

MONICA VENTURINI

Petrolini e i futuristi: “radioscopia” di un incontro

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]

MONICA VENTURINI

Petrolini e i futuristi: “radioscopia” di un incontro

Nella comunicazione si intende mettere a fuoco il rapporto che Petrolini intrattenne con molti artisti futuristi, da Marinetti a Buzzi, da Settemelli a Folgore e Cangiullo. Punto d'avvio di tale ricognizione sarà l'indagine svolta nella Biblioteca teatrale del Burcardo a Roma che accoglie il «Fondo Petrolini» con materiale edito e inedito – copioni, lettere, testi di varia natura – analizzato sulla base della ricostruzione dei momenti-chiave di tale esperienza teatrale e intellettuale.

La figura di Ettore Petrolini riassume in sé, con la forza e la statura di un modello, le vicende del teatro comico italiano¹ dei primi decenni del Novecento. Autore-attore dagli infiniti volti, è riuscito a creare un repertorio ed una maniera che hanno profondamente influenzato la scena culturale del secolo. Come ricorda Franca Angelini, è stato guitto in cerca di scritture, machietista nei varietà, capocomico di rivista, attore dell'avanguardia futurista, scrittore di testi comici, riduttore di testi letterari, nonché «vedette che recitò Molière alla Comédie Française, un divo del cinema che reclamizzava la brillantina, il Campari, la Salsolittina»². Se i suoi esordi, all'inizio del secolo – tra le sue prime macchiette quella del bell'Arturo nel 1903 – sono segnati da figure e parodie dissacranti – da Fortunello a Salamini al Conte D'Acquafresca e Faust – che non possono non suscitare anche l'entusiasmo dei futuristi e che avranno poi interessanti sviluppi successivi, è oggi da sottolineare anche l'importanza, in quegli anni, del Petrolini uomo di cultura che ha lasciato in eredità, non solo la sua camaleontica produzione, ma anche la sua arte d'intrecciare relazioni e collaborazioni nei modi più diversi: «egli fu un attento agente di sé stesso, pronto a celebrarsi nelle memorie, fitte di aneddoti accattivanti» – scrive Claudio Giovanardi – «e addirittura collezionista dei giudizi critici dedicati ai propri spettacoli»³. Ai tempi di piazza Pepe⁴, scritturato per sei lire al giorno da don Peppe Jovinelli, Petrolini dichiara una volta per tutte la sua personale tradizione, lontana da quella ufficiale, «le scale di casa sua», come lui stesso definiva i suoi modelli, quell'essersi fatto attore da sé, osservando la scena, desiderando disperatamente convincere un pubblico inizialmente ostile e guardando essenzialmente a due elementi che lui stesso indica: il vocabolario e la strada⁵. A lungo ignorato dalla critica, Petrolini impara ad imporre il proprio lavoro prima nel gruppo dei futuristi, poi intessendo rapporti con letterati e scrittori – da Pietro Pancrazi a Massimo Bontempelli, da Ugo Ojetti a Lucio D'Ambra fino a Gordon Craig e Pirandello – guadagnandosi la stima dei maggiori

¹ Tra gli studi sul comico si ricordano qui BEATRICE ALFONZETTI, *Il comico nella letteratura italiana: teorie e poetiche*, a cura di Silvana Cirillo, Roma, Donzelli, 2005. GIULIO FERRONI, *Il comico nelle teorie contemporanee*, Roma, Bulzoni, 1974; ID., *Il comico: forme e situazioni*, Catania, Edizioni del Prisma, 2012.

² FRANCA ANGELINI, *Introduzione*, in *Petrolini. La maschera e la storia*, a cura di Franca Angelini, Bari, Laterza, 1984, pp. 1-22: 1.

³ CLAUDIO GIOVANARDI, «Io al teatro romanesco non ci tengo né... ci tesi mai!». *Ettore Petrolini, un teatrante senza confini*, in *Petrolini inedito. Commedie, macchiette e stornelli mai pubblicati*, a cura di Claudio Giovanardi e Ilde Consales, prefazione di Gigi Proietti, Roma, Gremese, 2016, pp. 9-25: 9. Si vedano ETTORE PETROLINI, *Modestia a parte...*, in ID., *Memorie*, a cura di Annamaria Calò, Venezia, Edizioni del Ruzante, 1977 e l'opera collettiva *Abbasso Petrolini*, Siena, Tip. Cooperativa, 1922.

⁴ Cfr. FRANCA ANGELINI, *A Piazza Pepe*, in EAD., *Petrolini e le peripezie della macchietta*, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 31-38.

⁵ Sanguineti parla di «gesto verbale» in *Petrolini. la maschera e la storia*, cit., pp. 123-146.

esponenti della cultura italiana dell'epoca. Più tardi, con l'avvento del fascismo e sotto lo sguardo vigile di una censura poco tollerante verso l'improvvisazione e lo scambio di battute col pubblico che aveva sempre caratterizzato il teatro di varietà, il repertorio di Petrolini si allontanò dal macchietismo e si volse alla rielaborazione di opere più complesse ed impegnative come il *Medico per forza* di Molière e *Agro di limone*, tratto da *Lumie di Sicilia* di Pirandello, per approdare infine alla scrittura di nuove commedie come *Gastone* (1924) e *Chicchignola* (1930). Mussolini, in questi anni, assiste ai suoi spettacoli, nonostante la comicità proposta da Petrolini sia ben lontana dalla retorica fascista, di cui evoca stereotipi, atmosfere e linguaggio, per poi irridarli e rovesciare così l'immagine dell'italiano "ufficiale".

Oggi è senza dubbio utile e, grazie ai documenti conservati, anche possibile, ripercorrere le tappe della sua esperienza artistica con il ricorso alla documentazione che Petrolini stesso raccolse durante la sua vita, di cui una parte si trova nei suoi libri – soprattutto *Abbasso Petrolini* (1922) e l'autobiografia *Modestia a parte* (1932) – il resto è stato conservato dagli eredi e donato in varie fasi alla Biblioteca teatrale del Burcardo che nel 2003 ha celebrato Petrolini con una mostra a lui dedicata – *Il percorso di un comico*, tenutasi dall'11 aprile al 31 maggio 2003, a cura di Maria Teresa Iovinelli – dove si sono presentati al pubblico i documenti più significativi oggi presenti e consultabili nell'Archivio. In questa occasione, proprio facendo riferimento ai testi conservati e consultati presso il Burcardo, senza voler ripercorrere l'intera produzione petroliniana, si ritiene importante mettere a fuoco il profilo intellettuale di un autore che ha contribuito a rivoluzionare il comico novecentesco, tramite una serie di essenziali incontri che gli hanno permesso di intrecciare la propria ricerca artistica a quella delle avanguardie d'inizio secolo.

La storia della collaborazione di Petrolini con i futuristi⁶ è in parte nota – si ricorda qui il volume di Lista e i numerosi interventi dedicati a questo aspetto – anche se, in questo snodo essenziale per la letteratura primonovecentesca e per la storia del teatro italiano ed europeo, restano in parte ancora aperte molte delle questioni essenziali che contribuiranno poi a mutare per sempre i meccanismi della comicità teatrale italiana. Il futurismo e il varietà, come è noto, denunciano a gran voce la morte del teatro borghese, la fine di una stagione che per molti risultava irrimediabilmente esaurita. Di fatto, il connubio tra questi due mondi sarà strettissimo e la comicità grottesca, poliedrica e multiforme di Petrolini si trasformerà velocemente in uno dei modelli più vivaci a cui è andata conformandosi, sulla scena, l'estetica del futurismo. Si è insistito soprattutto sulla vicinanza tra Petrolini e i futuristi, guardando i due manifesti, *Il teatro di varietà* di Marinetti (1913) e *Il teatro della sorpresa* di Marinetti e Cangiullo (1921) – ancor prima occorre citare il *Manifesto dei drammaturghi futuristi* del 1911, nel quale il debito nei confronti di d'Annunzio e degli scrittori francesi a lui contemporanei emerge in modo evidente – ma gli elementi che connotano questo rapporto sono certamente più complessi e controversi. Se è vero, come sostiene Lucia Strappini, che «la parodia come segno principale dei numeri vuol dire, dunque, e prima di tutto lavoro sul linguaggio, di modo che al mimetico-satirico della tradizione macchietistica alla Maldacea si sostituisce la selezione di

⁶ Si vedano GIOVANNI LISTA, *Petrolini e i futuristi*, Salerno, Taide, 1981: «L'epoca tra i due secoli è in definitiva quella in cui subentra la crisi di ogni concezione dell'arte come *mimesis*, come *fabula* o, soprattutto per quanto riguarda il teatro, come "rappresentazione". [...] Si trattava allora di operare una nuova teatralizzazione del teatro, cioè di creare un "teatro teatrale" secondo la formula coniata da Meyerhold e poi ripresa in Italia da Anton Giulio Bragaglia. [...] Le forme nuovissime della scena popolare, e in particolare il caffè-concerto, la rivista e il teatro di varietà, erano infatti nate proprio sulla morte del personaggio e della *fabula* che ne raccontava la storia», p. 8; si veda anche MARIO VERDONE, *Il teatro del tempo futurista*, Roma, Lerici, 1969.

materiali già pronti e notissimi [...] ricomposti nella forma della filastrocca alogica⁷, non si deve dimenticare che l'ambivalenza di questo procedimento di tipo parodico resta esibita e non risolta, secondo la nota lezione di Jarry.

Petrolini, nonostante avesse più di una volta colpito con i suoi strali e le sue parodie⁸ Marinetti negli *Stornelli maltusiani*⁹, si mostra negli anni che precedono la prima guerra mondiale, estremamente interessato all'elaborazione artistica dei futuristi: partecipa alle loro "serate" e interpreta le sintesi di Marinetti, Corra e Settimelli. «Ho importato la parodia – scriveva in *Petrolineide*, nel «affè chantant» del 20 luglio 1914 – 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!». Se, come si è visto, le sue macchiette sono originali perché non tentano di imitare la realtà, ma la deformano volutamente – «Petrolini e Karl Valentin, dilatando il quotidiano fino all'assurdo, hanno portato sulla scena le nuove invarianti della vita sociale moderna»¹⁰ – è però dal 1910 – anche se altri posticipano il vero inizio di questa collaborazione al 1916¹¹ – e dunque, insieme all'esplosione della stagione futurista che si verifica una svolta nella elaborazione petroliniana con *I piedi*, *Cyrano*, *Paggio Fernando*, *Amleto*, *La domatrice*, *Il Conte*, *Il prestigiatore*, *Napoleone*, *L'antico romano*, *L'amor mio non muore*, *Gastone*. Come scrive Franca Angelini, «è qui, nel passaggio dalla mimesi all'astrazione di un segno parlante [...] che, come con troppa enfasi e troppo desiderio di appropriarsene videro i futuristi, si possono ravvisare gli esempi massimi in cui la macchietta affronta gli elementi di fondazione della comicità e ce li fa scoprire»¹².

Sono anni di teatro in rivolta, nell'ambito del quale i futuristi intendono distruggere il teatro della psicologia e del "chiaro di luna", quello storico o "di poesia" dannunziano e, più in generale, il teatro di parola e di analisi. Ma, se i futuristi «raggiungono il palcoscenico da una scrittura che precede»¹³, Petrolini calca le scene con un'idea dell'autorialità che fa tutt'uno con la rappresentazione: autore e attore in lui si fondono insieme ad un fortissimo senso del pubblico che entra letteralmente nell'elaborazione scenico-teatrale. Per questo, tale connubio, nonostante sia stretto per alcuni aspetti comuni e per la ricerca che lo anima, conosce anche importanti differenze. Come ancora ribadisce Franca Angelini, Petrolini è distante dai futuristi proprio per la sua estrema vicinanza al pubblico: la drammaturgia petroliniana si basa, infatti, sull'invenzione dell'attore, l'interruzione, l'uscita dalla finzione e tutte quelle tecniche di coinvolgimento del pubblico che chiama slittamento.

⁷ LUCIA STRAPPINI, *Dalla macchietta al personaggio*, in Petrolini. *La maschera e la storia*, cit., pp. 83-96: 90.

⁸ GIOVANNI LISTA, *Petrolini e i futuristi*, cit., p. 19: «Nel 1904 Edoardo Scarpetta scrisse l'opera satirica *Il Figlio di Iorio*, definita come "commedia presepiana" e ambientata a Pozzuoli, per sfruttare l'enorme successo che raccoglieva la tragedia pastorale dannunziana. Prima di metterla in scena si recò però da D'Annunzio a Marina di Pisa, per sollecitarne l'autorizzazione», p. 19.

⁹ ETTORE PETROLINI, *Ti à piaciato?!!*, Milano, Barion, 1922, p. 152: «Marinetti è quella cosa + che facendo il futurista + ogni sera fa provvista + di carciofi e di patat». Si veda anche p. 9: «Passatismo, futurismo + d'ogni luogo e d'ogni età; + buonomor, menefreghismo + e parole in libertà...».

¹⁰ GIOVANNI LISTA, *Petrolini e i futuristi*, cit., p. 19.

¹¹ *Ibidem*. «Un'alleanza concreta tra Petrolini e i futuristi non si produsse invece che agli inizi del 1916, nell'ambito delle messe in scena del teatro sintetico. Fino a quella data, il comico romano e i futuristi avevano però seguito direzioni di ricerca in parte convergenti».

¹² FRANCA ANGELINI, *Introduzione*, in Petrolini. *La maschera e la storia*, cit., p. 11.

¹³ EAD., *Petrolini e le peripezie della macchietta*, cit., p. 20.

Io – dice Petrolini – studio l'ignoranza, sondo la stupidaggine, notomizzo la puerilità, faccio la vivisezione di ciò che è grottesco e imbecille sull'esistenza del prossimo e le marionette che ricavo da questa mia fatica particolare non sono niente altro che la scelta colta a volo e cristallizzata nella ridicola smorfia di una maschera che resta come un documento adattissimo per arricchire il museo della cretineria. L'amor mio non muore, Paggio Fernando, Baciarmi baciarmi..., Per i tuoi piedi!..., Amleto, il conte, Giggetto, i Salamini non debbono considerarsi alla stregua dei soliti spunti comici. Hanno ben altro carattere. Sono la quintessenza parodistica del sentimentalismo esagerato, delle romanticherie deliranti, delle prosopopee inutili, del tragicismo morboso, della sciocchezza incurabile di cui spesso è malata l'umanità¹⁴.

La vena dissacratoria di Petrolini, che tanto entusiasmo i futuristi, si esercita con straordinario successo in numerose macchiette tra cui quella dell'*Antico romano* che, attraverso successive elaborazioni diventerà il celebre *Nerone*, immortalato nel 1930 nel film diretto da Alessandro Blasetti. Parodia allo stesso tempo della retorica imperiale e della recitazione enfatica del "grande attore", la caricatura di Nerone finirà col diventare emblematica della comicità petroliniana.

Contemporaneamente, nel 1915, Petrolini mette in scena le sue prime riviste. In *Venite a sentire*, il tema è patriottico, antiaustriaco: compare qui la macchietta di Cecco Pepe¹⁵, il vecchio-bambino, dietro al quale si cela il riferimento a Francesco Giuseppe, figura che ebbe largo seguito tra i futuristi. Nell'introduzione, intitolata *La censura*, Petrolini si prende gioco degli interventi della censura che possono essere aggirati da un lettore attento e dall'immaginazione per cogliere il senso delle parole soppresse – «Se c'è una cosa un po' compromettente / la censura sopprime le parole. / Mette i puntini o lascia quelle sole / Dove il lettore non capisce niente. / Ma basta un po' di pratica per dire / come le frasi debbano finire»¹⁶ – e poi passa alla definizione giocosa della rivista: «Dimmi con chi vai e ti dirò che rivista scrivi. Un piede lava l'altro, tutti e due scrivono una rivista. E concludo che la rivista è una cosa già vista e rivista, che tutti hanno già vista e rivista. Questo è un insieme di fanfaluche, panzane, strambotti, castronerie concentrate in uno scherzo che dovrebbe essere destinato al riso e siccome riso e cucuzze legano bene insieme, vi auguro buon appetito indi... gestione». Fin dal menù di cui si parla nella prima scena il riferimento alla guerra è evidente – «Maiale all'imperiale, / Zuppa alla marinara inglese / Strapnel russi al pomodoro / Bombe di riso [...] / Fucileria mista con contorno di tiratori scelti / Salti in pancia alla bersagliera / Pasticcio al guglielma / Insalata grigio verde / Coratelle girate alla baionetta / Aquila a due teste saltata in padella / Torpedini e siluri in salsa asfissiante / Dessert: nespole, sorbe, cannoni alla crema, confettura al piombo» –, più avanti i burattini diventano guerrieri e compare Cecco Pepe, figura ambigua che arriva a dire, ricordando più Mussolini che Francesco Giuseppe: «Popolo mio, invece di farmi arrabbiare così potreste sacrificarvi per il mio paterno affetto! Spogliare le vostre botteghe e le vostre cucine. Rimediarmi sgommarelli e scolabrodi ed altri oggetti per fare monete e proiettili. Adoperatevi, o popolo a preparar metalli». La personificazione della Pace compare nella scena 18^a vestita di bianco, con il ramoscello d'ulivo in mano e i capelli biondi sciolti sulle spalle:

Dove potrei trovar la via di scampo?
Ovunque io passo insanguinato è il campo.

¹⁴ LUCIANO FOLGORE, *Intervista col più intelligente degli idioti*, in GIOVANNI LISTA, *Petrolini e i futuristi*, cit., pp. 75-77: 76. Il testo venne pubblicato con lo pseudonimo di E. Pinoso sulla rivista «Noi e il Mondo», il 1° giugno 1920, poi ripubblicato con la firma di Folgore in *Abbasso Petrolini!*, cit.

¹⁵ Si veda EMILIO SETTIMELLI, *Guglielmone e Cecco Beppe*, in GIOVANNI LISTA, *Petrolini e i futuristi*, cit., p. 95. L'articolo era stato pubblicato su «L'Italia futurista», 1, 2, 15 giugno 1916. Il copione dattiloscritta è conservata presso il Fondo Petrolini alla Biblioteca teatrale del Burcardo a Roma con il sottotitolo *Fanfaluca in un atto*.

¹⁶ Il copione che qui si cita è conservata presso il Fondo Petrolini alla Biblioteca teatrale del Burcardo.

Il monte è quasi tutto trincerato,
 Il mare dappertutto è ben minato.
 Nelle città tranquille, il disumano,
 Lancia le bombe giù dall'aeroplano.
 Io non so proprio dove riparare,
 Dovunque son sfrattata e devo andare!

Nel copione dattiloscritto conservato è inserito alla fine un *Nuovo Prologo* dal sottotitolo: «*nenia accompagnata da un motivo annoiante*» dove torna il riferimento alla censura e ai modi per aggirarla:

Quando il mare v'è a passeggio,
 Ciò ch'è meglio è forse peggio,
 Ma si fa ben persuaso,
 Di soffiarsi spesso il naso,
 Specialmente se un callista
 Rappresenta una Rivista,
 E mangiandosi per cena,
 Cinque atti in una scena!
 E se il sugo s'è attaccato
 Pure un cane può capire...
 Ecco dunque che ho spiegato,
 Il *Veniteci a sentire*
 E sicuro (beninteso!)
 Che voi avrete ben compreso.
 (Poiché tutto il rimanente
 L'ho spiegato chiaramente)
 Se dirò qualche scemenza
 Prego dunque l'indulgenza.
 Fate poi quel che vi pare
 Ora faccio cominciare!

Nel 1915 Fortunello – lo stesso che parla in prima persona, coniugando e declinando in tutti modi l'identità del soggetto «Sono un tipo estetico, / asmatico, sintetico, / simpatico, cosmetico [...] Sono omerico, / isterico, / generico, / chimerico»¹⁷ – viene inserito nella rivista *Zero meno zero* di Luciano Folgore¹⁸ insieme ad altre macchiette del repertorio di Petrolini. Il personaggio ebbe subito un grande successo e suscitò l'entusiasmo dei futuristi. Marinetti definì Fortunello «il più difficilmente analizzabile dei capolavori petroliniani», esaltandone il «ritmo meccanico e motoristico» ed il «*tenuff-tenuff* martellante all'infinito assurdità e rime grottesche». In «Italia Futurista» del 15 giugno 1916, Emilio Settemelli elogia Fortunello quale «caricatura dinamica creata nell'ora viva dell'odio e del disprezzo dalla vivacità italiana di Petrolini». Folgore – nota Lista – «attuando una sorta di spettacolarizzazione del *circus mundi* della modernità [...] superava di fatto i limiti della polemica e della satira con cui il futurismo attaccava il mondo della cultura italiana»¹⁹. Corra, recensendo l'opera, pochi anni dopo su «L'Italia futurista», vi leggeva anche una risposta “problematica” al contesto bellico dell'epoca, facendo notare come la posizione di Folgore – e

¹⁷ ETTORE PETROLINI, *Fortunello in Petrolini. I personaggi, Romani de Roma, L'ottobrata, Nerone, Miscellanea*, Milano, Garzanti, 1961, p. 6.

¹⁸ Il copione risulta disperso. Cfr. CLAUDIA SALARIS, *Luciano Folgore e le avanguardie. Con lettere e inediti futuristi*, Firenze, La Nuova Italia, 1997. Si veda anche PAOLO RIGO, «Parole in libertà»: processi metaforici nel Folgore futurista, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma Sapienza, 18-21 settembre 2013), a cura di Beatrice Alfonzetti, Guido Baldassarri e Franco Tomasi, Roma, Adi editore, 2014.

¹⁹ GIOVANNI LISTA, *Petrolini e i futuristi*, cit., p. 35.

possiamo aggiungere di Petrolini – già in quegli anni non fosse completamente coincidente con l'impeto futurista.

In questi anni Petrolini scrive anche *Ti à piaciato?*, zibaldone composito di testi di diversa natura che la critica ha definito il “lasciatemi divertire” di Petrolini. «Era fatale» – scrive Franca Angelini – «che in questa strada incontrasse i futuristi»²⁰. Nello stesso anno di *Zero meno zero* mette in scena altre sintesi futuriste tra cui vi sono: *Superuomo* di Settimelli, *Passatismo* di Corra e Settimelli, *Il vecchio* di Pratella, *Davanti all'infinito* di Corra e Settimelli, *Accordo strambo* e *Improvvisata* di Marinetti per citarne solo alcune. Se i futuristi devono, dunque, al comico romano l'interpretazione brillante del loro repertorio e il riferimento ad una parte di quelle figure e di quelle trovate già ideate dallo stesso Petrolini, dal canto suo lui deve a loro il suo ingresso nel mondo della critica. Pancrazi nel 1916 su «La Voce»²¹ aveva contribuito all'affermarsi di Petrolini sulla scena letteraria, collocandolo «tra Palazzeschi e Govoni; nella zona che Sanguineti chiama dell'antidolorismo, occupata dall'artista “saltimbanco”»²². Marinetti scrive su «L'Italia futurista»: «Il puro umorismo futurismo trionfa nell'arte assolutamente inventata di Petrolini. Questo genio italianissimo [...] ha sfasciato con le sue grasse ironie e con i suoi trucchi stupefacenti tutto il vecchio romanticismo e simbolismo nostalgico della poesia e del teatro passatista. Egli uccide con i suoi lazzi il non mai abbastanza ucciso chiaro di luna»²³. Da questa corrispondenza nasce qualcosa che va al di là di una collaborazione e rappresenta un punto nevralgico e ancora attuale:

I rapporti col movimento futurista vanno considerati entro questo quadro più vasto, che include il “negativo” come categoria novecentesca, una nuova nozione del comico (si pensi a Chaplin) fatta di associazioni, inversioni, ripetizioni, nonsens rivelatori, equivoci illuminanti, rimozioni emergenti dal gioco continuo del luogo comune smascherato; e dunque include un momento terminale in cui il comico si converte nel suo contrario, ovvero è l'unica forma di tragedia per l'uomo moderno²⁴.

D'altra parte il comico non può che «trovarsi al centro di nodali discussioni in tutte le epoche storiche che ha attraversato: respinto, condannato, sminuito, ostracizzato, ha svolto sempre il suo ruolo sovversivo, mordace, pungolatore, rientrando nelle pieghe di ciascuna disciplina proprio quando poteva sembrare annientato da un sistema di valori “alti”»²⁵. Aspetto che sarà “di richiamo” per i futuristi impegnati a sconvolgere il pubblico in tutti i modi possibili. Tra questi Emilio Settimelli²⁶, allora direttore de «L'Impero» (con Carli a Petrolini) scrive a Petrolini da Firenze l'8 gennaio 1917: «Caro e grande Petrolini, stiamo lavorando a lavori del teatro sintetico più significativi e con cui vogliamo affrontare il pubblico di Milano e di altre città importanti». E di

²⁰ ETTORE PETROLINI, *Fortunello in Petrolini. I personaggi, Romani de Roma, L'ottobrata, Nerone*, cit., p. 12.

²¹ Poi in PIETRO PANCRAZI, *Ragguagli di Parnaso*, Firenze, Vallecchi, 1920.

²² Ivi, p. 14.

²³ FILIPPO TOMMASO MARINETTI, BRUNO CORRA, *La risata italiana di Petrolini*, in GIOVANNI LISTA, *Petrolini e i futuristi*, cit., p. 84. L'articolo era uscito su «L'Italia futurista», II, 20, 1° luglio 1917.

²⁴ ETTORE PETROLINI, *Fortunello in Petrolini. I personaggi, Romani de Roma, L'ottobrata, Nerone*, cit., p. 14.

²⁵ FLORINDA NARDI, *Percorsi e strategie del comico. Comicità e umorismo sulla scena pirandelliana*, Roma, Vecchiarelli, 2006, p. 15. Si veda anche EAD., *L'umorismo nel teatro italiano del primo Novecento. Peppino De Filippo e Achille Campanile*, Roma, Vecchiarelli, 2006.

²⁶ Nel 1919, in *Inchiesta sulla vita italiana*, Settimelli analizzava luci ed ombre del tentativo futurista di utilizzare in funzione rivoluzionaria il teatro di varietà italiano, ma la conclusione di tali riflessioni era per lui negativa. Si veda anche *Petrolini*, in «La Testa di Ferro», I, 41, 19 dicembre 1920. Un estratto viene pubblicato in GIOVANNI LISTA, *Petrolini e i futuristi*, cit., pp. 98-99. Si veda anche dello stesso autore *Ettore Petrolini*, in EMILIO SETTIMELLI, *Gli Odi e gli Amori*, Roma, Pinciana, 1928. Il testo viene ripubblicato in GIOVANNI LISTA, *Petrolini e i futuristi*, cit., p. 103.

nuovo da Milano il 25 novembre 1922 – anno in cui esplode il caso Pirandello²⁷ dopo il clamoroso fiasco dei *Sei personaggi* nel 1921 e poi con i successi in Italia, in Europa e all'estero e la rappresentazione dell'*Enrico IV* con Ruggero Ruggeri –: «Caro Petrolini grazie della lettera. Aspetto il tuo libro *Abbasso Petrolini*. Mandamelo subito. Da un pezzo reclamano la tua presenza a Milano»²⁸.

La collaborazione fra Petrolini e i futuristi culmina in *Radioscopia di un "duetto"*²⁹, atto unico con il sottotitolo «simultaneità drammatica del Varietà», scritto a quattro mani con Francesco Cangiullo³⁰ nel 1917-1918, pubblicato sul «Corriere di Napoli» del 12-13 febbraio 1918 e rappresentato nello stesso anno al Politeama di Napoli. Intorno al 1920, Mario Bonnard ne trae un film dal titolo *Mentre il pubblico ride*, interpretato da Petrolini e Niny Dinelli. Petrolini lo portò poi in *tournee* in America latina insieme a *Zero meno Zero*, *Giallo+rosso+violetto+arancione* e molte altre sintesi futuriste. Definita da Petrolini «farsa musicale in atto» e da Cangiullo «contrasto simultaneo», l'atto è ambientato in un caffè-concerto, con il palcoscenico diviso emblematicamente in due: dietro il dramma di un amore finito, davanti lo spettacolo. I personaggi sono: Les Altavilla, la ballerina, la pettinatrice, il regista, l'habitué in poltrona, il direttore d'orchestra, il sedentario, l'autore, il servo di scena, canzonettista-elettricista-macchinista e personale di palcoscenico. Gli Altavilla andranno comunque in scena, ma durante lo spettacolo la donna «flirta» con un «Conte» in platea. La scena non può non rievocare il classico triangolo che si conclude non a caso con il tagico omicidio della donna da parte dell'uomo rifiutato, base di molti testi pirandelliani, ma anche – se si considera l'idea dell'attore che interagisce con il pubblico – del teatro dialettale napoletano di Petito e Scarpetta.

In uno dei copioni conservati al Burcardo, presumibilmente risalente al 1919, viene inserito un *Prologo* che chiarisce l'intento alla base dell'opera e il senso del titolo: «*Radioscopia*. È il titolo del lavoro che il signor Ettore Petrolini sta per rappresentare. Cioè i raggi X attraverso il palcoscenico, che permettono di scorgere l'artista in due diversi stati d'animo. In camerino dove si pensa e si sente come uomini e innanzi al pubblico dove è soffocato ogni sentimento personale. Il lavoro pure avendo varie situazioni grottesche è essenzialmente drammatico». Come scrive

²⁷ Si vedano i due volumi usciti recentemente nella collana Ricciardi: LUIGI PIRANDELLO, *Opere*, vol. I, a cura di Simona Costa, Istituto della Enciclopedia italiana, 2015 e ID., *Opere*, vol. II, a cura di Pietro Frassica, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma-Milano-Napoli, 2015.

²⁸ Presso il Fondo Petrolini sono conservate sette lettere di Settimelli a Petrolini e una di Petrolini a Settimelli.

²⁹ Il copione autografo, in tre copie che presentano diverse varianti, si trova conservato a Roma presso la Biblioteca teatrale del Burcardo nel Fondo Petrolini. Il copione autografo riporta alcune correzioni e note, tra queste segnaliamo l'inserimento del termine «burattino»: nel dialogo tra lei e lui si sostituisce all'espressione «non voglio reggere il moccio a nessuno» quella «non voglio far la figura del burattino» e poi si ripete, invece di «Che moccio?» si trova la correzione «Che burattino?» (anche se poi viene inserita l'espressione «non voglio più fare la figura dello stupido» e resta tale nella copia più recente del 1919). Nella versione pubblicata sul «Corriere di Napoli» è presente la prima variante citata. Non a caso, poi, quando Altavilla esegue il suo numero a solo si tratta come indicato di una macchietta comica. E nel finale anche il termine «revolverate» appare sottolineato. Interessante anche una parte di dialogo assente nelle versioni precedenti e presente invece in quella del marzo 1919: «Lo chiami lavoro!... Figurati io se ho volontà d'andare a fare il burattino davanti al pubblico, a far ridere, perché il pubblico viene per ridere, ride anche quando non dovrebbe, ride sempre; specialmente quando uno fa il genere comico. Il pubblico crede che l'artista ha uno stato d'animo da far ridere sempre. Se fossi ricco pagherei chi fa sorridere me questa sera. Ho un urto di nervi!». In questa versione compare anche un inserto assente nelle altre dal titolo *La modista. Duetto, parole e musica di E. Petrolini* nel quale si gioca con l'alternanza di italiano e francese e con l'uso della rima.

³⁰ Francesco Cangiullo aveva intrapreso giovanissimo la carriera di compositore per il varietà e il caffè-concerto. Si ricorda qui il canzoniere intitolato *Piedigrotta Cangiullo* (1906). Nello stesso anno mise in scena l'operetta *Centomestieri*. Poi negli anni delle serate futuriste sarà uno dei protagonisti insieme a Marinetti della rivoluzione futurista, mettendo più volte in scena con genio squisitamente napoletano la figura di Piedigrotta. Nel suo libro di memorie *Le Novelle del Varietà* racconta i momenti più incisivi di quegli anni, ricordando come Viviani intervenne in sua difesa dopo alcuni attacchi ricevuti sul «Mattino» di Napoli.

Angelini, «il drammatico indica una intenzione dell'attore Petrolini di superare, nel '17, la sua immagine di macchietista, di essere come già [...] in *Romani de Roma*, un "umorista" in senso pirandelliano, tragicomico, cosciente del "contrario", che ride esponendosi al riso»³¹. Dunque se è vero che *Radioscopia* «rappresenta un momento di incontro tra avanguardia e Varietà; ma anche un evidente punto di divaricazione tra uno scrittore e un attore: Cangiullo mira da una scrittura per la scena di tipo avanguardistico e insieme ad una mitologia nostalgica del Varietà; Petrolini utilizza invece tale tipo di scrittura per affermare un talento di attore, la sua completezza e complessità»³², si potrebbe aggiungere che l'azione di Petrolini nel testo non è solo dell'attore che recita ma anche dell'autore che crea e le differenze tra il copione, e il testo pubblicato lo dimostra. Qui, con *Radioscopia*, il progetto futurista di Cangiullo in qualche modo si arena, mentre quello più complesso di Petrolini trova slancio per la stagione successiva che lo vedrà percorrere una strada parallela e convergente a Cesare Viviani quella dell'attore-drammaturgo: «Petrolini e Viviani erano dunque l'espressione più alta di una evoluzione in atto che anticipava sulla sensibilità dei tempi nuovi»³³.

«La punta più moderna dell'arte di Petrolini», scrive nel 1919 Filippo Tommaso Marinetti, «è rappresentata dalle sue simultaneità, dai suoi accozzi di sensazioni serie e ultracomiche compenetratesi e da certe fusioni di lacrime e di sghignazzate che aprono nella nuova sensibilità nuovi varchi». Nello stesso periodo, Buzzi – autore molto legato a Petrolini che nel 1919 gli aveva addirittura dedicato una poesia³⁴ e nel 1924 aveva scritto per lui *La Bottega di Plauto*³⁵ – gli scrive:

Io amo e ammiro Petrolini [...] perché sono nato, fortuna ben rara per un milanese di razza, proprio nel verziere di Carlo Porta. Tra le creature di Plauto [...] e di Petrolini la differenza non è molta. Si potrebbe quasi pensare alla legge fatale del ritorno, all'onda ineluttabile del ricordo storico [...]. Nella sua voce erano gli spicchi di tutte le voci. Sapeva essere, in una sola sera, il fanciullo, il giovinotto, l'adulto, il decrepito. La sua fisionomia incomparabile assumeva tutti i caratteristici tratti dell'età: e, mirabile a dirsi! Anche il gesto, il passo, la pronunzia, il tono, il biascio, il respiro. [...] Ogni spettatore trovava un poco della sua apparenza e della sua psicologia recondita, rifratta dentro la vicenda caricaturale di quelle scene a soggetto nelle quali l'attore era più che mai autore e che facevano, appunto, pensare a qualche ritorno? Ad un artista che pareva scaturire dai regni della magia.

E non sorprende che Buzzi ricorra nella stessa lettera proprio alla figura emblematica della lanterna, metafora che affonda le sue radici nel passato e che, come è noto avrà nelle riflessioni pirandelliane una fondamentale elaborazione. Scrive Buzzi:

E lanterna magica il teatro petroliniano veramente apparve. Grande artista. [...] I futuristi lo seguivano con un'attenzione elettrica. Era ben giovane allora Petrolini! E pure se ne conosceva l'esistenza accidentata, l'ascensione faticosa, i traguardi sognati raggiunti e tosto annullati nei nuovi balzi in avanti. Avvicinarlo, era un amore. L'uomo appariva caro come l'artista. La sua cordialità che, dalla facezia talvolta quasi deliziosamente puerile saliva ai toni della raffinatezza intellettuale (quale compratore fantastico di libri, Petrolini!) faceva ai poeti ripetere, parafrasandolo il famoso detto di Varrone – se le Muse dovessero parlare romanesco,

³¹ FRANCA ANGELINI, *Petrolini e le peripezie della macchietta*, cit., p. 68

³² Ivi, p. 70.

³³ GIOVANNI LISTA, *Petrolini e i futuristi*, cit., p. 23.

³⁴ PAOLO BUZZI, *Petrolini*, in ID., *Poema dei Quarantanni*, Milano, Edizioni Futuriste di «Poesia», 1922. Così recita l'incipit: «Divino amico: ÷ averla in tasca ÷ questa saetta di genio romano! ÷ Oh smascellata sublime di spensiero ÷ dell'altra sera!».

³⁵ Il manoscritto dell'opera è conservato alla Biblioteca Sormani di Milano. GIOVANNI LISTA, *Petrolini e i futuristi*, cit., p. 44: «L'opera di Buzzi va senz'altro vista come il tentativo più compiuto, da parte dei futuristi, per mettersi al servizio di Petrolini e delle sue nuove ambizioni rivolte al teatro drammatico».

adopererebbero il linguaggio di... Petrolini! [...]. Il suo sogno è di affrontare il grande teatro antico e moderno, ma a modo suo³⁶.

Per concludere, è possibile affermare che “a modo suo” Petrolini strinse preziosi rapporti con gli intellettuali futuristi e sempre “a modo suo” reinterpretò la figura dell’attore-drammaturgo e il rapporto tra attore-scena-pubblico, prendendo parte ad una delle stagioni artistiche più eversive e decisive del Novecento e dando l’abbrivo ad un profondo rinnovamento del teatro e della cultura del secolo, nell’ambito del quale è necessario oggi rileggere e ricollocare la sua esperienza.

³⁶ La lettera autografa è conservata presso il Fondo Petrolini alla Biblioteca del Burcardo.