

Il teatro di Ettore Petrolini

(gennaio 1996)

0. Contesto
1. Dati
2. Problemi
- 3 La "teoria" teatrale di Petrolini
4. Petrolini e il futurismo
 - 4.1 Innovazione: la sintesi delle macchiette
 - 4.2 Tradizione: la commedia dell'arte
5. Conclusioni

0. CONTESTO

Siamo nei primi anni del Novecento.

In Italia è una stagione di boom, la vera rivoluzione industriale: in ritardo, certo, ma sempre buona. È la famosa età giolittiana.

L'unità nazionale non è ancora conclusa: mancano Trento e Trieste; qualcuno però pensa a grandi avventure: l'Africa, le colonie. Di lì a poco sarà la volta della Libia: grandi speranze, anche qui, «Tripoli bel suol d'amore». I soldati che combattono contro il turco si portano a casa una valigia di sabbia; dentro c'è il petrolio, ma nessuno se ne accorge. È una mezza delusione, ma la *belle époque* corre, verso la prima guerra mondiale.

Rinasce l'economia, rinasce la cultura: dalle scienze (Peano fonda l'aritmetica moderna, Marconi inventa la radio) alla filosofia (Croce e Gentile riportano il pensiero italiano sulla scena europea), dalla letteratura (Pirandello, Pascoli, d'Annunzio avranno varia risonanza anche fuori dello stivale) alle arti (il futurismo marinettiano, soprattutto per quanto riguarda le arti figurative e plastiche, è protagonista di primo piano nelle avanguardie storiche).

Il teatro, per certi aspetti si rinnova profondamente, per altri arranca.

Il pubblico manifesta per esso molto interesse: non c'era la televisione; in compenso abbondava la voglia di divertirsi. I borghesi, merce sociale ben poco presente nell'Italia a metà Ottocento, si fanno più numerosi; le città sono più popolate; ogni occasione è buona, non più solo carnevale, come nei secoli passati.

Si devono distinguere i vari generi. L'opera lirica continua ad avere una grande importanza: però non il dominio assoluto che le era stato proprio a metà del secolo scorso, quando i compositori italiani dominavano la scena europea. Ora è semmai il tempo di grandi interpreti, primo fra tutti Caruso; gli operisti, con l'eccezione di Puccini, producono più che altro per il mercato nazionale.

C'è la prosa. Non che fosse fenomeno sconosciuto all'Italia (si pensi a Goldoni), ma nell'Ottocento non aveva avuto grandissimo slancio, pur producendo alcuni grandi interpreti come Gustavo Modena o Tommaso Salvini. Testi drammatici italiani di buon livello li abbiamo soltanto molto avanti nel secolo; spesso si tratta di opere legate a una dimensione regionale se non dialettale (Verga, Bertolazzi, Bersezio). Il rinnovamento che si ha a fine secolo e nei primi del Novecento è quasi tutto d'importazione: il grande repertorio francese (Feydeau, Sardou, Dumas *filis*, Scribe) o di altre lingue, mediato sempre da traduzioni parigine (Ibsen soprattutto). Le versioni italiane erano spesso impresentabili, opera di traduttori improvvisati che avevano scarsa conoscenza del francese e minore ancora dell'italiano; si potevano sentire dialoghi di questo tipo, riportati da Sergio Tofano:

Il padrone: "Hanno tirato il campanello, andate aprire".

La cameriera al padrone: "Si domanda di voi".

Il padrone: "Sortendo, tirate la porta".

La cameriera: "Tutto di seguito"

oppure:

Un tale, vedendo un assembramento: "Che cos'è che arriva?"

"Dove?"

"Lì intorno di quel lampione".

"È scappato un ladro".

"Ritenetelo, ritenetelo".

Le giovani figlie di buona famiglia cercano il celibatario da incastrare, e l'impiegato, sentendo il capufficio che lo apostrofa "Uscitemi dalla vista!", borbotta tra sé "Lo dirò a tutto il mondo!".

Alla volta del secolo comincia una produzione nazionale più importante, Giaccosa, Marco Praga, d'Annunzio, Benelli, Niccodemi, Pirandello, Chiarelli, Rosso di San Secondo, Bontempelli... Anche nelle rappresentazioni di queste opere le scene sono dominate dai *mattatori*, grandi attori, spesso anche capocomici.

Dalla commedia dell'arte, mai del tutto morta, era nato il teatro di varietà e la rivista, con tutte le sue varianti, quali il *café chantant* e i generi tipici, il più importante dei quali era la macchietta. Proprio in questo ambiente si producono le novità forse più interessanti.

È un *demi-monde* talvolta equivoco, in cui convivono il circo e la casa da gioco, la canzonaccia oscena e l'arte dell'imbonimento, la recitazione salace e la casa di appuntamenti. Petrolini ne narra in certe sue commedie, come *Il padiglione delle meraviglie* o *Gastone*, e per molti aspetti ne fa parte. Certo non sono personaggi altisonanti, quelli che ne ingombrano le scene; fanno fatica a mettere insieme il pranzo con la cena, vivono alla giornata, sperando che l'impresario alla sera effettivamente li paghi. Eredi di una grande tradizione, la adattano alle nuove esigenze, ritrovandosi di colpo à *la page*: sono loro a saper usare meglio le novità tecniche, per esempio la luce elettrica che proprio allora fa il suo esordio a teatro, mutando radicalmente l'arte della scenografia.

Marinetti si accorge della loro novità, e quando deve proporre un modello per il teatro futurista non sa trovar di meglio che il varietà e la rivista, dove sono impegnati sintesi e peso intellettuale, pur senza parere.

Molti dei nuovi teatranti provengono dal varietà, tutti vorrebbero arrivare alla prosa: Petrolini è uno di costoro.

Sul piano dell'arte, per così dire, l'Italia teatrale è un po' in ritardo. Sono gli anni di Stanislavskij, di Antoine, di Copeau, di Craig, di Max Reinhardt, che riflettono a lungo sull'arte dell'attore e della rappresentazione dando origine alle tendenze fondamentali della recitazione novecentesca, quella "introspettiva" e immedesimativa e quella "meccanicistica" e rappresentativa. Viene rinnovata anche la scenografia, per esempio nelle teorie di Adolphe Appia.

Gli italiani non riflettono, fanno. Secondo tecniche che apprendono direttamente dalla pratica di palcoscenico, magari perché sono figli d'arte. Non è un caso che Tommaso Salvini abbia impressionato Stanislavskij, che elabora il suo metodo a partire anche dalla reminiscenza del nostro mattatore, né si può trascurare l'influenza che ebbero sulle avanguardie le esperienze dell'Arte, di cui si videro all'estero almeno le prove di Leopoldo Fregoli.

1.Dati

Ettore Petrolini nacque il 13 gennaio 1884 a Roma, figlio di un fabbro. Infanzia piuttosto turbolenta e "fuori schema": a tredici anni, per il ferimento di un compagno di giochi, finisce in riformatorio. Uscito, comincia a frequentare teatri, improvvisando macchiette. Rievoca queste vicende, di una vita povera e soggetta alla fortuna e agli imbrogli, nelle sue note autobiografiche (*Modestia a parte, Un po' per celia e un po' per non morir*). Comincia una carriera più "regolare" nel 1903, e nascono ben presto le sue macchiette, quelle che lo rende-

ranno famoso. Nel 1905 è a Firenze, nel 1907 in America del Sud: Argentina, Brasile, Uruguay. Vi tornerà nel 1909.

Ormai lanciato nella vita teatrale italiana, mette in scena quasi tutti i suoi personaggi più noti. I futuristi esaltano la sua arte, ed egli collabora con alcuni di loro, soprattutto con Luciano Folgore e Francesco Cangiullo. Mette in scena commedie, proprie e di repertorio. Ormai è uno dei teatranti italiani più popolari. Nel 1930 interpreta alcuni film sonori, fra cui il *Nerone* diretto da Alessandro Blasetti.

La malattia lo costringe a rinunciare alle scene nel 1935; morirà il 29 giugno dell'anno successivo nella sua casa di Roma. Opere pubblicate: canzoni, scherzi e altro in *Ti à piaciato?*; le macchiette *Giggi er bullo*, *Paggio Fernando*, *I salami*, *Amleto*, *Fortunello*, *La canzone delle cose morte*; le riviste *Venite a sentire*, *Nerone*, *Amori de notte*, *Romani de Roma*, *Acqua salata*; le commedie *Gastone*, *Il padiglione delle Meraviglie*, *Benedetto fra le donne*, *Chicchignola*, *Il Metropolitan*; *Abbasso Petrolini*, *Io e il film sonoro* (raccolte di recensioni); le memorie *Modestia a parte*, *Un po' per celia*, *un po' per non morir*, *Al mio pubblico*.

2. Problemi

Ricostruire il teatro è operazione sempre aleatoria, specie quando si parla di un "creatore" che è anche se non soprattutto attore e quindi incarna su di sé, sera per sera, la vita effimera della sua arte. In Petrolini è ancora più difficoltoso, poiché egli cambia si può dire di recita in recita il suo modo d'essere, e gli stessi materiali scenici che ci sono giunti, variamente pubblicati o manoscritti, sono non più di copioni generici, scenari sui quali l'artista improvvisava, anche a seconda del pubblico.

Di molti attori novecenteschi esistono discrete documentazioni cinematografiche; del nostro c'è solo il *Nerone* diretto da Blasetti, con in aggiunta un paio di

macchiette; altro materiale filmico certamente girato sembra perduto. Ci resta inoltre qualche disco.

Da quel che è dato capire, l'attore giocava molto con gli effetti di trucco e costume, ma soprattutto con la voce: è un teatro di parola, non certo nel senso della poesia (nulla di più lontano da Petrolini) ma di artifici teatrali costruiti su tecniche in senso lato letterarie. La retorica petroliniana si basa essenzialmente sulla parodia, sul paradosso, sul nonsense a livello macrotestuale; a livello di frase troviamo i consueti giochi di parole, equivoci, ecc. Un ruolo speciale, tradizionale nel teatro di varietà, è rivestito dai doppi sensi di natura più o meno oscena. A questa centralità della parola si accompagna anche la musica, poiché molti di questi testi erano cantati, certo più alla maniera del "fine dicitore" che a quella della "grande voce": "la voce è poca ma intonata / nun serve a fa' 'na serenata". Se non si può rievocare compiutamente l'autore, ci rimane però di tentare una ricostruzione dei modi del Petrolini autore, con l'avvertenza che si tratta di una visione parziale del fenomeno, alla quale ben poco potremmo aggiungere con le testimonianze cinematografiche, le fotografie, i dischi e i ricordi dei contemporanei.

Interessanti sono anche gli scritti "teorici" di Petrolini, in cui peraltro la massima preoccupazione appare quella di negare la teoria. In lui appare l'idea che quello dell'attore sia puro istinto. Questa mancanza programmatica di premeditazione, insieme alla tendenza alla sintesi e all'operare nel teatro di varietà lo fa essere particolarmente vicino ai futuristi, dai quali però lo allontana la sentita appartenenza alla tradizione dell'Arte.

3 La "teoria" teatrale di Petrolini

Di contro alla sua impostazione, a Petrolini, come è ovvio, appartengono alcune concezioni generali sul fare teatro.

Il problema, per lui, è dar vita alla scena. Il testo, in sé, è morto. Non ci sono testi drammatici divertenti, tranne forse qualcuno di scrittore che era anche attore: Shakespeare, Molière, Goldoni. Tutti gli altri sono noiosi. Perché manca loro la vita.

Noioso è il teatro che rispetta il Testo; i teatri sperimentali, che aspirano ad essere Teatri di Parola, sono perciò inevitabilmente noiosi.

L'opera d'arte teatrale è come una donna: cosa dire di uno sposo che non voglia avvicinarsi alla sposa, per rispetto di lei? che il matrimonio resterà sterile. Perché la sposa sia feconda, occorre un apporto a lei estraneo. Così è per il testo teatrale: esso è la matrice sulla quale l'attore cala la sua potenza vivificante.

Il testo non può essere rappresentato sempre uguale a se stesso:

deve cambiare - la responsabilità è di chi lo mette in scena - secondo il contesto.

Il problema è sempre lo stesso: colpire il pubblico per dominarlo durante qualche minuto. Ciò si può fare solo se si ha coscienza di ciò che in quel momento domina il pubblico: anche per questa via si ottiene che occorre attualizzare la scena, riempirla di quotidiano.

Esiste una lunga tradizione retorica sui mezzi con cui si riempie momentaneamente il vuoto che cala sulla scena e impedisce la comunicazione: sono quelli della commedia dell'arte, ma risalgono già ai tempi di Aristofane. Da questo punto di vista Petrolini è conservatore, nel senso del pittore che continua a dipingere a olio piuttosto che comprarsi gli acrilici, e rivendica comunque l'appartenenza a una scuola, a non lavorare nel vuoto. Un modo ricorrente è quello che Petrolini chiama lo "slittamento" ("l'uscire dalle dimensioni della finzione scenica passando per un momento in quelle della realtà"). Consiste nel prendere profitto di qualcosa in sala, nello stabilire un dialogo diretto col pubblico, o col suggeritore, ecc. Con questi mezzi si possono recitare le cose più

diverse, anche quelle "idiote" che facevano parte del repertorio del comico: "più stupido di così si muore!". Con questa valutazione l'attore stabiliva un rapporto col pubblico, un legame di complicità, col quale si poteva far ridere delle cose più sciocche. "Molti critici mi proclamarono l'interprete della idiozia sublime, di quella idiozia che è la sola fuga possibile da questo mondo troppo logico, dove esistono troppe cose insolubili e troppe domande senza risposta; e dove esiste un'arte che la sola logica non può avviare alle soluzioni estreme".

Siamo alla rivalutazione dell'idiota, movimento che appartiene anche alla cultura alta: Dostoevskij, per dire. O, a teatro, la maschera simbolista di Pierrot. Fingere di tutto capire per confessare che nulla è davvero comprensibile.

"Ho fatto, nei primi anni della mia vita, di tutto (vedi ciò che ho scritto su Piazza Guglielmo Pepe di Roma) nei teatri da quattro soldi i primi posti e due i secondi: dal camaleonte all'istrice, dal pappagallo sapiente alla scimmia imbalsamata; or piangendo lacrime di coccodrillo, ora ridendo il riso sesquipedale dell'ippopotamo. Fu una vita selvaggia, allegra e guitta, e un'educazione a tutti i trucchi e a tutti i funambolismi, davanti al pubblico, che *magnava le fusaje* (i lupini) e *poi tirava le cocce* (le bucce) *sur parcoscenico al lume de certe lampene* (lampade), *che er fumo spanneva dappertutto un odore da bottega de friggitore*. Di là sono salito al caffè concerto di second'ordine con la consumazione obbligatoria, dalle ribalte di legno ai palcoscenici in muratura, dallo spettacolo da quattro soldi, con la grancassa e la parata all'entrata, al Varietà con lire una d'ingresso. Ho lasciato la sirena del mare, le foche sapienti e la donna barbata (che era un uomo travestito) per le attrazioni ginnastiche e le canzonettiste deliziosamente ignoranti. Ho imparato in questa mia esperienza a sondare la stupidaggine, ad anatomizzare la puerilità, a vivisezionare il grottesco e l'imbecillità del nostro prossimo, per 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 del teatro così detto serio, mi ha fornito molto materiale umoristico per il mio teatro. Alla fine,

non profittavo più dello spazio vuoto del mio pubblico, ma lo creavo io stesso; e non per colmarlo, ma per tenere l'uditorio in quello stato di esaltazione in cui qualsiasi cosa si dica finisce per avere un senso o per non averne nessuno: più cretini di così si muore. Il mio ideale era ormai la creazione dell'imbecille di statura ciclopica.

4. Petrolini e il futurismo

Il rapporto del futurismo con Petrolini non ha, forse, nemmeno necessità di essere illustrato. Quello che occorre dire - date alla mano - è che Petrolini precede il futurismo, ne è un precursore. Quando Marinetti comincia a lanciare i suoi manifesti teatrali, il grande attore è attivo sulle scene da molto tempo e ha già elaborato quei personaggi che ne decreteranno la fama. Ha già prodotto le *sin-tesi* di opere teatrali famose che, secondo il dettato futurista, ne mettono allo scoperto la sostanza ideologica; ha già abbondantemente messo in atto la provocazione del pubblico.

Non mancano i riconoscimenti dei futuristi, primo fra tutti di Marinetti che, in un articolo su "Italia futurista" del 1920 scriveva:

Il puro umorismo futurista trionfa nell'arte assolutamente inventata da Petrolini. Questo genio italianissimo riconosciuto anche da molti geni non futuristi ha sfasciato con le sue grasse ironie, con i suoi trucchi stupefacenti tutto il vecchio romanticismo e simbolismo nostalgico della poesia del teatro passatista. Egli uccide con i suoi lazzi il non mai abbastanza ucciso chiaro di luna. Il suo *Toreador* è una pedata decisa alla Spagna rancida di Gautier, della Carmen, di La Gandara, di Pierre Louys... ecc. Il suo *Elogio ai piedi* è una pedata decisiva a tutte le mani svenate, svenevoli, cretine di Verlaine, Mallarmé, ecc. Come demolizioni futuriste ricordiamo anche il *Paggio Fernando*, la *Gioconda*. Ma la punta più moderna dell'arte di Petrolini è rappresentata dalle sue simultaneità,

dai suoi accozzi di sensazioni serie e ultracomiche compenstrate e da certe fusioni di lacrime e sghignazzate che aprono nella nostra sensibilità nuovi varchi. Il suo *Ma l'amor mio non muore* è un capolavoro: una vera e propria sinfonia caotica e alogica nella quale entrano come elementi espressivi un ritmo di marcia funebre, e molte pose lydaborelliane e dei disperati scoppi di pianto realisticamente resi, un paio di scarpe lunghe settanta centimetri munite di un ripostiglio in cima con dentro un fazzoletto a spugna grondante di lagrime e un piumino di cipria, il resoconto sconclusionato di un amore infranto alternato con considerazioni filosofiche, cretine, cento altri pezzi di realtà, gesti, gesti e rumori boccali indefinibili. Questa superba sinfonia poliespressiva è indubbiamente superiore (poiché sintetizza le immagini più avanzate della nostra sensibilità) al duetto del *Tristano e Isotta*, alla *Morte di Melisenda*. Il più difficilmente analizzabile dei capolavori petroliniani è il famoso *Fortunello* il quale, col suo ritmo meccanico e motoristico, col suo teuf-teuf martellante all'infinito, assurdità e rime grottesche, scava dentro il pubblico tunnels spirali di stupore e di allegria illogica e inesplicabile.

Marinetti tira ovviamente l'acqua al proprio mulino, leggendo come consapevole rottura di una tradizione ciò che in Petrolini era stata conquista affatto istintiva di una sua cifra espressiva, in un teatro - il varietà - come s'è visto per molti aspetti subalterno, in cui emergevano però talenti che volevano distinguersi e portare il proprio patrimonio tecnico al grande teatro, quello che occupa nei giornali le pagine culturali e non quelle degli scandali e dei pettegolezzi.

Petrolini è però un fenomeno più complesso, come mostrò la sua evoluzione successiva. L'aspetto "sintetico" e "futuristico" sottolineato da Marinetti appartiene solo a una prima fase della sua opera. Più tardi, proprio nel tempo dei riconoscimenti elargiti dal padre delle parole in libertà, lo troviamo invece occupato sia come attore in opere più o meno classiche, sia come drammaturgo impegnato a scrivere commedie tradizionali. Non è perciò possibile parlare di un Petrolini sempre e comunque artista d'avanguardia.

4.1 *Innovazione: la sintesi delle macchiette*

La macchietta fu uno dei generi più fortunati del teatro di varietà italiano. Era uno spettacolo "economico", poiché si prestava ad essere rappresentato con un solo attore in scena, in pratica senza scenografia e con un minimo di oggettività; adatto ad abili caratteristi, poteva contemplare l'impiego di musiche, sfociando spesso in un continuo incrocio fra la recitazione e il canto. Agli inizi del Novecento i maestri del genere sono Nicola Maldacea e Primo Cuttica, ma piace ricordare anche Armando Gill, forse più fine dicitore e cantante che macchietta vero e proprio. Più avanti, ebbero influenze dalla macchietta Nino Taranto, Carlo Dapporto e, più grande di tutti, Totò. Venne da questo mondo anche un antesignano dei cantautori come Odoardo Spadaro. Arriviamo dunque fino al secondo dopoguerra e oltre: forse il fenomeno non si è ancora esaurito, spostandosi però dal teatro alla televisione. Di regola, la macchietta metteva in scena un "tipo", un generico essere sociale definito attraverso una serie di convenzioni, di tic, potendo, come nel caso di Maldacea, far opera di satira e dunque di critica. Più spesso, era semplicemente il supporto di battute a doppio senso, di giochi di parole, dei lazzi più convenzionali del repertorio.

Petrolini segue un difficile crinale fra i due generi: c'è sempre in lui un riferimento alla realtà, che mostra però i lati più vuoti di essa, l'insensatezza del mondo e la sua incomprendibilità:

- Perché la terra gira?
- Perché sì.
- Perché gli uomini sono fatti di carne ed ossa anziché di acciaio?
- Perché sì.
- Perché la lira italiana val meno di quella francese?
- Perché sì.
- Perché la Germania ha perduto la guerra?
- Perché sì.
- Perché Giolitti non è nato all'estero?

- Perché sì.
- Perché il Kaiser riprende moglie?
- Perché sì.

(*I salamini*)

La realtà gli va però stretta, e, attraverso strumenti che richiamano quelli della tradizione, ma più spostati verso la sperimentazione e il *nonsense*, approda a un'astrazione surreale che toglie i personaggi dal loro angusto contesto e li porta su un piano assoluto.

Questo capita anche a quei personaggi che provengono dalla letteratura "colta", come per esempio *Paggio Fernando*, in cui l'opera parodiata, *La partita a scacchi* di Giacosa, viene ironizzata non a partire dalle troppo facili convenzionalità e genericità dell'ambientazione medievale, ma semplicemente con un gioco tutto linguistico di parole che vivono per se stesse, in virtù della loro fonicità, dei suoni evocatori che le costituiscono... e fanno ridere.

In queste macchiette hanno un ruolo centrale gli oggetti: i salamini, i guanti di Gastone, il barattolo-cappello di Fortunello: sono espedienti che ricordano il fumetto.

4.2 Tradizione: la commedia dell'arte

Con *Gastone* i procedimenti di Petrolini mostrano la loro contraddizione. Nucleo della commedia, messa in scena nel 1924, è una macchietta, risalente al '21, in cui appare uno scalcinato attore "all'antica italiana", che si dà un sacco di arie, che vanta una discendenza assai importante, che mostra insomma tutti i vezzi di una stagione ormai passata. Ne risulta una figura surreale, sorta di incrocio fra Pierrot e Brighella, un personaggio di svagata dolcezza e insieme di fastidiosa vanagloria.

Va da sé che, secondo i principi e secondo la "teoria" dell'aurore, il testo che ci è giunto della macchietta rappresentava semplicemente un canovaccio, qual-

che appunto sul quale poi egli improvvisava sera dopo sera, a seconda del pubblico e delle opportunità. La commedia dispone intorno a questa idea una serie di altri personaggi, una storia piuttosto scontata (la ragazza che, perché illusa di un facile successo a teatro, ha abbandonato il fidanzato, mentre in realtà è solo una preda che, appunto, Gastone vuole sfruttare). Lo sviluppo drammatico è piuttosto debole (ancor meno ce ne sarà in altre commedie; una fase intermedia era stata quella della riviste, di cui la più importante è *Nerone*, forse del 1917); l'intreccio è poco più di un canovaccio per le *performance* degli attori e in modo particolare del protagonista-mattatore. Se in *Gastone* troviamo ancora quel fondo surreale e lunare che è la cifra più tipica di Petrolini, con altri testi, come i più tardi *Benedetto tra le donne* e *Chicchignola* si torna a cose più realistiche, più vicine alla tradizione.

È davvero un *ritorno*? o forse Petrolini non aveva mai abbandonato la sua "teoria", che prevedeva la semplice riattualizzazione del passato? Certo, l'Italia nei primi due decenni del secolo era pervasa da quei fremiti di rinnovamento e avanguardia che furono ben interpretati dal futurismo. Negli anni Venti e Trenta il ritorno all'ordine fu completo: Petrolini si adeguò al nuovo momento, ai gusti del pubblico, al clima complessivo di restaurazione. Fu un barometro, non l'omino del tempo.

5. Conclusioni

Il destino di Petrolini sembra essere quello di un Marinetti della piccolissima borghesia, lontano dalle *cose grandi*, perciò, ma non dalla storia del suo tempo e dal movimento delle idee.

Il teatro italiano gli deve molto, il superamento di un modo di essere ormai superato. Gli deve un modo di recitare certo meno enfatico, più funzionale alla comunicazione moderna. La cultura, con il tramite dei futuristi che meglio di tutti capirono e seppero interpretare l'originalissima poesia di quest' "omo senza lettere", fattosi da sé, gli deve l'invenzione di interi generi d'avanguardia,

l'attecchimento in Italia, e su una base di massa, di procedimenti come il *non-sense* o lo straniamento più radicale.

D'altro canto, si trovò alla fine a rafforzare una tradizione, quella della Commedia dell'Arte, un teatro in cui l'attore domina sovrano, in cui non vi è perciò davvero un autore, ma solo interpreti, o meglio, in cui non c'è la "divisione del lavoro" tipica del teatro "borghese".

Per questa via, certo, Petrolini è diventato mito, come le vecchie maschere, impersonate da attori ormai totalmente trasformati in esse.

Come Nerone, Fortunello, Paggio Fernando o Gastone, Petrolini è diventato davvero immortale.