

TERESA MEGALE

ATTORI DEL TEATRO SAN CARLINO
FRA STORIA E FOTOGRAFIA
NELLA COLLEZIONE CUOCOLO

Oggi si è persa l'arte di far ridere. Oggi si tenta di divertire la gente con le barzellette, con le battute. Io le barzellette non ho mai saputo dirle. Se voglio raccontarne qualcuna, mi imbroglio. Ne vien fuori una cosa penosa. Io non so raccontare. Sono un comico muto. Io sono sempre andato in scena con canovacci di dieci minuti che sviluppavo sul momento, fino a farli durare anche tre quarti d'ora.¹

La dichiarazione-confessione di Antonio de Curtis-Totò, riverbero della sua mitopoiesi d'attore, trattiene l'impronta di uno dei geni indiscussi della comicità di ogni tempo. Prese in modo netto le distanze dalla moderna vuotaggine barzellettiera, con tono apparentemente paradossale egli si autodefinisce «un comico muto» rispetto a questa. Dinanzi al radicale cambiamento di senso della comicità nel periodo post bellico, il mutismo del sommo Totò coincide con la lenta, seppur inesorabile, sparizione di quel mondo teatrale che quasi per filogenesi attingeva su «per li rami» direttamente dagli attori dell'Arte e che aveva conosciuto in lui una clamorosa riemersione novecentesca. «Il comico deve essere antico e “lazziatore”, cioè capace di inventare ogni volta lazzi e macchiette inedite e imprevedibili. Per un comico vero il copione non deve contare nulla»,² asseriva di rinforzo l'attore – ma avrebbero potuto sostenerlo anche e indifferentemente Piermaria Cecchini e Silvio Fiorillo, Raffaele Viviani ed Ettore Petrolini – in uno dei pensieri arcinoti, da lui disseminati in una congerie di testimonianze, nelle quali sciorinava la sua poetica teatrale con scanzonata disinvoltura.

La lunga erosione del riso, studiato nel crinale del XX secolo da Henri Bergson e scrutato a fondo da Freud e da Pirandello, a un dipresso dalla tramu-

1. Estratto di un'intervista rilasciata da Antonio de Curtis a Silvio Bertoldi, in F. FALDINI-G. FOFI, *Totò: l'uomo e la maschera*, Milano, Feltrinelli, 1977, p. 126. Per lo studio dell'attore rimane imprescindibile C. MELDOLESI, *L'indipendenza prima di tutto. Il caso di Totò*, in Id., *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecate dal teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 1987, pp. 17-55.

2. Estratto di un'intervista rilasciata da Antonio de Curtis a Nello Ajello, in FALDINI-FOFI, *Totò: l'uomo e la maschera*, cit., p. 124.

tazione nell'assurdo beckettiano, si era profilata in Italia in modo sostanziale già in età postunitaria. E tuttavia, lo smottamento delle forme comiche, fondate su improvvisazioni mimetiche e linguistiche, su gags e meccanismi ritmici rodati da consolidate prassi sceniche, risale già al primo Ottocento, quando l'avanzare del pubblico borghese e il fenomeno grandattorico collaborarono vicendevolmente e solertemente nello scrivere la parola 'fine' su una civiltà teatrale fondata sull'energia corporea e che più di tutte era stata percepita (ed esportata) come coincidente con lo statuto artistico connotativo del nostro paese.

Nel 'secolo serio' il progressivo imbrigliamento e il graduale quanto implacabile svuotamento del comico furono effetti dello scontro fra cultura orale e civiltà della scrittura, ossia fra classi sociali distanti, adombrate proprio in tale endiade. Teatralmente parlando, la messa in crisi del comico, così come era stato fin lì agito sulle scene, fu conseguenza della creazione di un immaginario inedito, che si impose su precedenti convenzioni artistiche e che ebbe la meglio grazie all'invenzione di sana pianta di nuovi spettatori. Nel disegnare il modello di mondo borghese, il vecchio convisse con il nuovo, la commedia e la farsa con il dramma non per caso definito 'borghese', prima di rilasciare lentamente, seppure mai completamente, i significati originari. In un panorama per lo più sfrangiato e diversificato, non si trattò soltanto di convivenza tra generi drammaturgici tra loro distanti e diversissimi, ma anche di pratiche e di saperi diametralmente opposti rispetto a quelli fin lì conosciuti, di lingue espressive dissonanti che a lungo si confrontarono sulle ribalte italiane.

Tra le capitali del teatro dialettale, la Napoli ottocentesca spicca per la rete delle sale popolari in cui si svolse un'ultima, felicissima stagione, durante la quale le ragioni del comico furono incarnate da alcune generazioni di attori di rara brillantezza e intelligenza scenica. Si trattò di una sorta di rinascimento attoriale che prese a modello gli stilemi espressivi della vetusta Commedia dell'Arte, un rinascimento attardato ma pervicace che pervase la città. Ne attraversò i luoghi di spettacolo e l'editoria, gli spazi urbani e la fotografia, la musica e le canzoni. Teatro consunto ma non consumato, ebbe nel San Carlino la sala in cui rifulse, prima di transitare nel varietà, nell'avanspettacolo, nella rivista e spingersi fin dentro il cinema muto. I suoi abitanti evitarono il rischio di trasformarsi in tardivi epigoni di quella tradizione riconosciuta universalmente come 'commedia all'improvvisa'. Grazie innanzitutto ad attori-autori quali Filippo Cammarano e Pasquale Altavilla³ seppero puntare sulla

3. Su tali attori-autori si vedano i profili in V. VIVIANI, *Storia del teatro napoletano* (1969), presentazione di R. DE SIMONE, Napoli, Guida, 1992², pp. 411-481. Su Altavilla si veda anche A. SAPIENZA, *Pasquale Altavilla*, in Archivio Multimediale degli Attori Italiani, amati.fupress.net, s.v. (ultimo accesso: 25 marzo 2021).

commedia d'attualità e sulla parodia e innestarle sulle prassi teatrali in uso. Dagli attori esse furono lanciate quale teatro di scarto, in grado di formulare risposte o forse solo di cercare punti di contatto, possibili reciprocità, necessari rispecchiamenti con quanto da circa un secolo già esperito sulla sua ribalta.

La parodia in scena fece da apparente contraltare alle pulcinellate, irresistibili farse con la maschera protagonista, di stampo sette-ottocentesco, anello di congiunzione del passato con il presente teatrale. Nessuna anomalia in tale genere, semmai la messa a punto, rapida e tempestiva, di una drammaturgia fondata su comicità di situazione e di parola e in special modo sulla bravura degli attori nella variazione di gesti e convenzioni da assemblare per un pubblico vivo, che avrebbe reagito, applaudito e fischiato, fischiato e applaudito verso la ribalta. La platea, sociologicamente composita, in perpetua tensione con il palcoscenico, apprezzava la citazione spiazzante di fatti minuti e la reinvenzione di forme e linguaggi, che consentivano la disarticolazione dei significati originari e riverberavano il gusto critico graffiante, vero *genius loci* della città.

A sua volta, prosperata nella rete dei teatri e teatrini popolari napoletani dell'Ottocento (dall'antesignano San Carlino al teatro delle Varietà, al teatro Partenope, al teatro La Fenice, alle Follie Drammatiche, al Sebeto), la pulcinellata era il riflesso delle sperimentazioni compiute dalla maschera di Pulcinella nelle piazze e nei teatri dei secoli precedenti. Rappresentò 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 scenica. Della lunga presenza nel repertorio del San Carlino delle tradizionali pulcinellate e della loro compresenza con le commedie parodiche e di attualità rimane una indelebile traccia nelle vicende storiche del teatro stesso.

Il teatro del Largo del Castello, divenuto celebre come San Carlino, si inaugurò in uno spazio urbano di forte contaminazione: luogo non lontano dal San Carlo, deputato per volontà regia alla regolamentata fiera e per consuetudine cittadina alla frequentazione disordinata di ciarlatani e cantastorie, di predicatori e di venditori. Ebbe una vita difficile e travagliata, stretto come fu all'inizio tra le baracche e il teatro del re. Sembrò un dostoevskiano teatro dal sottosuolo, come apparve al medico inglese Samuel Sharp.⁴ Il primo nucleo nacque intorno al 1720 a ridosso della chiesa degli Spagnoli in un seminterrato, noto come Cantina, per iniziativa di Miguel Tomeo. Cavadenti spagnolo (o presunto tale) mutatosi in impresario, discendeva da quel Carlo che lasciò ai

4. Cfr. S. SHARP, *Letters from Italy, Describing the Customs and Manners of that Country. In the years 1765 and 1766* [...], London, Cave, 1766, p. 95.

suoi tanti figli «un teatro di bambocci». ⁵ Novello Dulcamara, spacciandosi quale «inventor del milagroso específico para la robustez y blancor de los dientes sin el uso de algun hierro experimentato por el glorioso Monarca Felipe rey de la España», ⁶ qualche tempo prima si era lanciato nella gestione di un teatrino in via Nardones. Alla sua morte, sfrattati per volere del re nel 1769 i due impresari eredi di Miguel, Tommaso Tomeo ed Elisabetta d'Orso, sua cognata e socia, il San Carlino rinacque nel 1770 dopo complessa trattativa, condotta in parte da Bernardo Tanucci, e dopo relativa censura. Nel nuovo spazio, infatti, vigeva l'obbligo di allestire solo «comedie premeditate riviste dall'Uditore» e di presentare «in ogni anno la nota dei recitanti uomini, e donne» ⁷ alla medesima autorità militare, secondo il costume invalso anche nel coevo teatro musicale, che si dava nel teatro Nuovo e nel teatro dei Fiorentini. Il «concorso delle genti di ogni cetto» caratterizzò fin da subito la sua rinascita *sub conditio- ne*, al punto tale che Tomeo richiedeva alla giunta del teatro la «custodia dei militari» ⁸ per sedare risse e alterchi scoppiati al suo ingresso tra gli assai vivaci spettatori per accaparrarsi un buon posto.

Ai suoi esordi la vita del teatro fu a dir poco tumultuosa: un susseguirsi di aspre liti fra gli attori e l'impresario, quanto più oppresso dai debiti tanto più tirannico e taccagno, un via vai di suppliche, dispacci, ordini e contrordini del re e dei suoi ministri. Il controllo centrale vi si esercitava tramite lo scrivano dell'udienza, imposto nell'organico della compagnia e accresciuto di numero durante il tempo della rivoluzione giacobina. Così, tra il cassiere, i «portinai di platea», gli «assistenti di porta», ⁹ i falegnami, i suggeritori, i comici, i musicisti spuntava lo scrivano, l'occhio e l'orecchio del potere borbonico, con il compito precipuo di sovrintendente alla morale dell'ambiente. A metà Ottocento cedette il suo posto all'«attitante»: figura poliziesca nuova per la medesima funzione. ¹⁰ Stretti in tali maglie, gli attori si barcamenarono come meglio poterono, tanto che l'eccesso di offerta comica potrebbe intendersi quale com-

5. Alla sua morte, nel 1721, Carlo Tomeo assegnò ai figli, oltre a settantacinque quadri «tra piccoli e grandi», case, argenterie e abbigliamento, anche il casotto. Cfr. S. DI GIACOMO, *Storia del teatro San Carlino. Contributo alla storia della scena dialettale napoletana (1738-1884)*, Milano-Palermo-Napoli, Remo Sandron, 1915, p. 82.

6. Ivi, p. 19.

7. Documento della giunta del teatro, ivi, pp. 195-198: 197.

8. Ivi, p. 209. «Dodici soldati, un sergente e un caporale» sono presenti al Nuovo e ai Fiorentini, a testimonianza ulteriore che l'ingresso a teatro anche altrove era questione di ordine pubblico (ivi, p. 210).

9. Per l'elenco dettagliato delle maestranze si veda la relazione del duca di Noja al generale Spinelli, 25 maggio 1796, trascritta ivi, pp. 232-233.

10. Di Giacomo riporta un caso lampante della sorveglianza della morale all'interno della compagnia (cfr. ivi, pp. 358-359).

pensazione all'asfissia del controllo centrale. Lunga fu la genealogia dei Pulcinella, maschera-cardine di tale sistema, che da sola basterebbe a descrivere la storia dell'angusta ribalta e, quel che più importa, la formazione del relativo immaginario. Sul suo palcoscenico si esibirono Domenico Antonio di Fiore, Franco Barese, il palermitano Vincenzo Cammarano che dopo il 1770 vi si affermò con il nome di Giancola, il figlio di questi, Filippo, poi commediografo di punta del teatro, infine, Salvatore Petito, che a sua volta dette inizio a una dinastia di attori in maschera: non solo Antonio ma, alla prematura morte di questi, anche Davide e Pasquale.

Superato il periodo murattiano, verso la metà dell'Ottocento, a ridosso dell'Unità d'Italia, nel teatrino spuntò la compagnia Nazionale. La formula sancarliniana, nel tentativo di sbaragliare la concorrenza, lanciò un micro-genero drammaturgico, una controtendenza dalla lunga eco che riempì cronache e botteghino. Con uno scarto impreveduto, le forme sempreverdi della gloriosa Commedia dell'Arte furono rilanciate e mutate d'aspetto per mezzo dello stile parodico. Per tale via, si arrivò a una rivitalizzazione sui corpi degli interpreti dei contenuti del comico, a una sua insperata e non programmata rifondazione. Fu anche la parodia, nei fatti, una via di fuga, per allentare l'onnipresente pressione censoria, la reazione contro la deriva oppressiva del governo cittadino.

Il teatro che vi si dava nulla aveva di straordinario. Era un prodigioso teatro medio, che assicurava la gioia liberatoria di ridere a un pubblico famelico, a caccia di divertimento schietto e fresco, frequentatore abituale di palchi e platee, tramite attori-autori infaticabili inventori di intrecci farseschi e situazioni ridicolissime. Sera dopo sera, il piccolo San Carlino formò intorno a sé una grande comunità: vi si allestiva un rituale catartico a cui nessuno, partenopeo stanziale o viaggiatore in transito, poteva sfuggire. Vi si rideva davvero in modo diverso da quanto accadeva alla Fenice, al San Ferdinando, al Sebeto, al Partenope e in un imprecisato numero di sale minori, tra le quali il teatro delle Varietà, di Stella Cerere, della Silfide?¹¹ Fu la drammaturgia dell'ibridazione a marcare la differenza: le richiamate commedie d'attualità, innesto fra cronaca e scena, e le parodie, nelle quali per molti versi convergevano e si confondevano i meccanismi produttivi delle prime.

11. Quest'ultimo, popolarmente noto come 'teatro di Donna Peppa', ubicato prima all'Immacolatella, detta La Marina d' 'e limuncelle ('dei limoncelli'), e poi trasferitosi alla porta del Carmine, fu il teatrino di Giuseppa d'Errico, prima moglie di Salvatore Petito e madre di otto figli, molti dei quali passati al palcoscenico, ballerina in gioventù prima di trasformarsi in impresaria. Su di lei S. DI GIACOMO, *Giuseppina Errico (in arte: Donna Peppa)*, «Corriere di Napoli», 31 dicembre 1889, e ID., *La vita a Napoli*, a cura di A. FRATTA e M. PIANCASTELLI, Napoli, Bibliopolis, 1986, pp. 187-202. Sul sistema dei teatri popolari cfr. A. DE SIMONE, *I teatri popolari di Napoli nell'Ottocento*, Napoli, De Frede, 2013, 2 voll.

La parodia, che domina la stagione ottocentesca del cartellone sancarliniano, denuda il modello, lo spoglia e lo riduce al grado zero. Processo di smascheramento, di abbassamento repentino dei linguaggi, si spinge fino alla degradazione del modello stesso: dinanzi alla forza dirompente dello spirito parodico cadono ogni difesa, ogni corazza, ogni orpello. Abili rifacitori, gli attori rifacevano il verso alla cultura teatrale alta, e in special modo alla voga dell'opera lirica,¹² per deridere il gusto del pubblico borghese e porlo dinanzi a una sorta di salutare *memento mori*. Per suo statuto, la traduzione parodica insegue il successo, ne diventa una conferma e un'amplificazione. Ha, dunque, un *côté* parassitario, in quanto vive di degradazione riflessiva, di linguaggio acuto e mordace, di stili figurati, di gesti mimetici riadattati. Luogo di sfrenamento imprevedibile, nel San Carlino lo scherzo slittava nello scherno, la risata nella derisione. Sulla sua stretta ribalta si disegnava una traiettoria comica ben temperata dall'intuizione rapida ed esatta dei suoi attori, che andavano in scena a orecchio, come fece più tardi Totò, inarrivabile erede, nato dall'humus di questa arte comica. La velocità, il guizzo fulmineo furono le armi principali al servizio di questi formidabili esemplari da palcoscenico nell'attuare a loro insaputa l'antico rilievo di Aristotele contenuto nell'*Etica nicomachea*: «*èthous [...] kinèseis èinai*» (1128a, 10-15).

Un pugno di titoli, ognuno dei quali riscontrabile nei *Programmi giornalieri degli spettacoli*,¹³ è eloquente di tale orientamento drammaturgico. *L'appassionate pe la Malibran* di Filippo Cammarano dette vita a una mini-serie drammaturgica della stessa sostanza: *L'appassionate pe la bella musica de lo Trovatore*, *L'appassionate pe la Sonnambula* di Pasquale Altavilla e, cambiando argomento, *L'appassionate pe lo romanzo de lo zio Tom* di Antonio Petito.¹⁴ A questi si

12. Cfr. A. SAPIENZA, *La parodia dell'opera lirica a Napoli nell'Ottocento*, Napoli, Lettere italiane, 1998. Per un inquadramento sulla parodia cfr. G. GORNI-S. LONGHI, *La parodia*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. ASOR ROSA, v. *Le questioni*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 459-487. Sulle declinazioni del comico, si veda almeno *La tradizione ed il comico a Napoli dal XVIII secolo ad oggi*, catalogo della mostra a cura di F.C. GRECO (Napoli, settembre-ottobre 1982), Napoli, Guida, 1982, e per un profilo più generale G. FERRONI, *Il comico: forme e situazioni*, Catania, Edizioni del prisma, 2012. Sui meccanismi di degradazione parodica in atto in uno dei filoni più fertili della letteratura italiana, nel quale si rispecchiano molte pratiche drammaturgiche, si veda *L'eroicomico*, a cura di G. CRIMI e M. MALAVASI, Roma, Carocci, 2020. Per le strutture performative della città di Napoli in rapporto con il suo tessuto antropologico, cfr. il fondamentale S. DE MATTEIS, *Lo specchio della vita. Napoli: antropologia della città del teatro*, Bologna, il Mulino, 1991.

13. Per il vaglio di tale fonte, si veda T. MEGALE, *Martino Cafiero, Eleonora Duse e i sentieri teatrali che si biforcano*, in M. CAFIERO, *Volere, potere. Contro Eleonora Duse*, a cura di T. M. e E. LENZI, Roma, tab edizioni, in corso di stampa (pp. 11-102).

14. Su Antonio Petito si veda VIVIANI, *Storia del teatro napoletano*, cit., pp. 483-534 e A. SAPIENZA, *Antonio Petito*, in *Archivio Multimediale degli Attori Italiani*, cit., s.v. Per quanto

aggiungano almeno *Na seconda muta de Puortece*; *Francesca da Rimini tragedia a vapore stravesata da Pulcinella Cetrulo*, *da don Asdrubale Barilotti*, *da monzù Patrecutenella e da Schiattamorton*; *Aida dint' 'a casa 'e Tolla Pandola*; *Na bella Elena bastarduta nfra lengua franzesa, toscana e napolitana*, il ballo-parodia, eseguito con il fratello Davide, *Flick e Flock o Cricco e Crocco co Polecenella Crannautore de nu teiatro massimo* di Antonio Petito, per limitarci a qualche esempio celeberrimo del repertorio parodico. Sottoposti a simile trattamento e a simili riscritture sceniche, non solo «ottenevano o riottenevano cittadinanza scenica napoletana Rossini, Bellini, Donizetti, Mercadante e Verdi, Offenbach e Bizet»,¹⁵ ma soprattutto assistevano alla loro disseminazione presso ogni strato sociale tramite un processo di assimilazione e variazione a cui dava vita il palcoscenico di prosa. Con smalto e brillantezza si faceva il verso ai grandi compositori del tempo. Un'antologia del bel canto italiano di necessità dovrebbe prevedere anche una parallela antologia delle parodie petitiene scatenate nel San Carlino. Che furono tutte immediate: gli attori del San Carlino bruciavano a tal punto i tempi – con l'andare in scena talvolta appena dopo il debutto lirico – da creare un fenomeno nato per gemmazione all'interno del più ampio fenomeno che fu il melodramma.

La lunga stagione sancarlina traghettata nel mondo *fin de siècle* le maschere di Pulcinella, di Tartaglia, di Don Fastidio, del Guappo, della Servetta, alcune delle quali risultato delle invenzioni cerloniane, altre palese riadattamento di antichi stampi in forme contemporanee. Nell'uno e nell'altro caso si evitava il più possibile l'archeologia degli stili a favore della loro rivitalizzazione. La loro casa, fatta oggetto di venerazione postuma, nel 1850 comprendeva:

il catalogo petitiano non sia ancora definitivo, il suo teatro per la maggior parte è edito in A. PETITO, *Tutto Petito*, a cura di E. MASSARESE, Napoli, Luca Torre, 1978-1984, 7 voll. Sui significati dell'autobiografia dell'attore, cfr. T. MEGALE, *Senza maschera apparente. Intorno all'autobiografia di Antonio Petito, in arte Pulcinella*, in 'Granito arcobaleno'. *Forme e modi della scrittura auto/biografica*, a cura di A. ANTONIELLI e D. PALLOTTI, Firenze, Firenze University Press, 2019, pp. 259-275.

15. *La scena illustrata. Teatro, pittura e città a Napoli nell'Ottocento*, a cura di F.C. GRECO, Napoli, Pironti, 1995, p. xv. Più diffusamente, sulla cultura partenopea ottocentesca, un caleidoscopio in cui convivevano più forme letterarie, cfr. A. PALERMO, *Da Mastriani a Di Giacomo: aspetti del discorso narrativo post-unitario*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1971; ID., *Da Mastriani a Viviani: per una storia della letteratura a Napoli fra Otto e Novecento*, Napoli, Liguori, 1974; e i contributi, postumi, raccolti in ID., *Metamorfosi del vero: Otto-Novecento da Leopardi a Totò*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 2016. Sul cospicuo fenomeno della traduzione di testi, soprattutto francesi, adattati spesso in modo molto disinvolto e rabberciato sui palcoscenici partenopei, cfr. N. RUGGIERO, *La civiltà dei traduttori. Transcodificazioni del realismo europeo a Napoli nel secondo Ottocento*, Napoli, Guida, 2009, e ID., *Una capitale del XIX secolo: la cultura letteraria a Napoli tra Europa e Nuova Italia*, Napoli, Guida, 2020.

una platea consistente in sette file di scranni di legno addetti per la così appellata Piccionara, quindici file di sedie di legno colle rispettive spalliere e laterali, formanti sedie 177, ed altra fila che forma la sedicesima addetta per l'orchestra, cinque palchetti nella platea istessa, e due file di palchi in numero di 26 con parapetti a palumbo e stregalli di legno dorato. La prima fila ha sei cornocopi di ferro fuso con frondi di cristallo. E la seconda altri sei cornocopi dello stesso ferro fuso, e dieci lumi di planche d'ottone con campane di cristallo. Un palcoscenico pavimentato di tavole incalzate, con cinque portine a calatoie, dieci mutazioni di scene complete, due teloni in buono stato e sette camerini per vestirsi e spogliarsi gli attori.¹⁶

Fenomeno locale eppure di esportazione,¹⁷ nel quale convergevano secoli di tradizione attoriale, quel teatrino, impregnato di *vis comica* dallo stampo atellano, diventò il lievito per l'incubazione e l'irradiamento del comico. Gli attori, umoristi che parrebbero usciti dalle pagine di Sterne, toccavano l'essenza drammaturgica delle cose, rimescolavano e rifacevano nel giro di poche ore le opere liriche presentate al San Carlo: approntati spesso in sincrono, sfoderavano *qui pro quo*, slittamenti di significati, doppi sensi, un intero campionario di lazzi e trovate grazie ai quali riducevano l'alto verso il basso e sminuzzavano e sbriciolavano le proposte dei teatri cosiddetti maggiori. Duttile e flessibile, furono capaci di manipolare il teatro cantato, ricorrendo alla memoria e recitando a soggetto, e di inventare il proprio uditorio, sempre più consentaneo rispetto alla piccola e chiassosa ribalta. Ebbro di risate, il pubblico vi rumoreggiava, si sganasciava, si contorceva sugli scranni e acquistava voce: la sua eco si spande nei repentini resoconti giornalistici che invadevano la stampa cittadina fino a divenirne tratto connotativo.

Il San Carlino fu fatto oggetto di passione antiquaria e di *rêverie*, scoppiate entrambe in contemporanea con la sua demolizione, ordinata in seguito alla terribile epidemia colerica del 1884.¹⁸ Come è noto, fu il teatrino vittima pre-

16. Perizia di stima del teatro redatta per la sua vendita, in DI GIACOMO, *Storia del teatro San Carlino*, cit., pp. 363-364.

17. La stagione postunitaria del San Carlino, diretta da Davide Petito, fu caratterizzata anche da tournées fuori Napoli. Lo spoglio dei giornali dell'epoca dà notizia di un giro ad Ancona, Verona, Venezia, Bologna e Trieste in occasione della Pasqua del 1880 («Il piccolo», 17 febbraio 1880) e di continue frequentazioni nelle città pugliesi. In un importante rapporto fra centro e periferia, ossia fra Napoli e le antiche province del Regno, nel 1879 – ad esempio – la compagnia dialettale partenopea viene chiamata per due mesi estivi a recitare a Molfetta, Trani, Bisceglie e Bari («L'omnibus», 9 maggio 1879).

18. Come per ogni catastrofe, anche per il colera di fine Ottocento sono innumerevoli gli echi letterari e le ricostruzioni postume. Si vedano almeno i 'classici' M. SERAO, *Il ventre di Napoli*, Milano, Treves, 1884 (riedito, da ultimo, con prefaz. di A. PASCALE: Milano, Bur Rizzoli, 2019); A. MUNTHER, *La città dolente: lettere da Napoli (autunno 1884) e bozzetti di vita italiana*, trad. it. di A. WINSPEARE, con una introd. di P. VILLARI, Firenze, Barbèra, 1910 (ediz. moderna a cura di M. CONCOLATO PALERMO, Atripalda [Avellino], Mephite, 2004).

destinata del risanamento urbanistico, che per decisione governativa sconvolse anche il mondo teatrale partenopeo, oltre a ‘sventrare’ (tale il verbo crudo e infelice scelto da Agostino Depretis) l’antica area angioina della città, in particolare i quartieri di Porto, Pendino, Mercato e Vicaria. Prontamente, dalle ceneri del distrutto teatro si irradiò il suo stesso mito, una leggenda che come spesso velo ha fatto ombra alla sua storia. Vi concorsero le lamentazioni di critici, letterati, filosofi, i modellini in sughero del teatro,¹⁹ la ricostruzione su scala 1:1 del palcoscenico, allestito al Museo nazionale di San Martino, le fotografie degli attori, *souvenirs* venduti a ogni angolo frammisti alla riproduzione del golfo con il Vesuvio o dei mestieri di strada. Il processo di musealizzazione della memoria e la sua progressiva riduzione a feticcio sono andati di pari passo, mentre sui palcoscenici italiani è avvenuta la riemersione della produzione altavilliana e pettitiana grazie innanzitutto a Eduardo De Filippo e Carlo Cecchi, seguiti in questa scia almeno dai Giuffrè (Aldo e Carlo), Alfonso Santagata, Arturo Cirillo.

Poco dopo la distruzione del San Carlino, una silloge di geremiadi con poche sfumature si riscontra nelle pagine di Del Balzo, di Boutet, di Costagliola, per citare alcuni testimoni.²⁰ Su tutti spicca Di Giacomo,²¹ che al trauma della cancellazione del teatrino dedicò nel 1891 la minuziosa *Cronaca*, documento inviato al Ministero, poi riversato nella *Storia del teatro San Carlino*²² ridotto a emblema della città-teatro, sovrapposto e confuso con essa, che molta parte ha avuto nella sua stessa definizione. Rimpianto e nostalgia si stesero sulle sue

19. Realizzati con l’impiego delle tecniche della sapiente arte presepiale, i modellini in sughero erano molto diffusi. Si veda, ad esempio, la notizia nel 1825 di uno di identico materiale, relativo a un edificio da costruire nel boschetto di Portici sotto la direzione di Antonio Niccolini, in *Antonio Niccolini architetto e scenografo alla corte di Napoli (1807-1850)*, catalogo della mostra a cura di A. GIANNETTI e R. MUZZI (Firenze, 28 giugno-7 settembre 1997; Napoli, 11 ottobre 1997-28 aprile 1998), Napoli, Electa Napoli, 1997, p. 178.

20. Cfr. C. DEL BALZO, *Napoli e i napoletani*, Napoli, s.i.t., 1872 (ripubblicato con introd. di M. VAJRO e note di D. CAPECELATRO GAUDIOSO, Roma, Edizioni dell’ateneo, 1972); E. BOUTET, *Sua eccellenza San Carlino. Macchiette e scenette*, Roma, Società editrice nazionale, 1901 (ristampato in ediz. moderna: Napoli, Stamperia del Valentino, 2012); A. COSTAGLIOLA, *Napoli che se ne va*, Napoli, Giannini, 1918 (ristampato con prefaz. di F. FRASCANI, Napoli, Berisio, 1967).

21. Un accurato ritratto del giornalista, poi poeta di versi e di canzoni, novelliere, studioso, commediografo, è delineato da T. IERMANO, *Il melanconico in dormiveglia: Salvatore Di Giacomo*, Firenze, Olschki, 1995.

22. 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 (1891)*, Trani, Vecchi, 1895², e ID., *Storia del teatro San Carlino*, cit. Sulla storia editoriale della *Cronaca* digiacomiana cfr. la tesi dottorale di O. PETRAROLI, *La ‘Cronaca del teatro San Carlino’ di Salvatore Di Giacomo (1891)*, Università di Napoli Federico II, Dottorato di ricerca in Filologia moderna, XXII ciclo, 2009, tutor: prof. Pasquale Sabbatino.

sorti, tanto da tramutare quasi in patetismo quello spirito parodico che ne era stato la cifra artistica distintiva e da disperdere in un bagno di agiografia una cultura teatrale viva.

A fornire uno dei più forti appigli alla memoria storica di questa stagione vi è la collezione Cuocolo, raccolta iconografica compatta e varia allo stesso tempo, allestita con l'intenzione non solo di preservare quel che restava del teatro San Carlino, ma soprattutto di ostentarlo, di elevarlo a oggetto di culto borghese a forte impatto identitario.²³ La galleria di ritratti fotografici, comprendente attori, drammaturghi, impresari, fu messa insieme consapevolmente dopo che la rete di relazioni artistiche e culturali, prosperata intorno al teatrino popolare, fu spazzata via per sempre. Nelle opere della collezione, quasi moderne gigantografie donate al Museo nel 1914, il San Carlino risulta spazio artistico di innesti e contaminazioni, crocevia eccezionale nel quale si sperimentava la fusione tra la tradizione e l'innovazione e nel quale si rifrangevano le pratiche dell'antica Commedia dell'Arte, quelle dell'opera buffa sei-settecentesca e quelle del teatro ottocentesco dei ruoli. Così, sul suo minuscolo palcoscenico, per due volte al giorno per circa centoventi anni, i tipi fissi, incarnati innanzitutto dall'onnipresente maschera di Pulcinella, convivevano con i cantanti-attori del teatro musicale e con gli attori-cantanti del teatro di prosa, oltre che con i musicisti che componevano la piccola orchestra di otto, dieci elementi. A scorrere le fotografie Cuocolo, per lo più a figura intera, ancora nel decennio postunitario, caratteristi, generici, servette e poche, per la verità, primedonne, con l'assenza quasi totale delle seconde donne, dialogano direttamente sia con il filone più persistente della Commedia dell'Arte di marca partenopea, epitome di un patrimonio di cultura attorica molto alta nel tempo, sia con i buffi, ruoli apparentemente superati e anacronistici, reperti di quel genere comico musicale, noto come opera buffa, che ebbe nella Napoli del Sei-Settecento la patria di elezione.²⁴

In mancanza tuttora di uno scavo accurato sulla drammaturgia sancarliniana, le didascalie apposte dal collezionista sulle immagini da lui messe insieme sono chiarificatrici della coesistenza di parti e di ruoli, di attori in maschera e di attori senza maschera, di cantanti-attori e di attori-cantanti, di ballerini-attori e di attori-ballerini. Sono documenti iconografici che attestano la manipolazione della tradizione ai fini del successo commerciale, l'assemblaggio di pratiche teatrali disperate in funzione della risposta del botteghino, in bre-

23. Sulla collezione si veda la scheda di Silvia Cocurullo in questo stesso volume (pp. 357-367).

24. Come è noto, l'ultima apparizione dei buffi sulla scena dei teatri lirici fu il *Signor Bruschino* del giovane Rossini, farsa giocosa in un atto su libretto di Giuseppe Maria Foppa, andata in scena a Venezia il 27 gennaio 1813 al teatro San Moisè.

ve, il *camouflage* quale strategia distintiva della civiltà teatrale partenopea. Un crocevia di cultura teatrale, di linguaggi e di tecniche recitative, fondato prevalentemente sul riadattamento in senso moderno di consuetudini già esperite, possibile solo in una città nella quale attori-ballerini-cantanti-musicisti-impresari sembrano tutti ugualmente impegnati nella circolazione continua e quasi ossessiva di forme artistiche, nel loro travestimento e nel loro sfruttamento, dediti quasi a una sorta di generale, maniacale masticazione per poi rigurgitare, in forme non sempre originali, il già dato e risaputo.

L'antico e il nuovo si combinano alla bisogna, nel rispetto delle esigenze della drammaturgia ibridata, ammannita in lingua napoletana e rivolta a larghi strati della popolazione, non essendosi ancora verificata la netta cesura sociale fra borghesia e popolo prodottasi in epoca postunitaria e da allora in poi mai ricucita.²⁵ Luogo elettivo il San Carlino delle pulcinellate e del repertorio parodico che – giova ripeterlo – ebbe in Altavilla, attore e musicista, il suo massimo drammaturgo. Asimmetrici rispetto alla cultura del loro tempo, questi attori sono perfettamente contemporanei rispetto alle esigenze del loro pubblico. Inventori di un gusto, rappresentano, per questo, una microsocietà attorica fondata sul paradosso, per metà esterna e per metà interna al resto della città: incline verso forme recitative desuete e nello stesso tempo attratta verso la sperimentazione del nuovo. Il loro mondo, basato sul montaggio e sullo smontaggio di attrazioni e materiali comici attinti da più prassi recitative, è dunque ancora una volta testimone della lunga durata dei processi che riguardano l'arte della recitazione e dell'attore in generale. A tacere dei menzionati modi produttivi accelerati, che presupponevano lo sfoggio di abilità le più varie e il loro adattamento ai bisogni della drammaturgia, all'applauso del pubblico cittadino e internazionale che frequentava il teatrino, alle aspettative della stampa, che seguiva attentamente ogni sera ogni interprete, alimentando, con cronache continue, un vero e proprio fanatismo per questo o per quell'attore, per questa o per quella commedia-parodia sancarliniana. Basti una manciata di esempi per confermare tale assunto, risalenti al periodo durante il quale Edoardo Scarpetta si formava in quella compagnia:

*iersera al San Carlino piacque molto la nuova commedia parodia della Compagnia giapponese. Furono specialmente applauditi: il Petito, il Bianco, il De Angelis, il buffo Sciosciammocca, Avellino e il giovane di Napoli, figlio del compianto artista Raffaele, il quale promette diventare bravo come suo padre. Nella commedia vengono eseguiti in graziosa caricatura alcuni dei più notevoli giuochi dei giapponesi.*²⁶

25. Su tale processo di scissione si veda almeno F. BARBAGALLO, *Napoli, Belle Époque: 1885-1915*, Roma-Bari, Laterza, 2018.

26. «Il piccolo», 25 aprile 1879.

La nuova commedia datasi ieri sera a San Carlino, *Lo rialzo de la rennetta turca dinto a tre ore*, fu applaudita e provocò grandi risate. L'esecuzione buonissima da parte di tutti. Degno di lode l'apparecchio scenico, specialmente dell'ultimo atto.²⁷

La nuova commedia di Davide Petito, *Ognuno a la casa soja*, ebbe ieri sera al San Carlino un pieno successo di risate e di applausi. Tutta la compagnia e segnatamente la caratteristica Amato-Petito recitò con vena schietta di buonumore napoletano. Davide Petito si fece battere le mani come autore e come attore.²⁸

Abbiamo inteso con vero piacere la produzione intitolata il *Don Matteo* nel Teatro S. Carlino, composta da Davide Petito. Essa è la vera definizione del bigotto, cioè del finto uomo da bene, che spesso sotto le spoglie di agnello è un lupo rapace. Quest'opera è fatta con tanto brio da farti sbellicare dalle risa. Il Pulcinella, autore dell'opera il Biscegliese e la prima donna caratterista rappresentano i costumi del nostro paese. Non parliamo del Don Matteo che fa così bene la parte dell'ippocrita [sic] da dare con tale opera la più bella lezione morale: di non doversi fidare, cioè, di chi fa mostra di straordinaria bontà, giacché serba sempre nel cuore il più terribile veleno.²⁹

Incontenibile, la parodia straripava in ogni dove e colpiva qualsiasi soggetto. Ed ecco che si arrivava a degradare comicamente il viaggio di un ufficiale di cavalleria da Bergamo a Napoli (*No viaggio a cavallo da Bergamo a Napole pe na scommessa de 6000 franchi* di Davide Petito), ma si era in grado di declinare in modo ironico anche materia metateatrale. Ne furono oggetto alcuni tra cantanti e attori di spicco: Adelina Patti, presa in giro per la sua Lucia donizettiana (sostenuta in scena da Pulcinella-Davide Petito, mentre De Angelis fu Edgardo), come Tommaso Salvini, per il quale Antonio Petito, ispirandosi alla sua mole fisica, tirò fuori *No Sanzone a posticcio con Pulcinella uomo forte di immaginazione, con la diroccazione di un tempio*.³⁰

La maschera di Pulcinella attraversa l'intera collezione Cuocolo e la domina sul piano estetico, prima che su quello meramente quantitativo. Da soli, tali reperti costituiscono una sorta di raccolta dentro la raccolta. Si parte cronologicamente da Vincenzo Cammarano, il Pulcinella di Sciacca, padre di una dinastia di drammaturghi-attori-coreografi, e si continua con Gaspa-

27. «Corriere del mattino», 10 novembre 1879.

28. «Il pungolo», 16 gennaio 1879.

29. «L'omnibus», 2 aprile 1879.

30. Per tali notizie v. «Il pungolo», 29 gennaio 1879, rubrica *Arte ed artisti* (su Adelina Patti); «L'omnibus», 6 gennaio 1880 (su Tommaso Salvini). La parodia musicale all'indirizzo del grande soprano fu composta da Davide Petito: *Pulcinella e Barilotto ammoinate pe dà na festa per la celebre Patti*.

re De Cenzo e con Salvatore Petito, il ballerino del San Carlo che lasciò le scarpette per calzare la maschera nera sul viso. Si prosegue con i figli di questi: Antonio, al quale da solo o in compagnia vengono riservate undici opere su ottantanove, e Davide, al quale spettò il compito di raccoglierne l'eredità artistica alla sua morte e di traghettare la compagnia nel periodo più delicato, infine con Giuseppe De Martino.

Con tale fondo Giacomo Cuocolo collabora – suo malgrado – a lanciare la tradizione iconografica della maschera ottocentesca, in qualche modo contribuisce a inventarla tramite la sua fissazione in icona. Sicuramente la raccolta, costituita da tanti fermoimmagine, serve ad amplificare la fama del trasformismo di Antonio Petito, iniziatore dei ‘Grandi Attori meridionali’.³¹ Di volta in volta, l'attore-autore viene presentato nelle vesti di una compunta dama ingioiellata, ridicola trasposizione della Héléne incarnata al suo debutto dal celebre soprano Hortense Schneider³² (fig. 1); di ciabattino in pausa con lo spesso grembiule di cuoio ripiegato sulle gambe, mentre con atteggiamento filosofico gusta la sua pipa; di roboante uomo di mondo con lunga tuba e redingote dalle maniche visibilmente lunghe sopra il canonico camicione bianco. Mentre si accendeva il dibattito sulla maschera, alimentato da allievi di De Sanctis come Giorgio Arcoleo, da critici teatrali come Federigo Verdinois e Michele Uda, e dal giovane Benedetto Croce, anche per via figurativa si fissava la narrazione leggendaria del San Carlino e si tingeva di note nostalgiche, a partire dalla scrittura impressionistica di Salvatore di Giacomo, piena zeppa di autobiografismi e venata di sentimentalismo.

Con l'ausilio delle fotografie, si fermano peraltro pose che diverranno canoniche: l'attore in maschera che si presenta agli occhi di chi lo guarda con la ‘mezza sola’ alzata sulla fronte in un gesto di compiaciuta complicità tra il soggetto fotografato e il fruitore della fotografia, colto come sulla soglia, nel momento delicato dell'uscita di parte e di scena. Un gesto di lunga durata, che conferisce certo piglio spavaldo in chi l'assume e che crea un modello diverso e distante dall'attore di Antico regime, ritratto di prassi con in mano la masche-

31. Tale la definizione di C. MELDOLESI, *Intorno alla 'grandezza' e al teatro della persona*, in *Il Grande Attore nell'Ottocento e Novecento*. Atti del convegno di studi (Torino, 19-21 aprile 1999), Torino, DAMS-Università degli studi, 2001, pp. 7-18: 17. In particolare, sulla relazione fra fotografia e cultura partenopea si veda *Napoli e la fotografia*, a cura di S. COCURRELLO e L. SORBO, «Meridione: sud e nord del mondo», II, 2002, 3.

32. Il riferimento è a *La belle Héléne*, opera buffa in tre atti, su libretto di Henri Meilhac e Ludovic Halévy, musicata da Jacques Offenbach, che andò in scena al théâtre des Variétés di Parigi il 17 dicembre 1864 con un cast composto, tra gli altri, da Alexandre Guyon (Achille), Henri Couder (Agamennone), José Dupuis (Paride), Jean-Laurent Kopp (Menelao), oltre alla citata Schneider nelle vesti della protagonista. Il costume indossato da Petito è una citazione ironica di certo neoclassicismo incarnato dalla prima interprete.

ra da esibire e contemplare. Sollevata sul viso, qui è come il sipario che si alza: è insieme un'uscita di parte e di maschera, lo svelamento dell'attore, un'uscita di scena in piena regola. A rimarcare il valore semantico, nella raccolta ben sei sono le immagini nelle quali si riscontra, tutte appartenenti a interpreti di Pulcinella: Vincenzo Cammarano, Giuseppe De Cenzo, Salvatore Petito e, a figura intera, due dei fratelli Petito (Antonio e Davide) insieme con Giuseppe De Martino (figg. 2-4).

In altre opere, le pose degli attori privi di maschera sembrano restituire alcune micro-scene di spettacolo, certificarne l'avvenuto debutto e il relativo gradimento del pubblico. Così, la servetta Emilia Telesco con le sue mani espressive sembrerebbe sul punto di intonare una battuta di *Na seconda muta de Puortece*, citata parodia pettitiana tratta dall'opera musicata da Auber nel 1828³³ (fig. 5), mentre Almerinda Moxedano, generica dallo sguardo vivo, sembra attendere la risposta dell'avventore a cui offre l'acqua 'zurfezna' ('sulfurea'), come vuole il titolo, travestimento del *Ventaglio* di Goldoni ad opera di Filippo Cammarano (fig. 6): non fosse per la didascalia apposta sul *passepertout* potrebbe apparire una venditrice ambulante fissata su lastra. Un nutrito gruppo di attrici (l'ingenua Concetta Di Napoli-Nunziata; le generiche secondarie Luisa Della Seta, Maria Grazia Marangelli, Adelaide Petito, Annina Savastano, Raffaelina [sic] Schiano [fig. 7]; le caratteriste Luisa Amato-Petito, Serafina Zampa-De Rosa [fig. 8]; le servette Chiara D'Angelo, Giuseppina Fabbroni Petito, Leonilda Santelia) si offre, invece, allo sguardo dello spettatore in una posizione mimica più che convenzionale che potrebbe rubricarsi tra quelle del canonico procidano Andrea De Jorio:³⁴ una o due mani poggiate sui fianchi a denotare l'aderenza del ruolo con i personaggi popolari che incarnano, i loro tratti risoluti, la loro schiettezza che travalica età e generazioni.

Erede diretto di Antonio, Davide Petito, attore con e senza maschera, commediografo e direttore di compagnia, riuscì a non emulare il fratello, pur vivendo nella scia della sua crescente fama artistica. A lui toccò semmai il compito di alimentarne l'assenza e di traghettarla verso un'epoca nuova insieme con il grande patrimonio teatrale sancarliniano, di cui fu forse l'ultimo rappresentante. Non a caso, fu Davide, su richiesta di Felice Nicolini, direttore di

33. *La muette de Portici*, opera in cinque atti su libretto di Eugène Scribe e Germain Delavigne, musicata da Daniel-François-Esprit Auber, andata in scena il 29 febbraio 1828 presso l'Académie royale de musique di Parigi, con le coreografie di Filippo Taglioni. Principali interpreti: la ballerina Lise Noblet (Fenella, sorella muta di Masaniello) e i cantanti Adolphe Nourrit (Masaniello), Alexis Dupont (Alphonse, figlio del conte d'Arcos, viceré di Napoli), Laure Cinti-Damoreau (Elvire, fidanzata d'Alphonse).

34. Il riferimento obbligato in fatto di linguaggio mimico è al trattato di A. DE JORIO, *La mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano*, Napoli, Stamperia del Fibreno, 1832.

San Martino, a donare la maschera di cuoio nero appartenuta ad Antonio nel 1884: un atto di alto valore simbolico, compiuto «avendo a sommo onore vederla collocata in questo Museo»,³⁵ attraverso il quale garantì la sua definitiva trasformazione in emblema del teatro dialettale popolare e l'accelerazione del processo di mitizzazione. Nel passaggio dal baule di scena alla teca museale la 'mezza sola', come se fosse lo scudo di Achille, era destinata a trasformarsi in epitome della stessa Napoli, il gesto di Davide essendo replica della cerimonia generativa della consegna, a cui davano vita gli attori partenopei quando dinanzi al pubblico affidavano in mano altrui la propria maschera.³⁶

L'invenzione della tradizione storiografica dei Pulcinella ottocenteschi, avente il suo vertice assoluto in Antonio Petito, avviene con il concorso di più media: saldando la produzione e la diffusione delle fotografie dei divi teatrali con la produzione e la diffusione della carta stampata, e in specie di fogli giornalistici che quotidianamente diffondevano notizie intorno all'offerta di spettacoli cittadini. Nell'ultimo anno di vita del teatro, nel 1884, nacque, non a caso, il settimanale satirico omonimo, in italiano e in napoletano, che tirava fra le diecimila e le diciottomila copie: «San Carlino: giornale eccentrico della domenica, redatto in diverse lingue e orribili favelle» (2-3 febbraio 1884), allo scopo di rilanciare il mito della libertà parodica del teatro fuori dai confini del ristretto palcoscenico in un contesto urbano in fase di tumultuoso cambiamento.

A Napoli l'abbondanza delle fonti teatrali di carattere giornalistico e fotografico è tale da sconfiggere l'abituale omissione o reticenza di quelle riferite alla cultura attorica. Esisterebbe, perciò, un'assoluta corrispondenza fra l'immaginario fotografico, sollecitato dalla collezione Cuocolo, e l'immaginario storiografico fissato dalle pagine di Salvatore Di Giacomo, per primo, ma anche dalla memorialistica successiva, come quella già richiamata di Aniello Costagliola in *Napoli che se ne va* (1918).

La progressiva perdita di centralità politica per la Napoli postunitaria coinciderebbe non con la progressiva perdita del teatro all'improvvisa ma con la sua trasformazione scenica. Le metamorfosi del Pulcinella petitano, vetusti travestimenti, sono strategia di sopravvivenza di un bagaglio attorico appartenente al passato. Questo Pulcinella trasformista, ora donna, ora ciabattino, ora

35. Lettera autografa di Davide Petito a Felice Nicolini, Napoli, 27 ottobre 1884 (Napoli, Museo nazionale di San Martino, n. 216). Ma si veda nella stessa istituzione anche la minuta di Nicolini indirizzata all'attore con la richiesta, datata 25 ottobre 1884 (ivi, n. 1756).

36. Su tale pratica cfr. T. MEGALE, *Mitografie in vita e in morte di Pulcinella nell'Otto e nel Novecento*, in *Generazioni a confronto. Eredità, persistenze, tradizioni e tradimenti sulla scena moderna e contemporanea*, a cura di A. BARSOTTI, E. MAGRIS e E. MARINAI, «Biblioteca teatrale», n.s., 2018, 127-128, pp. 99-117.

portiere, ora ballerina, ricalca in pieno le orme teatrali del passato e rilancia quelle future. Maschera polimorfa e filtro polisemico, è un dispositivo in grado di assorbire su di sé in modo prismatico la variantistica necessaria al gioco scenico: da qui – come intuito da Croce –³⁷ la sua forza di resistenza secolare. E Petito è attore con maschera (Pulcinella) e senza maschera (Pascariello), capace di ballare in modo egregio ma anche di cantare e suonare, al pari del suo avo Tiberio Fiorillo-Scaramuccia. La sua drammaturgia, infatti, si attestava sulla libertà inventiva e sulla generosa fantasia teatrale di stampo orale, lontana ed estranea dal rigido sistema di scrittura degli alfabetizzati. E fu grazie al suo corpo mobilissimo di attore-maschera e di attore senza maschera che il San Carlino visse i suoi anni migliori e divenne il contraltare del San Carlo. Fu l'archetipo indiscusso tra l'antico e il moderno e seppe evitare l'anacronismo. Per tali motivi fu il Grande Attore che interpretò i caratteri della *Sattelzeit*, dell'età di cerniera, colui che superò la tradizione grazie al pieno possesso dell'antico patrimonio di saperi e di pratiche recitative e fu insieme l'acuto interprete in campo teatrale dell'accelerazione del tempo contemporaneo. In piena Belle Époque, che accompagna la fuoriuscita definitiva per Napoli dal ruolo storico di capitale politica, consumatasi l'età aurea delle maschere, se ne conserva il mito, ombra di ciò che fu, anche per il tramite dell'importante raccolta Cuocolo.

37. Cfr. B. CROCE, *Pulcinella e il personaggio del napoletano in commedia. Ricerche ed osservazioni*, Roma, Loescher, 1899.



Fig. 1. Giacomo Biondi, *Antonio Petito (maschera del Pulcinella) nella commedia-parodia 'Na bella Elena mbastarduta nfra lengua franzese, tuscana e napolitana'*, ultimo quarto del XIX secolo, stampa fotografica colorata a pastello (Napoli, Museo nazionale di San Martino, Sezione teatrale, collezione Cuocolo).



Fig. 2. Giacomo Biondi, *Antonio Petito (maschera del Pulcinella) la più celebre del teatro S. Carlino*, ultimo quarto del XIX secolo, stampa fotografica colorata a pastello (Napoli, Museo nazionale di San Martino, Sezione teatrale, collezione Cuocolo).



Fig. 3. Giacomo Biondi, *Davide Petito (maschera del Pulcinella)*, ultimo quarto del XIX secolo, stampa fotografica colorata a pastello (Napoli, Museo nazionale di San Martino, Sezione teatrale, collezione Cuocolo).

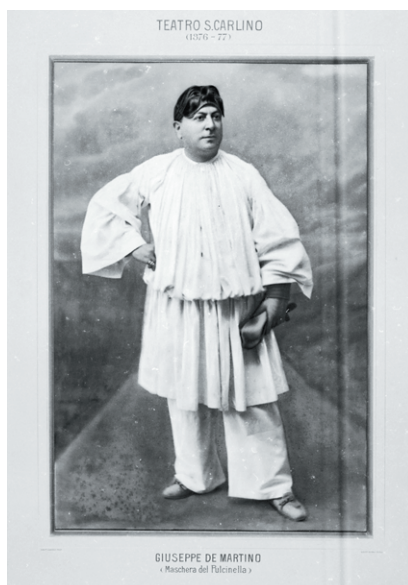


Fig. 4. Giacomo Biondi, *Giuseppe De Martino (maschera del Pulcinella)*, ultimo quarto del XIX secolo, stampa fotografica colorata a pastello (Napoli, Museo nazionale di San Martino, Sezione teatrale, collezione Cuocolo).



Fig. 5. Giacomo Biondi, *Emilia Telesco (Servetta)* nella commedia *'Na seconda Muta de Puortecce'*, ultimo quarto del XIX secolo, stampa fotografica colorata a pastello (Napoli, Museo nazionale di San Martino, Sezione teatrale, collezione Cuocolo).



Fig. 6. Giacomo Biondi, *Almerinda Moxedano (Generica)* nella commedia *'L'acqua zurfegna'*, ultimo quarto del XIX secolo, stampa fotografica colorata a pastello (Napoli, Museo nazionale di San Martino, Sezione teatrale, collezione Cuocolo).



Fig. 7. Giacomo Biondi, *Raffaëlina Schiano (Generica secondaria) nella commedia-parodia 'La figlia di Madama Carnacotta'*, ultimo quarto del XIX secolo, stampa fotografica colorata a pastello (Napoli, Museo nazionale di San Martino, Sezione teatrale, collezione Cuocolo).



Fig. 8. Giacomo Biondi, *Serafina Zampa De Rosa (Caratterista) nella commedia 'La festa de l'Archietello'*, ultimo quarto del XIX secolo, stampa fotografica colorata a pastello (Napoli, Museo nazionale di San Martino, Sezione teatrale, collezione Cuocolo).