

Scrivere la scena: Antonio Petito e il problema dell'autorialità

Writing the stage: Antonio Petito and the problem of authorship

ANNAMARIA SAPIENZA

ABSTRACT

Attore, drammaturgo e maschera appartenente a una famiglia teatrale molto nota a livello locale, Antonio Petito rappresenta una particolare figura di "attore che scrive" che lascia un segno particolare in una stagione fortunata del teatro napoletano tra Ottocento e Novecento. All'interno del corto circuito generato tra creazione e interpretazione, Petito pone una serie di questioni che schiudono un'autorialità composita della scena che comprende testualità, dominio recitativo e invenzione scenografica.

PAROLE CHIAVE: Antonio Petito, Teatro napoletano, Recitazione, Autobiografia

Actor, playwright and mask belonging to a well-known local theatre family, Antonio Petito represents a particular figure of "actor who writes", leaving a distinctive mark on a successful period of Neapolitan theatre between the 19th and 20th centuries. Within the short circuit generated between creation and interpretation, Petito raises a series of questions that reveal a composite authorship of the scene that includes textuality, acting mastery and scenographic invention.

KEYWORDS: Antonio Petito, Neapolitan theatre, Acting, Autobiography

AUTRICE

Annamaria Sapienza insegna Discipline dello Spettacolo presso l'Università di Salerno e Storia del Teatro alla Scuola di Recitazione del Teatro Nazionale di Napoli. È membro del comitato di esperti della Fondazione "Eduardo De Filippo". Si occupa prevalentemente di teatro napoletano, teatro moderno e contemporaneo, teatro sociale e di comunità, ambiti nei quali ha prodotto monografie e saggi.
asapienza@unisa.it

Il teatro napoletano deve a diverse generazioni di “attori che scrivono”, in particolare tra Ottocento e Novecento, alcune stagioni sensazionali della sua storia. Antonio Petito è certamente un caso emblematico che, all'interno di un corto circuito generato tra creazione e interpretazione, presenta una serie di questioni che schiudono un'autorialità composita della scena che comprende testualità, dominio recitativo, invenzione scenografica. Attore e drammaturgo appartenente a una famiglia teatrale molto nota a livello locale, Petito comincia la sua attività come attore da bambino nel teatrino di sua madre, il teatro Silfide detto anche il “teatro di donna Peppa” (Giuseppina D'Errico attrice, impresaria e direttrice di scena).¹ Successivamente è scritturato in altri teatri della città nei ruoli di mamo e poi di brillante fino ad approdare, su richiesta dell'impresario Silvio Maria Luzi, al teatro San Carlino nel 1852, piccola sala situata nello slargo antistante il Maschio Angioino e tempio indiscusso della produzione dialettale napoletana dell'Ottocento.² Proprio in questo spazio, all'età di 30 anni, Petito riceve da suo padre Salvatore, vecchio interprete di Pulcinella su quelle tavole, la consegna ufficiale della maschera in un celebre e suggestivo passaggio rituale alla presenza del pubblico.³

Da questo momento la storia artistica di Antonio Petito è oggetto di una doppia identificazione: da un lato l'adesione totale tra attore e maschera, dall'altra la coincidenza tra attività artistica e il suo luogo di realizzazione. Nonostante qualche breve passaggio in altri teatri dialettali della città, la carriera di Petito sarà intrinsecamente legata al San Carlino che diventa l'officina teatrale del suo mondo artistico, il quartier generale in cui egli sperimenta una riforma drammaturgica e attoriale. Il teatro si distingue, inoltre, per essere cassa di risonanza della vita cittadina, percezione popolare degli avvenimenti socio-politici e mondani, accogliendo un pubblico decisamente trasversale che assiste inconsapevole a un epocale snodo storico-culturale destinato a modificare la fisionomia dell'antica capitale del Regno.

L'ingresso al San Carlino segna anche l'inizio dell'attività di Petito come autore del suo repertorio, nonché l'assunzione delle responsabilità di capocomico

¹ Cfr. S. DI GIACOMO, *Giuseppina Errico (in arte: Donna Peppa)*, in «Corriere di Napoli», a. XVIII, n. 279, 31 dicembre 1889.

² Per un inquadramento generale della figura di Antonio Petito si segnalano, tra numerosi ed eterogenei contributi, almeno E. MASSARESE (ed.), *Tutto Petito*, 4 voll. in 7 t., Luca Torre, Salerno 1978-1984; V. VIVIANI, *Storia del teatro napoletano*, Guida, Napoli 1980, pp. 483-534; *Quante storie per Pulcinella*, a cura di F.C. GRECO, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1988; ID., *Pulcinella, una maschera tra gli specchi*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1990; A. SAPIENZA, *La parodia dell'opera lirica a Napoli nell'Ottocento*, Guida, Napoli 1998, pp. 41-66; EAD. *Antonio Petito*, in AmAti (Archivio Mul-timediale degli Attori Italiani), Firenze University Press, Firenze 2012 (www.amati.fupress.net); A. PIZZO, *Introduzione*, in A. PETITO, *Na gran cavalcata. L'ultima commedia*, a cura di A. PIZZO, Guida, Napoli 2004, pp. 5-52.

³ S. DI GIACOMO, *Storia del teatro San Carlino*, Berisio, Napoli 1966 [1920], pp. 331-333.

che contribuiscono a sviluppare una parabola artistica particolarmente significativa nel panorama teatrale italiano in un arco temporale che assiste all'unità d'Italia e alla caduta della monarchia borbonica. Ed è a partire da questo momento che è ipotizzabile l'inizio di una lenta alfabetizzazione da autodidatta che, nel tempo, gli consente di scrivere (o quanto meno abbozzare) i testi delle commedie, affidarli alle mani di più acculturati trascrittori e consegnarli alle stampe.

I documenti diretti attraverso i quali è possibile analizzare l'attività di Petito in quanto autore sono costituiti dalle commedie e da una celebre autobiografia incompiuta che, per ragioni differenti, aprono una serie di questioni che restituiscono il profilo di un protagonista della scena poliedrico, dinamico, difficile da contenere in rigide categorie interpretative. Nelle tipologie testuali individuate, infatti, la scrittura traduce l'istintività, l'esperienza sul campo e il punto di vista di un artista totale del teatro nel contesto specifico dell'Ottocento napoletano che è attore, autore, maschera e inventore di audaci soluzioni scenografiche. Sebbene in modalità diverse, i materiali mostrano l'urgenza di riportare su carta gli elementi legati alla messa in scena, al teatro come azione piuttosto che come parola regolare o, nel caso dell'autobiografia, al racconto degli effetti del suo teatro e non della sua progettazione.

L'avvicinamento alle commedie presenta imprescindibili questioni filologiche che, per quanto non risolte, nulla tolgono alla vitalità del *corpus* petitiano. Pur senza entrare nello specifico di ogni opera, è innanzitutto necessario segnalare l'incongruenza e i dubbi esistenti nel rapporto tra i testi rinvenuti e quelli a lui attribuiti dagli studiosi, dalle recensioni, dalla sua stessa autobiografia o dal programma giornaliero (un prezioso foglio pubblicato quotidianamente che informa sull'attività dei teatri cittadini). Nondimeno, anche all'interno dei testi di paternità conclamata occorre valutare altri aspetti che inducono a una certa prudenza nell'attribuzione assoluta e che aprono ulteriori possibilità: testi rielaborati da esemplari preesistenti nella tradizione; commedie a lui cedute da altri autori e da lui messe (e riscritte) in scena; esempi di scrittura a quattro mani. Tali problemi sono, tuttavia, il riflesso del punto di forza assoluto del teatro di Petito, ovvero, la forza attorica che si impossessa "autorialmente" delle commedie, qualunque siano la provenienza e il meccanismo di composizione.

Un caso tipico è *'Na famiglia 'ntusiasmata pe la bella museca de lo Trovatore*, parodia ufficialmente composta da Pasquale Altavilla, altra figura polivalente di attore, autore e musicista della compagnia del San Carlino anagraficamente di una generazione precedente a quella di Petito. Nel 1854 la commedia viene rappresentata al San Carlino come contraffazione dell'opera verdiana in scena negli stessi giorni al San Carlo di Napoli, secondo la prassi tipica della commedia di attualità che mette in scena i rifacimenti comici di fatti del giorno oppure di opere

ufficiali (musicali o letterarie) in tempo reale al loro accadere.⁴ L'opera riscuote un successo tale da echeggiare anche fuori regione, al punto da giungere allo stesso Verdi, soprattutto per la prova d'attore del Pulcinella di Antonio Petito impegnato nei travestimenti prima della zingara Azucena e poi di Leonora.⁵ Il testo viene pubblicato poi nel 1860 ed è preceduto da una sorta di introduzione annunciata come *Trascurzo tra Totonno Petito e Pascale Aldavilla primma d'accommenzarse a scrivere sta commedia*, dialogo fittizio nel quale Altavilla racconta a Petito di essere andato a vedere (da solo) il Trovatore al San Carlo.⁶ Nel confronto Altavilla comunica di avere l'idea non ancora precisa di farne una riscrittura affermando che «nuij' aute poete, maste de cappella, eccetera, simmo 'na "maniata de mariuoli, non te lo nnego; ma vi'... s'ha da sapè arrobbà».⁷ Per quest'operazione chiede aiuto al compagno di scena e capocomico il quale, raccolti gli elementi chiave del libretto, suggerisce di risolvere la scrittura in una parodia che si annuncia imminente alla fine del dialogo. Tuttavia, nell'autobiografia Petito racconta di essersi recato insieme ad Altavilla a vedere l'originale nel teatro Reale nel 1854 e non di averne ascoltato il racconto dal collega di compagnia.⁸ Al di là dell'irrisolvibile incongruenza tra le due versioni, il successo dell'opera è attribuito a Petito sia dal pubblico che dalla critica per la forza rocambolesca del suo essere in scena, le numerose trovate sceniche, gli arditi travestimenti, nonché per un buffo incidente avvenuto con il parrucchino di un attore.⁹ Tale risonanza oscura la paternità testuale di Altavilla ed esalta la creatività attorica di Petito il quale, di fatto, diventa co-autore. L'ipotesi più probabile, quindi, è che la versione a stampa di sei anni dopo, sia stata molto contaminata dalle invenzioni estemporanee, sceniche e testuali operate da Petito nel corso delle numerose repliche.

Un discorso a parte merita, invece, la questione dei manoscritti autografi. In Petito la scrittura preventiva e di più naturale elaborazione appartiene alla scena e

⁴ A. SAPIENZA, *La parodia dell'opera lirica a Napoli nell'Ottocento* cit., pp. 29-40.

⁵ «Scrivendo il 16 febbraio del 1854 all'amico napoletano Cesarino De Sanctis che gli aveva comunicato il successo del *Trovatore* al San Carlo, Verdi si doleva da Parigi: "Tanto meglio per l'esito del *Trovatore*. Divertitevi bene e per un pezzo se potete. Se fossi venuto a Napoli sarei andato alla parodia del San Carlino». M. VAJRO, *Il Trovatore al San Carlino*, in «Il Fuidoro», n. 7/10, luglio/ottobre 1955.

⁶ P. ALTAVILLA, *'Na famiglia 'ntusiasmata pe la bella museca de lo Trovatore*, Tipografia De' Gemelli, Napoli 1860, pp. 3-8.

⁷ *IVI*, p. 5.

⁸ P. CANTONI, *L'autobiografia di un commediografo italiano "semicolto"*. Vita artistica di Antonio Petito, in «Rivista Italiana di Dialettologia. Lingue, dialetti e società», a. XXXI, CLUEB, Milano 2007, p. 107. L'autobiografia riscritta, analizzata e commentata da Paola Cantoni costituisce il riferimento scelto per la stesura del saggio.

⁹ «Nella parodia del *Trovatore* Antonio Petito gli strappò la parrucca con la quale il disgraziato nascondeva la precoce sua calvizie. Da quella sera gli spettatori protestarono ogni volta che il giovane comparì ornato dei suoi finti capelli; egli dovette smetterli per sempre e guadagnò con quel sacrificio la simpatia del pubblico». S. DI GIACOMO, *Storia del teatro San Carlino* cit., p. 348. Lo stesso racconto è contenuto anche in V. VIVIANI, *Storia del teatro napoletano* cit., p. 494.

non alla carta, all'immediatezza con la quale crea le sue trame o, soprattutto, imbastisce in tempo reale le commedie di attualità (riguardanti i fatti rilevanti del giorno) e le parodie (che ne costituiscono una variante), tanto più funzionali quanto più aderenti al momento in cui si svolge l'avvenimento scatenante.¹⁰ Tale pratica è strettamente connessa a esigenze produttive che al San Carlino impongono due spettacoli al giorno che, quindi, necessitano di testi sempre nuovi e di veloce costruzione da affiancare al repertorio collaudato. I manoscritti autografi, tutti concentrati tra il 1869 e il 1875, sembrano corrispondere a tale esigenza rivelando da un lato il semi-analfabetismo dell'autore, dall'altro la rapidità di una scrittura di scena appena accennata, poco curata sul piano letterario, articolata secondo ritmi, pause e movimenti attoriali.¹¹ Sul versante dialettale, inoltre, non si tratta di un napoletano letterario né di una forma parlata, ma di un idioma certamente popolare ma ricco di neologismi, frutto di una invenzione che accentua la qualità fonetica della lingua che, a un'attenta lettura, nelle poche interruzioni esistenti all'interno di una frase, riporta non le reali cesure, ma i tempi, i fiati, le pause recitative.

Quella che potrebbe definirsi, invece, scrittura consuntiva appartiene a una testualità postuma operata da poeti di compagnia come Giacomo Marulli o lo stesso Pasquale Altavilla (talvolta anche dal copista Aniello Savastano) che hanno sistemato lingua, punteggiatura, strutture sintattiche, didascalie, divisione in atti e in scene in una forma tale da poter essere data alle stampe.¹² È necessaria, quindi, un'operazione comparativa tra i manoscritti e i testi a stampa, laddove esistenti nella doppia veste. Le commedie pubblicate sono, infatti, più numerose dei manoscritti rinvenuti e assumono un valore parziale perché non confrontabili con gli originali. I casi in cui è possibile la comparazione dimostrano, nelle versioni revisionate, una sintesi infedele delle trovate sceniche, una ridotta *vis comica* legata a una estemporaneità che si amministra sul palcoscenico e si rinnova, incoercibile, sera per sera in una comicità inedita, divergente dai meccanismi in uso riferiti alla maschera. È la lingua "sonora" degli autografi, infatti, a rivelare l'autenticità del teatro di Antonio Petito, visionario, illusionistico e soprattutto legato alla dimensione orale nella quale un ampio margine di libertà è affidato all'improvvisazione da non intendersi come anarchia recitativa, ma come abilità tecnica della creazione immediata sulla base di un talento innato. In questo processo lo sguardo verso i generi "secondari" presenti sul territorio assume grande importanza (prime fra tutte le guarattelle e la musica popolare) nella definizione di

¹⁰ P. CANTONI, *Antonio Petito. I nuovi autografi. Tre banhe lu treciente pe mille*, Edizioni del Sole, Alghero 2010.

¹¹ Dopo gli studi e le perizie linguistiche operate nei primi anni 2000 sul Fondo Eduardo De Filippo, risultano diciassette manoscritti. Cfr. P. CANTONE, *L'autobiografia di un commediografo italiano "semicolto"*. Vita artistica di Antonio Petito cit., p. 117.

¹² S. DI GIACOMO, *Storia del teatro San Carlino* cit., p. 376.

una scrittura varia, dinamica e attenta alle sollecitazioni espressive.¹³ La drammaturgia autentica di Petito è, quindi, difficile da inquadrare in quanto disorganica, spuria, anfibia, a metà strada tra il canovaccio e il testo scritto.

Sul piano strettamente drammaturgico, Petito opera una rilevante innovazione contribuendo all'evoluzione sia della tradizione testuale che delle pratiche sceniche del teatro dialettale. In particolare, egli incide in maniera determinante sulla trasformazione di Pulcinella con il quale il pubblico lo identifica totalmente. Rispetto ai suoi predecessori, Petito sottrae progressivamente eccessi buffoneschi alla maschera, attribuendo ad essa un maggior grado di urbanizzazione e, immerso nelle evoluzioni storiche, sociali e artistiche del suo tempo, registra inevitabili trasformazioni anche del gusto del pubblico. È ragionevole, quindi, sostenere che la sua produzione ricerchi strategicamente una maggiore adesione all'attualità, senza per questo depotenziare la comicità tipica del teatro popolare:

Al fine di un radicale aggiornamento, fu chiaro dunque che il vecchio repertorio doveva esser superato non solo mediante gli interventi sul carattere della recitazione ma anche tramite un rimpiazzo dei testi. L'autorialità di Petito non fu conseguente ed accessoria alla sua capacità attorica, bensì fu fondante e necessaria per la sopravvivenza della maschera, che fu così capace, grazie a una nuova linfa drammaturgica, di resistere ancora negli anni.¹⁴

Pulcinella arricchisce il suo profilo incarnando qualità fantastiche e soprannaturali sprigionando una comicità scandita da situazioni che sfuggono ad ogni razionalità per risolversi nel *nonsense* assoluto, quasi metafisico, valido per sé stesso in totale indipendenza dal contesto della commedia. Non stupisce che tale caratteristica emerga soprattutto dai manoscritti che, tra le fonti a disposizione, confermano la forza pregrammaticale e figurata del Pulcinella/Petito (e di tutto il suo teatro) al di là di corrispondenze logiche. In questo caso la comicità più pura del personaggio/maschera non risiede tanto nella satira (che pure è presente, soprattutto a livello sociale e di costume), ma nel vigore della gestualità, del suono vocale e del travestimento. In quest'ultimo caso, esaminando le immagini che ritraggono Petito nei diversi travestimenti pulcinelleschi, è interessante notare che il costume di Pulcinella costituisce una seconda pelle sulla quale si sovrappongono gli elementi distintivi dei personaggi che assume (come, in effetti, si riscontra già in molte immagini seicentesche dedicate alla commedia dell'arte). Un cenno specifico, a complemento del complessivo processo di rinnovamento della commedia

¹³ Prova di tale contaminazione sono i testi nei quali è presente la figura demoniaca: *Don Fausto* (1865) e *Nu diavolo ammacchiato* (1875). Cfr. A. SAPIENZA, *Il diavolo e il suo doppio*, in «Humanitas», N.S. – a. LXXV, N. 3, maggio-giugno 2020.

¹⁴ A. PIZZO cit., pp. 11-12.

dialettale, merita l'autorialità scenografica del teatro di Petito che si esprime attraverso ardite soluzioni sperimentate in una sala piccolissima come il San Carlino. Soprattutto nelle opere della maturità sono inseriti "effetti speciali", ambientazioni fantastiche, occupazione anche aerea dello spazio scenico in una dimensione nella quale il teatro è celebrato come artificio puro, mostrato nella sua magica falsità senza alcuna pretesa naturalistica.¹⁵ La macchina spettacolare così congegnata non sottomette alla parola la messinscena che esplode in tutta la sua energia mediante giochi scenotecnici, soluzioni immaginifiche e momenti a soggetto.

In uno spazio così concepito, la maschera "riscritta" da Petito agisce attraverso una fisicità imprevedibile e un'energia esplosiva che, sin dalla tenera età, gli vale l'appellativo di "Totonn"o pazzo"¹⁶ imponendosi come paradigma di una figura di artista versatile e sfuggente alle definizioni. In possesso di abilità appartenenti a diverse professionalità della scena, egli si afferma nel repertorio di tradizione come nelle commedie di sua invenzione, nella farsa come nella parodia, facendosi espressione di un teatro che è tale per mezzo di un attore al quale il teatro del suo tempo richiede nuove qualità performative. In particolare nelle parodie, il Pulcinella incarnato da Petito fa irruzione nella cultura "alta", sovverte i piani linguistici, ribalta il punto di vista facendosi interprete dello sguardo popolare che osserva e traduce il repertorio artistico ufficiale (e non viceversa) intervenendo su di esso attraverso gli strumenti a sua disposizione. Trovandosi al centro del processo dell'unità d'Italia, Petito sembra vivere con difficoltà l'adesione a una cultura nazionale, ancora da farsi, impegnata in un percorso di uniformazione linguistica che trascende i dialetti alla ricerca di un codice unico. Testimone di un'alterità culturale plurisecolare, Pulcinella è l'unità di misura scelta dall'artista per incarnare ed esprimere sulla scena tale disagio.

L'invenzione drammaturgica di Antonio Petito si estende anche alla creazione di Pascariello, personaggio presente in un breve ciclo di opere nelle quali è assente Pulcinella. Petito concepisce un nuovo tipo popolare per sé stesso, privo di maschera, con una notevole variabilità di mansioni e ruoli che costituiscono un variegato modello comportamentale in situazioni diversificate. Le vicende che impegnano Pascariello inseriscono nel repertorio petitiano una comicità meno pura e travolgente di quella pulcinellesca, ma certamente più orientata alla commedia d'ambiente e alla satira di costume con interessanti incursioni metateatrali, preambolo di un superamento attuato nel teatro napoletano solo in anni successivi. Faccendiere e pettegolo in *Pascariello guardaportone a lu vico rutto San Carlo* (1868), trovarobe e factotum ne *Il portacesta della sig.ra Cazzola* (1868),

¹⁵ Ne sono chiari esempi la ricostruzione del tempio di Vulcano in *Aida dint'a casa 'e Donna Tolla Pandola* (atto III, scena V) oppure del tempio dedicato a Giove in *'Na bella Elena* (atto II, scena VIII).

¹⁶ S. DI GIACOMO, *Storia del teatro San Carlino* cit., p. 308.

servo pasticcione in *Na mmesca frangesca de mbruoglie e fracasse* (1872) o soldato sciocco in *Pascariello surdato congedato creduto vedova e nutricia de nu piccerillo* (1873) «la caratteristica fondamentale del Pascariello è pertanto l'estrema praticabilità del personaggio, la sua arrendevolezza alla situazione e al ruolo, la sua plasmabilità infine che gli consente di aderire al ruolo senza dominarlo, subendone anzi l'imprimatur».¹⁷

Il documento più complesso, ambiguo e, per questo, più affascinante per ricostruire la parabola artistica di Petito è senza dubbio la sua autobiografia. Lo scritto, rinvenuto da Di Giacomo nel 1904 durante la direzione della sezione Lucchesi Palli della Biblioteca Nazionale di Napoli, è un reperto autografo composto in terza persona che sceglie la lingua italiana, o qualcosa che ad essa si avvicina, come codice narrativo con la probabile intenzione di inseguire un riconoscimento nazionale e riscattarsi da un certo provincialismo attribuitogli da più parti.¹⁸ Unico esempio di scrittura narrativa petitiana, il racconto presenta una forma fortemente sgrammaticata che reca le medesime caratteristiche degli autografi delle commedie relativamente ai segni di interpunzione (quasi assenti e non sempre pertinenti), gli errori orto-sintattici e le arbitrarie interruzioni tra le parole all'interno delle frasi. Con grande probabilità il progetto dell'autore, mai più realizzato per ignote ragioni, sarebbe stato quello di affidare a una penna istruita le sue memorie abbozzate, esattamente com'era prassi abituale per i testi drammatici.

Il testo si annuncia *Vita artistica di Antonio Petito dal 1822. Sino al 1870*, ma si interrompe al 1869 per sconosciuti motivi senza spiegare cosa intenda con «vita artistica» e senza indicare l'anno di inizio della composizione. Una nota cancellata sul manoscritto reca un'indicazione che sembrerebbe spostare, in un primo momento, l'asse sul «poeta» (come qualche volta egli si definisce), in quanto recita: «Notamento di tutti i componimenti scritti dall'artista comico Antonio Petito dall'epoca del 1849 del mese di aprile a tutto il 1870 del mese di marzo».¹⁹ Petito, dunque, in un primo momento sembrerebbe voler ricostruire la sua attività di «autore» in una stagione matura della carriera, partendo dagli anni precedenti l'ingresso al San Carlino (nei quali probabilmente non era ancora in grado di scrivere

¹⁷ E. MASSARESE cit., vol. III, t. I. p. 186.

¹⁸ Il manoscritto autografo è custodito nella sezione Lucchesi Palli della Biblioteca Nazionale di Napoli, ed è costituito da 48 pagine complessive. La prima trascrizione è opera di S. DI GIACOMO, *Celebrità del San Carlino: un'autobiografia di Antonio Petito*, in «Rivista teatrale italiana», a. V, n. 10, fasc. 345, 1905, pp. 37-52. Prima di giungere alla versione di Paola Cantoni qui utilizzata, esistono altre edizioni che però non possono essere ritenute del tutto fedeli all'originale: A.G. BRAGAGLIA, *Autobiografia inedita*, Menaglia, Roma 1947; E. GRANO, *Andonio Petito: autobiografia di Pulcinella*, ABE La Nuova Stampa, Napoli 1978; E. MASSARESE cit., vol. I, pp. 37-59; V. PALIOTTI, *Io, Pulcinella: Antonio Petito. L'autobiografia e 4 commedie originali*, Fiorentino, Napoli 1978; F.C. GRECO, *Vita artistica di Antonio Petito dal 1822. Sino al 1870*, in 'A Palomela, a cura di F.C. GRECO, Bellini Editrice, Napoli 1989, pp. 87-105.

¹⁹ P. CANTONI, *L'autobiografia di un commediografo italiano "semicolto"*. *Vita artistica di Antonio Petito* cit., p. 61.

le opere su carta) per giungere all'affermazione definitiva nel teatro dialettale più ambito della città. Ciò risulterebbe la risposta più chiara alle critiche mosse più volte dalla stampa cittadina che, anche negli anni più fortunati della carriera, riconosce la straordinarietà dell'attore mentre ne delegittima il valore letterario.²⁰ Tuttavia, anche volendo abbracciare questa ipotesi, la ricostruzione della carriera non traccia il confine tra l'interprete e l'autore nella descrizione degli avvenimenti e soprattutto dei successi (che qualche volta, come nel caso della parodia del *Trovatore* di Altavilla, non si riferiscono a opere composte di suo pugno ma a testi ai quali ha dato un grande contributo scenico).

Come ogni autobiografia d'artista, l'obiettivo tende a storicizzare la propria presenza artistica all'interno del teatro, consegnandola a una memoria eterna: «Scrivere di sé per un attore significa anche in modo implicito sottrarsi al destino ontologico della fragilità ineluttabile della sua stessa arte, della sua intrinseca dissolvenza».²¹ In questo caso, però, l'intento parte da una particolare figura di artista non facilmente identificabile in una sola funzione, un *unicum* che comprende diverse nature senza soluzione di continuità. Le pagine narrano degli esordi infantili, dell'investitura di Pulcinella, dell'ascesa repentina ad artista di punta del San Carlino, della fama che echeggia lontano da Napoli fino al riconoscimento conclamato da parte di una certa ufficialità culturale italiana. È, in definitiva, la cronistoria del "fenomeno" Petito che, mentre sembra sbilanciarsi sulla natura attorica, riporta esempi che rivendicano un'autorialità più complessa che si sprigiona nel prodigio triadico di attore, autore e maschera (come se questa avesse autonomia genetica) per estendersi poi al capocomico e all'ideatore di soluzioni scenotecniche.

Nonostante la distanza che l'utilizzo della terza persona potrebbe porre, il racconto autobiografico tradisce una sostanza emotiva che emerge da una scrittura intensa ma irregolare, una sorta di «inseguimento della memoria»²² che procede per accumulo e intende dare una risposta «nobile» ai «maligni» che lo accusano di essere un Pulcinella troppo moderno.²³ E ciò avviene più di quanto accada per le commedie autografe che, nel loro disordine grammaticale, mantengono comunque una tenuta testuale riconoscibile come propria dell'artista del teatro. Non sfugge alla lettura una natura autoreferenziale che insiste, non priva di riscatto, sul superamento delle aspettative dei genitori che lo avrebbero relegato al Silfide a mantenere il teatro di

²⁰ S. DI GIACOMO, *Storia del teatro San Carlino* cit. pp. 375-376.

²¹ T. MEGALE, *Senza maschera apparente. Intorno all'autobiografia di Antonio Petito, in arte Pulcinella*, in "Granito e arcobaleno". *Forme e modi della scrittura autobiografica*, a cura di A. ANTONIELLI e D. PALLOTTI, Firenze University Press, Firenze 2019, p. 260.

²² P. CANTONI, *L'autobiografia di un commediografo italiano "semicolto". Vita artistica di Antonio Petito* cit., p. 21.

²³ *IVI*, p. 110.

famiglia, ovvero, di quel grembo/prigione delle grandi famiglie teatrali dal quale egli prende linfa e poi supera senza indugi obbedendo a un'indole ribelle. Encomiastico il tono con il quale riferisce dei successi artistici maturati, senza che si faccia cenno ai pochi ma documentati insuccessi. Particolarmente significative risultano, inoltre, le parti in cui Petito cita la presenza di illustri esponenti del teatro italiano (Adelaide Ristori, Tommaso Salvini, Carlotta Marchionni e altri) o della nobiltà accorsi al San Carlino a omaggiare la sua arte. Tali passi sembrano aspirare a una sorta di inclusione nel fenomeno del grande attore italiano qui legittimato, appunto, dal riconoscimento di autorevoli rappresentanti del genere.²⁴ Se si accosta tale dato al tentativo di utilizzare la lingua italiana e alla prima pubblicazione a stampa delle commedie, è lecito individuare in questo processo la cellula originaria di quell'impegno coltivato di lì a poco da Scarpetta, ma raggiunto solo un secolo dopo da Eduardo, di fare del teatro napoletano un teatro d'arte nazionale.

Nonostante il percorso ricostruito riguardi un singolo artista, il valore dell'autobiografia di Petito diventa iperbolico nella restituzione di un intero mondo teatrale, con le sue tradizioni, le sue pratiche e i suoi umori. La cronaca dettagliata dell'investitura della maschera dalle mani di suo padre nel "tempio" del teatro dialettale che lui si impegna a proseguire diventa anche il punto di partenza del suo superamento; i patti e le contrattazioni con Silvio Maria Luzi evidenziano un impresariato rigido e spietato tipico delle piccole sale ottocentesche e testimonia un precariato pressoché costante del "mestiere" di attore; il numero dei teatri citati (il più alto d'Europa) che comprende un ricco repertorio di prosa, musica e balletto di passaggio a Napoli definisce l'immagine di una città artisticamente molto vivace e aperta alle novità straniere;²⁵ la citazione di testate giornalistiche napoletane attentissime alla sua come ad altre attività teatrali fa riflettere sul ruolo di questi strumenti sul piano della comunicazione che si ribalta sul destino degli attori e delle compagnie. La natura di tali riflessioni dimostra che, al di là della natura differente dei documenti considerati, Petito definisce il profilo di un attore che scrive la scena in tutte le sue coordinate e assorbe il mondo intorno rendendo, data la tipologia dei testimoni, incomprensibile la sua produzione se affrontata in senso organico. Resta la certezza di una scrittura vigorosa al servizio del corpo in una forma che, assecondando la natura eversiva del suo artefice, assorbe la tradizione e la personalizza con coraggio affidando all'attore esposto il rischio dell'impresa.

²⁴ IVI, p. 109-110.

²⁵ IVI, pp. 107-108.