...] tanto diffusa nei Varietà dell'epoca perché castigata, strutturalmente legata più al gusto metropolitano borghese che ai forti umori dissacratori del futuro Petrolini»²⁷ sostiene Angelini. Satira amara della società coeva il cui protagonista è un giovane squattrinato,

²¹ EDOARDO SANGUINETI, *Il gesto verbale di Petrolini*, in *Cultura e realtà*, a cura di Erminio Risso, Milano, Feltrinelli, 2010, pp. 317-322.

²² DONATELLA ORECCHIA, *Questioni di metodo per lo studio del comico grottesco in Ettore Petrolini*, in *Culture del Teatro*, cit., pp. 153-168: 161.

²³ ETTORE PETROLINI, *Petrolineide*, in «Café chantant», 20 luglio 1914.

²⁴ SILVIO D'AMICO, *Maschera di Petrolini*, in *Bocca della verità*, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 157-186.

²⁵ Cfr. SIMONA COSTA, *D'Annunzio*, Roma, Salerno, 2012, p. 33.

²⁶ FRANCA ANGELINI, *Il teatro del Novecento da Pirandello a Fo*, Roma-Bari, Laterza, 1976, p. 123.

²⁷ EAD., *Petrolini e le peripezie*, cit., p. 33.

Gastone appunto, corteggiatore di tutte le ballerine e le attrici che incontra, con una carismatica parlantina romanesca e un gusto marcato per l'estetica e la moda.

Il riferimento al modello dannunziano è da subito cercato nella fisionomia del personaggio attento all'apparire, allo stile, gli occhi cerchiati e incipriati, con il guanto bianco sempre nel taschino e il bastone, ma anche nel modo di porsi di fronte al pubblico con un linguaggio raffinato ma, di fatto, non portatore di senso: i giochi verbali di Gastone, di cui si fa vanto nella commedia, sono spesso senza significato, basati su esigenze fonetiche svincolate dal significante, come accade in diversi momenti della rappresentazione. L'oggetto catalizzatore, il guanto che lo caratterizza, come osserva Giovanni Antonucci, assume un ruolo aggiuntivo rispetto a quello di simboleggiare il personaggio, in quanto diviene: «immagine di un gusto figurativo modernissimo»²⁸.

Sempre stretto, com'è noto, il rapporto di d'Annunzio con la Francia, meta del suo esilio nel quinquennio 1910-1915, il Vate compose non solo drammi in francese ma anche alcuni componimenti²⁹, per cui l'utilizzo smodato di questa lingua nella serie iniziale del secondo atto di *Gastone* («numero di centro del "variété", "danseur", "diseur", frequentatore dei "bal-tabarins" e dei "cabarets"»³⁰ o anche poco prima «Quello che ora è strettamente necessario, è cambiare ambiente, raffinarvi. Ci vuole un po' di "charme", un po' di linea, un po' di "chic" e della "souplesse"»³¹) non richiama soltanto la moda dell'esterofilia linguistica propria dell'ambiente del varietà ma soprattutto una caratteristica del suo stile. Osserva Giovanardi: «la storpiatura di una lingua straniera costituisce un meccanismo comico universale, cui commediografi e sceneggiatori fanno ricorso con larghezza. Si tratta di un espediente antichissimo, già ampiamente attestato nelle commedie cinquecentesche. [...] per il commediografo rappresenta unicamente un formidabile esercizio parodistico»³² ed è quanto fa Petrolini attraverso le incomprensioni che nascono tra i personaggi da cui spesso sfocia una vera e propria incomunicabilità tra due mondi, come accade tra zio Vincenzo e Gastone.

All'esteta decadente dedito alle belle donne si ricollegano i riferimenti alle conquiste femminili, subito ribaltati dall'attore romano caricandone esageratamente i risultati, mettendo inoltre tutte le sue conquiste nella stessa pensione in un gioco di moltiplicazioni dall'effetto caricaturale assicurato. Ulteriore elemento legato al d'Annunzio personaggio è il riferimento all'utilizzo della cocaina di cui sembra che il Vate facesse uso nella prigione dorata del Vittoriale, messa in rima nella canzone declamata da Gastone in chiusura del secondo atto: «Bice / solo lei mi fa felice / Gemma / ama solo la mia flemma / Rina / lei per me è cocaina / se la prende a colazione / pensando a Gastone»³³ e in altri luoghi della *pièce*: «Lo sa tutto il mondo, che non si vive di solo pane: si vive anche di cocaina... Ventidue lire al grammo, l'ho pagata ieri sera»³⁴.

Sostiene Milli Graffi che «la degradazione che Petrolini opera su questi personaggi è continuamente rapportata alla loro elevazione»³⁵, se d'Annunzio si presenta al suo pubblico come

²⁸ GIOVANNI ANTONUCCI, *Petrolini. Macchiette, lazzi, colmi e parodie*, a cura di Id., Roma, Newton Compton, 1994, pp. 10-11.

²⁹ La produzione in francese di d'Annunzio comprende quattro drammi (*La martyre de Saint Sébastien*, *La Pisanelle*, *Le Chèvrefeuille*, *Le dit du sourd et muet*) e dodici sonetti (*Sonnets cisalpins*) senza dimenticare l'attenzione, nutrita sin dagli esordi letterari, per le edizioni in francese delle sue opere affidata a Georges Hérelle.

³⁰ ETTORE PETROLINI, *Gastone: due atti e tre quadri*, Bologna, Licinio Cappelli, 1932, p. 55.

³¹ Ivi, p. 44.

³² CLAUDIO GIOVANARDI, *Ettore Petrolini, un teatrante senza confini*, in *Petrolini inedito*, cit., p. 19.

³³ ETTORE PETROLINI, *Gastone*, cit, p. 58.

³⁴ Ivi, p. 72.

³⁵ MILLI GRAFFI, *L'arguzia nonsensica nella struttura del comico*, in *Petrolini. La maschera e la storia*, a cura di Franca Angelini, Roma-Bari, Laterza, 1984, pp. 147-158.

cultore del bello e del lusso, scrittore elitario che non si cura del volgo, successore di Giosue Carducci, lo scatto parodico messo in atto da Petrolini si gioca proprio sull'esagerazione di questi tratti, dalla gestualità al linguaggio, così da suscitare la risata negli spettatori. Proprio per il suo inconfondibile tono, le opere di d'Annunzio furono spesso oggetto di rimaneggiamenti parodici (solo per fare qualche esempio: *Il figlio di Iorio* di Scarpetta³⁶ o anche il rimaneggiamento di Luciano Folgore de *La pioggia nel pineto*³⁷) in cui gli autori giocarono con i versi originari conservandone spesso le rime, la cadenza e la sintassi. Altra strategia messa in atto da Petrolini per rendere parodico il suo Gastone è la sottolineatura a dismisura della respirazione. Infatti egli rovescia l'arte del grande attore, sottolinea i difetti dei propri personaggi, cammina sul palco in modo errato, emette la voce in modo sgraziato, osserva Ferruccio Mariotti: «buona norma per ogni attore è non esibire la propria tecnica respiratoria [...] Petrolini, al contrario, esibisce la respirazione. Naturalmente pensiamo a Gastone, a come usi la respirazione per contrarre l'attenzione del pubblico o per dilatarla»³⁸.

Ai fini di tale percorso critico un'altra frase interessante, forse meno immediata per il pubblico, si ritrova nel secondo quadro dell'ultimo atto in cui Gastone, in una battuta sulle proprie virtù, afferma: «E non faccio per dire, ma sono l'idolo, il beniamino, il cantante aristocratico, il fine dicatore, il cesellatore della canzone, il signor della scena»³⁹. Il termine "cesellatore" rimanda al principio parnassiano dell'artista-cesellatore abbracciato dal giovane d'Annunzio da poco giunto a Roma e da lui più volte riportato sulla pagina scritta: a titolo di esempio richiamo i versi de *Il sonetto d'oro* «in atto / d'un maestro orafo antico su un gioiello / regale, ognuna a punta di cesello / (m'è Benvenuto nel pensiero!) io tratto»⁴⁰. Lo stesso accade anche con l'espressione "signor della scena" la quale rievoca alcuni versi dannunziani scritti in onore di Francesco Paolo Michetti e inseriti nella raccolta *Chimera*: «Tu, signor del pennello, io de la rima»⁴¹.

Ovviamente la presenza dannunziana non si esaurisce nel personaggio qui esaminato, ma il Vate diventa presenza assidua in molti *loci* della produzione petroliniana. Pensiamo a *Maria Stuarda* in cui sono riportati versi della *Francesca da Rimini*⁴², tragedia dannunziana che ebbe un notevole successo: «All'alba ella mi svegliava con i versi di d'Annunzio, quelli della *Francesca da Rimini*: "Svegliati! Si è levata la stella Diana e vannosene via le Gallinelle..." ed io le rispondevo teneramente: e chi se ne... stropiccia... chi se ne preoccupa? Lasciami dormir settecent'anni, come Aligi, come il pubblico quando ha sentito la figlia di Jorio». Il linguaggio antico-popolare che nel caso della Francesca da Rimini è intessuto di dantismi e non solo, rimanda alla ricerca portata avanti dal d'Annunzio drammaturgo tra fine Ottocento e inizio Novecento e che accompagna la sua intera vicenda teatrale. La complessità del dialogo così costruito, in cui appunto l'intarsio interletterario è

³⁶ Eduardo Scarpetta mise in scena questa parodia della tragedia pastorale dannunziana (*La figlia di Iorio*) capovolgendo la trama originale e portando sulle scene i suoi personaggi caricaturali il 3 dicembre 1904 al Teatro Mercadante di Napoli, azione che comportò anche una querela per plagio.

³⁷ I versi di Luciano Folgore, *La pioggia sul cappello*, rispettano fortemente il ritmo e la struttura metrica dell'originale, pur destrutturandone il messaggio e abbassandone il livello mettendo in scena le ossessioni dannunziane.

³⁸ FERRUCCIO MARIOTTI, *L'attore Petrolini, in Petrolini. La maschera e la storia*, cit., p. 42.

³⁹ FRANCA ANGELINI, *Petrolini e le peripezie della macchiotta*, cit., pp. 41-43.

⁴⁰ GABRIELE D'ANNUNZIO, *Versi d'amore e di gloria*, a cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini, Intr. di Luciano Anceschi, Milano, Mondadori, 2 voll., I, 1982, p. 174.

⁴¹ Ivi, p. 123.

⁴² La tragedia, portata in scena il 9 dicembre 1901 al Teatro Costanzi di Roma, si basa sull'amore infelice della nota coppia dantesca Paolo-Francesca e doveva far parte di una trilogia, mai compiuta, quella dei *Malatesti*, insieme a *Parisina* e a *Sigsmundo Malatesta*.

elemento predominante, diviene causa di rovesciamento essendo appunto tacciato di falsità e di provocare la noia nello spettatore.

Anche nella parodia della *Traviata* verdiana, *Violetta, deh! pensateci...*, è richiamato il Vate: «Ah! Vergine Maria, quello che accadde dopo, a raccontar rinunzio; / la cosa è troppo brutta – ci vorrebbe d’Annunzio!».

In alcuni quaderni petroliniani in cui l’autore annotava le proprie battute, i colmi o i monologhi, si ritrovano altri riferimenti al soggetto qui analizzato. Un caso è rappresentato del quaderno numero 5 della collezione di Paola Petrolini, manoscritto originale conservato presso la Biblioteca Teatrale del Burcardo, in cui si può leggere l’inedito monologo intitolato emblematicamente *Gabriele*:

Scrivo per gli editori parigini
articoli e romanzi.
Però son sempre a corto di quattrini,
i creditori non mi danno pace,
e per farli star buoni
cado dalla padella nella brace.
Corro senza prudenza – dietro a le bianche ali
delle farfalle – che poi sono cambiali,
e le rinnovo al di della scadenza
il di della scadenza...
Poi mi lascio convincere e riprendo la via di Damasco... Quale *debache!* Come si dice nella
lingua di Francia, che è ormai nel sangue mio, nelle seicentottantasei vertebre della mia spina
dorsale, agguerrita per le notti erculee e per le notti sentimentali...
M’hanno venduto tutto i creditori,
e la mia Capponcina
or non raccoglie più capolavori.
M’han detto poi, con voluttà maligna.
che “per non dormire”
l’ho riempita di ceramiche di Signa.
[...]

In Italia, che cosa ero io? Appena, appena un superuomo celebre, tutt’al più, come emanatore
di fascino e come fumatore di sigarette da ottantamila lire al pacchetto... Da Parigi, invece,
posso gridare:

Crede Dante Alighieri, poverino,
d’essere un gran poeta
sol perché lo chiamavano di... vino.
Però le fame son tutte compagne,
ed io l’ho già eclissato
poiché sono il poeta di... Champagne
[...]

Lei diceva? La fiaccola? E chi n’ha saputo più nulla... l’avevo messa sotto il moggio...
probabilmente nella vendita è sparita anche quella... E questo sarebbe da neglegere... ma il
mio Malatesta, che pagai con sette e settemila lira di gratitudine alla donna dalle bianche mani
che le lo regalò... è in uno stato compassionevole e m’ero già deciso di vendere il fido scudiero
e la fida fantesca

Gli elementi dannunziani ci sono tutti: il rapporto con la Francia e il contrasto con il successo in patria, i debiti, i cavalli, la Capponcina, la Duse, il dramma della *Fiaccola sotto il moggio*⁴³... addirittura uno dei motti delle carte da lettera, insomma davvero qui Petrolini fa perdere lo spettatore in un gioco di rifrazioni continue che ci permette di notare anche quanto l’attore-autore conoscesse il

⁴³ I quattro atti della seconda tragedia abruzzese vennero portati sulle assi del Teatro Manzoni di Milano il 27 marzo 1905 dalla compagnia di Fumagalli, essendo avvenuta la rottura con la Duse in occasione della rappresentazione della *Figlia di Iorio*.

modello parodiato. Ricordo ancora che quando Petrolini incontrò Mussolini a palazzo Venezia per ricevere da lui una medaglia per la sua carriera artistica, l'attore rispose «ME NE FREGIO» in dialogo proprio con il dannunziano – poi fatto proprio dal fascismo – «ME NE FREGO», ancora conservato presso il Vittoriale ricamato su un gagliardetto dei legionari fiumani.

Le varie canzonature petroliniane, dunque, non soltanto attaccano d'Annunzio personaggio pubblico, con i vari riferimenti ai suoi interesse, ai debiti e agli amori, ma anche la sua produzione drammaturgica attraverso le citazioni tratte da opere scelte (appunto la *Fiaccola*, la *Figlia di Iorio* o la *Francesca da Rimini*). A tal proposito mi sembra di poter leggere una critica proprio al progetto teatrale dannunziano: un teatro in versi, difficile, con un linguaggio basato sul falso-antico come lo definisce Annamaria Andreoli⁴⁴, mentre l'idea di Petrolini è quella di portare avanti un teatro immediato che nella sua semplicità, pur sopra le righe, portasse sulla scena la verità.

In conclusione, come ha osservato Franca Angelini, interprete acuta dell'esperienza petroliniana, egli ha rappresentato una figura di rilievo della nostra scena drammaturgica primonovecentesca avendo raccolto in sé le qualità di molti attori di grande qualità:

come Fregoli, attore del corpo e della voce come Viviani, attore-canzonettista come Maldacea. Petrolini ebbe il merito di riunire questi modi di essere attore: macchietta del borghese e del *viveur* dal profilo elegante in bianco e nero, cantante e fine dicitore in caricatura, cangiante inventore di infinite identità fino all'astrazione metafisica del non-senso verbale e sonoro, osservatore di una realtà varia, romana ma radicata nell'intera geografia e in gran parte del nostro paese⁴⁵.

⁴⁴ Cfr. ANNAMARIA ANDREOLI, *Il popolo autore nella «Figlia di Iorio» di Gabriele d'Annunzio*, Avellino, Edizioni Sinestesie, 2014.

⁴⁵ FRANCA ANGELINI, *Petrolini e gli altri*, in *Petrolini e le peripezie della macchietta*, cit., p. 17.