

«LA PRATICA SENZA LA TEORICA»: QUALCHE RIFLESSIONE SULLA MEMORIA E SUL PROGETTO
DELLA SCENA IN PERRUCCI (E NEL TEATRO NAPOLETANO)

Francesco Cotticelli

Abstract

Il saggio costituisce una prima verifica di un percorso di ricerca e si concentra essenzialmente su un problema che emerge dalla lettura del trattato *Dell'arte rappresentativa premeditata, ed all'improvviso* di Andrea Perrucci (1699). Nelle pagine di questa poetica affiora un sentimento del teatro che spinge l'autore verso l'autobiografia, intesa come trasmissione di un'esperienza della scena che sfugge alla teoria ma è essenziale nella formazione dell'attore, e dell'uomo di spettacolo in generale. È una tendenza che si afferma soprattutto all'interno del teatro italiano, e dialettale in particolare. Raccontare di sé è l'unico modo che una lunga sapienza del palcoscenico ha per sopravvivere nel tempo e trasmettere memorie alle generazioni successive, lasciando che sia una carriera e i suoi risvolti pratici a riferire di scelte, questioni espressive, metodi di lavoro; tante biografie, che andrebbero lette – specularmente a quel che si fa con Perrucci – come poetiche dissimulate.

The essay constitutes a first approach to a research project. It focuses on a problem related to an analysis of Andrea Perrucci's treatise *Dell'arte rappresentativa premeditata, ed all'improvviso* (1699). In this book concerning theatre poetics a new feeling of theatre emerges, which causes a shift to autobiography, intended as a way of transmitting a stage experience which cannot be expressed in theory and yet is essential in the actor's education, as well as for every practitioner. This tendency establishes itself within the Italian theatre, especially in the dialectal world. Talking about oneself is the only way which the wisdom derived from a long lasting work on stage has in order to survive and pass memories on to the following generations. An actor's career and practical issues reveal thus artistic choices, expressive matters, working methods; we have many biographies, which should be read – in accordance with what we now do with Perrucci's text – as hidden poetics.

Parole chiave

Teatro, Perrucci, Autobiografia, Teatro napoletano, Theatre, Autobiography, Neapolitan Theatre

Contatti

francesco.cotticelli@unina.it

Richiamando il precetto dell'*Usus te plura docebit* prima di lasciare la parola ad una breve citazione dall'*Ars poetica* oraziana, Perrucci inserisce tra le ultime battute del suo trattato sull'arte rappresentativa del 1699 un commento spiazzante, se si considera il profilo assai dettagliato delle regole impartite sia al recitar premeditato, sia alla «bellissima, quanto pericolosa» improvvisazione:

io non negherò che possa in ciò più la pratica che la teorica. In tutte però le scienze ed arti quando e l'una e l'altra saranno accoppiate, è certissimo che si caminerà con più chiarezza e lume. Quando la pratica senza la teorica, è un

camminare alla cieca; sicché si potrà ritrovare la strada, ma a tentoni. Ma la teorica è un lume che ci fa accertar i passi ed abbreviare il cammino.¹

Sono queste le parole che fungono da preludio al finale, una “confessione” in cui affiora la motivazione più segreta di un’opera maturata in anni di lavori drammatici, saltuarie interpretazioni e lunghi “concerti”, senza che l’esposizione alla scena si integrasse davvero nell’immagine dell’intellettuale austero, sottrattosi – nello sguardo altrui (e forse nei meandri della propria coscienza) – a «cose migliori, più serie, di più frutto e di più gloria, come ne i trattati legali, o almeno nelle poesie».² Il motivo autobiografico si riallaccia ad altri racconti più circoscritti disseminati nel testo e getta una luce diversa su un impegno teorico costruito con dedizione assoluta, suggerendo altre chiavi di lettura per tutti quei passi in cui l’autore appare tortuoso, oscuro.³ È il caso dell’ampio *Proemio*, dove l’*excursus* sull’antico pregiudizio antiteatrale, formulato a partire dalle predicazioni dei Padri della Chiesa e rilanciato dai predicatori nel cuore dell’età moderna, si risolve in una *enumeratio* retorica pronta a distinguere tra modi infamanti e virtuosi, per giustificare l’arte in sé e l’esigenza di una normativa che la controlli e la orienti.⁴ Altrove, la rievocazione del successo si fa tutt’uno con l’espressione di un rammarico, per aver ceduto alle lusinghe di un mestiere incerto e travagliato come pochi, allontanandosi dalla vera gloria di studi severi e di comportamenti virtuosi.⁵ In un’altra accezione, la “prattica” viene implicitamente additata come una necessità, e proprio per la sua capacità di produrre disincanto, di fortificarsi di fronte alla scoperta di un mondo in cui «regna più l’invidia che la sincerità».⁶ Qui il pensiero si rivolge in prima istanza ai professionisti dello spettacolo e ai grandi circuiti produttivi, prima che alle agguerrite cerchie di dilettanti che costituirebbero i destinatari ideali dell’opera.

A leggere il *Dell’Arte rappresentativa* di Perrucci si ha l’impressione di trovarsi dinanzi a una straordinaria resa dei conti, al tentativo di risolvere una lacerazione individuale sulla quale si proiettano le riserve morali di un’epoca. Come se la scrittura volesse restituire un ordine e una logica ad un’esperienza privata vissuta con tensione e disagio e, attraverso le ricerche di uno spessore teoretico e argomentativo, mirasse a dissolvere le ragioni di quella tensione e quel disagio riconducendo una passione personale ad una *scientia*. Il trattato è il luogo di una finzione imperfetta: l’aspirazione a dimostrare che esiste una perfetta continuità fra l’uomo versato nei codici e nei regesti, nei capitoli e nelle norme, e l’appassionato di cose teatrali, autore di opere tragi-sacre, traduttore dei drammi di Lope, artefice e adattatore di libretti per musica, nonché poeta del Teatro di San Bartolomeo a Napoli e fecondo compositore di dialoghi, soliloqui, chiusette per i ruoli dell’Improvvisa.⁷ In realtà, i due volti di Perrucci si sovrappongono e si rispecchiano l’uno

¹ A. PERRUCCI, *Dell’arte rappresentativa premeditata, ed all’improvviso. Parti Due. Giovevole non solo a chi si diletta di Rappresentare; ma a’ Predicatori, Oratori, Accademici, e Curiosi del Dottor Andrea Perrucci [...]*, In Napoli 1699. Nella nuova Stampa di Michele Luigi Mutio. Il trattato fu ripubblicato da Anton Giulio Bragaglia per i tipi di Firenze, Sansoni, nel 1961. È ora disponibile in edizione bilingue italiano-inglese: cfr. A. PERRUCCI, *A Treatise on Acting, from Memory and by Improvisation (1699) – Dell’Arte rappresentativa, premeditata ed all’improvviso*, Bilingual Edition in English and Italian, translated and edited by Francesco Cotticelli, Anne Goodrich Heck, and Thomas F. Heck, Scarecrow Press Inc., Lanham, Md. & London 2008, da cui si cita (il brano si legge a p. 199 - cfr. anche l’edizione digitale sul sito della Biblioteca Nazionale «Vittorio Emanuele III» di Napoli; cfr. <http://digitale.bnnonline.it/perrucci/indice.htm>).

² Ivi, p. 200.

³ Per una più ampia disamina del problema mi sia consentito di rinviare a F. COTTICELLI, *Il trattato «Dell’arte rappresentativa premeditata, ed all’improvviso». L’“impresa bellissima e pericolosa” di Andrea Perrucci*, in «Commedia dell’Arte. Annuario internazionale», IV, pp. 45-91.

⁴ Cfr. PERRUCCI, *Dell’arte rappresentativa*, cit., pp. 5-9. Si veda anche COTTICELLI, *Moralità e teatro nelle riflessioni di Andrea Perrucci*, in C. DENTE (a cura di), *Dibattito sul teatro. Voci opinioni interpretazioni*, ETS, Pisa 2006, pp. 73-98.

⁵ Cfr. PERRUCCI, *Dell’arte rappresentativa*, cit., pp. 199-200.

⁶ Ivi, p. 128.

⁷ Cfr. per un profilo dell’autore almeno G. GIMMA, *Elogj Accademici della Società degli Spensierati di Rossano, [...] Publicati da Gaetano Tremigliozzi Consiglier Promotoriale, colle memorie storiche della società stessa aggiunte dal Medesimo nella Seconda Parte consacrati alla Cattolica Real Maestà di Filippo Quinto Monarca delle Spagne*, In Napoli, A spese di Carlo Troise Stampatore Accademico della Medesima Società, MDCCIII, 2 tomi, II, pp. 47-61; A. MONGITORE, *Biblioteca Sicula sive De Scriptoribus Siculis qui tum vetera, tum recentiora saecula illustrarunt [...]*, tomo I, Panormi MDCCVII, pp. 32-34; più di recente L. TUFANO, *I testi per musica di Andrea Perrucci. Prime ricognizioni*, in «Aprosiana», nuova serie, a. IX, 2001, pp. 329-346; COTTICELLI, *Perrucci e la tradizione degli spettacoli gennariani: «La fede autenticata col sangue» (1704)*, in G. LUONGO (a cura di), *San Gennaro nel XVII centenario del martirio*, Atti del convegno, in «Campania Sacra», vol. 38, 1-2, pp. 269-288.

nell'altro senza mai ricomporsi in un'auspicata armonia. L'erudito formatosi alla scuola dei Gesuiti e acceso sostenitore della drammaturgia della santità rimane scettico, per slancio e intima vocazione, all'idea di considerare lo spettacolo non come «categoria artistica in sé», ma come mero strumento educativo; tuttavia l'equiparazione dell'attore al retore è pur sempre un perfezionamento dell'elaborata pedagogia dei collegi.⁸ La preferenza accordata alla «tragedia cristiana» non implica né la sottovalutazione degli aspetti più seducenti della messinscena (senza i quali i suoi contenuti ineccepibili non avrebbero modo di dispiegarsi efficacemente), né l'idea di una decorosa «ridicolosità» urbana che è occasione di mirabili virtuosismi mimico-verbali. Sono solo alcuni dei conflitti aperti tra le pieghe delle Regole, delle forme di un disorientamento ora esibito, ora malcelato. Il fascino dell'opera è proprio nell'attrito persistente fra il dilettante sistematico e l'avvocato di professione, fra il poeta-teatrante-corago e il commentatore pedante, libresco che si sente epigono di una tradizione classica e moderna sfoggiata con un misto di compiacimento e di insofferenza. Se talvolta «l'uscir di regola è la maggior regola che si trovi»⁹ e se di tanto in tanto si ribadisce il principio che non bisogna perdere di vista i gusti dell'uditorio, perché è al cospetto del pubblico che si verifica lo spettacolo,¹⁰ s'intende come l'intero trattato si costruisca su un'inconfessata provocazione, quella di ridurre a casistica e disciplina proposte creative sempre mutevoli, accidentati e, soprattutto, rese vive e preziose dall'empiria. È per questa via che Lope e il suo *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* trova ampio spazio tra Orazio e Aristotele, Boulenger e Minturno.¹¹

Alla fine Perrucci esplose e lascia che affiorino senza schermi e ulteriori infingimenti le sue più ardite pulsioni, l'ossessione di un rapporto diretto con la scena che fa di lui una figura eterodossa sia sul versante della riflessione teoretica, sia su quello dell'attività militante, e al tempo stesso un apologeta più scaltro per il saldo dominio di una strumentazione tecnico-giuridica e un accademico dal profilo incerto e dalle incursioni sospette nei territori «altri» dell'allestimento e della «concertazione». Il *dell'Arte rappresentativa* si fonda così su due percorsi speculari – a ben vedere – ma apparentemente responsabili di una debole incisività, che privilegia l'*exemplum* all'indottrinamento: il trapasso dalla teoria al buon senso, richiamo a una frequentazione di letture ed esecuzioni e a un adeguato retroterra culturale (al corago *arbiter* che si delinea a proposito del «modo di concertare il soggetto»¹² non si danno in definitiva altre istruzioni se non quella di acquisire una pratica di lungo corso e una peculiare ascendenza sugli attori);¹³ la sublimazione di una vicenda personale ad opera precettistica, nel tentativo di cogliere valori universali entro il proprio districarsi tra professione dilettevole e professione per necessità e la familiarità conseguita nell'approccio ai linguaggi tutti dello spettacolo.

Può darsi che anche quest'impianto recondito del testo tradisca le influenze problematiche di un'educazione gesuitica, che aveva orientato le classi colte all'esercizio del racconto in prima persona in funzione introspettiva e mitopoietica, o che Perrucci risenta di un clima generale in cui «il *docere* è ancora un alibi necessario a chi voglia parlare di sé».¹⁴ Sta di fatto che il trattato non brilla per originalità contenutistica, ma affida tutto il suo potenziale di suggestione e interesse al carattere di testimonianza: testimonianza di una vita, di un sentimento di inguaribile attrazione verso l'arte di rappresentare, di un divario ancora troppo netto tra il volto sociale del giurista e la maschera dell'affabulatore, che usa, con altre finalità e in altri contesti, le strategie comunicative esaltate dalla retorica. Manca il coraggio di un'autobiografia (ma dell'atto creativo connesso all'autobiografia si avverte qua e là tutta la seduzione): eppure, il progetto di una civiltà teatrale emancipata dalle remore veterocristiane e tutta proiettata alla valorizzazione delle sue innumerevoli risorse è all'insegna della memoria, e di una memoria, questa sì, particolare e universale a un tempo, riferita a un uomo e alle sue scelte discusse e a un'età ammaliata e diffidente come poche nei confronti della scena. Con il sospetto che Perrucci giochi consapevolmente con le

⁸ Oltre a COTTICELLI, *Il trattato «Dell'arte rappresentativa premeditata, ed all'improvviso»*, cit., si veda anche ID., *Interferences. Andrea Perrucci's Theoretical Theory and the Influence of Jesuit Theatre*, in A. CELENZA - A.R. DELDONNA (a cura di), *In Pursuit of a Cultural Mission: The Jesuits and Musical Communities*, St. Joseph University Press, Philadelphia 2014, pp. 45-56.

⁹ PERRUCCI, *Dell'arte rappresentativa*, cit., p. 26.

¹⁰ Ivi, pp. 26-27 e pp. 40-41.

¹¹ Si è occupata di recente del rapporto con Lope de Vega E. MARCELLO, *El arte cómico. La defensa de tres profesionales: Lope, Barbieri y Perrucci*, in G. POGGI - M.G. PROFETI (a cura di), *Norme per lo spettacolo - norme per lo spettatore*, Alinea, Firenze 2011, pp. 333-343. Ma cfr. anche COTTICELLI, *Il trattato «Dell'arte rappresentativa premeditata, ed all'improvviso»*, cit., pp. 50-56.

¹² PERRUCCI, *Dell'arte rappresentativa*, cit., p. 193.

¹³ Ivi, pp. 195-197.

¹⁴ A. BATTISTINI, *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, Il Mulino, Bologna 1990, p. 24.

opportunità che questa dimensione della scrittura gli offre: con ogni probabilità le pagine dedicate al recitare all'impronto nascondono, dietro le indicazioni di metodo e le fisionomie dei ruoli, l'intento di «fissare le mobili parvenze»,¹⁵ di costruire una cornice entro cui far confluire prove poetiche altrimenti destinate al travisamento, alla dispersione o all'oblio (e comunque tali da poter essere difficilmente estirpate da una prassi onnivora e irriverente), lasciando che un'altra parte di sé sopravviva all'usura del tempo; insistere sulla qualità dell'artificio verbale nelle strutture salienti dell'improvvisazione è – accanto all'apoteosi del comico – il riconoscimento di quelle essenziali figure di mediazione fra la letteratura e il palcoscenico di cui pullulava l'Europa intera, interne ed esterne alle compagnie, sempre più cruciali man mano che il mercato si espandeva e che declinavano, nel professionismo attoriale, le competenze per un'accurata selezione dei propri testi.

Il *Dell'Arte rappresentativa* si configura così come uno dei primi monumenti di una memoria in forma di teoria e, viceversa, di una teoria in forma di memoria, e memoria del teatro come strenua difesa dalla *damnatio memoriae* che incombe sul teatro, anche nelle sue manifestazioni più rigorose e allineate ai poteri dominanti.

Quel che conta è che «la pratica senza la teorica» è data come una condizione operativa assolutamente plausibile, quasi una regola tra le regole, un ritrovare la strada per tentativi, piccoli avanzamenti, itinerari contorti, che tuttavia non implicano l'impossibilità di un approdo, di una mèta a cui tendere. A teatro «la pratica senza la teorica» è una pratica *prima* della teorica, o *accanto* alla teorica, indifferente alla costruzione di sistemi aprioristici, alla visione dell'evento come atto conclusivo di un processo astratto, lontano e anteriore dalla materialità della scena. Non è assenza di un metodo: è la sua costruzione faticosa al passo con i tempi, nella ricerca di un compromesso tra lo spettacolo, i suoi committenti e i suoi destinatari, l'ansia di novità e l'istinto di conservazione, una conquista che si definisce per somma di pratiche. Il più grande tributo di Perrucci alla storia della scena è l'apertura concettuale a questa specificità dell'Arte proprio in margine all'investigazione personale che lo ispira e lo condiziona (né mancherebbero precursori nelle posizioni più consapevoli della temperie cinque-seicentesca, da De Sommi ad Andreini)¹⁶, ma è come se nel 1699, a cavallo tra due secoli, il trattato segnasse un discrimine epocale fra il modello imperante della “poetica” e l'intreccio profondo tra vita e mestiere come formulazione e trasmissione del sapere teatrale. Il rilievo che assume nel Settecento il racconto autobiografico è indiscutibile, così come la tendenza a disseminare considerazioni metateatrali in interventi corposi, prefazioni, polemiche, avvisi, che illuminano *a posteriori* scelte intraprendenti o ripiegamenti utili nel corso di carriere durature.¹⁷ Anche alla luce di questo fenomeno varrà la pena di riflettere sulla qualità intrinseca di quelle esperienze che rilanciano antiche soluzioni pur risentendo di un successo materiale e di un prestigio senza precedenti: ad esempio, proprio la sfasatura fra i tempi di ideazione e di realizzazione e il complesso stratificarsi di uno studio e di una produzione librettistica assai intensa costituiscono il limite dell'*Estratto* di Metastasio, in ritardo rispetto alle mode del secolo come al lavoro stesso dell'autore.¹⁸ D'altro canto, c'è da chiedersi se l'anomalia o il ritardo italiano non siano

¹⁵ M. APOLLONIO, *Storia della Commedia dell'Arte*, Augurtea, Roma-Milano 1930 (rist. Sansoni, Firenze 1982), p. 233.

¹⁶ Cfr. LEONE DE' SOMMI, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, a cura di F. Marotti, Il Polifilo, Milano 1968; P.M. CECCHINI, *Brevi discorsi intorno alle comedie, comedianti e spettatori [...]*, Roncagliolo, Napoli 1616; ID., *Frutti delle moderne comedie et avvisi a chi le recita*, Guareschi, Padova 1628; N. BARBIERI, *La Supplica. Discorso familiare di Niccolò Barbieri detto Beltrame [...]*, M. Ginammi, Venezia 1634 (si veda l'edizione critica a cura di F. Taviani, Il Polifilo, Milano 1971); S. FERRONE, *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Einaudi, Torino 1993, pp. 191-320; *Comici dell'Arte. Corrispondenze (G.B. Andreini, N. Barbieri, P.M. Cecchini, T. Martinelli, S. Fiorillo, F. Scala)*, edizione diretta da S. Ferrone, a cura di C. Burattelli, D. Landolfi, A. Zinanni, 2 voll., Le Lettere, Firenze 1993, vol. I, pp. 61-169; M. REBAUDENGO, *Giovan Battista Andreini tra poetica e drammaturgia*, Rosenberg & Sellier, Torino 1994; S. MAZZONI, *Genealogia e vicende della famiglia Andreini*, in M. CHIABÒ - F. DOGLIO (a cura di), *Origini della Commedia improvvisa o dell'Arte*. Atti del XIX Convegno Internazionale del Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, Torre d'Orfeo, Roma 1996, pp. 107-148; F. FIASCHINI, *L'«incessabil agitazione»*. *Giovan Battista Andreini tra professione teatrale, cultura letteraria e religione*, Giardini, Pisa 2007.

¹⁷ Sul tema cfr. A. BATTISTINI, *Lo specchio di Dedalo*, cit., in particolare pp. 81-125 e F. FIDO, *«I Mémoires» e la letteratura autobiografica del Settecento*, in *Da Venezia all'Europa. Prospettive sull'ultimo Goldoni*, Bulzoni, Roma 1984, pp. 117-157.

¹⁸ *L'Estratto dell'Arte poetica d'Aristotile, e Considerazioni su la medesima*, pubblicato postumo nel XII volume dell'edizione parigina Herissant curata da Giuseppe Pezzana, si legge in P. METASTASIO, *Tutte le opere*, 5 voll., a cura di B. Brunelli, vol. II, pp. 957-1117. Si veda anche la più recente edizione METASTASIO, *Estratto dell'Arte poetica d'Aristotile*, a cura di E. Selmi, Novecento, Palermo 1998. Sulla questione cfr. anche COTTICELLI, *La tragedia*

misurabili anche dalla persistenza dei *Mémoires* come luogo di esegesi del passato e progettazione del futuro.

Più interessante, forse, lo scenario che si apre a Napoli e nel Regno all'indomani della pubblicazione di Perrucci, con un *milieu* di marca dialettale che vive il passaggio da una condizione semi-spontanea a una condizione riflessa, ovvero acquisisce piena consapevolezza dei suoi caratteri costitutivi, la predilezione per il comico, la centralità dell'interprete e dell'*ensemble*, il piacere della parodia e la ricontestualizzazione di fonti "esotiche" alla scoperta di nuovi sensi. Il teatro napoletano parrebbe il regno di quella «pratica senza la teorica», che andrebbe meglio intesa come pratica dalla teorica sommersa, che si muove impercettibilmente eppure si trasforma in maniera sostanziale, si diversifica e si raccoglie sotto l'egida potente ed equivoca della tradizione. Di sicuro è il regno dell'autobiografia come pausa, riflessione, compendio, e spesso consacrazione del superamento dei confini di una dialettalità intesa in senso deterioro. A partire dalle memorie di Bonifacio Pecorone della fine degli anni Venti del Settecento¹⁹ fino alle saporose lamentazioni del bistrattato Cerlone,²⁰ dalle *pointes* di Trincherà²¹ alle dotte elucubrazioni prefatorie di Nunziante Pagano,²² e giù fino a Petito,²³ Scarpetta,²⁴ Raffaele Viviani,²⁵ Peppino De Filippo,²⁶ non c'è altra via per parlare di teatro, e del proprio teatro, se non nel ricordo e nell'aneddotica, variamente consapevoli dell'irripetibilità di un'esecuzione nella ripetizione di un canovaccio, l'affrancamento creativo da un destino largamente segnato sin dai primissimi passi, non senza il compiacimento di un'intenzione, di uno sguardo teleologico che tradisce ansie e frustrazioni di vecchiaia e confonde le acque.

del melodramma. Metastasio e l'«Estratto dell'Arte poetica di Aristotile», in A. GRILLI - A. SIMON (a cura di), *L'officina del teatro europeo*, 2 voll., Edizioni Plus-Università di Pisa, Pisa 2002, vol. II, *Il teatro musicale*, pp. 5-12.

¹⁹ Cfr. MEMORIE | DELL'ABATE | D. BONIFACIO PECORONE | DELLA CITTÀ DI SAPONARA, | MUSICO DELLA REAL CAPPELLA DI NAPOLI. | DEDICATA | [...] | D. GIANFRANCESCO | SANSEVERINI | DE' PRINCIPI DI BISIGNANO. | IN NAPOLI, M.DCC.XXIX. | [...] ANGELO VOCOLA [...] (Napoli, Biblioteca del Conservatorio di Musica «S. Pietro a Majella» S.C.7.9.10). Ne è uscita un'edizione moderna a cura di Dinko Fabris presso Irsina, Barile, nel 2017. Alcune notizie in S. DI GIACOMO, *Maestri di cappella, musicisti & istromenti al Tesoro di San Gennaro nei secoli XVII & XVIII*, Napoli, a spese dell'Autore, 1920, pp. 21-27; ID., *Il Conservatorio di Sant'Onofrio a Capuana e quello di S. M. della Pietà dei Turchini*, Sandron, Palermo 1924, pp. 169-170; COTTICELLI - P. MAIONE, *Le istituzioni musicali a Napoli durante il Viceregno austriaco. Materiali inediti sulla Real Cappella ed il Teatro di San Bartolomeo*, Luciano, Napoli 1993; IDD., «*Onesto divertimento, ed allegria de' popoli*». *Materiali per una storia dello spettacolo a Napoli nel primo Settecento*, Ricordi, Milano 1996; R. KRAUSE, *Documenti per la storia della Real Cappella di Napoli nella prima metà del Settecento*, in «Annali dell'Istituto Italiano per gli studi Storici», XI (1993), pp. 235-257; D. FABRIS, *Music in Seventeenth-Century Naples: Francesco Provenzale (1624-1704)*, Ashgate, Aldershot 2007, pp. 243-244.

²⁰ Cfr. B. CROCE, *I teatri di Napoli. Secoli XV-XVIII*, Pierro, Napoli 1891, pp. 460-477; COTTICELLI, *Splendori e miserie dell'Arte nel Settecento napoletano: i destini della tradizione*, in A. LATTANZI - P. MAIONE (a cura di), *Commedia dell'Arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento*. Atti del convegno, Napoli, Centro di Musica Antica, 28-29 settembre 2001, Editoriale Scientifica, Napoli pp. 365-378; ID., *Problemi della drammaturgia di Francesco Cerlone. Appunti sui drammi esotici*, in COTTICELLI - MAIONE (a cura di), *Le arti della scena e l'esotismo in età moderna*, atti del convegno, Napoli, Centro di Musica Antica "Pietà de' Turchini", 6-9 maggio 2004, Turchini, Napoli 2006, pp. 383-420; ID., *Il teatro recitato*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. II. Il Settecento*, a cura di Cotticelli - Maione, Turchini, Napoli 2009, pp. 491-497.

²¹ Per Trincherà (e altre indicazioni bibliografiche) cfr. COTTICELLI, *Il teatro recitato*, cit., pp. 478-487.

²² *La Fenizia chellela tragecommeca di Nunziante Pagano*, a Nnapole MDCCXXXIX, a la Stamparia di Francesco Ricciardo. Cfr. anche *La Fenizia. Chellela tragecommeca di Nunziante Pagano*, Napoli MDCCCLXXXVIII, presso Giuseppe Maria Porcelli.

²³ Per l'*Autobiografia* di Antonio Petito, pubblicata tra gli altri da Anton Giulio Bragaglia (Roma, Menaglia, 1947), cfr. ora *Tutto Petito*, a cura di E. Massarese, Luca Torre Editore, Napoli 1978, I, pp. 37-59.

²⁴ Il volume di E. SCARPETTA, *Cinquant'anni di palcoscenico*, pubblicato a Napoli, Gennarelli, nel 1922, con una prefazione di Benedetto Croce, sistematizzazione di una serie di interventi di carattere memorialistico, è stato ristampato da Napoli, Pagano, nel 2002.

²⁵ Cfr. R. VIVIANI, *Dalla vita alle scene*, Cappelli, Bologna 1928 (ristampa: Guida, Napoli 1977, con l'aggiunta di *Numeri di varietà* e l'eliminazione di un capitolo. Altra ristampa nel 1988).

²⁶ Cfr. P. DE FILIPPO, *Una famiglia difficile*, Marotta, Napoli 1976. Ma gli esempi potrebbero moltiplicarsi (e in varie direzioni): si pensi tra gli altri a N. MALDACEA, *Memorie*, Bideri, Napoli 1933; R. DE ANGELIS, *Caffè concerto. Memorie di un canzonettista*, S.A.C.S.E., Milano 1940 e ID., *Storia del café chantant*, Il Balcone, Milano 1946, o a Nino Taranto, che realizza per la televisione il programma *Taranto Story* per la regia di Gennaro Magliulo (1983), corrispettivo di un'autobiografia dattiloscritta rimasta inedita (ulteriori ragguagli nella voce a lui dedicata nell'A.M.At.I. - Archivio Multimediale dell'Attore Italiano - <http://amati.fupress.net/Main.uri>, a cura di chi scrive). Sarebbe qui lungo enumerare tutte le scritture che a vario titolo appartengono all'ambito delle memorie teatrali.

Si tratta di un percorso che si sovrappone e si intreccia con quello della memorialistica dei grandi attori otto-novecenteschi, a ben vedere, dove l'ossessione di lasciare che qualcosa sopravviva della propria grandezza è inevitabilmente tutt'uno con una lettura dell'arte che possa farsi modello proprio perché riesce a dare struttura a una lunga militanza; un percorso, tra l'altro, neppure smentito dalle forme più irriverenti del parlare di sé, quelle provocatorie (si pensi a un Bene), quelle alleggerite dai ritmi dell'intervista (come alcune pubblicazioni su Poli) o progettate in forma romanzesca (da Fo a Lombardi).²⁷ Verrebbe da usare la formula di García Marquez, *vivir para contarla*, consapevoli che il *contar* dà ordine e senso al *vivir*, ma soprattutto organizza la "pratica" nell'unico discorso "teorico" che per una lunga tradizione teatrale è accettabile. Se v'è un principio che Perrucci chiarisce in maniera irreversibile nel suo trattato, confondendo le autorità del passato e del presente con la sua multiforme esperienza di poeta, comico, concertatore, è che non esiste un approccio ingenuo allo spettacolo, non esiste talento istintivo che non debba darsi regole e discipline, anche se non saranno libri o pedagoghi a fornirglielo dall'esterno. Dall'oscillazione fra poetica e autobiografia scaturisce una tendenza di lunga durata al racconto di sé che gli attori maturano nelle traversie del mestiere, ma i due termini restano inestricabili, nel senso che quel racconto di sé – dietro anche il più insistente cedimento all'aneddoto, al pettegolezzo o alla dimensione più privata delle relazioni in gioco – aspira anche inconfessatamente a essere "teorica", a organizzare i segni della propria arte, a caricarsi di un minimo impegno precettistico. È come un velo che si squarcia su un apprendistato esoterico, un segreto che si rivela, contro il rischio del silenzio.

²⁷ Anche in questo caso è difficile fornire un elenco esaustivo. Basterebbe scorrere – per la stagione a cavallo tra Otto e Novecento. la bibliografia del volume classico di G. LIVIO, *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo dell'Otto e Novecento*, Mursia, Milano 1989, alle pp. 265-280. Gli artisti citati sono esempio di un filone di pubblicazioni che si arricchisce negli anni e che assume spesso caratteristiche diverse, interagendo oggi con interventi saggistici di ampio respiro o con le seduzioni delle nuove tecnologie (siti dedicati, *blog*, riviste *online*, etc.).