

Autobiografie umoristiche d'attore : Ettore Petrolini

Donatella Orecchia¹

Ettore Petrolini's autobiographical writings are invaluable material for examining how an unprecedented way of narrating the interweaving of tradition and modernity, orality and writing, the collapse of the subject, the deconstruction of linguistic canons, and polyphonic narrative construction took shape in the self-representation of one of the greatest early-20th century actors in Europe. Through analysis of *Abbasso Petrolini !* (1922) and *Modestia a parte...* (1931), this essay focuses on some core aspects of the actor's autobiographical writings : relationship with the popular culture of origin and its characteristics ; marked intertextuality (also through recontextualised self-quotes and quotes from other texts) ; explicit and implicit polyphony ; and the poetics of parodic rewriting, metalinguistic deformation of types of language, and the 'idiozia sublime' ('sublime idiocy').

Le scritture autobiografiche di Ettore Petrolini sono materiale prezioso per indagare come, nel processo di autorappresentazione narrativa di uno dei più grandi attori di teatro del primo Novecento europeo, prenda forma un inedito modo di affrontare l'intreccio fra tradizione e modernità, oralità e scrittura, collasso del Soggetto unico, destrutturazione dei canoni linguistici e narrazione polifonica.

Attraverso l'analisi di *Abbasso Petrolini !* (1922) e di *Modestia a parte...* (1931), il saggio si concentra su alcuni aspetti nodali della scrittura autobiografica dell'attore : il rapporto con la cultura popolare di origine e suoi stilemi ; la marcata intertestualità (anche attraverso autocitazioni ricontestualizzate e citazioni di testi altrui) ; la polifonia esplicita e implicita ; la poetica della riscrittura parodica e della deformazione metalinguistica dei linguaggi e quella dell' 'idiozia sublime'.

1. Antefatto

Un aspetto importante dello studio e della storia dell'attore è il modo in cui gli artisti parlano e scrivono di sé. Una delle forme in cui ciò è avvenuto negli ultimi due secoli è il racconto autobiografico. Molto diffuse in Italia nel teatro di prosa ottocentesco (si pensi soprattutto alle me-

¹ University of Rome 'Tor Vergata'.

torie dei Grandi Attori : Adelaide Ristori, Ernesto Rossi e Tommaso Salvini²), le autobiografie degli attori si affermano anche fra gli artisti del teatro di Varietà a partire dagli anni Venti del Novecento. Scrivono le proprie memorie autobiografiche³ Raffaele Viviani, Nicola Maldacea, Ettore Petrolini, Leopoldo Fregoli, Rodolfo De Angelis, Antonio De Curtis/Totò, ma anche Odoardo Spadaro, Anna Fougez ed Ermino Macario⁴. Il campo, a oggi quasi inesplorato dagli

² Indico con ‘Grande Attore’ quel fenomeno che si afferma e si diffonde in Italia nella seconda metà dell’Ottocento, che la storiografia contemporanea fa risalire alla generazione di Adelaide Ristori, Ernesto Rossi e Tommaso Salvini. Ernesto ROSSI, *Quarant’anni di vita artistica*, 3 voll., Firenze, Niccolai, 1887-1889 ; Adelaide RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, Torino-Napoli, L. Roux & C., 1887 ; Tommaso SALVINI, *Ricordi aneddoti ed impressioni*, Milano, F.lli Dumolard, 1895. La storiografia teatrale contemporanea italiana non si è, a oggi, dedicata con particolare attenzione al campo delle autobiografie d’attore. Indichiamo qui di seguito i riferimenti bibliografici principali in relazione alle memorie ottocentesche, rimandando la questione relativa agli attori popolari e di varietà a un successivo approfondimento più specifico. Emanuela CASTRIOTA, « Il viaggio come forma delle ‘memorie’ », *Quaderni di teatro*, 16, 1982 ; Claudio MELDOLESI, « L’attore, le sue fonti e i suoi orizzonti », *Teatro e Storia*, 7, 1989 ; Paola BERTOLONE – Lina VITO, « Frammento autobiografico. Due note », in *Biblioteca teatrale*, luglio-settembre 1996 ; Mirella SCHINO, *Racconti del Grande Attore. Tra la Rachel e la Duse*, Città di Castello (Pg), Edimond, 2004 ; Marco DE MARINIS, *Visioni della scena. Teatro e scrittura*, Bari, Laterza, 2004, pp. 143-171 ; Donatella ORECCHIA, « Introduzione », in Tommaso SALVINI, « Sul teatro e la recitazione. Scritti inediti e rari », *Acting Archives Review*, 7, 2014, pp. 9-39. Il discorso relativo alle principali scritture autobiografiche dei ‘Grandi Attori’ ottocenteschi richiama, in parte, quello sulle autobiografie letterarie dell’Ottocento, per una parziale analogia di intenzioni legate alla autolegittimazione della propria vocazione artistica nel momento in cui è messa in crisi : « The writer had a vocation which was not to be determined or valued in terms of the marketplace, but only with reference to the self. Taking Wordsworth and Carlyle as her two exemplars of nineteenth-century autobiography, Mary Jean Corbett sees how for them, ‘writing autobiography becomes a way of attaining both literary legitimacy and a desired subjectivity’ (Mary Jane CORBETT, *Representing Femininity*, Oxford, Oxford University Press, 1992, p. 11). Autobiography resituates the writer in his work, thus mitigating the dangers of the anonymity and the alienation of modern authorship » : Linda ANDERSON, *Autobiography*, London-New York, Routledge, 2001, p. 7. Diverso, si vedrà, è il problema di autolegittimazione alla scrittura che ha un attore come Ettore Petrolini.

³ Per un discorso critico sul rapporto fra memorie e autobiografia rinvio a July RACK, « Are Memoirs Autobiography ? A Consideration of Genre and Public Identity », *Genre*, vol. 37, 3-4, 2004, pp. 483-504. Sottolineo qui, rimandando ad altri luoghi l’approfondimento del discorso, che sono convinta dell’opportunità di includere le scritture dei ‘Grandi Attori’ dell’Ottocento italiano all’interno di un discorso sull’autobiografia romantica ottocentesca. Di memorie, invece, si può in parte parlare in relazione ad alcuni attori comici del varietà (cf. per esempio Rodolfo De Angelis), ma non di Petrolini, il cui caso è particolare e complesso e in dialettica (umoristica) con le autobiografie dei Grandi Attori.

⁴ Raffaele VIVIANI, *Dalla vita alle scene*, Rocca San Casciano, Cappelli, 1928. Rinvio anche alla più recente pubblicazione Raffaele VIVIANI, *Dalla vita alle scene. L'altra autobiografia (1888-1947)*, a cura di Maria Emilia NARDO, Napoli, Rogiosi, 2013 ; Nicola MALDACEA, *Memorie. Vita, morte e risurrezione di un lazzaro del XX secolo*, Napoli, Bideri, 1933 ; Leopoldo FREGOLI, *Fregoli raccontato da Fregoli*, Milano, Rizzoli, 1936 ;

studiosi⁵, è di particolare rilevanza per indagare come, nella rappresentazione narrativa di sé sotto l'egida del patto autobiografico, prenda forma un inedito modo di raccontare l'intreccio fra cultura popolare orale e scrittura, tradizione e modernità, finzione letteraria e finzione teatrale, fino a quella fra palcoscenico e schermo cinematografico.

All'interno di questo ricco panorama, Ettore Petrolini rappresenta un esempio emblematico, sia per la vasta produzione di scritture autobiografiche, sia per la consapevolezza critica di cui questi testi sono l'espressione. *Abbasso Petrolini !* (1922), *Modestia a parte...* (1931), *Io e il film sonoro* (1933) e *Un po' per celia un po' per non morir...* (1936) costituiscono, infatti, un corpus ampio sul quale è possibile verificare se e come ciò che caratterizza l'attività artistica di Petrolini, e in particolare la sua poetica dell'umorismo grottesco⁶, investa anche la sua scrittura autobiografica e come le strategie del racconto mutino nel corso degli anni. Le pagine che seguono si concentreranno solo sui primi due scritti, lasciando a un secondo momento di riflessione gli altri due testi, nei quali la rielaborazione dell'esperienza cinematografica e dell'ambiguo e complesso rapporto di Petrolini con il fascismo sono certamente due nodi di fondamentale importanza che meritano un discorso a parte.

Rodolfo DE ANGELIS, *Caffè concerto: memorie di un canzonettista*, Milano, S.A.C.S.E., 1940; Totò [Antonio DE CURTIS], *Siamo uomini o caporali ?*, a cura di Alessandro FERRAÛ e Eduardo PASSARELLI, Roma, F. Capriotti, 1952 ; Odoardo SPADARO, *A richiesta di pubblico*, Firenze-Roma, Giannini, 1945 ; Anna FOUGEZ, *Il mondo parla ed io passo*, Roma, Pinciana, 1931 ; Erminio MACARIO, *Come nasce un comico*, Torino, Tipografia Teatrale torinese, 197[?].

⁵ Rinvio alle pagine di Maria Emilia NARDO, in R. VIVIANI, *Dalla vita alle scene. L'altra autobiografia (1888-1947)*, op. cit. Cf, inoltre, a un'interessante analisi sulle pagine autobiografiche di Antonio Petito che, sebbene debba essere collocato in un contesto di genere e in un'epoca storica differenti (il teatro popolare dialettale d'autore di fine Ottocento), pone delle questioni che investono anche il campo qui delimitato, del teatro di varietà (la commistione linguistica, l'intreccio fra cultura popolare e cultura colta): Paola CANTONI, « L'autobiografia di un commediografo napoletano 'semicolto' : 'Vita artistica di Antonio Petito' », *Rivista Italiana di Dialettologia*, 31, 2007, pp. 61-126. In campo internazionale, ricordo lo studio di Juan Antonio RÍOS CARRATALÁ, *Cómicos ante el espejo : (los actores españoles y sus memorias)*, Alicante, Universidad de Alicante, 2001 e la tesi di dottorato da lui diretta, di Rafael González GOSÁLBEZ, *Actores españoles en primera persona: el oficio de cómico en sus testimonios*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016.

⁶ A proposito del grottesco in Petrolini rimandiamo alle pagine critiche di Gigi LIVIO in *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo dell'Otto e Novecento*, Milano, Mursia, 1989, pp. 216-232 e in *Minima theatrialia. Un discorso sul teatro*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1984, pp. 113-119.

2. « L'arte sta nel deformare » Scritture sotto il segno dell'idiozia metalinguistica

Possiamo rubricare fra gli scritti autobiografici di Ettore Petrolini, oltre ai due testi esplicitamente tali – *Modestia a parte* (1931), *Un po' per celia un po' per non morir...* (1936)⁷ – anche *Abbasso Petrolini*⁸, un'opera del 1922 che, sebbene non possa essere considerata a pieno titolo autobiografica, è tuttavia fondamentale per comprendere la strategia testuale dell'attore nella scrittura di sé e nel rapporto con il contesto culturale e teatrale in cui si radica la formazione della sua identità artistica.

Inizieremo dunque il nostro percorso di analisi da questo testo e, prima ancora, dalla data della sua pubblicazione, anno chiave nella vita dell'attore. Nel 1922, infatti, artista ormai maturo e affermato, con alle spalle circa venti anni di attività e dieci nei principali teatri del Varietà e della Rivista italiani⁹, Petrolini, pur non abbandonando completamente il suo antico repertorio di macchiette, sceglie di passare al teatro di prosa¹⁰. Quel settore della critica ufficiale, che fino a quel momento l'aveva sostanzialmente ignorato e rubricato come rappresentante di un teatro minore e popolare, gli dedica da allora articoli di encomio e di riconoscimento artistico. Eppure, erano stati proprio quei primi anni i più fecondi d'invenzioni e di proposte, quelli che resteranno in seguito a caratterizzare il suo stile e radicare la sua proposta estetica nella memoria futura del teatro italiano. Consapevole di ciò, Petrolini inizia proprio nel 1922, contemporaneamente a quel

⁷ Ettore PETROLINI, *Modestia a parte*, Bologna, Cappelli, 1931 e Id., *Un po' per celia un po' per non morire*, Roma, Signorelli, 1936.

⁸ E. PETROLINI, *Abbasso Petrolini !*, Siena, Tipografia Cooperativa, 1922. Seconda pubblicazione dell'artista che aveva già mandato alle stampe una raccolta di pezzi teatrali, brevi monologhi e filastrocche con il titolo *Ti à piaciato ?* (Sesto San Giovanni, Madella, 1915).

⁹ Per questo periodo della vita di Petrolini, rimando almeno a: Mario CORSI, *Vita di Petrolini*, Milano, Mondadori, 1944 ; Franca ANGELINI (a cura di), *Petrolini la maschera e la storia*, Roma-Bari, Laterza, 1984 ; Annamaria CALÒ, *Ettore Petrolini*, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, 1989 ; Andrea CALCAGNI, *Enciclopedia dei Loris Petrolini. Tempi, luoghi e personaggi di una coppia di caffè concerto*, Roma, Fermenti, 2011 ; Donatella ORECCHIA (a cura di), *Temi e questioni di metodo per lo studio del comico grottesco in Ettore Petrolini*, Luciano MARITI e Rino CAPUTO, *Culture del Teatro Moderno e Contemporaneo. Per Angela Paladini Volterra*, Roma, Edicampus, 2013, pp. 153-168.

¹⁰ I primi atti unici di cui Petrolini sia autore risalgono al 1917 (*Nerone, Amori de notte e Romani de Roma*), ma solo dopo la tournée in Sudamerica del 1921 e il successo di *Mustafà* (rifacimento da Discepolo e De Rosa della commedia omonima) e, soprattutto, dopo quella della riduzione del *Medico per forza* di Molière, si può dire che Petrolini sia ufficialmente approdato alla prosa, senza tuttavia abbandonare mai le sue macchiette originarie.

passaggio di cui si è detto, il lungo percorso di costruzione della propria scrittura (e *riscrittura*) autobiografica, dove, non a caso, gli anni degli esordi e del Varietà sono i protagonisti.

A questo punto, prima di avviare un'analisi dei testi, è necessario dare conto sinteticamente di almeno due elementi contestuali : 1) il teatro di Varietà è l'ambiente culturale in cui maturano e si definiscono i tratti sia della esperienza attoriale sia della scrittura autobiografica di Petrolini ; 2) la peculiarità del metodo compositivo di questo artista, tanto in scena quanto nella pagina, risiede in un particolare modo di rapportarsi con le tradizioni del teatro attraverso la loro riscrittura parodica.

Maturare la propria esperienza d'artista all'interno delle molteplici forme di teatro popolare e in particolare nel Varietà d'inizio Novecento significa per Petrolini, da un lato, fare esperienza del plurilinguismo e del multiculturalismo intrinseci a questo genere (intesi ora come accostamento paratattico di più linguaggi espressivi in una stessa serata – musica, danza, giocoleria, esercizi circensi, performance attoriale –, ora come operazione di sincretismo culturale – cultura alta e popolare, regionale e internazionale –) ; dall'altro, sperimentare l'ipertestualità come prassi consueta della composizione spettacolare ; infine, significa allenarsi alla rapidità, alla sintesi, all'accostamento paratattico e fare esperienza del tempo contratto e frammentato in scena.

Quanto alla seconda questione sopra ricordata, faccio riferimento brevemente alle pagine di Marco De Marinis a proposito dell'*auto-tradizione* dell'attore comico, intesa dallo studioso come alternativa possibile a una « consolidata e unitaria tradizione recitativa e teatrale »¹¹ propria degli artisti del teatro di prosa. Non si tratterebbe « tanto della mancanza di filoni o di modelli a cui rifarsi quanto piuttosto dell'impossibilità, per l'attore comico, di adottare in maniera esclusiva e completa un solo modello, una sola tradizione »¹². Ne deriverebbe un rapporto libero e spregiudicato con il passato, un lavoro fatto di smontaggio e rimontaggio, di ricomposizione e nuova assimilazione : di *riscrittura* delle tradizioni. E, se « ogni teatro, in quanto teatro creativo, è atto di fondazione, processo di attualizzazione dell'immanenza del presente : uno scarto che rivela la continuità dei valori reali del passato e le sue possibilità »¹³, l'innesto su tradizioni preesistenti, spesso di matrice popolare, la riattivazione di tradizioni moriture, il loro capovolgimento parodico, la contaminazione di culture diverse (popolari e non, italiane e non, teatrali e sempre anche musicali), è il modo proprio dell'attore comico di reinterpretare le tradizioni. Cer-

¹¹ Marco DE MARINIS, *Capire il teatro. Lineamenti per una nuova teatrologia*, Firenze, La casa Usher, 1988, p. 177.

¹² *Ibidem*.

¹³ Fabrizio CRUCIANI, « Comparazioni : la 'Tradition de la naissance' », in *Teatro e Storia*, No. 6, 1989, p. 11.

to, in Petrolini il rapporto di *risrittura* del passato assume dimensioni e limpidezza emblematiche¹⁴ e una curvatura particolare. Il suo modo di elaborare un'auto-tradizione passa, infatti, attraverso la rielaborazione parodico grottesca delle culture che lo circondano e lo precedono. Creare, d'altra parte, non è il mestiere dell'attore : l'arte sta, appunto, nel *deformare*.

Avrete molte volte letto sui manifesti teatrali specialmente di caffè-concerto, la parola 'creatore' o 'creatrice' [...]. Creare è un'altra cosa : è mettere al mondo ciò che non esisteva prima. Il resto più che creare si chiama imitare [...]. *L'arte sta nel deformare*. Si può essere deformati colossali : esempi di grandi artisti deformati : Dante, Michelangelo, Medardo Rosso, Beethoven, Victor Hugo¹⁵.

E così attraverso un'attenta e sapiente *risrittura* deformatrice delle diverse tradizioni artistiche, Petrolini elabora nel corso dei primi venti anni della sua carriera una poetica e uno stile d'attore che fanno della parodia il *modus* principale del suo operare, in cui metalinguaggio¹⁶ e grottesco si intrecciano in un'operazione di decostruzione linguistica insuperata fra i suoi contemporanei¹⁷. L'ultimo stadio dell'umorismo¹⁸, quello più radicale e astratto, il vertice della pa-

¹⁴ Il tentativo dei contemporanei di ricondurlo entro le coordinate di una tradizione italiana precisa e un po' stereotipata è ricorrente : è la grande categoria del Comico dell'Arte. Silvio d'Amico, e con lui buona parte della critica italiana, così come l'occhio straniero (ricordiamo almeno Gordon Craig e André Antoine) lo collocano entro quella tradizione, utile, fra l'altro, a giustificare tre tratti caratteristici della recitazione di Petrolini : l'improvvisazione, la maschera grottesca e l'autonomia dal testo. Al contrario Bragaglia colloca Petrolini all'interno di una tradizione teatrale, anche popolare, che risale fin alle maschere della Commedia dell'Arte: Anton Giulio BRAGAGLIA, *Le Maschere romane*, Italia, Colombo editore, 1947.

¹⁵ E. PETROLINI, Appunto autografo senza titolo, in Biblioteca Burcardo di Roma, Fondo Petrolini, Autografi e Carteggi, Coll. AUT-PETR-04-B01-15. I corsivi sono nostri.

¹⁶ Cf. per la centralità dell'aspetto metalinguistico in Petrolini, in particolare le pagine di Edoardo SANGUINETI, *Il gesto verbale di Petrolini*, in Franca ANGELINI (a cura di), *Petrolini la maschera e la storia*, op. cit.

¹⁷ La parodia investe vari campi della cultura a lui contemporanea : da quella originaria di appartenenza, il teatro popolare romano, a quella napoletana (*Canzone guappa*), per poi estendersi oltre : dalla tradizione del teatro di prosa ottocentesco, dei suoi grandi interpreti (i grandi attori dell'Ottocento nelle parodie di *Amlato*, *Otello*), al melodramma tardo romantico (*Faust*), dalla canzone del varietà francese (*Salamini*) alla poesia decadente dannunziana (*Serenata pedestre*), al futurismo (*Fortunello*), fino al divismo cinematografico (*Ma l'amor mio non muore*) e al cantante di varietà (*Gastone*). Per i testi delle macchiette di Ettore Petrolini rinvio a : *Opere di Ettore Petrolini I : Teatro*, a cura di Annamaria CALÒ, Venezia, Edizioni del Ruzante, 1971 (contiene : *Macchiette*, *Venite a sentire*, *Nerone*, *Amori de notte*, *Romani de Roma*, *Acqua salata*, *Gastone*, *Il Padiglione delle Meraviglie*, *Benedetto tra le donne*, *Chicchignola*, *Il Metropolitan*).

rodia metalinguistica coincide con l'idiozia, la cretineria. E con ciò Petrolini arriva a mettere in discussione la possibilità stessa della comunicazione, a capovolgere la pretesa di significare del linguaggio. L'infrazione delle regole verbali raggiunge allora il suo apice. E *Salamini* è certo il capostipite e, forse, la massima espressione di questa poetica.

Salamini : la mia creazione
più antica e più fresca,
più spontanea e più elaborata,
più sciocca e più geniale,
più solida e più vuota,
più buffa e più tragica,
più inconcludente e
più conclusiva.

[...] Una formidabile, paradossale montagna di scemenze, che ho accumulato a poco a poco, faticosamente. Poi vi sono montato sopra e mi sono accorto che, da quel piedistallo di incommensurabile imbecillità, potevo contemplare dall'alto parecchi sterminati stagni di intelligenza inacidita¹⁹.

Salamini è specchio deformante, e dunque rivelatore, di una società che vive una reale catastrofe del senso ; è l'idiota che « mette a nudo la condizione rovesciata, ossia l'insensatezza, di ogni azione umana »²⁰ ; per questo la sua idiozia è « sublime e tragica » insieme²¹.

¹⁸ Pietro PANCRAZI, « Abbaamenti alla luna », *La voce*, 31 gennaio 1916, poi ripreso in ID., *Ragguagli di Parnaso (1919-1920)*, Firenze, Vallecchi, 1920, da cui citiamo : « Volendo alzare il tono, potremmo dire che Petrolini rappresenta un momento dell'umorismo : forse l'ultimo estremo momento [...] ci sono anche momenti in cui nella loro diversità gli atti perdono questa significazione ideale e unitaria ; e allora anche il riso, l'umorismo, l'ironia, lo scherzo gradatamente si vuotano di contenuto e di scopo, e restan fine ed oggetto di se stessi. Non hanno più niente, né da correggere, né da modificare, né da dire. L'ironia, rimasta vuota, non ha allora altra risorsa da quella di piegarsi e rivolgersi su se stessa. In quanto sterile esercizio si fa più sottile, più rada, si consuma e si divora. È come il mistico serpe che, per l'avidità di riempirsi, comincia ; e succhiarsi e ingoiarsi per la coda fino al punto di sparire. Simboli eloquenti. È allora che lo scherzo, abbandonato a sé, diventa lazzo e buffoneria ; e gli uomini, da una faccia all'altra, si rimandano all'infinito il riso della loro vuota allegria come nei riflessi di un tragico specchio » (p. 113). L'articolo comparirà anche nella raccolta di cronache in *Abbasso Petrolini !*

¹⁹ E. PETROLINI, *Abbasso Petrolini !*, op. cit., pp.13-14.

²⁰ Fausto CURI, *Epifanie della modernità*, Bologna, Clueb, 2000, p. 51.

²¹ E. PETROLINI, *Abbasso Petrolini !*, op. cit., p.13.

A questo punto, definito a grandi linee il quadro, come Petrolini costruisce il racconto di sé ? Come un rappresentante della cultura popolare accede a un genere fino ad allora appannaggio, nel mondo dell'arte recitativa, degli attori di prosa ? E se la forma della ri-scrittura caratterizza già la modalità compositiva di Petrolini in scena, come questa si risolve sulla pagina ? E quale ruolo assume la deformazione grottesca e la plurivocalità tanto centrali sul palcoscenico ? Oltre a questi temi sarà necessario quantomeno accennare anche ad altri che coinvolgono più complessivamente il rapporto fra realtà e finzione, l'identità del soggetto protagonista e le sue maschere (che sono anche le tante voci che la maschera dell'idiozia prende di volta in volta), la funzione promozionale che la scrittura autobiografica assolve all'interno di un meccanismo a tutti gli effetti già divistico²².

3. Abbasso Petrolini ! (1922) : autoritratto anti-mitico e polivocale

Partiamo dunque da *Abbasso Petrolini !* : una scrittura dalla forte componente autobiografica che, tuttavia – se facciamo riferimento alla definizione proposta da Philippe Lejeune – non può essere rubricata a pieno titolo all'interno del genere²³. Il patto autobiografico fra scrittore e lettore, sancito attraverso l'esplicita coincidenza dell'autore con il protagonista del racconto, non è qui pienamente onorato.

²² Petrolini, che nasce nel Varietà, guarda al mondo della prosa (e del cinema degli esordi) con un occhio straniato e strabico e risponde ai miti che la cultura borghese propone e impone, attraverso un capovolgimento parodico-grottesco, innanzitutto nei suoi numeri di Varietà ; contestualmente, però, non può non affrontare anche quanto di quei miti borghesi sia ormai penetrato anche nel teatro di Varietà (divismo compreso), che certo negli anni dieci del Novecento non è il luogo carnevalesco del capovolgimento rigenerante dei valori, del riscatto della cultura popolare, quanto piuttosto una realtà che in gran parte ha già raccolto i nuovi impulsi, desideri e proiezioni del mondo borghese, e sempre più lo farà con il passare degli anni. Cf. Donatella ORECCHIA, « Petrolini antidivo », *Agalma*, vol. 22, 2011, pp. 136-45.

²³ Uno degli elementi caratterizzanti l'autobiografia secondo la prospettiva di Philippe Lejeune, ossia l'« identité du narrateur et du personnage principal » (Philippe LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil, 1975, p. 14), non è in questo caso pienamente rispettata.



Se, infatti, in copertina campeggia una caricatura di Ettore Petrolini, con corona e scettro come il re delle risa²⁴ e con i salamini della sua macchietta più famosa e, per ribadire il concetto, nella terza pagina del libro è stampato un bel ritratto fotografico in primo piano di Petrolini – giacca, camicia bianca, elegantissimo e serissimo – e se il titolo del volume rimanda esplicitamente all'attore quale soggetto del racconto, l'elenco degli autori sul frontespizio è lungo. Disposti in una lista in ordine di apparizione nel testo, leggiamo : Ugo Ojetti, Fernando Paolieri, Lucio D'Ambra, Massimo Bontempelli, Marco Ramperti, Paolo Buzzi, Filippo Tommaso Marinetti, Carlo Levi, Eugenio Settimelli, Orio Vergani, Luciano Folgore, A. Orsi, Bruno Corra, Silvio

²⁴ Francisco HERMIDA, « El Rey della risa », *Diario Espanol*, 18 settembre 1909, cit. in E. PETROLINI, *Abbasso Petrolini !*, op. cit., pp. 57-58.

d'Amico, Paolo Mazzucato, Gordon Craig, Pietro Pancrazi, Mario Dessy ; solamente al fondo compare il nome di Ettore Petrolini. Uno fra gli altri. L'ultimo fra i tanti. Eppure poi, nel primo capitolo dal titolo « Non ti à piaciato ? », Petrolini si autodenuncia l'autore effettivo del libro (« Prevedo già un'accusa gravissima. Quella di avere scritto un secondo libro dopo il primo – *Ti ha piaciato ?* – che risultò il libro più stupido, più strafalcionesco e più venduto di tutta l'era volgare »²⁵).

Ci troviamo già qui di fronte ai tratti caratterizzanti di una scrittura che gioca sottilmente con l'antifresi (*Abbasso Petrolini !*), che ha come oggetto esplicito quel volto vero (del ritratto) e il suo rapporto con la sua deformazione artistica in parodia umoristica (Petrolini in caricatura di *Salamini*) e che accenna a una questione di grande rilevanza mettendo in campo un'autorialità ambigua e plurima.

Il testo è nettamente suddiviso in una parte introduttiva, un racconto autobiografico propriamente detto (relativo agli esordi dell'attore), una sezione di raccolta di cronache sui primi anni della sua attività artistica a firma varia (gli autori sopra indicati) e una breve conclusione in cui Petrolini riprende la parola in prima persona.

La prima sezione si apre con l'autolegittimazione alla scrittura, che è innanzitutto l'autolegittimazione dell'attore comico a prendere parola per scritto, prima che a scrivere un'autobiografia e garantirne la veridicità : l'autolegittimazione di un rappresentante della cultura popolare e di un genere popolare, orale, a essere autore e confrontarsi in modo critico con la cultura borghese, scritta. Da questo punto di vista, il soggetto (attore comico popolare di inizio Novecento) ha problematiche analoghe a quelle messe in luce da Linda Anderson a proposito di *soggettività altre* rispetto a quelle che la cultura ottocentesca era solita ritenere degne di esprimere per scritto la propria vita²⁶. Nell'affrontare la questione, tuttavia, Petrolini percorre – rapi-

²⁵ *Ibid.*, p. 7.

²⁶ L. ANDERSON *Autobiography, op. cit.* Anderson ricorda, anche richiamandosi allo studio di Laura Marcus, che nel XIX secolo era diffusa l'idea che esistesse una classe specifica legittimata a comporre autobiografie, che escludeva consapevolmente altri soggetti. « Autobiography should rather belong to people of 'lofty reputation' or people who have something of 'historical importance' to say » (Laura MARCUS, *Auto/biographical Discourses*, Manchester, Manchester University Press Marcus, 1994, pp. 31-32). « Social distinctions were thus carried across into literary distinctions, and autobiography was legitimized as a form by attempting to restrict its use. By the nineteenth century there was a definite hierarchy of values in relation to self-representation with memoirs occupying a lower order since they involved a lesser degree of 'seriousness' than autobiography. As Laura Marcus puts it : 'The autobiography / memoirs distinction – ostensibly formal and generic – is bound up with a typological distinction between those human beings who are capable of self-reflection and those who are not' (p. 21) » : L. ANDERSON, *Autobiography, op. cit.*, p. 8.

dissimamente e *paradossalmente* – un doppio cammino : una via, cioè, e contemporaneamente, il suo capovolgimento. Da un lato, la via dell'affermazione artistica presso la cultura borghese del tempo, riscattando così se stesso e la propria arte dalla condizione d'inferiorità alla quale il comico e quello del teatro di Varietà in particolare sono costretti (scrive un libro, scrive il racconto della sua vita, raccoglie le critiche del mondo intellettuale sulla sua arte) ; contemporaneamente, la via del capovolgimento parodico e della desublimazione radicale dei valori di quella cultura che lo sta accogliendo (scrive sotto il segno dell'idiota ciclopico Salamini, e con ciò si fa beffe del Soggetto, psicologicamente e linguisticamente definito).

E così, ai critici, che all'uscita del suo primo libro del 1915 (*Ti à piaciato ?*) gli avevano mosso l'accusa di non essere all'altezza della scrittura²⁷, di non avere la cultura sufficiente, qui, a distanza di anni, risponde, non a caso attraverso Salamini riprodotto in caricatura, con la sua retorica paradossale. Ho studiato (scrive) : ma cosa ? La Guida Monaci²⁸, l'orario delle ferrovie, il Calendario gregoriano, la Tavola pitagorica e le Leggi delle Dodici Tavole : cataloghi, regesti, calendari ; luoghi di sintesi di culture diverse, in una accumulazione di dati solo apparentemente arida, nella forma del catalogo anziché della scrittura d'arte. Nel paradosso, si palesa qui una verità : quella di un tipo di controcultura che si confronta con i *luoghi* in cui si è cristallizzato il sapere collettivo, anche nella sua forma più prosaica e funzionale, oppure, come nel solo caso di un autore letterato citato, Tagore (premio Nobel per la letteratura nel 1913), di una cultura lontana da quella occidentale entro cui si muove la decostruzione parodico-critica di Petrolini.

Affermata la propria legittimità a scrivere, prima di iniziare il racconto vero e proprio, Petrolini inserisce alcune pagine di polemica contro i suoi imitatori nelle quali, sebbene non esplicitamente, si coglie la vera ragione che lo ha spinto a pubblicare : affermare il suo primato come comico grottesco e parodista²⁹, contro tutti gli imitatori e plagiatori³⁰. Pertanto, se il racconto ve-

²⁷ Silvio d'Amico interverrà anche su *Abbasso Petrolini !* con parole che evidenziano tutta la lontananza di sensibilità culturale del critico da Petrolini, esponente di un mondo e una cultura : « il nostro Ettore non s'è contentato di riprodurre i giudizi pronunciati da critici di tutti i calibri sul conto suo ; ma s'è messo a discutere, sul serio, della sua arte, e del suo significato, e dei suoi imitatori, eccetera ; con un piglio tale che, a un certo punto ci ha preso il terrore di trovare anche qui dentro il 'problema centrale' » : Il trovarobe [Silvio D'AMICO], « Petrolini esagera », in *L'Idée nazionale*, 13 gennaio 1923.

²⁸ *La Guida Monaci*, tutt'ora esistente, è la storica guida commerciale, scientifica e artistica di Roma, fondata nel 1871 da Tito Monaci.

²⁹ Già nel 1914 Petrolini aveva scritto al direttore del *Cafè Chantant*, una delle riviste più importanti nel settore : « Cinque anni or sono, quando io mi son voluto formare una personalità esclusivamente mia vidi ch'era necessario uscir dal campo della macchietta e del tipo satirico, campo in cui solamente Nicola Maldacea e Peppino Villani tenevano lo scettro. Tu ricordi, io ho importato la parodia, io ho abolito le definizioni di 'comico nel suo reper-

ro e proprio della sua vita artistica parte ricordando gli anni che precedono il suo ingresso nel mondo del Varietà, fra piccoli teatrini di provincia e in compagnie d'infimo livello, non è solo per un'adesione alla struttura classica delle scritture autobiografiche teatrali ottocentesche³¹, ma anche e soprattutto per testimoniare la verità della propria primazia artistica e il suo radicarsi in un periodo di formazione ai più sconosciuto ma fondamentale : prima dell'arte, prima di essere *Petrolini dei Salamini*, Petrolini cos'era ? Ci sono i viaggi (i lunghi viaggi a piedi, nei treni di terza classe, in nave), la fame, i contratti rifiutati, i litigi con i compagni e il pubblico inferocito ; ci sono precisi e dettagliati i nomi delle città, dei teatri, degli impresari delle piccole compagnie popolari di giro : « una vita selvaggia, allegra e guitta, e un'educazione a tutti i trucchi e tutti i funambolismi, dinanzi a un pubblico, che mangiava i lupini rinsaviti nel sale e tirava le bucce in palcoscenico »³².

Sono gli anni di apprendistato che insegnano a Petrolini qualcosa di fondamentale : a osservare la vita, tutta, ad accumulare dentro di sé, e proprio nell'esperienza della miseria, un tale « stock di comicità » che da allora in avanti potrà cogliere al volo la verità del mondo, proprio nel suo lato grottesco e imbecille. La narrazione, tutta costruita con i tempi del passato remoto e dell'imperfetto quali tempi storici principali³³, è dunque innanzitutto il racconto della formazione di uno sguardo e di una sensibilità artistica, prima ancora che questa si faccia gesto compiuto.

Terminato il racconto degli anni di formazione, si chiude la prima parte del libro e l'attore lascia la parola agli altri autori. La lunga parte centrale di *Abbasso Petrolini !* è occupata, infatti, dalla raccolta dei più interessanti interventi di critici a lui contemporanei usciti sui quotidiani o in rivista fra il 1910 e il 1922 (ossia la stagione del Teatro di Varietà). Gli autori sono quelli in-

torio' oppure 'comico macchietista' eccetera, e comparvero - per me - i primi aggettivi di 'parodista' o di 'comico grottesco' e di 'originale' 'fantastico' 'bizzarro' e via di seguito ! [...] La dinastia cominciò in America, dove per ben due anni non mi chiamarono che Sua Maestà Petrolini I. E non si accorgevano che mentre mi elevavano a monarca, io rappresentavo invece l'anarchia nel Varietà » : E. PETROLINI, *A Francesco Razzi*, Biblioteca Burcardo di Roma, Fondo Petrolini, Autografi e Carteggi, Coll. AUT-PETR-04-B01-02, poi in Ettore PETROLINI, « Petrolineide », *Cafè Chantant*, 20 luglio, 1914, p. 1.

³⁰ Non a caso segue un lungo paragrafo dal titolo "I miei imitatori" (pp. 19-25) in cui Petrolini ribadisce il proprio primato e nomina gli attori che lo avrebbero imitato (o meglio plagiato). Ricorda Riccioli, Molinari, Spadaro, Catoni, Corradi, Lubrani. Quel che sottolinea con maggior forza non è tanto l'imitazione (che appartiene al genere del Varietà in cui l'imitatore è un ruolo previsto), quanto il non denunciare apertamente la cosa e soprattutto non comprendere nulla delle ragioni che motivano le sue scelte formali e stilistiche.

³¹ Vedi il prossimo paragrafo.

³² E. PETROLINI, *Abbasso Petrolini !*, op. cit., p. 98.

³³ Faccio qui riferimento alla distinzione fra storia e discorso di Benveniste.

dicati in copertina. Sembra che Petrolini ci ricordi, fra le righe, che l'autobiografia, intesa come racconto della vita teatrale, è in qualche misura collettiva, polifonica, irriducibile a una sola voce, quando anche il soggetto sia unico : è una costruzione che si compone attraverso l'espressione di più punti di vista, quelli provenienti dal palco e quelli della platea. Così come è il teatro sempre, ma in particolare il Varietà, arte dialogica e polifonica per eccellenza.

Tutto ciò mette in campo necessariamente anche un altro aspetto, al quale possiamo solo accennare : il rapporto fra celebrazione di sé, divismo e autobiografia. Questa scrittura di Petrolini va infatti certamente anche nella direzione di un'autocelebrazione; eppure è un'autocelebrazione molto particolare, molto lontana dal divismo che si sta affermando fra gli anni Venti e Trenta del Novecento : nessun riferimento alla vita privata, nessuna strategia per la costruzione di una personalità extra-artistica che valga come sostituto in una nuova forma di culto. Al contrario, il continuo richiamo alla dialettica palco e platea, teatro e storia, arte e critica, che è un modo per tenere radicato entro il conflitto dei punti di vista e della storia delle idee quella personalità che invece la logica propria del meccanismo divistico vorrebbe rendere assoluta, astratta dalla storia, autonoma persino dall'aspetto artistico, insomma mitica³⁴.

Abbasso Petrolini ! può essere letto dunque come un autoritratto anti-mitico³⁵, in cui la costruzione polivocale complessiva (che comprende anche l'antologia della critica) è il risultato di una consapevole scelta di moltiplicazione dei punti di vista e dei linguaggi della narrazione : molti autori e un soggetto che si moltiplica nelle tante immagini che i racconti propongono, da molti punti di vista, e la cui sintesi, precaria e paradossale, è Salamini che ritorna in chiusura a siglare il tutto.

4 . Modestia a parte... (1931) : l'autobiografia come racconto della formazione linguistica al teatro

Nel 1931 Petrolini scrive e pubblica *Modestia a parte...*, la sua prima vera autobiografia. Anche in questo caso ci troviamo di fronte a un momento di svolta della vita artistica dell'attore:

³⁴ Su Petrolini e il divismo rinvio al mio D. ORECCHIA, « Parodia e controdivismo : Ettore Petrolini », *op. cit.*, pp. 136-145.

³⁵ E se il mito « si costituisce attraverso la dispersione della qualità storica delle cose » (Roland BARTHES, *Mythologies*, 1957, trad. it., *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 222-23), la strategia autopromozionale e autocelebrativa di Petrolini si oppone a questo meccanismo, inserendo l'artista entro la conflittualità e la dialettica della storia anziché sottrarlo e mitizzarlo.

all'apice della sua carriera, ha appena girato, per la casa di produzione romana Cines-Pittaluga, tre film da protagonista : *Nerone*³⁶, *Cortile*³⁷, *Il medico per forza*³⁸.

Publicato per la Cappelli editrice, *Modestia a parte...* viene stampato in grande tiratura e ha un enorme successo. In copertina un solo nome, Ettore Petrolini, e una caricatura a firma di Umberto Onorato³⁹. Si tratta in questo caso di un testo autobiografico in senso proprio (narratore, soggetto e protagonista del racconto coincidono) e per questo è possibile un confronto diretto con le autobiografie dei 'Grandi Attori' dell'Ottocento, intese come modello di riferimento, non tanto da emulare quanto da capovolgere. Con una narrazione scandita in un incipit (motivazioni e autolegittimazione⁴⁰), un racconto dell'infanzia, della vocazione, del debutto e, soprattutto, dei viaggi e delle interpretazioni celebri, questi scritti coprivano l'intera parabola artistica dell'attore fino al momento della scrittura e della pubblicazione del testo. Al contrario, qui in *Modestia a parte...* e in modo analogo ad *Abbasso Petrolini !*, l'attore concentra il racconto solo sul primo periodo della propria carriera e chiude la narrazione formalmente con il 1920, anche se gli ultimi anni sono sintetizzati in pochissime pagine : nuovamente, sembra dirci Petrolini, tutto ha origine là, negli esordi, ancora prima di arrivare al teatro di Varietà. Una volta definita la propria identità artistica, il resto, che invece costituisce il corpus dei racconti autobiografici dei grandi attori (i successi, i viaggi, il repertorio, i compagni, i teatri), rientra in un meccanismo che non è interessante narrare ed è pertanto ignorato.

³⁶ Regia di Alessandro Blasetti, con Ettore Petrolini (*Gastone /Fortunello/ Nerone*), Grazia Del Rio (*giovane ammiratrice*), Mercedes Brignone (*Atte*), Elma Krimer (*Poppea*), Alfredo Martinelli (*Petronio*), Augusto Contardi, Mario Mazza (*Mucrone*), Alessandro Blasetti, 1930, produzione Cines-Pittaluga.

³⁷ Regia di Mario Campogalliani, con Ettore Petrolini (*Sganarello*), Tilde Mercandalli (*Lucinda*) ; Letizia Quaranta (*Martina*), Augusto Contardi (*Geronte*), Sergio Rovida (*Leandro*), Elda Krimer (*la balia*), Dria Paola, Checco Durante, Enzo De Felice, 1930, produzione Cines-Pittaluga.

³⁸ Regia di Mario Campogalliani, con Ettore Petrolini (*Raffaele*), Paola Dria (*Maria*), Augusto Contardi (*Gaspare*), 1931, produzione Cines-Pittaluga.

³⁹ Il giovane Umberto Onorato (33 anni nel 1931) aveva già iniziato nel 1920 a collaborare con il periodico teatrale *Le Maschere* che gli aveva commissionato le prime caricature di attori, poi con *La Tribuna*, *La Tribuna illustrata* e *Il Travaso*, affermandosi come uno dei più apprezzati caricaturisti del tempo. Nel 1930 aveva pubblicato *Pupazzi. Caricature del teatro di prosa* (Milano, Maia, 1930) con la prefazione di Silvio d'Amico.

⁴⁰ Per la Ristori la motivazione principale è condividere con il pubblico le fatiche e la passione delle proprie creazioni (A. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, op. cit., pp. XI-XII), per Tommaso Salvini è essere di esempio per i giovani artisti (T. SALVINI, *Ricordi aneddoti ed impressioni*, op. cit., pp. 1-2) ; per l'una il lettore modello coincide con il suo pubblico ; per l'altro con la comunità del teatro.

L'autobiografia si avvicina allora a una forma singolare di romanzo di formazione. E l'incipit lo conferma. *Modestia a parte...* entra immediatamente in *medias res* : nessuna motivazione e nessuna autolegittimazione, che sono spostate entrambe al fondo del racconto⁴¹ . Chiaro e netto, invece, il focus di attenzione viene immediatamente individuato: la vita del teatro.

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 lacrime, per farmi compatire dalla gente: Povero figlio ! / Quanto mi fa pena [...].

Ma perché facevo tutto questo ?

Facevo il teatro⁴².

La vita non è un viaggio come per i grandi attori ottocenteschi : è teatro. Non c'è un soggetto narrante che preceda l'attore. Si nasce alla lingua del teatro. Non c'è nulla prima : né famiglia, né scuola, né amici. Non c'è infanzia. La costruzione del sé coincide con la *formazione linguistica al teatro*, che è innanzitutto esperienza relazionale⁴³. L'autobiografia è il racconto di questa formazione. « Il mio grande successo era quando riuscivo perfettamente ad illudere la gente facendo credere ciò che non ero. Facevo la parte, studiavo, recitavo »⁴⁴.

Dopo questa pagina segue una lunga sezione che riprende in gran parte *Abbasso Petrolini !* in una forma di riscrittura che prevede tagli, spostamenti⁴⁵, integrazioni di altri articoli già editi: in

⁴¹ Al termine del racconto autobiografico, Petrolini commenta : « Io, naturalmente, non sono uno scrittore di razza : tutta' più sono... una razza d'attore : il quale vuol narrare semplicemente gli inizi della propria carriera: una storia. E tutte le storie non sono che... storie [...]. Detto ciò, vi prometto che, da questo momento, starò per lo meno dieci anni senza scrivere una riga ! » : E. PETROLINI, *Modestia a parte...*, *op. cit.*, p. 125.

⁴² *Ibid.*, pp. 7-8.

⁴³ In questo senso si può fare riferimento a una posizione diffusa nella letteratura critica sul genere autobiografico che, raccogliendo in parte la lezione di Paul De Man (Paul DE MAN, « Autobiography as De-facement »» *Modern Language Notes*, 94 (1979), 5, pp. 919-30) senza sposarne tuttavia tutte le implicazioni decostruzionistiche, abbandona il presupposto di un sé ontologicamente dato da cui avrebbe origine l'atto autobiografico : la costruzione del sé sarebbe invece frutto di una elaborazione del linguaggio e dunque anche del racconto autobiografico stesso. In questa direzione, faccio fra l'altro riferimento alla proposta elaborata in Paul John EAKIN, *Fictions in Autobiography. Studies in the Art of Self-Invention*, Princeton, Princeton University Press, 1985.

⁴⁴ E. PETROLINI, *Modestia a parte...*, *op. cit.*, p. 8.

⁴⁵ Un primo esempio è proprio l'autolegittimazione di cui si è detto.

modo analogo a quanto accade nel teatro di varietà e spesso nella cultura orale popolare, il racconto si manifesta come combinazione e riuso in un nuovo contesto di materiali eterogenei. Fanno ritorno allora la miseria, i teatri popolari, la vita selvaggia e guitta del primo periodo, descritte con le medesime parole usate dieci anni prima, fino a quando non si apre la parte nuova. Dopo le tournée nella provincia, infatti, l'arrivo a Roma e il primo affermarsi nel Teatro di Varietà della capitale rappresentano la seconda fondamentale tappa della formazione dell'attore. E qui dobbiamo innanzitutto ricordare le pagine dedicate a piazza Guglielmo Pepe, che saranno poi riprese in alcune opere drammatiche posteriori di Petrolini (il *Padiglione delle Meraviglie*⁴⁶ e il *Nerone*⁴⁷) oppure che facevano già parte del repertorio teatrale dell'attore (per esempio il numero dell *Sonnambula abruzzese*).

Piazza Guglielmo Pepe – ora completamente sparita – era, in quell'epoca, un enorme piazzale consacrato alle baracche dei ciarlatani ; ed era il ricettacolo dei vagabondi e dei poveri guitti [...]. La grande piazza ospitava ogni sorta di baracconi, dal tiro al bersaglio al museo anatomico, dal carosello al teatro dei galli che cantavano e ballavano prodigiosamente sopra una lastra di bandone⁴⁸.

C'era la donna barbata, il teatro meccanico con la grande nevicata, l'enorme museo anatomico, il celebre domatore Calligola, le pantomime, l'immancabile « riffa a colpo sicuro » e poi « una turba di girovagli : saltimbanchi, cavadenti, mastice per attaccare, gazose, biciclette a noleggio, *callaroste, fichisecchi, mosciarelle e cammellari* »⁴⁹. L'imperfetto narrativo, che sostituisce qui il tempo verbale caratterizzante tutto il resto del racconto (il passato remoto), distanza e avvicina contemporaneamente la descrizione : quel passato, un po' leggendario, Petrolini lo racconta come se stesse mostrando a un turista un mondo a lui caro ma scomparso, un universo teatrale e culturale nel quale condurre il lettore per mano, comunicandogli insieme tutta la sua concretezza e tutta la sua lontananza. Insetti in dialetto (napoletano, romanesco, abruzzese), spesso sgrammaticati e intenzionalmente parodici, intervengono spesso nella narrazione e in due diffe-

⁴⁶ Opera in un atto di Petrolini. Cf. Copione *Il padiglione delle meraviglie*, data visto della Prefettura 30 novembre 1924, conservato presso Biblioteca Burcardo di Roma, Fondo Petrolini, Copioni, C 258 : 10.

⁴⁷ La battuta che Petrolini fa qui pronunciare a Paolo Bulla è anche una battuta del Nerone nel film di Blasetti (1931) : commerciante sulla pubblica piazza l'uno (Capobianco), come anche commerciante l'imperatore-artista Nerone.

⁴⁸ E. PETROLINI, *Modestia a parte...*, op. cit., pp. 47-48.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 50.

renti modalità. Talvolta si tratta della voce dei protagonisti di quel mondo di varia spettacolarità che è il grande protagonista del racconto di Petrolini: in Piazza Pepe sono l'imbonitore, la Sonnambula abruzzese⁵⁰, poi sarà Giovanni Puma, quindi la madre della cantante duettista Viennina. Il discorso diretto irrompe in questi casi all'interno del racconto in prima persona, moltiplicando i punti di vista, teatralizzando la narrazione, costringendo il lettore ad assumere la postura dello spettatore di teatro. A tratti, invece, è il narratore stesso ad assumere il dialetto romanesco e ad avvicinare così la propria voce a quella della realtà descritta: non un testimone distaccato che narra di un tempo lontano, ma un protagonista di quel mondo le cui voci, i cui sapori, i cui dettagli sono ancora tanto vividi in lui da indurlo a fare appello al suo dialetto, per accorciare le distanze, aderire al suo oggetto, come a guardarlo rasoterra e far coincidere così, per un attimo, il proprio punto di vista e la propria lingua con quella di chi (lui stesso o un altro non importa) fu presente allora. « La piazza era arida, polverosa : *sassi per tera come ovi de struzzo. Si poi pioveva, co li piedi te n'annavi in barchetta e li schizzi de fanga t'arivaveno ar babarozzo* ». Ecco, commenta Petrolini tornando all'italiano « com'era piazza Guglielmo Pepe a quei tempi. Oggi, quel genere di ritrovi è battezzato più aristocraticamente 'Luna Park'. In terra c'è ghiaia, un paio di metropolitani vigila l'ordine »⁵¹.

Il racconto quindi procede per alcune pagine nella descrizione della vita artistica fra compagnie secondarie, rifiuti, fiaschi, fughe notturne. Ritroviamo Petrolini nei panni ora della Sirena del mare, ora del buffo napoletano, ora del clown, fra il teatro Gambrinus, la Birreria Nazionale di Roma e Firenze dove incontra Giovanni Puma (« un personaggio da *Mille e una notte*, [...] doppia catena d'oro divisa dal moschettone e da una sterlina autentica ») ; fra il Caffè Corsi di Sesto Fiorentino e il teatro Ruffini di Bordighera. E poi ancora lo ritroviamo a Genova, Montecarlo, Ferrara, quindi a Roma, Ovada (con la compagnia di Bovio), a Torino, Novara, Vercelli, Pinerolo, Milano, Bologna, Firenze.

« Passai così, deliziosamente guitteggiando, qualche anno ancora. Dopo di che entrasti definitivamente nel giro degli artisti del teatro di varietà »⁵².

E qui la narrazione si fa stringata : poche righe per dire dei suoi successi. Quindi un episodio su cui vale la pena di soffermarsi. Il paragrafo s'intitola : *La fortuna d'America*. Durante la pri-

⁵⁰ In Piazza Pepe, per esempio, il racconto del numero dell'imbonitore e della Sonnambula abruzzese : « *Signori e signore, la tonna che qui vetete è una sonnabola. Conciosiacosachè, per filomeno ipignotico, ella va a intovinare qualunque secreto di persona, sia uomo, tonna, ricazza o maretabile...* » : *Ibid.*, p. 56. Il corsivo è nel testo.

⁵¹ *Ibid.*, p. 57. Il corsivo è nel testo.

⁵² *Ibid.*, p. 105.

ma tournée in Sud America del 1907, dopo una serie di insuccessi che rischiano di fare fallire l'intera compagnia, Petrolini, che fino ad allora aveva lavorato su un repertorio di tradizione napoletana, porta in scena la sua prima riscrittura metalinguistica, una parodia del *Faust* di Gounod (*Oh Margherita*). Il successo strepitoso induce Petrolini a proseguire su quella strada. E, infatti, da quel momento prende l'avvio il lavoro più specificatamente metalinguistico, grottesco e parodico dell'artista e la sua grande affermazione internazionale. Questa fondamentale svolta, di cui Petrolini è perfettamente consapevole, è tuttavia solo accennata nel racconto ch'egli ne fa, mentre la narrazione si sofferma lungamente su altro : operato di urgenza per un attacco di appendicite, ricoverato a lungo in ospedale con il terrore di prendere la febbre gialla, Petrolini viene annunciato morto dal giornale la *Prensa di Buenos Aires* e poi 'resuscitato' di lì a breve : « *Reaparição do querido e célebre Petrolini* »⁵³. Il racconto è qui allegoria di una rinascita artistica che deve passare attraverso il confronto con la morte, con l'assurdo della vita, con la paura, con la miseria⁵⁴, ma anche con le mistificazioni del linguaggio e della comunicazione. La strada, la precarietà della vita teatrale, il vedere molto, l'uscire dal senso comune, la sublime idiozia che è intelligenza superiore, il rifiuto della falsa modestia, la paura : è a partire da lì che Petrolini ha imparato a sondare la stupidaggine, a comprendere i vocabolari – i tanti vocabolari – dell'insensatezza contemporanea. Ancora una volta, il racconto riguarda ciò che nutre, predisponde alla creazione artistica e che precede la grande affermazione dell'attore. È memoria delle origini e, contemporaneamente, del primato della propria originalità.

5. I discorsi dell'attor comico

In modo analogo a quanto aveva fatto Adelaide Ristori nei suoi *Ricordi e studi artistici*, le riflessioni estetiche sono tutte raccolte nella seconda parte del libro e spesso riprendono articoli già editi (per esempio *Discorso dell'attor comico*⁵⁵ e *Come recito*⁵⁶), in un montaggio di fram-

⁵³ *Ibid.*, p. 117. I corsivi sono nel testo.

⁵⁴ Nelle pagine che seguono la miseria sarà affermata paradossalmente attraverso il suo contrario ed esplicitamente dichiarata come fonte di ispirazione artistica. « Sono nato ricco, perciò ho sofferto molto : perché non ho avuto il piacere di divertirmi a costruire una fortuna. Ho sofferto di mancata povertà. Sono ricchissimo... Un giorno mi presi per il collo e mi dissi : *Cerca bene dentro ar cervello e vedrai che dindarolo ce trovi ; vedrai!* » *Ibid.*, p. 173.

⁵⁵ E. PETROLINI, « Discorso dell'attor comico », *Comoedia*, 15 settembre-15 ottobre 1928, pp. 7-9 ; poi anche *Id.*, « Mi confesso... », *Il Dramma*, 1° gennaio 1930, pp. 37-39, coincide quasi esattamente con il capitolo 'Discorso dell'attor comico'.

menti che sembra ripercorrere la modalità di accostamento paratattico proprie delle serate del Varietà. Fra le molte questioni che Petrolini riassume qui, richiameremo ora quelle che, pur per paradosso, mettono a fuoco due snodi fondamentali del discorso sull'autobiografia umoristica dell'attore. Innanzitutto, il concetto del teatro come *autobiografia superiore* : « un modo per insinuare nell'opera i propri sentimenti e punti di vista, la propria ironia o il proprio patetico, come espressioni caratteristiche di uno stato d'animo individuale in cui tutti si riconoscono »⁵⁷. L'autobiografia è il racconto della vita artistica così come la vita artistica è un'autobiografia superiore, distillata. In che senso si è già detto, ma qui Petrolini arriva a essere di una chiarezza quasi didascalica. « Ho fatto, nei primi anni della mia vita, di tutto [...] »

Ho imparato in questa mia esperienza a sondare la stupidaggine, ad anatomizzare la puerilità, a vivisezionare il grottesco e l'imbecillità del nostro prossimo, ed arricchire il museo della cretineria. Il sentimentalismo odioso, la prosopopea, il tragicismo ad ogni costo, mi hanno attratto irresistibilmente : e la boria presuntuosa di qualche attore di teatro così detto serio, mi ha fornito molto materiale umoristico per il mio teatro⁵⁸.

Infine l'ultimo paragrafo del libro, *Il critico del critico*, chiude con una pagina gravida di malinconia, in cui sembra fare capolino il vero volto, sotto la maschera, di Petrolini uomo. Ma è un attimo, quasi un abbaglio, immediatamente capovolto.

Voglio dirvi perché la gente (per strada) mi infastidisce. Perché *io* non ci sono mai : e molti sorrisi sono la continuazione dell'ilarità goduta a teatro, per il tipo buffo che rappresentavo nella mia commedia, per la scemenza che ho detta. Mi pare che non ci sia da vantarsene. La maggior parte della gente ride e sorride perché ricorda di aver riso e sorriso. Sarebbe ve lo giuro il più bel vanto che sorridesse a me e a me soltanto : volgendo il suo pensiero a Petrolini, senza ricordare i salamini ! Ma ciò è umanamente impossibile. Non è colpa loro : la colpa è mia⁵⁹.

⁵⁶ E. PETROLINI, « Come recito », *Il Dramma*, 1° luglio 1928, p. 48. Riportato in *Modesta a parte...* nel capitolo 'Come recito' con alcune variazioni e integrazioni.

⁵⁷ E. PETROLINI, *Modestia a parte...*, *op. cit.*, p. 140.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 142.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 194.

Se il modello della vita è fare il teatro e ciò che non rientra in questo fare non viene né percepito dagli altri né registrato nel racconto, quell'esigenza più intima di essere riconosciuto come persona separata dall'essere artista non può essere soddisfatta, mai : con amarezza, con nostalgia, con consapevolezza, alla fine del suo scritto, Petrolini ce lo ricorda. Eppure il lettore del tempo sa che uno dei suoi pezzi teatrali celebri si titolava proprio *Malinconie Petroliniane*⁶⁰ e che le frasi appena riportate facevano parte del numero.

Il teatro è autobiografia (superiore) e l'autobiografia è il racconto della formazione di uno sguardo e di una lingua teatrale. La vita stessa non esiste in autonomia dal teatro, non c'è un Soggetto unitario che lo preceda che non sia anche maschera (teatrale e pubblica) ; ma sotto la maschera c'è un'altra maschera, molte maschere, fino ad arrivare a quella dell'idiota. E non perché la verità non esista: la finzione e il linguaggio sono elementi costitutivi della verità di una vita⁶¹, sono i suoi volti. L'ultimo, quello di Salamini, dell'idiota ciclopico, denuncia infine l'unica verità possibile: il collasso del senso nella società contemporanea, la scomparsa di un soggetto che non sia diffratto, policentrico. Non c'è oltre. Non c'è sotto.

⁶⁰ Tale è la centralità di questa breve macchietta che Petrolini sceglierà di inserirla nell'antologia dei suoi pezzi più famosi nel film di Blasetti, *Nerone*.

⁶¹ J. EAKIN, *Fictions in Autobiography. Studies in the Art of Self-Invention*, op. cit., pp. 5 e sgg.