

SINESTESIE ONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XI, n. 34, 2022

RUBRICA «RIFRAZIONI»

Un occhio indietro e uno avanti: Petrolini, la commedia dell'Arte e la macchina da presa

Looking ahead and looking backwards.

Petrolini, the commedia dell'Arte, and cinecamera

TERESA MEGALE

ABSTRACT

Il contributo verte sul rapporto fra Ettore Petrolini e la maschera di Pulcinella, ossia sul recupero delle prassi della Commedia dell'Arte da parte del grande comico romano e sulle modalità di invernamento at-torico di tale tradizione, con particolare riguardo al medium cinematografico e al Nerone (1930) di Bla-setti. La pellicola Cines, prodotto di lancio delle me-raviglie del sonoro, altro non è che un surrogato del teatro, il calco di gesso del multiforme mondo arti-stico dell'attore, la sinopia rispetto all'affresco poli-cromo e vivente del palcoscenico. Attraverso l'analisi di due inediti copioni e attraverso lo studio delle te-stimonianze sulla diffusione ottocentesca della farsa Pulcinella guardiano di donne, si esaminano i ripe-tuti incontri teatrali tra Petrolini e la maschera par-tenopea e se ne analizza il rilancio in formato fil-mico.

PAROLE CHIAVE: *Petrolini, Commedia dell'Arte, produzioni Cines-Pittaluga*

This essay is focused on the relation between Ettore Petrolini and Pulcinella, and it deals with how Pe-trolini, the great Roman comedian, retrieved the practice of the Commedia dell'Arte to re-enact its tradition, particularly through cinema and the film Nerone (1930) by Blasetti. This film, produced by Cines, not only contributed to launch the wonders of talking films, but actually turned itself into theatre ersatz, into the plaster cast of the many-sided artistic world of the actor, into the sinopia of the polychrome and live fresco which is, indeed, the stage. By study-ing two unpublished scripts, and the accounts on 19th-century circulation of the farce Pulcinella guardiano di donne (Pulcinella, or the keeper of women), this essay analyses how Petrolini and Pul-cinella repeatedly met over time on theatre stage, and how the Neapolitan character was also revived through film-making.

KEYWORDS: *Petrolini, Commedia dell'Arte, Cines-Pit-taluga production*

AUTORE

Teresa Megale, storica del teatro, predilige la commedia dell'Arte, la storia degli attori, la drammaturgia fra Sei-cento e Novecento. È autrice di vari volumi, fra i quali Volere, potere. Contro Eleonora Duse, edizione di Cafiero (Tab edizioni 2022); Donne del/nel teatro italiano: nodi storici, pratiche d'arte e di vita («Italica Wralislaviensia» 2019); Tra mare e terra. Commedia dell'Arte nella Napoli spagnola (1575-1656) (Bulzoni 2017, 2020). È docente di Discipline dello Spettacolo presso l'Università di Firenze. teresa.megale@unifi.it

«[Petrolini] creò osservando,
eternò ridendo».

TRILUSSA

L'avventura cinematografica di Ettore Petrolini ebbe inizio alla fine della prima guerra mondiale, nel 1919, con la trasposizione filmica dell'atto unico *Radioscopia di un duetto*. Scritto a quattro mani con il futurista napoletano Francesco Cangiullo, fu portato sullo schermo in forma ridotta da Mario Bonnard con il titolo *Mentre il pubblico ride*. Ma non si trattò di un'occasione isolata, come ben sa la storiografia critica fiorita intorno al geniale attore-dissacratore romano. Giunto, infatti, al culmine del successo internazionale, grazie al cinema sonoro Ettore Petrolini attivò dinanzi alla macchina da presa i meccanismi sorgivi del comico declinati secondo l'antica, e tuttavia ancora perdurante, prassi scenica della commedia dell'Arte, in quel lasso di tempo riscoperta e rivalutata da molte culture europee, a cominciare da quelle russa e francese. Dopo aver riempito i palcoscenici europei delle modernissime maschere parodico-grottesche, precipitati dell'estetica della sublime idiozia (dai *Salamini* al fumettistico Fortunello, al fatuo Gastone), l'attore romano, spronato anche dalle strategie produttive della Cines, sentì l'urgenza di affidare la sua arte al cinema, per competere con lo straordinario mezzo, già praticato da molti attori di prosa, e per rinnovare dinanzi all'occhio della cinepresa le origini remote, eppure inossidabili, del teatro delle maschere, invenzione universalmente riconosciuta come la principale e la più duratura del teatro italiano dentro e fuori i propri confini. Accettò, dunque, di buon grado di essere scritturato dalla casa di via Veio e di consegnarsi (o di presumere di consegnarsi) alla regia di Alessandro Blasetti,¹ autore di quel lungometraggio, *Nerone*,² girato nel luglio del 1930 e arrivato a noi sminuzzato e frammentario con il titolo *Petrolini* (1949), ridotto ad antologia delle maggiori creazioni teatrali del comico romano.³ Ed è grazie a questa scelta se

¹ Il regista del lungometraggio fu costretto ad ammettere che «quella volta, più che 'dirigere' il film, mi sentii 'diretto'». Testimonianza di Blasetti raccolta da Mario Verdone, in O. CALDIRON, M. HOCHKOFER, *Il cinema di Pulcinella*, in *Pulcinella maschera del mondo. Pulcinella e le arti dal Cinquecento al Novecento*, a cura di F. C. Greco, Electa Napoli, Napoli 1990, p. 94.

² Regia di Alessandro Blasetti. Soggetto e sceneggiatura di Ettore Petrolini. Fotografia di Carlo Montuori. Scenografia di Mario Pompei. Musica da temi di spettacoli di Petrolini adattati da Pietro Sassòli. Suono di Giovanni Paris. Montaggio di Ignazio Ferronetti, Alessandro Blasetti. Produzione: Stefano Pittaluga, Cines. Origine Italia. Durata 80'. Visto della censura n. 26089 del 31/10/1930. Con Ettore Petrolini e la sua compagnia: Mercedes Brignone, Augusto Contardi, Grazia Del Rio, Alfredo Martinnelli, Mario Mazza, Elma Krimer e Alessandro Blasetti.

³ Per la ricostruzione della storia del lungometraggio e sulle dinamiche contrattuali fra la casa produttrice e l'attore L. MAZZEI, D. ORECCHIA, *Un antidivo al cinema: Petrolini alla Cines*, in «L'avventura. International Journal of Italian Film and Media Landscapes», 1, 2018, pp. 63-88, in part. pp. 63-65. Sulla biografia dell'attore si veda D. ORECCHIA, *Petrolini, Ettore* in *Archivio Multimediale degli Attori*

sono arrivati a noi alcuni documenti dell'insuperabile duttilità dell'arte teatrale petroliniana: Pulcinella, Gastone, Fortunello e Nerone, incastonati nel girato, per quanto lacunoso, di Blasetti nel 1930 e, appena un anno dopo, *Cortile e Il Medico per forza*, tratto da Molière, entrambi firmati da Carlo Campogalliani. Tali documenti, cronologicamente prossimi, sono reperti straordinari, nei quali si inverteva, seppure in assenza del pubblico, l'altrimenti imprevedibile genio comico dell'attore e sono manifesti palesi della sua capacità di recitare con naturalezza e scioltezza di fronte alla macchina da presa, di trasformarsi in artista mediale senza alcuna inibizione. Petrolini riuscì così a trasfondere in immagine filmica con parvenza di immediatezza il suo genio teatrale, fondata sulla capacità straordinaria di deformare la realtà e di alterarne i tratti per sottoporla ad esiti parodici tali da svuotarla di significati.⁴ La consegna filmica fu coerente con la strategia di auto-rappresentazione messa in atto dall'attore in parallelo con la pubblicazione dell'autobiografia *Modestia a parte...*: fungeva, dunque, da espressione di conferma della sua fama d'artista amplificata anche attraverso il nuovo mezzo, enormemente potenziato dalla possibilità di 'catturare' la voce degli interpreti, oltre che di bloccarne la mimica e i gesti. Per il tramite della Cines e di Stefano Pittaluga, Petrolini rilanciava la sua immagine di attore presso il vasto pubblico, con un occhio attento alla costruzione selettiva del monumento artistico di sé stesso ed un altro, vigile, ai guadagni, espressivi e monetari.⁵ Nell'inseguire i tempi moderni, attraverso Alessandro Blasetti prima e Carlo Campogalliani dopo, egli tentò di riversare in pellicola l'essenza del suo teatro, le sue invenzioni maggiori, le sue migliori interpretazioni o almeno quelle attraverso le quali decise di immortalarsi. Non si trattò di un mero centone, bensì della riscrittura in forma filmica di maschere assestatesi solidamente nel suo repertorio attraverso le quali veicolare la propria auto-rappresentazione artistica. Come scrisse Filippo Sacchi sulle colonne del «Corriere della Sera»:

La Cines volendo portare Petrolini sullo schermo [...] ha cominciato col presentarlo nelle sue interpretazioni più note e caratteristiche, legandole insieme col filo, più o meno resistente, di una generica trama. [...] Quanto al resto, Nerone è Petrolini, e se questa paresse una petizione di principio, ce ne scusi almeno il fatto che è

italiani (2011), Memoria del teatro italiano: (unifi.it) (url consultato il 10/07/2020). Sull'archivio della casa produttrice si veda C. CERESA, *L'archivio della Società Anonima Stefano Pittaluga*, in «Immagine», 16, 2017, pp. 171-190.

⁴ Teorizzava Petrolini: «Imitare non è arte perché se così fosse ci sarebbe arte anche nella scimmia e nel pappagallo. L'arte sta nel deformare». E. PETROLINI, *Al mio pubblico. Scritti postumi*, Ceschina, Milano 1937.

⁵ Per contratto sottoscritto con la Cines, l'attore, da vero divo, per il solo *Nerone* guadagnò la cifra stratosferica di centoquindicimila lire, mentre Blasetti si dovette accontentare di quindicimila lire. Su questi compensi L. MAZZEI, D. ORECCHIA, *Un antidivo al cinema: Petrolini alla Cines* cit., pp. 66-67.

esauriente, visto che Petrolini tutti sanno chi è, e qui è lui più che mai, Petrolini Pulcinella, Petrolini Gastone, Petrolini Fortunello, Petrolini Nerone, nella elementare pienezza della sua comicità.⁶

Allo scopo di esaltare la sublime, «elementare pienezza della sua comicità», l'esile trama del Pulcinella petroliniano, incastonato ad apertura del *Nerone* (1930), dichiarava agli spettatori coevi l'immediata appartenenza al mondo delle pulcinellate di stampo ottocentesco e il suo voler essere un anello di congiunzione del passato con il presente: un genere drammaturgico fondato su comicità di situazione e di parola, vale a dire sulla bravura degli attori di tenere incollati alla poltrona gli spettatori conquistandoli con *sketch* e *gag* degni di essere assemblati per repliche dal numero imprecisato, fino a quando il pubblico, vivo, avrebbe continuato a reagire, ad applaudire e a fischiare di gusto, quando non anche a inveire con urla, strepiti e lanci di materiale vario contro il palcoscenico.

La pulcinellata, prosperata nella rete dei teatri e teatrini popolari napoletani di fine Ottocento (dall'antesignano San Carlino, attivo fino al 1884, al Teatro delle Varietà, al Teatro Partenope, al Teatro La Fenice, a quello delle Follie Drammatiche, al Sebeto), era la risultante a sua volta delle sperimentazioni compiute dalla maschera di Pulcinella nelle piazze e nei teatri dei secoli precedenti. Furono lo sviluppo e l'adattamento di quanto esperito e fissato dalla maschera, nata a Napoli intorno al 1610 e diffusa a dismisura in Italia e in Europa con inarrestabile e imprevedibile fortuna. Nel film della Cines, Pulcinella si muta suo malgrado nel momentaneo custode di donne, secondo un antico canovaccio,⁷ che Petrolini stesso porta in scena in più occasioni. Della lunga presenza nel repertorio dell'attore rimane una consistente traccia archivistica nei due copioni omonimi *Pulcinella guardiano di donne*, uno manoscritto, l'altro dattiloscritto, conservati presso la Biblioteca del Burcardo di Roma.⁸ Il primo, autografo, recante i visti prefettizi per gli anni 1925, 1926 e 1933 e i timbri di Milano e Genova, stilato con penna nera e rossa, contiene la farsa distesa, affidata a cinque personaggi oltre Pulcinella. Nell'intreccio convenzionale compaiono l'innamorato Felice, il dottore Don Pasquale, la sua giovane figlia, Smeral-

⁶ L'articolo di Filippo Sacchi apparve sul «Corriere della Sera», 16 novembre 1930.

⁷ Rispetto alle corrispondenze specifiche con tanto teatro di prosa, lontana risulta la trama del libretto di Andrea Leone Tottola, musicato da Errico Petrella ed andato in scena al Teatro Nuovo di Napoli nel carnevale 1830 *Il giorno delle nozze ovvero Pulcinella marito e non marito*, Dalla stamperia di Giovan Battista Seguin, Napoli 1830, da cui Petrolini secondo Bragaglia avrebbe tratto il suo *Pulcinella guardiano di donne*. A. G. BRAGAGLIA, *Pulcinella*, G. Casini, Roma 1953, pp. 571-572.

⁸ *Pulcinella guardiano di donne, da un canovaccio d'Arte, riduzione di Ettore Petrolini*, Roma, Biblioteca del Burcardo [BBR], Fondo Petrolini [FP], C 265:6, copione manoscritto di 33 pagine comprensive di frontespizio. Il copione dattiloscritto, con testo diverso (FP, C 265:4) è di 8 pagine. Nel fondo sono presenti altri esemplari con altre collocazioni, ma si tratta di riproduzioni dei due copioni qui esaminati.

dina, Rosetta, la cameriera complice della ragazza, Cecco, il barbiere spalla della maschera, e Pulcinella, dapprima servo di Felice, poi di Don Pasquale. Qui la maschera, servitore di due padroni, per aiutare il giovane spasimante a sposare Smeraldina si traveste da maestro di danza francese che, con il corredo di irresistibili lazzi (memorabile su tutti il «Muà, muà, date a semmola a mammà», traduzione all'istante del maccheronico «Muà, muà, je suis le maître»), accompagnato dal barbiere finto musicista, si introduce nella casa di Don Pasquale, padre intestarditosi nel voler dare la mano della figlia ad un ricco notaio vecchio. L'incursione finisce con la canonica scarica di legnate sulle spalle dei due servi, ma quando Don Pasquale sarà costretto ad allontanarsi in fretta e furia a causa di un incendio scoppiato nelle sue proprietà di campagna e Pulcinella verrà nominato suo servo e custode della casa e delle donne, Felice potrà corromperlo e finalmente unirsi con Smeraldina.

Il copione disteso, in un atto unico, che prevede in numerose scene la recitazione a soggetto e didascalie puntuali, riversato con titoli diversi nel repertorio dell'attore (al Teatro dei Filodrammatici di Milano – ad esempio – si trasformò in *La farsa con Pulcinella* in occasione dello spettacolo del 16 gennaio 1926),⁹ è da considerarsi un prototipo novecentesco conservativo del repertorio della maschera, oggetto culturale di lunga – se non interminabile – durata. Un repertorio, ed una conseguente tecnica recitativa, da Petrolini direttamente esperita sin dai suoi esordi teatrali, quando recitava a Firenze con il comico partenopeo Giovanni Puma, quando assimilava dal Pulcinella Totonno Lombardo la storia mitica della maschera¹⁰ e quando si esibiva nella compagnia del Pulcinella Giorgio Salomone nel ruolo di Picchio, maschera romana trapiantata a Napoli come Piripicchio, poi riportata a Roma da Maldacea,¹¹ essa stessa emblema delle permutate, dei flussi e degli scambi artistici fitti tra la capitale e la città del Vesuvio.¹² È nota, infatti, sin dal 1903 la partecipazione di Petrolini con la maschera di Picchio allo spettacolo *Pulcinella dottore spropositato*, in cui il

⁹ Insieme con Petrolini (Pulcinella) ai Filodrammatici di Milano recitarono Ida Bini, Giuseppe Cardin, Anita Durante, Augusto Fazio, Francesco Montefameglio, Carlo Sanmartin e Mario Trebbi. Il numero degli interpreti è indicativo di un rimaneggiamento/ampliamento dell'antica trama, o forse di un suo probabile stravolgimento.

¹⁰ Sul Lombardo, canale di trasmissione della tradizione pulcinellesca, da Cammarano a Petito a De Martino, si legga il passo di *Modestia a parte*, ora in E. PETROLINI, *Memorie*, a cura di A. Calò, Edizioni del Ruzante, Venezia 1977, p. 202.

¹¹ Sui ripetuti viaggi della maschera fra Roma e Napoli e sulla sua zona di influenza culturale, cfr. A. G. BRAGAGLIA, *Pulcinella*, cit., p. 455 e F. ANGELINI, *Pulcinella guardiano di donne*, in *Pulcinella. Una maschera tra gli specchi*, a cura di F. C. Greco, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli-Roma 1990, pp. 525-531, ristampato in EAD., *Petrolini e le peripezie della macchietta*, Bulzoni, Roma 2006, pp. 75-82.

¹² «Scolaro dei Napoletani – scriverà più tardi con acume Anton Giulio Bragaglia – egli trasformò la loro materia ottocentesca, dandole un aspetto sintetico e, dalle dorature con frange e svolazzi, la portò alle forme dell'alluminio, la spogliò dai ghirigori, dai fronzoli, dai ricci, dai fiocchi, dalle penne, denudandola e facendola luccicare ai riverberi della sua diabolica spietatezza». A. G. BRAGAGLIA, *Petrolini*, in E. PETROLINI, *Nerone. Romani de Roma*, Colombo, Roma 1945, p. 10.

ruolo del titolo era tenuto da Salomone, andato in scena d'estate a Viterbo.¹³ Ma sono altrettanto noti anche ulteriori canovacci dall'identico contenuto drammaturgico, spie della ininterrotta fortuna del genere e della sua diffusione ancora presso il pubblico della provincia italiana tra Otto e Novecento: *Pulcinella imbrogliato fra gli amori e le gelosie*, recitato agli inizi di luglio dello stesso 1903¹⁴ per la medesima troupe di Salomone e, l'anno precedente, *Pulcinella medico a forza di bastonate*, allestito dalla «Compagnia di varietà ed operettine» il 20 aprile 1902 nel Teatro Civico di Diano Marina.¹⁵

Il menzionato dattiloscritto, intitolato *Pulcinella guardiano di donne*, di una manciata di pagine, è la riduzione ad opera di Petrolini del manoscritto e potrebbe essere identificato con il breve copione sul quale molto probabilmente si è modellata la riscrittura in funzione della versione filmica blasettiana. Ridotti a cinque soltanto i personaggi, caduto il barbiere Cecco, ricalca la metà esatta della farsa originale: sfrondata del travestimento di Pulcinella da maestro di ballo, si concentra, infatti, sulla macroscena della custodia delle donne.

Nell'adottare simile materia, l'attore romano deliberatamente intendeva porsi nel solco della migliore tradizione comica partenopea ed accreditarsi quale erede artistico del teatro popolare, praticato principalmente (ma non esclusivamente) sul minuscolo palcoscenico del San Carlino. Un teatro sulle cui assi almeno fino al 1884, la commedia, che la consuetudine teatrale aveva fatto assurgere ad uno dei classici pulcinelleschi ancora in voga sul finire dell'Ottocento, risuonò più e più volte, se una traccia documentaria, del tutto indicativa, seppur non esaustiva, delle sue innumerevoli apparizioni sceniche, risale almeno al 1831.¹⁶ Che il canovaccio della pulcinellata tanto apprezzata sia dal pubblico della capitale, sia da quello delle città di provincia del Regno delle Due Sicilie, fosse a tal punto gradito da attraversare in lungo e in largo l'intero secolo, è affermazione che trova riscontro per lo meno in alcune riprese di epoca post-unitaria di ambito partenopeo. Nel luglio 1873, al Teatro La Fenice di Napoli la Compagnia di Gennaro Falanga pubblicizzava la pulcinellata

¹³ La farsa fu allestita nel Giardino-Ristorante della Torretta di Viterbo il 9 luglio 1903. Nella Compagnia di Salomone risultano scritturati in quell'anno, oltre il capocomico (Pulcinella) e Petrolini (Picchio), gli attori Anna Fiorini, Amelia D'Auria e Carlo Longo.

¹⁴ Nello stesso Giardino-Ristorante di Viterbo il 4 luglio 1903 con Ettore Petrolini (Picchio) e con Salomone (Pulcinella) recitarono Anna Fiorini e Amelia D'Auria.

¹⁵ Si vedano rispettivamente i canovacci nella BBR, FP, 28-089 e 28-003. Nella «Compagnia di varietà ed operettine» lavoravano, tra gli altri, Maria Bongini e Antonio Vernati.

¹⁶ «Il Giornale del Regno delle Due Sicilie» del 1° luglio 1831, ne registra un allestimento in quella data (vol. 2, 144). Con altissima probabilità, una miriade di altre fonti similari potrebbero associarsi a questa testata nel ricordo di analoghe riprese della commedia.

come «farsa tutta da ridere» e nell'agosto ne proponeva una ripresa, dopo un numero imprecisato di repliche, con Raffaele Scelzo nelle vesti di Pulcinella.¹⁷ Due anni dopo, al Teatro Rossini, la Compagnia di Gaetano Pretolani dava in gennaio *Pulcinella finto maestro di ballo e guardiano di donne* quale farsa successiva a *Il bugiardo* di Carlo Goldoni.¹⁸ In dicembre, incastonata fra la commedia, di argomento dichiaratamente natalizio, *La tombola ovvero 1500 franchi caduti dalle nuvole* e il ballo storico *Omar*, la citata *troupe*, diretta da Falanga,¹⁹ la riallestiva con il titolo cambiato in *Pulcinella finto maestro di ballo, guardiano di donne e sentinella poco accorto*.²⁰ Divenuta, pertanto, uno dei cavalli di battaglia per quanti attori portassero sul volto l'antica mezza maschera di cuoio nero e sulla testa il 'coppolone' chiaro, la farsa non sarebbe potuta sfuggire ad Antonio Petito, il Grande attore del San Carlino che l'ebbe in repertorio e che ne lasciò deliberata testimonianza nella sua incompiuta autobiografia manoscritta nel riferire della sua *tournée* a Palermo, avvenuta nel settembre del 1852.²¹ Spettacolo, dunque, reso solido dalla continua prassi scenica, funzionale alla iterazione dei meccanismi comici e alla bravura del protagonista in maschera, ebbe anche la consacrazione a stampa per i tipi del libraio-editore partenopeo Tommaso Pironti nel 1924 con un titolo nuovamente mutato, desunto da una battuta interna al testo.²² Tema dalla inossidabile fortuna, la cui eco rifl u nel 1888 nella farsa di Scarpetta *Nu turco napoletano*, trasposta in pellicola da Mattoli con un formidabile Tot  (1953), della commedia in un atto unico, nel Novecento discendente da lunga, se non consunta, tradizione attorica, Petrolini probabilmente potrebbe aver avuto conoscenza diretta anche come spettatore.

Nella ridotta versione filmica di Blasetti, che si svolge su un dichiarato palcoscenico, in un unico interno, la sceneggiatura, firmata dall'attore insieme al soggetto,   ingessata come un fossile ed   edulcorata e ripulita rispetto a quella teatrale, nella

¹⁷ Biblioteca Nazionale di Napoli [BNN], Sezione Lucchesi Palli [LP], *Locandine teatrali*, B. 75. Oltre al Pulcinella di Scelzo, recitarono Lapegna nel ruolo di Pasquale, Ismaele Buonfigli come Florindo, Vincenzo Trotta come Cecco, Angiola Tamberlani-La Guardia come Rosaura, Adelaide (o Angela) Agolini come Smeraldina.

¹⁸ BNN, LP, *Locandine teatrali*, B. 142.

¹⁹ Su Gennaro Falanga, prima impresario del Teatro Sebeto, poi del Rossini, si veda S. DI GIACOMO, *Cronaca del teatro San Carlino: contributo alla storia della scena dialettale napoletana (1738-1884). Relazione al Ministero d'Istruzione pubblica d'Italia*, V. Vecchi, Trani 1895², p. 530.

²⁰ BNN, LP, *Locandine teatrali*, B.152.

²¹ Petrolini la recit  al Teatro Carolino di Palermo nel settembre del 1852, durante la *tournée* in Sicilia patrocinata dal Duca di Caccamo. La notizia si ricava dall'autobiografia manoscritta. Si veda P. CANTONI, *L'autobiografia di un commediografo napoletano 'semicolto': 'Vita artistica' di Antonio Petito*, in «Rivista italiana di Dialettologia», 31, 2007, pp. 61-126, a p. 107.

²² *Pasca' si' puorco ossia Pulcinella finto maestro di ballo e guardiano di donne, commedia in un atto*, Tommaso Pironti editore, Napoli 1924. La battuta del titolo, pronunciata dalla maschera nei confronti di Don Pasquale, padre ostinato nel voler mal maritare la figlia con un vecchio, si riscontra nel citato manoscritto petroliniano (BBR, FP, C 265:6).

quale battibecchi e alterchi con il pubblico svariavano la recitazione, rendendola continuamente mobile, soggetta com'era all'imprevedibilità della reazione degli spettatori e a quella, conseguente, della recitazione degli attori, in tal senso rinnovando, sera dopo sera, la fortuna della farsa.²³ La pellicola Cines, prodotto di lancio delle meraviglie del sonoro, altro non è che un surrogato del teatro, il calco di gesso di un mondo artistico vivo, quasi il suo scheletro, la sinopia rispetto all'affresco policromo da palcoscenico ed esempio dichiarato di teatro in formato filmico.²⁴ Qui Pulcinella è il servo promosso da circostanze straordinarie (il padrone, Pasquale, deve allontanarsi in fretta dalla casa, perché il fuoco minaccia di distruggere una sua masseria) ad una mansione delicata, intrinseca alla fondamentale questione dell'onore suo e di tutta la sua famiglia: la tutela dell'integrità fisica e morale della giovane figlia e della sua cameriera. Ma l'ingenuità e la stupidità sono – come ben si sa – da tempo immemore i tratti comici della maschera partenopea che, non contraddicendo sé stessa, finirà con l'introdurre in casa l'innamorato della padroncina dietro lauta ricompensa. Il servo si fa così, ancora una volta, bellamente gioco del padrone che, rientrato all'improvviso, scopre l'inganno. Tutto sembra precipitare, ma come in ogni copione comico tutto si ricompone con due, canonici matrimoni: quello riparatore fra i giovani innamorati e quello spontaneo fra Pulcinella e la cameriera. Sotto l'obiettivo della macchina da presa, l'inizio è affidato alla canzoncina popolare *Pollicinella teneva 'nu gallo* (molto conosciuta anche con la variante di *Cicirinella*), e continua poco dopo sul pianto della maschera nei confronti del padrone. Nominato dalle circostanze «padre e padrone» delle due donne, lascia echeggiare nel paradossale «uscite dentro!», iterato a volontà, il suo inedito potere di guardiano, pronto a vacillare alla sola evocazione dei proverbiali maccheroni. Così, *nonsense* rafforzativi del comico che gli è proprio, come «birignoccola e birignaccole», accompagnano il ritmo mimico della maschera e ne caratterizzano la postura in scena, fino

²³ Mario Scaccia, durante un'intervista televisiva realizzata dalla RAI, racconta cosa capitò ai coniugi Silvio D'Amico e Elsa Minù in un teatro di Roma, quando, invitati da Petrolini ad assistere ad una replica del Pulcinella, nonostante la promessa fatta loro di non proferire alcuna parolaccia, il comico, incalzato a più riprese dalla spalla, non riuscì a trattenere la scarica di impropri e di oscenità, che punteggiavano di solito le sue apparizioni e, dopo aver duramente resistito alle provocazioni fornitigli ad arte dal suo compagno, le rovesciò tutte in una volta. L'aneddoto di Scaccia è sintomatico della recitazione 'disinvolta' di Petrolini, che andava a soggetto, e spiega la prevalenza pressoché unica del pubblico maschile alle sue esibizioni, mentre il film di Blasetti riproduce nella sua cornice drammaturgica meta-teatrale di finzione un pubblico misto, con l'invenzione per di più di una spettatrice ammiccante nei confronti dell'attore. Sull'eccentrico attore si veda il profilo di M. ZACCARIA, *Mario Scaccia*, Bulzoni, Roma 2021.

²⁴ Come ha scritto G. P. BRUNETTA, *Il cinema italiano di regime: da 'La canzone dell'amore' a 'Osessione' 1929-1945*, Laterza, Roma-Bari 2009, pp. 215: «Si ricorre a Ettore Petrolini, e almeno all'inizio (si veda *Nerone* di Blasetti) si cerca di usare la macchina da presa nel rapporto più funzionale alla parola e al linguaggio del corpo e del viso dell'attore [...]. Di fatto Blasetti si pone il problema delle riprese di un testo teatrale, registrato in teatro, in modo che si senta il più possibile, la presenza della macchina da presa [...]».

a quando non arriva lo stralunato innamorato, Felice, quasi maschera scarpettiana. Dopo il lazzo del fucile (il cane del fucile dà adito a slittamenti linguistici tra Felice e Pulcinella), a un'altra canzone popolare (*La pastorella che viene da fora*) è demandato il compito di segnalare al giovane l'arrivo del padrone. Su alcuni accenni meta-teatrali (i verdiani *Due Foscari* e il rimando alla primadonna e al tenore) si rimedia la scena del finale, recitato in versi a rima alternata e baciata, secondo una inveterata tradizione delle compagnie comiche.²⁵

Pur nella inevitabile operazione di ripulitura e di raffreddamento del farsesco, Blasetti ci consegna un Petrolini-Pulcinella convincente ogni oltre misura e non soltanto un reperto antiquario o folclorico di forme recitative del passato. Il suo passeggiare lungo il perimetro della ribalta con il fucile da caccia sotto il braccio rivela uno studio mimetico meticoloso di chi sorvegli, mentre il passo militaresco si fa parodia in quell'irrigidirsi improvviso e alternato della gamba sussunta dall'attore a perno del movimento a scatto che compie su di sé per girarsi e per riprendere il passo cadenzato. Il ritmo fisico-mimetico assunto da Petrolini, che ne trasformava il corpo in una macchina da risate, è lo stesso che sarà messo a punto da Totò in alcune disarticolate interpretazioni marionettistiche. In esso si stratificano la ripresa di una grammatica pulcinellesca che le generazioni precedenti degli attori-maschera avevano provveduto a fissare e tramandare, e il processo di assimilazione delle tecniche del teatro di figura, ancora diffuse nelle piazze italiane di quel periodo. Non sarà un caso, dunque, che Craig – come rilevato da Ferruccio Marotti – assimilerà Petrolini all'«incarnazione dell'attore disincarnato, della supermarionetta», quando scrisse nel 1924 la nuova prefazione a *On the Art of the Theatre*.²⁶

La sua predilezione per la maschera, ripresa anche nella commedia *Il Cantastorie*, si misura ulteriormente non soltanto con la raccolta di oggettistica pulcinellesca, di cui fu avido collezionista, ma soprattutto con le affermazioni con cui punteggia i ricordi autobiografici. Basti, perciò, un florilegio sintomatico di tale compenetrazione artistica: «la mia creatura prediletta [Pulcinella] era stata abbandonata e io l'ho adottata. Dirò anzi che l'ho trovata sulla strada e l'ho portata sul palcoscenico»; «Alle orecchie mi risuonava il rosario di tutti i Pulcinella che Totonno [Antonio Lombardo] andava sgranando: Cammarano, Petito, De Martino. Fra la stanchezza, la

²⁵ Semplicissimi ed efficaci nella loro immediatezza i versi pronunciati verso la finta platea da Petrolini-Pulcinella: «Sonammo campane, / Sparammo li botte, / Sciacquitto facimmo / Pe tutta sta notte. / E a stu bello pubblico / Che ch'ave sentuto / Nu vase le dammo / Cu ciento 'salute'!» (Suoniamo campane / spariamo i botti / Brindisi facciamo / Per tutta questa notte. / E a questo bel pubblico / Che ci ha ascoltato / Un bacio gli diamo / Con cento 'salute'!).

²⁶ F. MAROTTI, *L'attore Petrolini*, in *Petrolini. La maschera e la storia*, a cura di F. Angelini, Laterza, Roma 1984, pp. 39-40.

fame [...] e nell'intontimento mi balenava una girandola di maschere nere di coppoloni di nasoni grifagni e adulti da uccelli come il mio»; «Pulcinella mi si piantò nella testa: non ebbi pace finché non fu sul palcoscenico. Da quel giorno Pulcinella rivisse». ²⁷

Nonostante avesse un rapporto contraddittorio, se non addirittura «strabico con la tradizione», ²⁸ Petrolini continuerà per tutta la carriera a misurarsi con la maschera, la sola in grado di vivificare e corroborare i meccanismi comici, ben oltre l'esercizio del varietà e della scena avanguardistica, la sola in grado di esigere come necessario il suo corredo di «frasi fatte, frasi sfatte» e di alimentare la sua meta-retorica del comico. Pulcinella è forse l'eccezione che conferma la regola petroliniana del superamento o del rovesciamento della tradizione: persino presumere di calzare addirittura la maschera di *Petito* è l'atto simbolico e feticista con il quale si lega alle generazioni attoriche ottocentesche. Dell'attore a viso coperto così parlò Anton Giulio Bragaglia, testimone dei suoi spettacoli:

Era Petrolini un Pulcinella deserto simile a Pierrot. Era maschera umana, quella di Petrolini, disperata nelle sue facezie bonarie, che miravano meglio al pianto sulle sue disgrazie che al riso col quale le raccontava burlandosene. La specialità petrolinesca di tenere in sospenso il riso e il pianto, era la peculiare forza dell'arte sua e, nel Pulcinella, venne più che mai opportunamente applicata. La sua voce misteriosa pareva che scendesse dagli antichi pulcinelli estinti nei secoli e aveva il colore degli affreschi pompeiani, caldi e svaniti, lucidi a cera, eppure opachi. ²⁹

Nel superare l'esibizione di una finta professione di attore, compiaciuto di discendere dalle ormai mitiche «scale di casa» sua, da chi derivava Petrolini tali tecniche, quali Pulcinella aveva visto oltre a quelli dei suoi esordi in arte? Sicuramente il Pulcinella di Salvatore De Muto, discendente novecentesco della tradizione attorica, di cui Antonio *Petito* aveva raccolto e rilanciato l'eredità nel cuore dell'Ottocento.

L'incontro diretto fra i due artisti è documentabile al 1920, quando l'attore napoletano fu scritturato al Teatro Jovinelli per sei mesi. ³⁰ Nell'eterogeneo archivio del comico di tradizione, lettere, telegrammi, fotografie provano lo stretto rapporto nato fra loro. Petrolini, che aveva ormai superato l'arte macchiettistica e si era emancipato tanto dal varietà, quanto dalla fase avanguardistica, non riuscì e non volle dunque emanciparsi da Pulcinella. Per questo, all'inizio del 1924, attuò un «giro di

²⁷ La campionatura di frasi petroliniane è ripresa da S. DE MATTEIS, *Il teatro delle varietà. Lo spettacolo popolare in Italia dal café chantant a Totò*, La casa Usher, Firenze 2008, pp. 55-56.

²⁸ D. ORECCHIA, *Craig e Petrolini. «Farce – that tragic-comic thing»*, in *Studi e testimonianze in onore di Ferruccio Marotti*, «Biblioteca teatrale», 1, 93-94, 2010, pp. 87-104, a p. 90, nota 8.

²⁹ A. G. BRAGAGLIA, *Pulcinella* cit., p. 458.

³⁰ BNN, LP, *Raccolta De Muto*, E 55 (4); (45).

campo» nei teatri di Napoli alla ricerca della maschera, della quale trovò le tracce più convincenti nella naturalezza e semplicità recitativa che De Muto riusciva a trasferirle. Qualità che l'attore non esitò a valorizzare e che lo spinsero a scriverne all'indirizzo del diretto interessato. Mentre recitava al Teatro Politeama di Taranto, il 25 gennaio 1924, il comico romano sentì il bisogno di rivolgersi così a De Muto:

In questo mio breve giro di campo di vedere altre compagnie col Pulcinella, ebbene ciò è servito per mettere in luce ancora di più la semplice arte di Salvatore De Muto. Lei fa molto con nulla, gli altri fanno nulla di molto. Sorvolando le oscenità e le pagliacciate (delle quali ne ha più colpa il pubblico che non si offende), tutto il resto non ha ragione di esistere, artificio, esagerazioni, sguaiatezze, urli, urli ed urli intramezzati con i pernacchi che costituiscono l'ossatura centrale della porcheria che rappresentano intitolandola commedia. Badi io non sono affatto moralista, amo lo spirito sia pure salace, al punto di rasentare qualunque estremo, ma che vi sia la genialità, il modo di dire, ma la volgarità per la volgarità assoluta senza altra via di scampo mi esaspera. Così per dirle che ciò che ho visto fatto da lei mi ha procurato un interessante godimento, con altri non vedevo l'ora che terminasse, anzi me ne sono andato prima della fine poiché lo spettacolo non mi offriva nemmeno l'interessante studio delle cose brutte, era meno di brutto. Lei caro De Muto è pieno di qualità di primissimo ordine, la figura nobile e classica con quel meraviglioso camice bianco, l'ingenuità, la naturalezza con cui dice tutto, e la semplicità dei mezzi che lei usa, faranno sempre di lei un magnifico continuatore dell'umanissima e gloriosa maschera del Pulcinella.³¹

«Lei fa molto con nulla, gli altri fanno nulla di molto»: il giudizio critico petroliniano stigmatizza con efficacia l'arte del Pulcinella-De Muto e ne esalta le capacità mimico-gestuali e la semplicità recitativa. Appresa da spettatore critico, la lezione di De Muto sarà stata inevitabilmente trasferita nei Pulcinella petroliniani, mentre si potrebbe supporre un'influenza tra l'attore romano e Raffaele Viviani, che solo nel 1933 dedicò alla maschera la commedia *L'ombra di Pulcinella*,³² dopo le prove petroliniane e il suo assestarsi nel repertorio dell'attore. Di Pulcinella, del quale tante volte indossò la mezza maschera nera e che costituì il rumore di fondo della sua esperienza attorica del comico, disse:

Ho visto con Pulcinella tanta semplicità e tanta umanità da contrapporre alle costruzioni artificiali dei vecchi film di maniera ed ho voluto perciò interpretare nello stesso film la caratteristica maschera napoletana che ci riporta con i vecchi

³¹ BNN, LP, *Raccolta De Muto*, E 17.

³² P. QUARENGHI, *Viviani, Eduardo, Pulcinella compagni di strada nel secolo breve*, in *L'arte di Eduardo. Le forme e i linguaggi*, a cura di R. De Gaetano e B. Roberti, Pellegrini Editore, Cosenza 2014, pp. 209-246.

lazzi e la sua primitiva comicità alle origini del nostro teatro attraverso la gloriosa commedia dell'Arte.³³

Persino il finale in versi a rima baciata è un modo poetico per sbrigarsela, per cambiare tono, staccare il flusso dei lazzi comici e chiedere licenza al pubblico. Petrolini sul set cita De Muto, che sulla scena adottava molti finali di tal tipo, attinti direttamente dall'ininterrotto uso nel teatro di accattivarsi la benevolenza del pubblico pagante, unica vera risorsa per l'attore di tutti i tempi.

Ma il cambio di stato da attore teatrale ad attore cinematografico, reso possibile dalla Cines-Pittaluga e dalla diavoleria di uno schermo ormai parlante, fu legato anche al desiderio di sperimentare fin lì inedite prassi recitative, che lo avrebbe spinto a modellare, adattare e riplasmare le sue creazioni di geniale solista dal palcoscenico alla pellicola, oltre che alle ovvie ragioni distributive, alla possibilità, che solo la frontiera della riproducibilità cinematografica consentiva, di penetrare e di diffondere l'arte petroliniana persino nelle più lontane e irraggiungibili province, di ampliare a dismisura il suo pubblico e insieme la sua memoria.

Come si sa, il sonoro rivoluziona in profondità la recitazione nel cinema, il modo stesso con cui l'attore si pone dinanzi alla macchina da presa. Ne fu ben consapevole Petrolini che, capace come pochi altri di «bucherellare a feroci colpi di spillo la vuota gonfiezza delle convenzioni»,³⁴ sulla rivoluzionaria possibilità del parlato scrisse: «hanno torto coloro che ritengono che la cosa sia molto facile poiché la nuova tecnica del film sonoro non solo presenta complesse difficoltà di realizzazione artistica fonica e fotografica ma richiede uno sforzo particolare anche dagli interpreti: specialmente dagli interpreti abituati all'improvvisazione, all'immediato contatto ed alla diretta comunicativa del pubblico».³⁵ Con poche frasi Petrolini esaminava le difficoltà dell'attore dinanzi al microfono che per la prima volta necessitava della sincronia fra immagini e parole: la nuova tecnica richiedeva una specifica drammaturgia della messa in voce e raffrenava o cancellava le convenzioni e gli stereotipi mimetico-recitativi dallo stesso attore fatti a lungo oggetto di continua satira e di implacabile parodia. Si pensi, a tal proposito, a *L'amore mio non muore*, film muto girato nel 1913 da Mario Camerini con Lyda Borelli, più volte parodiato, ed anche alla parodia cui sottopose Mario Bonnard, l'interprete maschile, finito anche in un verso del capolavoro *Gastone*. I suoi giudizi sull'esperienza complessiva alla Cines molto dicono circa il ruolo determinante da lui svolto nella scrittura cinematografica:

³³ E. PETROLINI, *Io e il film sonoro*, in ID., *Facezie, autobiografie e memorie*, a cura di G. Antonucci, Newton, Roma 1993, pp. 141-161, a p. 147.

³⁴ M. CORSI, *Vita di Petrolini*, Mondadori, Milano 1944, p. 150.

³⁵ E. PETROLINI, *Io e il film sonoro* cit., p. 146.

Nel Nerone ho voluto riprodurre il mondo del teatro nella sua realtà senza birignao ed ho cercato di contrapporre la rappresentazione sincera dell'autentico retro-scena per disilludere chi ha l'abitudine di lasciarsi abbagliare dal cemento armato verniciato con la porporina: falsificazione pericolosa che nel cervello dei giovani fa l'effetto della cocaina.³⁶

La macchina da presa, infatti, entra nel camerino del comico e svela l'artigianalità dei lustrini, la povertà ricca dei grandi mezzi teatrali che sono sempre e solo attoriali, la nobiltà e la miseria di un'arte senza tempo.

L'anno successivo, nel 1931, Petrolini si immise nel solco del Molière farsesco, rilanciato da Jacques Copeau nel Théâtre du Vieux-Colombier, base solidissima, peraltro, della rivalutazione novecentesca della commedia dell'Arte. Scelse, pertanto, *Il medico per forza*, divenuto ben presto un pezzo di bravura per molti attori. Qui Petrolini, che si consegna a Carlo Campogalliani e firma insieme a lui la sceneggiatura, è Sganarello, il servo furbo, primo Zanni dell'Arte e *alter ego* artistico di Pulcinella. La sua maschera – com'è nella brillante trama originale – si traveste da medico per curare la giovane Lucinda (Tilde Mercandalli), che si finge ammalata di tristezza. Con questo inganno Sganarello introduce in casa l'innamorato di Lucinda, travestito da farmacista. Cambiati i nomi e cambiata l'ambientazione, l'impianto drammaturgico, rispettoso delle principali leggi del comico, secondo la codificazione che a inizio Novecento ne dette il filosofo Henri Bergson, è lo stesso che in *Pulcinella guardiano di donne*. Il film di Campogalliani riproponeva la riduzione della commedia che Petrolini portò sul palcoscenico nel 1923, molto apprezzata, tra gli altri, da Renato Simoni, che vi colse la «grinta lustra e arcigna e matta: una allegria aspra, schiamazzante, straripante e aggressiva che sapeva di scherno feroce e di burla puerile».³⁷ Ma il suo Molière è un capolavoro assoluto della capacità dell'artista geniale e trasformista. Dopo il cinema, Petrolini lo riprese a Parigi alla Comédie Française, durante la serata per l'addio alle scene di Cecile Sorel, quando recitò il testo nella sua riduzione italiana.

Il giudizio sull'esperienza cinematografica dell'attore fu all'apparenza di grande soddisfazione, a parte qualche voce contraria.³⁸ Una recensione del *corpus* critico positivo, messo insieme da Petrolini stesso e pubblicato a corredo delle sue riflessioni sul cinema, racchiude forse meglio di altre il portato del suo cinema. Sulle colonne de «L'Ambrosiano» di Milano il 16 novembre 1930 si lesse:

³⁶ Ivi, p. 147.

³⁷ r. s. [R. SIMONI], *Ultime teatrali. 'Il medico per forza' di Molière al Carcano*, in «Corriere della sera», 26 gennaio 1923.

³⁸ Il dissenso aperto fu manifestato dal direttore della rivista «Kines», Guglielmo Giannini. Ricostruiscono questa importante posizione critica L. MAZZEI, D. ORECCHIA, *Un antidivo al cinema: Petrolini alla Cines* cit., pp. 86-88.

Il manifesto annunzia Nerone. Ma è una figura retorica: la parte per il tutto. Il Nerone petroliniano è solamente una porzione del ricco spettacolo offerto dalla Cines al pubblico con Petrolini protagonista. Il personalissimo attore svolge in questa pellicola un suo variato programma cominciando da una scena a soggetto con Pulcinella e continuando con Gastone, con Fortunello e così via fino a Nerone. Film parlato e cantato al 100 per 100, come si dice con modernissima frase. Fedeltà di riproduzione straordinaria. Se la Cines dopo *La canzone dell'amore* [che uscì nel 1930 nello stesso anno di *Nerone* di Blasetti, e che fu diretto da Gennaro Righelli] ha voluto dare un'altra prova della perfezione dei suoi impianti, non v'ha dubbio che ci sia riuscita: la sonorizzazione è eccellente, di incredibile naturalezza. Se, dal canto suo, Petrolini ha voluto dimostrare che la *vis comica*, la naturalezza e la simpatia e quella particolarissima aria di me ne infischio che formano in teatro la sua inimitabile caratteristica sussistono tutte meravigliosamente in cinematografo, lo ha dimostrato a suo talento. Non solo egli è fotogenico, ma ha una voce che attraverso le macchine da presa e di riproduzione non subisce alterazione di sorta: rimane fresca, squillante, intonata, capace di tutte le modulazioni.³⁹

Il prodigio di una voce che «rimane fresca, squillante, intonata, capace di tutte le modulazioni», nonostante l'inevitabile processo di meccanizzazione cinematografica, si avvera tramite l'autobiografia artistica in immagini consegnata alla Cines-Pitaluga. Presto divenne il suo insuperato testamento artistico e il manuale per la formazione di almeno due generazioni di attori comici italiani del Novecento, da Alberto Sordi a Mario Scaccia, a Gigi Proietti, a Carlo Verdone. «Petrolineide» ovvero «La spremuta» – avrebbe sarcasticamente detto Petrolini –, un florilegio della sua arte sublime, un tentativo sperimentale per immortalare quel tanto che resta del teatro dinanzi alla macchina da presa ed assicurare, così, un lacerto di memoria all'antico ma insuperato teatro dell'Arte.

³⁹ E. PETROLINI, *Io e il film sonoro* cit., p. 149.