

DONATELLA ORECCHIA

Craig e Petrolini. «Farce – that tragic-comic thing»

Petrolini – I enjoyed his genius immensely. It was of a powerful kind – grotesque – gross delicate. A most careful performer – and brilliant.

E.G. Craig, *Petrolini. Some notes by E.G.C.*

Nel 1913 Gordon Craig, conclusa l'anno precedente l'esperienza al fianco di Stanislavskij, riprende il lavoro per la realizzazione di uno dei suoi grandi progetti e – recuperati i fondi¹ – per darvi l'avvio, apre a Firenze la sua scuola di teatro. Qui, nel luglio, alle Folie Bergère, incontra per la prima volta Ettore Petrolini.

Inizia così una storia di stima e di amicizia reciproca che proseguirà, pur con lunghissimi intervalli, fino al 1935 quando, a Genova, Craig avrà l'occasione di vedere per l'ultima volta una recita di Petrolini²; e prose-

¹ Il finanziamento venne da parte di Lord Howard de Walden. Cfr. E.G. Craig, *Gordon Craig. La storia della sua vita*, a cura di M. Maymone Siniscalchi, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1996, pp. 312-313.

² Indicazione tratta da E.G. Craig, *Petrolini. Some Notes by E.G.C.*, Paris 1940, p. 5, in Fonds Edward Gordon Craig, Bibliothèque Nationale de France, Département des arts du spectacle, Coll. EGC, op. 81 (4) – documento che d'ora in poi citerò semplicemente come E.G.C., *Petrolini*. Si tratta di un quaderno manoscritto composto di una ventina di pagine in parte bianche, diversamente numerate e che risalgono a periodi diversi. I cinque disegni con appunti a margine, fatti da Craig mentre Petrolini era «on the stage» (E.G. Craig, *Petrolini. Some Notes by E.G.C.*, cit., p. 16 [fig. 39]), risalgono al 1913 e riportano una doppia numerazione in alto, perché originariamente si trovavano in *Book MMS I 1913 14 15*, da cui, come scrive Craig, lui stesso li trasse per inserirli nel nuovo quaderno; gli altri, con una numerazione discontinua, scritti in diversi momenti e con penne differenti, sono una riflessione frammentata su Petrolini che risale presumibilmente in gran parte al

guirà dopo la morte dell'attore nelle riflessioni di Craig, sulle pagine dei suoi appunti manoscritti, nel racconto frammentato dei suoi ricordi. Certo il rapido toccarsi di due mondi e di due tradizioni culturali per molti aspetti tanto lontane fu il segno della fertilità del contesto teatrale europeo degli anni Dieci del Novecento, ma altrettanto certamente della dinamicità e inarrestabile ansia di conoscenza che caratterizzò il percorso artistico di Gordon Craig. Altrimenti difficilmente si sarebbero incontrati il grottesco di Petrolini e la visionarietà astratta e simbolistica di Craig, il teatro di varietà del primo e l'utopia di un teatro di puro movimento del secondo, la tradizione d'Attore e la rifondazione del teatro da parte della Regia.

Dall'Italia del 1913 a quella 1935; dalla Firenze delle Follie Bergère alla Roma del Teatro Quirino nel 1934, dal *Manifesto del Teatro di Varietà* al Convegno Volta, ecco il quadro entro il quale si dipana la storia dei loro incontri: poco più di venti anni in cui i percorsi dei due artisti si sono incrociati più volte e l'occhio di Craig, strabico e straniato, è stato testimone prezioso non solo del percorso dell'attore ma anche di quella ch'egli giudicherà una china discendente della nostra cultura teatrale negli anni Trenta. Nel 1934, quando si incontreranno ancora durante i lavori del Convegno Volta, Craig fra gli invitati ufficiali e Petrolini in scena al Teatro Quirino, il contesto intorno sarà profondamente mutato rispetto al primo incontro. Come si sa, il tentativo di Craig di sollevare la questione del teatro dialettale al Convegno (al quale nessuno degli attori dialettali era stato invitato) lascerà la sala raggelata e d'Amico pronto a rispondere con frasi di circostanza³. Con maggiore chiarezza Mussolini, su sollecitazione di Craig, risponderà in privato: «“What can you do with these dialect actors” – as he didn't see that they are the seed and inspiration of all great theatrical work in Italy. He could see nothing... all he saw was see through his political eyes – 16 languages in place of 1 speech»⁴. Sedici lingue al posto di quel *discorso unico* al quale la politica culturale del fascismo stava conducendo la scena italiana, attraverso la razionalizzazione

1940, ma che ha anche qualche inserto successivo (un riferimento a Barrault visto da Craig nel 1943, per esempio).

³ L'intervento di d'Amico si trova in *Convegno di Lettere, 8-14 ottobre 1934. Il teatro drammatico*, Reale Accademia d'Italia, Roma 1935, p. 309: “V tema. Il teatro di Stato. Esperienze delle organizzazioni esistenti. Necessità – Programmi – Scambi”.

⁴ E.G. Craig, *Petrolini. Some Notes by E.G.C.*, cit., p. 32.

normalizzante del suo sistema organizzativo: in quel contesto Craig e Petrolini non potevano che apparire veramente due uomini fuori chiave rispetto al loro tempo; teatranti che, pur nelle differenze di percorso, continuavano tuttavia a *riconoscersi* fra loro per la condivisa disomogeneità critica rispetto al modo teatrale loro contemporaneo. *What can you do with these artists?*

1. *Prima dell'incontro: Petrolini e la riscrittura del mondo come parodia*

Nel momento d'incontro con Gordon Craig, Ettore Petrolini ha ventinove anni e ha ormai raggiunto una salda maturità artistica. Sono trascorsi dieci anni dal giorno della sua prima scrittura al Teatro Gambrinus nel 1903 in qualità di buffo e ora è ormai ospite consueto dei principali teatri di varietà italiani (il Morisetti di Milano, l'Eden di Bologna, le Folie Bergère di Firenze, lo Jovinelli di Roma). Sono del 1910 il primo contratto con Peppe Jovinelli⁵; la fortunatissima tournée milanese, al Teatro concerto Varietà di San Martino (di cui il famoso articolo di Marco Ramperti è una delle più preziose testimonianze); l'importante tournée nel Sud d'Italia, a Bari, Taranto, Palermo e poi a Napoli (all'Eden) per quasi tutto il mese di novembre. E sono anche del 1910 alcuni significativi interventi della critica che, ed è qui innanzitutto il loro interesse per noi, sottolineano tutti un aspetto particolare della recitazione dell'attore. «Dicitore argutissimo e vivace coloritore di *macchiette*, Petrolini eccelle nella *parodia*, genere che egli ha per primo affrontato in Italia e nel quale ha concentrato i migliori momenti della sua arte originalissima e multiforme»⁶, scrive Mazzuccato sul «Giornale del Mattino» di Bologna nel marzo del 1910. Gli fa eco qualche mese più tardi Francesco Dall'Osso, che sottolinea l'essersi Petrolini gradualmente allontanato dalla macchietta classica, ormai in decadenza, per giungere «studiatamente» alla «parodia della macchietta», alla «satira dei macchiettisti»⁷ suoi contemporanei. La sua

⁵ Il contratto avrebbe dovuto legare Petrolini in esclusiva per i tre anni successivi e il rapido scioglimento per intervento di un altro impresario romano, Canaviglia, disposto a pagare una salata penale pur di avere il comico alla Sala Umberto.

⁶ P. Mazzuccato, *Un arguto parodista*, in «Giornale del Mattino», Bologna, 24 marzo 1914.

⁷ F. Dall'Osso, *Ettore Petrolini*, in «Eldorado Canzonettistico», II, n. 29, 1910.

originalità già in questi anni – e anche l’articolo di Ramperti lo conferma – consisterebbe dunque nel suo lavoro di riscrittura parodica della tradizione artistica contemporanea⁸, non solo quella del varietà (romano e napoletano)⁹, ma anche quella dei grandi miti del teatro di prosa (*Amleto*, *Otello*) e insieme della magniloquenza recitativa del grande attore ottocentesco, del melodramma tardo romantico (*Faust*), della canzone del varietà francese (*Salamini*), della poesia decadente dannunziana (*Serenata pedestre*) e insieme del decadentismo ruggeriano e dello stile floreale li-daborelliano e, ben presto, anche dello stesso futurismo (*Fortunello*).

Tu ricordi; io ho importato la parodia, ho abolito le definizioni di “comico nel suo repertorio” oppure “comico macchiettista” eccetera, e comparvero – per me – i primi aggettivi di “parodista” o di “comico grottesco” e di “originale”, “fantastico”, bizzarro, e via di seguito! Da me incominciò tutta una dinastia di re e d’imperatori della risa, Zar dell’allegria e maghi del buon umore. 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 Varietà¹⁰.

Insomma, dalla tradizione alla sua dissoluzione, attraverso la caricatura della caricatura che si fa parodia della caricatura: ecco il percorso di

⁸ Il rapporto di Petrolini con la tradizione è una questione complessa nella quale si intrecciano elementi che lo accomunano a una generazione di attori nati fra il 1885 e il 1891 che, a differenza di quella precedente, non si sentono più portatori di una tradizione (S. De Matteis, *Introduzione* a R. De Angelis, *Café-chantant. Personaggi e interpreti*, La casa Usher, Firenze 1984, p. 23) ed elementi che sono costitutivi della sua particolare individualità artistica: in entrambi i casi un rapporto che potremmo definire *strabico* con la tradizione, interno ed esterno, privo di una vera e propria continuità ma comunque dialetticamente presente.

⁹ «Scolare dei Napoletani – scrive 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 Editore, Roma 1945, p. 10.

¹⁰ E. Petrolini, *Lettera a Francesco Razzi*, in «Café Chantant», 20 luglio 1914, p. 1; nel Fondo Petrolini, conservato presso il Museo Biblioteca Burcardo di Roma, esiste una copia dattiloscritta dell’articolo, collocazione AUT-PETR-04-B01.02.

Petrolini dal 1903 al 1913. Operazione eminentemente metalinguistica che investe le parole e i gesti, il ritmo e l'uso della voce, il trucco e il rapporto con il pubblico e che si concretizza in una vera e propria lingua altra, *alla seconda*, non comprensibile (sebbene godibile) se non in riferimento alle altre lingue di cui è la parodia. «Frase fatte, frasi sfatte»¹¹, insomma, una lingua che è una meta-lingua destrutturata, una lingua che frequenta il grottesco e usa come forma di espressione per eccellenza la parodia.

Come Palazzeschi, al quale verrà paragonato da Pancrazi in un importante intervento del 1916¹², anche Petrolini «sovverte e nega impietosamente gli strumenti stessi della sua arte e insieme rovescia e profana ora con crudele e grottesca ora con lieve e ilare fantasia i miti e i valori di cui l'agonizzante cultura romantico-borghese si affanna a tutelare la fittizia sacralità»¹³. Ma, come ricorda Palazzeschi, avverte una voce, «[i]l divertimento gli costerà caro / Gli daranno del somaro»¹⁴: ed ecco che il poeta, non più vate, si fa volutamente saltimbanco, *fumiste*, pagliaccio o incendiario e, così facendo, capovolge la sacralità con la quale la società continua a incensarlo in quanto poeta. Ma l'attore di varietà, che ha un ruolo e una funzione sociali niente affatto analoghi al poeta, anzi che, all'opposto di quello, non ha aura di sacralità che lo circonda, che è già saltimbanco e pagliaccio, quale sublime mette in discussione che non sia quello altrui? D'altra parte al principio del Novecento il teatro di varietà non è certo il luogo carnevalesco del capovolgimento rigenerante dei valori, del riscatto della cultura popolare, ma è piuttosto una realtà che in gran parte raccoglie già impulsi, desideri, proiezioni del mondo borghese, e sempre più lo

¹¹ E. Petrolini, *Ti ha piaciuto?*, in Id., *Opere*, a cura di A. Calò, Edizioni del Ruzante, Venezia 1977, vol. II, p. 7; la frase è ricordata da Edoardo Sanguineti nel suo intervento raccolto in F. Angelini (a cura di), *Petrolini. La maschera e la storia*, Laterza, Roma-Bari 1984, p. 145, ai contributi del quale questo saggio in molti punti è debitore. Una copia del testo di Petrolini, con dedica autografa («A Gordon Craig, tanto cordialmente. Ettore Petrolini. Roma, 1 aprile 1917») si trova nel Fondo Gordon Craig, della BNF: EGC, 16° 1561.

¹² P. Pancrazi, *Abbaamenti alla luna*, in «La voce», 31 gennaio 1916; poi in P. Pancrazi, *Ettore Petrolini*, in Id., *Ragguagli di Parnaso*, Vallecchi, Firenze 1920, pp. 113-117.

¹³ Sono queste parole che Fausto Curi (*Perdita d'aureola*, Einaudi, Torino 1977, p. 96) dedica a Palazzeschi e in particolare al *Controdolore*.

¹⁴ A. Palazzeschi, *Lasciatemi divertire*, in Id., *L'incendiario*, Edizioni futuriste di «Poesia», Milano 1910.

farà con il passare degli anni. Quale forma di autoparodia potrà frequentare il comico di varietà? Quale forma di grottesco? Petrolini percorre nell'arco di un decennio – rapidissimamente e *paradossalmente* – una doppia via: 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 (e diventare così agli occhi degli altri "imperatore"); contemporaneamente la via del capovolgimento parodico e della desublimazione radicale dei valori sia di quella cultura che lo sta accogliendo, sia della propria cultura d'origine popolare, fino ad arrivare (più radicalmente) a negare e negarsi ogni pretesa di superare e l'una e l'altra con linguaggio puro e non compromesso. Ed è allora che Petrolini, quando «non ha più chi o che cosa mettere in caricatura, mette in caricatura se stesso»¹⁵, che è proprio uno dei tratti essenziali delle poetiche dell'umorismo novecentesche. Dalla parodia all'autoparodia, alla coscienza cioè di non poter che essere oggetto della propria «acutezza ipercritica»¹⁶ e del proprio «furor grottesco»¹⁷, in un «gioco sospeso tra il disperato e il comico, tra il doloroso e l'idiota, tra la risata contro il pubblico e la risata contro se stesso»¹⁸, Petrolini ingaggia così una lotta contro un mondo e un modo di fare teatro con la radicalità di chi arriva a capovolgere la pretesa stessa di significare. E con ciò arriva a mettere in discussione la possibilità della comunicazione, che è il cuore della *poetica dell'idiozia*. Non l'idiozia in fondo bonaria, sebbene già assolutamente sciocca e gelida di Dranem¹⁹ a cui Petrolini si ispira direttamente in *Salamini*, ma un'ironia aggressiva e amara,

¹⁵ G.R., *Petrolini*, in «La canzonetta», 21 novembre 1913, p. 3.

¹⁶ E. Romagnoli, *Petrolini il grande. II*, in «L'ambrosiano», 29 settembre 1924.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Tantalò [U. Ojetti], *Cose viste. Petrolini*, in «Corriere della Sera», 28 marzo 1922.

¹⁹ Elogiato per la sua idiozia da Sarcey e chiamato da Antoine a recitare Molière a L'Oeuvre nel 1910, il suo repertorio includeva fra le tante canzoni (ironiche, surreali, idiote) anche *Andouill's Marche*, musica di Perpignan e testi di Briollet, da cui Petrolini trasse *Salamini*. De Angelis racconta che Primo Cuttica, dopo avere tradotta la canzone, non servendosene, la regalò al collega; cfr. R. De Angelis, *Café-chantant. Personaggi e interpreti*, cit., p. 61.

«solida e vuota», «inconcludente e conclusiva», «buffa e tragica insieme»²⁰: chi ride di *Salamini*, afferma Petrolini, «ride di se stesso, e ride amaro». D'altra parte l'istanza polemica contro il sublime esprime anche un'autentica esigenza di puro divertimento, sprezzante di ogni contenuto definito serio dalla così detta alta cultura borghese: una sfida radicale al mondo adulto, integrato, efficiente, la «scelta del gioco in una società fondata sul lavoro, del principio di piacere in un mondo governato dalla repressione»²¹; ancora una volta come in Palazzeschi.

Insomma, fra *Canzone guappa*, *Giggi er bullo*, *Amleto*, *Paggio Fernando* e *Salamini* (e perciò entro il 1912) è iscritto già l'intero percorso dell'attore romano: la sintesi spietata, crudele, antinaturalistica e deformatrice del grottesco e la riscrittura metalinguistica propria della parodia fino ad arrivare all'autoparodia.

Quando Gordon Craig nel 1913 alle Follie Bergère incontrerà Petrolini, si confronterà con tutto questo e, proprio su questo, concentrerà parte della sua riflessione sull'attore romano negli anni successivi.

2. Frammenti di un incontro

Prima dell'incontro con Petrolini, nel 1911 Gordon Craig su «The Mask» aveva sottolineato, a fronte di un teatro moderno «logoro», la vitalità del *music hall*: anzi aveva sostenuto che il «palcoscenico del Varietà è il solo anello di congiunzione rimasto con quella stupenda impresa del XVI secolo conosciuta come Commedia dell'Arte» da dove sarebbe possibile ancora attingere e sperare²². Intanto, sempre nel 1911, due numeri interi di «The Mask» erano stati da lui dedicati alla Commedia dell'Arte (con le incisioni di Callot)²³, nel 1912 un fascicolo si concentrava sul fenomeno

²⁰ E. Petrolini, *Abbasso Petrolini*, in Id., *Opere*, a cura di A. Calò, cit., vol. II, p. 79 (I ed. Tipografia Cooperativa, Siena 1922).

²¹ R. Luperini, *Il novecento. Apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, Loescher, Torino 1991, p. 174.

²² E.G. Craig, *The Vitality of the Music Hall*, in «The Mask», vol. III, nn. 10-12, aprile 1911, p. 196.

²³ A Firenze, presso l'Archivio Gordon Craig, è conservata una copia del libro di Luigi Rasi del 1907 sulla caricatura e il teatro (*La caricatura e i comici italiani*, Bemporad e

della marionetta, mentre al principio del 1913 in *Towards a New Theatre* Craig, dopo l'iniziale dedica agli Italiani «con rispetto, affetto, e gratitudine / ai loro vecchi e nuovi attori, / sempre i migliori d'Europa»²⁴, riprendeva esplicitamente la sua condanna al Realismo «spergiuro, traditore dell'Immaginazione, promotore dell'idolatria della bruttezza»²⁵. Ed ecco, in sintesi, le coordinate del pensiero entro le quali si muoverà il primo incontro di Craig con Petrolini: la riflessione sul varietà, sulla Commedia dell'Arte, sulla maschera e la lotta contro il realismo fotografico. La Firenze del 1913, d'altra parte, è un terreno assai fertile: è la Firenze dell'enorme affluenza alle Follie Bergère, dove si mescolano il pubblico popolare e quello dell'élite borghese e dove si esibiscono i più importanti comici del varietà italiano; di «Lacerba» che proprio all'inizio di quell'anno aveva avviato qui la propria attività e che il primo ottobre pubblicherà il *Manifesto del Teatro di Varietà*²⁶; degli studi di Rasi sulla Commedia dell'Arte; di Tommaso Salvini con il quale Craig ha un importante e significativo incontro²⁷. La Firenze cioè in cui s'intrecciano le memorie del passato teatrale e le spinte verso il futuro. E Petrolini è proprio l'anello di congiunzione, fra il passato e il futuro.

Così, infatti, quando Craig, al principio del 1914, pubblica la versione inglese del *Manifesto del Teatro di Varietà*, facendolo precedere da una nota introduttiva²⁸, le sue principali critiche al documento futurista riguardano l'astrattezza delle proposte di Marinetti e compagni e la loro incapacità di descrivere il teatro del futuro, se non facendo riferimento a uno dei teatri di oggi: il varietà, appunto. Ma la vera fragilità progettuale dei futuristi consisterebbe in ultima istanza nell'ignoranza delle tradizioni del teatro e quindi delle conoscenze che dovrebbero essere la base per la pro-

figlio, Firenze 1907), il cui primo capitolo è interamente dedicato proprio a Callot, come primo grande caricaturista che ha preso a soggetto l'attore italiano.

²⁴ E.G. Craig, *Towards a New Theatre*, in Id., *Il mio teatro*, a cura di F. Marotti, Feltrinelli, Milano 1971, p. 167.

²⁵ Ivi, p. 195.

²⁶ È questa la prima versione integrale, su stampa inglese, del manifesto, che in forma non integrale era già uscito sul «Daily Mail» il 21 novembre del 1913.

²⁷ E.G. Craig, *On the Old School of Acting (Florence 1915)*, in Id., *The Theatre Advancing*, Constable, London 1921, pp. 236-248.

²⁸ Id., *On Futurismo and the Theatre. Some Notes*, in «The Mask», Gennaio 1914, pp. 194-200.

posta futura; perché, quando anche si rivolgono al teatro di varietà, non ne sanno poi individuare la storia complessa e stratificata, i riferimenti alla tradizione, che per Craig invece sono sempre il terreno primo dell'analisi e la radice da cui partire²⁹.

Petrolini al contrario è lì a indicare fin dal principio la compresenza del passato e della tensione verso il futuro. Quanto al passato, l'attore romano è il più significativo erede della tradizione dei comici dell'Arte e, insieme, il più vicino alle incisioni di Callot³⁰: cioè a dire, il più significativo erede di un certo mito della Commedia dell'Arte di cui Callot fu il mediatore³¹. Quanto al futuro, è un attore che, forte di quelle radici antiche, e analogamente alla marionetta, è come vedremo in seguito un *attore di fuoco*. D'altra parte è interessante ricordare qui che anche Craig, almeno in un testo del 1916, *Romeo e Giulietta*, rimasto inedito e manoscritto³², dimostra esplicitamente la propria sensibilità per la parodia dei classici: una forma di riscrittura dunque ch'egli amò frequentare in prima persona e proprio all'interno di un genere di teatro particolare come quello per le marionette.

²⁹ Come sostiene Ferruccio Marotti: «Le due parole chiave di Craig sono: profetizzo e reintegro». F. Marotti, *Gordon Craig*, Cappelli, Bologna 1961, p. 150.

³⁰ Sul numero di «The Mask» del gennaio 1911, interamente dedicato alla Commedia dell'Arte, compaiono una quindicina di immagini che, come ha rilevato Lia Lapini, appartenevano tutte alla collezione Rasi (cfr. *Catalogo generale della raccolta drammatica italiana di Luigi Rasi*, Tip. L'Arte della Stampa, Firenze 1912). Fra queste, alcune erano acquedotti di Callot: sei dai *Balli di Sfessania* e una di *Pantalone*. Nel numero successivo, dell'aprile 1911 vennero pubblicate altre tre acquedotti da *I balli*. Per l'intera interessante vicenda, rimando a L. Lapini, *Edward Gordon Craig nel teatro italiano fra tradizione e avanguardia*, in Aa.Vv., *Gordon Craig in Italia. Atti del Convegno internazionale di Studi Campi Bisenzio 27-29 gennaio 1989*, Bulzoni, Roma 1993, pp. 116-123.

³¹ Rimando a questo proposito alle riflessioni di Ferdinando Taviani: *Le influenze della Commedia dell'Arte sul teatro del Novecento*, in A. Attisani (a cura di), *Enciclopedia del Teatro del Novecento*, Feltrinelli, Milano 1980, pp. 393-400 e in F. Taviani, M. Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte. Memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII, XVIII secolo*, La casa Usher, Firenze 1982.

³² Il testo è stato tradotto da Marina Maymone Siniscalchi in E.G. Craig, *Il trionfo della marionetta*, a cura di M. Maymone Siniscalchi, Officina edizioni, Roma 1980, pp. 122-129.

Facendo ora ritorno al primo incontro con Petrolini, si è detto, questo avviene nel luglio del 1913³³. Fra i primi documenti che lo attestino, negli appunti che Gordon Craig inizia a stendere a partire da quel momento, si trovano cinque disegni autografi, datati «Firenze luglio 1913» che raffigurano l'attore in alcune delle più famose parodie di quegli anni (*Canzone guappa*, *Salamini*, *Otello*, *Sor Capanna*, *Paggio Fernando*) con accanto alcuni appunti sintetici. Dalle pagine scritte negli anni successivi, si può dedurre che, oltre a queste cinque, Craig assisterà ad altre parodie: un *Amleto* (talvolta ben riuscito e talvolta no), un «meraviglioso» *Gastone*, un criticabile *Fortunello*, *L'antico romano*, *Ma l'amor mio non muore* e altre indicate in modo generico nel programma di *Acqua salata*.

I tre disegni dedicati a *Otello*, al *Paggio Fernando* e a *Sor Capanna*, quasi privi di indicazioni a margine³⁴, sono interessanti testimonianze della rapidità con cui l'occhio di Craig riesce a trattenere e sintetizzare in pochi rapidi segni i dettagli dell'attore (costume, gesti, trucco)³⁵. Tralasciando per il momento *Salamini*, con *Canzone guappa* Gordon Craig amplia i suoi commenti e ci permette di entrare con maggior profondità all'interno della sua riflessione. L'effetto che quella parodia aveva avuto qualche anno prima sul pubblico milanese, come racconterà anni dopo Rodolfo De Angelis, era stata sconcertante:

Non si era mai visto nulla di simile. Di sotto il cappello a sghembo, un malandrinesco ciuffo crespo penzolava a destra quasi a nascondere metà del faccione grifagno, nel quale due occhioni imbambolati di tutte le nostalgie del vizio, rassicuravano gli spettatori. Le labbra muovendosi nel parlare sprezzavano le parole che ne uscivano e l'ascoltatore. Tutto il corpo, dinoccolato, procedeva a zig-zag, sostenuto da due piedini eretti sulle punte, che,

³³ Petrolini era già stato alle Follie Bergère nel gennaio di quell'anno.

³⁴ E.G. Craig, *Petrolini. Some Notes by E.G.C.*, cit.: «Petrolini as Othello», p. 13 (fig. 33); «Sor Capanna», p. 16 (fig. 39); «che belle yolanda», p. 19 (fig. 40).

³⁵ Ecco così un *Otello* ad acquerello nero, bianco e rosso, a figura intera con il volto (come sottolinea anche la didascalia al fianco) grigio e macchie nere, un lungo cappotto scuro, calze a righe bianche e rosse, scarpe nere; un *Paggio Fernando* in figura a tre quarti, cappello con piuma, parrucca con lunghi capelli chiari, vestito con cintura, volto truccato un po' clownescamente; un mezzo busto di *Sor Capanna* a matita in bianco e nero, cappello scuro, grandi occhiali neri e giacca grigia.

nell'incedere a piccoli passetti, sembravano preoccupati di evitare gli inevitabili trabocchetti³⁶.

E commenta: «Era la deformazione della caricatura di tutte le caricature del famigerato guappo»³⁷. Effetto sconcertante³⁸ sortisce anche nel 1913 su Craig che in questo «tipo napoletano» riconosce, «più che in qualunque altra cosa avesse mai visto»³⁹, le suggestioni delle immagini di Callot sulla Commedia dell'Arte e, insieme, qualcosa che assomiglia a un Dubosc⁴⁰ giovane e italiano. Con questi due riferimenti Craig colloca con chiarezza Petrolini già nel 1913 entro le sue coordinate di riferimento, richiamate più volte nel corso degli appunti stesi successivamente: Callot, la Commedia dell'Arte, il grottesco, la parodia, Henry Irving (che di Dubosc aveva dato un'interpretazione storica)⁴¹. A questi elementi si aggiungono poi: la melanconia di Petrolini fuori dal palcoscenico, la critica della sua deriva verso il teatro di prosa naturalistico e patetico a partire dal 1918⁴², le

³⁶ De Angelis colloca il suo racconto presumibilmente nel 1908, ossia quando Petrolini, di ritorno dalla tournée in Sudamerica, dove era stato dato per morto dalla stampa, fece un corso di recite al Teatro Morisetti di Milano; cfr. R. De Angelis, *Café-chantant. Personaggi e interpreti*, cit., p. 61.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ «An astonishing glimpse of great acting». E.G. Craig, *Petrolini. Some Notes by E.G.C.*, cit., p. 28.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Dubosc è uno dei due protagonisti dell'opera che Charles Reade scrisse nel 1854 per Kean, *The Courier of Lyons*, e che poi, rivista nel 1877 e riedita con il titolo di *The Lyons Mail*, diede un enorme successo anche a Irving (che come già Kean impersonava entrambi i personaggi principali, Dubosc e Lesurques). La storia "nera" racconta la vicenda di un onesto mercante, Lesurques, che viene condannato alla ghigliottina per un assassinio compiuto in verità da un uomo che gli assomiglia fortemente, Dubosc; cfr. *Introduction*, in *Plays by Charles Reade Edited by Michael Hammet*, University Press, Cambridge 1986. L'opera, portata in scena da Henry Irving con grandissimo successo a partire dalla prima del 19 maggio del 1877, diventerà nel 1916 un film, che vedrà come protagonista il figlio dell'attore inglese nella medesima duplice parte; cfr. J. Burrows, *Legitimate Cinema: Theatre Stars in Silent British Films, 1908-1918*, University of Exeter Press, Devon 2003.

⁴¹ Craig fece anche un disegno di Henry Irving nei panni di Dubosc nel 1898, oggi conservato presso la Aberdeen Art Gallery & Museums.

⁴² «[...] it was only when he supposed that to be an actor you must be a little social – a realist – a naturalist – one who acts a part in a play with 3 or four other actors (as he came to do after 1917-1918 I think) only then did he fall short of the whole great business

riflessioni a margine del Convegno Volta del 1934 e, ancora, importanti brevissimi cenni al grottesco e all'attore di fuoco.

Fare riferimento a Callot illustratore della Commedia dell'Arte significa innanzitutto indicare in Petrolini l'erede di una tradizione che si considera ancora viva in Italia – come, infatti, Craig affermerà esplicitamente ancora nel 1934⁴³ – e, in secondo luogo, cogliere nei tratti di deformazione grottesca (innanzitutto fisica) di Petrolini le tracce di una storia antica, istintivamente recuperata dall'attore entro il patrimonio sedimentatosi nel corso dei secoli nella memoria collettiva italiana. C'è, scrive implicitamente Craig, una tradizione viva a cui attingere e che si oppone radicalmente al Realismo fotografico, il vero grande nemico di quei tempi. Ed è una tradizione essenzialmente legata al gesto, all'azione scenica e non tanto alla parola letteraria⁴⁴, alla maschera intesa come modo del recitare e non come testo⁴⁵ e, più in particolare, alla deformazione dei canoni classi-

of the stage – thought not always – but nearly always. [...] He could not interest me in the play lets semi pathetic things about poor blind street singers or hard up young man in attics – but it seems that the public listened with / respect and applauded loudly – but at the strong things they shouted and thrilled». E.G. Craig, *Petrolini. Some Notes by E.G.C.*, cit., p. 9. Nel teatro di prosa, tuttavia, ammette Craig, «in the *Lottery ticket* piece and *Doctor spite of himself* he had glorious moments». *Ibidem*.

⁴³ Ricordo qui l'intervento di Gordon Craig in cui, su «Scenario» dell'ottobre del 1934, sosterrà che la Commedia dell'Arte sia un patrimonio di conoscenza di tutti gli italiani che l'avrebbero «ancora nel sangue e nel midollo» come parte della loro storia. Uno straniero di fronte a questo può solo cercare d'indovinare cosa fu se ha l'opportunità di vedere per esempio una rappresentazione di Petrolini. Cfr. E.G. Craig, *Conoscenza della Commedia dell'Arte*, in «Scenario», ottobre 1934, p. 505.

⁴⁴ «Can a Drama which holds the stage for two centuries be created without the assistance of the literary man? It can. Than if it can be created once it can be created twice? It can». E.G. Craig, in «The Mask», vol. 3, 1911, p. 99.

⁴⁵ Ne è una conferma anche la testimonianza di Copeau che, incontrato Craig a Firenze nel 1915, fu calorosamente invitato ad andare a vedere Petrolini alle Follie Bergère: «Tantôt un mot de Craig me conseillant d'aller voir Petrolini aux Follie Bergère, j'y vais ce soir. Petrolini a bien le masque de l'acteur italien dont Novelli est le type achevé; le menton, le muscle fort bien attaché qui ne tremble pas, les plans larges, musclés qui se déforment et transforment la physionomie, d'un grand coup, d'un seul coup, sans grimace, comme la voix franche, aisée, forte, un peu rauque, qui ne tremble pas sur la note, m'avait dit Craig, décidément, je hais les virtuoses quels qu'ils soient». J. Copeau, *Visites a Gordon Craig, Jacques-Dalcroze et Adolphe Appia (1915)*, in «Revue d'histoire du Théâtre», 1963, p. 361.

cisti o naturalistici del corpo (di mimesi del reale, di armonia e proporzione, di stabilità ed equilibrio, di misura) che nelle immagini di Callot risultano molto evidenti: corpo in divenire, che si metamorfizza in commistioni di alto e basso, di umano e marionettistico, che si dà frammentato nel gesto che si spezza, nel dettaglio ipertrofizzato (i nasi posticci, le parucche e i cappelli, le scarpe e i bastoni); nella deformazione e nella disarticolazione dei suoi elementi.

Richiamare il personaggio di Dubosc significa, invece, rimandare in modo chiaro a Henry Irving, l'altro fondamentale riferimento attoriale caro a Craig, l'*exemplum* più alto della tradizione scenica anglosassone della quale egli inevitabilmente porta con sé tracce e memorie. Al di là della somiglianza dei due tipi scenici, a cui probabilmente con quel riferimento proprio a Dubosc Craig allude, è soprattutto una *qualità* di energia attoriale che avvicinerebbe i due artisti, come si evince dagli appunti stesi successivamente, che chiariscono il senso dei primi appunti⁴⁶: quella forza che permette loro di dominare il pubblico, legata alla "cura", alla precisione e alla raffinatezza della creazione, molto più che all'ispirazione. Costruire, o meglio, disegnare la parte è appunto una questione di cura, di attenzione quasi maniacale per il dettaglio, per il singolo gesto, per la codificazione di ogni passaggio e di ogni segmento del proprio corpo, di ogni la pausa di sospensione fra un gesto e l'altro⁴⁷; le memorabili pagine in cui Craig descriverà Irving mentre recita in *The Bell* ne sono un limpido esempio: l'importante per un attore è «*design* a part, a role, so carefully

⁴⁶ Certo sarebbe stato interessante avere l'articolo che Craig aveva in animo di scrivere per «The Mask», così come scrive in una lettera del 1915 all'attore. Ma la rivista improvvisamente interrompe le sue pubblicazioni a causa della guerra e quell'articolo non uscì mai. Lettera di Gordon Craig a Ettore Petrolini, manoscritta, Firenze, 8 marzo 1915, conservata presso il Museo Biblioteca Burcardo, Fondo Petrolini, AUT-PETR-01-A33-01.

⁴⁷ Le poche righe di appunti con i quali Craig tenta di trattenere la propria memoria della recita sono una sequenza di micro dettagli tutti gestuali, eccetto un paio di notazioni sulla musica e il tono della voce («husky liquid»): la camminata «limping» e «trotting», l'uso del bastone che l'attore fa roteare in continuazione, la sigaretta, lo sguardo che passa dal languido al terrorizzato, il corpo che improvvisamente si irrigidisce per la paura, il grido strozzato. E.G. Craig, *Petrolini. Some Notes by E.G.C.*, cit., p. 28.

that, inspired or not, you'll be demmed interesting»⁴⁸. E Petrolini è straordinariamente «careful».

Ma non è tutto qui. Quando Craig si troverà a scrivere una nuova prefazione a *On the Art of the Theatre* nel 1924, racconta Ferruccio Marotti, penserà proprio a Petrolini, che non vede ormai da anni, come a «un'incarnazione dell'attore disincarnato, della supermarionetta»⁴⁹. Ed ecco, in queste paginette di appunti di Craig che risalgono al 1940, a un tratto la frase: «he was – he was a creative actor – unleashed. Not wild – but on fire... assuredly on fire». Attore non egoista («the actor plus fire, minus egoism»), capace di svuotarsi della propria personalità, del proprio io psicologico ed emotivo: attore di un fuoco che, così come nel caso della *Über-Marionette*, liberato dai vincoli del mondo fenomenico si ricongiunge al fuoco degli dei e dei demoni, senza fumo e odore di mortalità: «fire of the gods and demons without the smoke and steam of mortality»⁵⁰.

Attore, senza guinzaglio, però, e «on fire» solo per brevi tratti, perché nel suo caso l'incendio ha vita breve.

Ecco qui la prima significativa differenza rispetto a Irving, anch'egli per altro imparentato con la *Über-Marionette*⁵¹ e anch'egli esempio, nella contemporaneità, della presenza viva di un teatro in cui affondano le radici di quell'altro teatro che Craig mira a costruire. Ed è un punto nodale perché si fa luogo di rivelazione dello scarto, della lontananza delle poetiche e, soprattutto, dell'eterogeneità di Petrolini – e della Commedia dell'Arte – rispetto alla generale teoria di Craig sul nuovo teatro⁵². Il punto

⁴⁸ E.G. Craig, *Henry Irving*, J.M. Dent and Son LTD, London 1930, p. 71. Petrolini in un'intervista del 1931 confermerà questa meticolosità anche come proprio vissuto: «La meticolosità con cui si sta appresso ad un 'numero' è qualche cosa di ossessionante». L. Antonelli, *L'attore dai cento volti: Petrolini*, in «Il giornale della Domenica», 15-16 novembre 1931.

⁴⁹ F. Marotti, *L'attore Petrolini*, in F. Angelini (a cura di), *Petrolini. La maschera e la storia*, cit., pp. 39-40.

⁵⁰ E.G. Craig, *On the Art of the Theatre. Fifth Impression with New Illustrations*, William Heinemann, London-Melbourne-Toronto 1957, pp. IX-X.

⁵¹ E.G. Craig, *Gli artisti del teatro dell'avvenire*, in Id., *Il mio teatro*, cit., pp. 5-10.

⁵² Olga Taxisidou nel suo studio dedicato a «The Mask» pone l'accento sull'inconciliabilità fra il modello teatrale della Commedia dell'Arte e la proposta estetica di Craig; cfr. O. Taxisidou, *The Mask: A Periodical Performance by Edward Gordon Craig*, Routledge, London-New York 1998.

è quello del rapporto con il pubblico e, in ultima istanza, del concetto dell'*atto creativo come processo*. Davvero erede dei Comici dell'Arte in questo, Petrolini rende esplicita agli occhi di Craig l'impossibile conciliazione fra quel modello di teatralità e quello ideale della Supermarionetta. Il suo vero limite (e implicitamente quello dei comici italiani) sarebbe infatti per Craig quel creare e ricreare di fronte al pubblico, l'interagire continuamente con l'esterno, *slittando* fuori dalla finzione e infrangendo così quella quarta parete che divide palco e platea⁵³. La proverbiale freddezza di Irving, al contrario, è per Craig l'espressione massima dell'impassibilità dell'attore di fronte allo spettatore, del suo assoluto autocontrollo che è padronanza e potere su di sé (e di conseguenza sul pubblico), in ogni momento della recita in modo totalmente autonomo rispetto a quanto accade in platea.

Gli slittamenti di Petrolini, che Craig riconduce a una mancanza di consapevolezza del fare artistico e a un'assenza di autocontrollo, sono d'altra parte uno dei nodi centrali della poetica dell'attore romano, nonché della sua tecnica di costruzione spettacolare: procedere per frammenti, spezzati e sempre potenzialmente spezzabili, trasformabili e ricomponibili alla presenza dello spettatore, fino a rendere il tutto una conversazione polemica con il pubblico⁵⁴. L'opera, in questa prospettiva, non è un prodotto, ma un processo: sempre variabile, sempre riscrivibile nel presente, impossibile da costringere entro il punto di vista unico dell'artista, ma al contrario vivo nella tensione fra il palco e la platea, com'è d'altra parte proprio del teatro di varietà e caratteristico di un'arte che frequenta il grottesco, che mostra la realtà nella sua incompiutezza e trasformazione continua, nella sua precarietà e possibilità di mutazione.

⁵³ «His fault was to search and change in front of his public. H.I. never let us see any of his attempts he made sure before he gave us anything. In this way Petrolini lacked that self-control which I always hoped he would develop but if he lacked this he did never lack that sheer genius which can blaze». E.G. Craig, *Petrolini. Some Notes by E.G.C.*, cit., p. 31.

⁵⁴ Rispondendo a una sollecitazione di Luigi Antonelli relativamente al suo rapporto con il pubblico, Petrolini afferma: «La macchietta è di per sé [sic] stessa di natura polemica. Essa provoca interruzioni, risa irresistibili, commenti ad alta voce. Sicché l'invito a scendere in certa tal guisa in platea, mi è venuta sempre dal pubblico». L. Antonelli, *Petrolini senza ribalta*, in «Scenario», gennaio 1933, p. 3. Ossia slittamento, improvvisazione, rapporto di dialogo con il pubblico sono intimamente legati alla costruzione di una macchietta.

Si scontrano qui inevitabilmente due ipotesi di teatro in parte antitetiche: da un lato, un teatro come arte del Movimento di oggetti, di luci e di ombre, arte di regia in cui l'artificio è *sterilizzato* da qualsivoglia contaminazione dell'esterno, protetto dalla cornice che ne definisce i limiti spazio-temporali (come in un quadro), in cui la scena è *assoluta*, impermeabile alla presenza del pubblico e la recitazione, astratta, dell'attore non deve permettere un'interazione con lo spettatore, anzi deve valere per la sua «pura funzione spaziale»⁵⁵; e dall'altro, un teatro d'attore, in cui la deformazione parodica prevede la continua rottura della quarta parete, in un gioco di scomposizione e ricomposizione della cornice che infrange ogni ipotesi di assolutezza. Infine, da un lato, la tradizione metafisica inglese e l'idealismo di matrice simbolista che caratterizzano i riferimenti culturali di Craig e, dall'altro, l'antinaturalismo grottesco che individua, invece, la poetica di Petrolini.

E dunque se, a tratti, il fuoco di Petrolini c'è – dice Craig – e se, a tratti, fare esperienza di quel fuoco può permettere di attingere a un'energia che viene dalle radici e riscoprire la vitalità del teatro antico⁵⁶ ormai perduta in buona parte della scena contemporanea occidentale, difficile sarà costruire su quel fuoco un teatro per il futuro così come Craig lo immagina.

3. *La farsa, l'idiozia, l'indecenza*

Caro Petrolini,

Ho pranzato – Genova... Ristorante Martini... dove spero che un giorno potremo pranzare insieme. E quando uno è sazio è il momento quando si può meglio ricevere notizie cattive. Mi dicono: «Non è più permesso a Petrolini di recitare le sue vecchie opere splendide. Il Censore l'ha proibito. Le opere erano troppo indecenti». [...] Ma Lei, che è tanto serio, si accorge di certo di essere, ai stupidi, un poochino [sic] pericoloso. Loro capiscono soltanto lo scherzo e non sentono i pungiglioni; ed io sono sicuro che se Mo-

⁵⁵ F. Marotti, *Gordon Craig*, cit., p. 79.

⁵⁶ È proprio questa vitalità che Craig ricorda di avere colto in alcuni attori comici e di vaudeville europei e americani fra cui Petrolini, Scarpetta, alcuni funamboli. La stessa vitalità per ricordare la quale i greci andavano a teatro; cfr. E.G. Craig, *The Theatre Advancing*, cit., pp. 67-68, n. 5.

lière fosse vivo in questi giorni il censore sarebbe costretto (povero sciocco) di vietare le sue recitazioni. Egli sarebbe per loro vino troppo forte; vino splendido, ma soltanto per bevitori forti!⁵⁷.

È questo l'unico documento di Craig che Petrolini scelga di rendere pubblico inserendolo fra le testimonianze della critica nel suo *Abbasso Petrolini*⁵⁸, e non a caso. Perché proprio la dimensione *pericolosa*, in quanto critica radicale della società contemporanea, resta quale (un) elemento chiave dell'incontro fra i due uomini di teatro. Proprio su questo piano la lotta culturale per il futuro e per un teatro del futuro s'intreccia con la battaglia nel presente, contro il realismo fotografico da un lato, contro l'invadenza della psicologia, lo strapotere degli scrittori (specie nel teatro inglese), contro il teatro di parola e, infine, contro le *stupidità* della scena contemporanea. E allora, nel presente, la «farsa tragicomica» («*Farce – that tragic-comic thing*») che richiama Callot (ma anche, agli occhi di Craig, Villon e Bruegel), quell'arte idiota⁵⁹ considerata indecente, i «lazzi feroci e stupidi» esposti «crudamente alla non mai abbastanza idiota cattiva opinione del prossimo»⁶⁰ sono l'arma pericolosa di Petrolini che Craig coglie e che ama, anch'egli forte bevitore.

Io studio l'ignoranza, sondo la stupidaggine, anatomizzo la puerilità, faccio la vivisezione di ciò che è grottesco e imbecille sull'esistenza del prossimo e le *marionette* che ricavo da questa mia fatica particolare non sono niente altro che la scelta colta a volo e cristallizzata nella ridicola smorfia di una *ma-*

⁵⁷ Si tratta della traduzione acclusa dallo stesso alla lettera originaria, in inglese e manoscritta, Genova, 12 febbraio 1928, in Museo Biblioteca Burcardo, Fondo Petrolini, AUT-PETR-01-A33-03.

⁵⁸ E. Petrolini, *Abbasso Petrolini*, cit., pp. 96-97.

⁵⁹ E.G. Craig, *Petrolini. Some Notes by E.G.C.*, cit., pagina non numerata che segue la numero 23: «This form idiocy – artistic [sic] performed by Petrolini the Italian Comedian in Roma in 1917-18. This convinced».

⁶⁰ E. Petrolini, Appunto dattiloscritto, s. d., in Museo Biblioteca Burcardo, Fondo Petrolini, AUT-PETR-04-B01-27.

schera che resta come un documento adattissimo per arricchire il museo della cretineria⁶¹.

Prima di quel teatro che Craig andava progettando, del quale la *Über-Marionette* sarebbe dovuta essere protagonista, le *marionette* che cristallizzano in una ridicola smorfia la quintessenza dell'imbecillità umana di Petrolini possono essere considerate, paradossalmente, un'anticipazione e *insieme* una negazione dell'attore disincarnato.

⁶¹ Sono parole di Ettore in I. Folgore, *Intervista con il più intelligente fra gli idioti*, in «Noi e il mondo», I giugno 1920, p. 431, corsivi miei.