



10. Incendio e distruzione della Plaza de Toros di Puebla, Messico, in una litografia popolare di José Posada pubblicata dall'«Ilustrador» (fine XIX sec.).

Elisabetta Castiglioni  
SU «TOTÒ» DI ROBERTO ESCOBAR

Di Totò è stato detto molto; la sua figura continuerà negli anni ad essere esaminata negli aspetti più intimi e in quelli più popolari, e il recente libro di Roberto Escobar<sup>1</sup> non rappresenterà certo l'ultimo a lui dedicato – anche se si colloca in una dimensione particolare. Escludendo infatti la pura aneddotica, riscontrabile abbondantemente nelle biografie di Governi e della stessa figlia di Totò<sup>2</sup>, l'opera di Escobar è innovativa e occupa un settore ibrido accogliendo descrizioni o particolari che nulla aggiungono al «già noto» decurtisiano, ma attraverso i quali l'autore può esprimere le proprie opinioni personali sull'attore, e soprattutto sulla maschera, da un punto di vista decisamente estraneo all'ambito cinematografico.

Dell'argomento Totò si sono occupati tanti personaggi del mondo culturale, dagli intellettuali amanti del varietà che con i loro commenti hanno messo a fuoco l'eccezionalità del performer legata ad un senso di meraviglia infantile del suo spettatore (cfr. Fellini, De Feo, Zavattini e Vergani), fino agli studiosi che hanno lavorato sulla sua teatrografia e filmografia cercando di ricostruire fedelmente le tappe più rilevanti della sua carriera artistica<sup>3</sup>. Senza dimenticare il testamento dello stesso de Curtis<sup>4</sup>,

<sup>1</sup> R. Escobar, *Totò*, Bologna, Il Mulino, 1998.

<sup>2</sup> R. Governi, *Il pianetò Totò. Ammesso e non concesso*, Roma, Gremese, 1992; L. De Curtis, *Totò mio padre*, Milano, Mondadori, 1990, e, della stessa, *Totò a prescindere*, Milano, Mondadori, 1992.

<sup>3</sup> Cfr. G. Fofi, *Quisquiglie e pinzellacchere. Il teatro di Totò (1932-1946)*, Roma, Savelli, 1975; O. Caldiron, *Totò*, Roma, Gremese, 1980; E. Bisपुरi, *Totò principe clown*, Napoli, Guida, 1997; A. Anile, *Il cinema di Totò (1930-1945). L'estro funambolo e l'amenò spettro*, Genova, Le Mani, 1998, e *I Film di Totò (1946-1967). La maschera tradita*, Genova, Le Mani, 1998; A. Ottai, *La formazione artistica di Totò e Teatrografia di Totò, attor còmico*, in *Totò partenopeo e parte napoletano*, Venezia, Marsilio, 1998.

<sup>4</sup> *Siamo uomini o caporali*, a cura di A. Ferraiù, Roma, Newton Compton, 1993.

che ha ispirato molteplici biografie<sup>5</sup>, tra i quali anche suoi compagni di vita e lavoro come Goffredo Fofi o Franca Faldini<sup>6</sup>, vogliamo ricordare come l'attore sia stato in realtà consacrato ad oggetto di analisi scientifica da due illustri esponenti del mondo universitario e teatrale: Claudio Meldolesi e Dario Fo<sup>7</sup>, che ne hanno indagato le anomalie scavando aldilà del prototipo marionettistico che tutti conoscono. Ma quello dei «totoisti» potrebbe divenire un vero e proprio partito, visto che semplici appassionati, laddove non si sono limitati ad analizzarne specifici aspetti<sup>8</sup>, hanno tentato di servirsi della sua immagine per inventare storiette e situazioni che sfruttano il suo nome<sup>9</sup>. Oltre alla carta stampata, anche la televisione si è occupata molto del suo revival, ma nel momento in cui ha colto l'occasione per farlo conoscere ad un pubblico più giovane, ha preferito evitare di analizzare gli aspetti salienti della sua recitazione, soffermandosi in gran parte sulla vita e le testimonianze di colleghi dalla non più lucida memoria: ecco allora l'inutilità di trasmissioni come *Caro Totò ti voglio presentare* di Arbore, *Totò: un altro pianeta* e *Totò: tocco e ritocco* di Governi, buone solo a mantenere vivo il ricordo del grande saltimbanco.

Come «outsider», Escobar può invece vantarsi di avere affrontato il tema da motivato fan: nel suo lavoro, infatti, l'autore indossa il ruolo di ammiratore dell'arte di Totò con un atteggiamento che tende a isolare l'attore dallo specifico contesto filmico e teatrale di appartenenza per farlo assurgere alla funzione di mito, alla pari di Ermes, di Pan o di Pinocchio. Tralasciamo

<sup>5</sup> Cfr. V. Paliotti, *Totò il principe del sorriso*, Napoli, Fiorentino, 1972.

<sup>6</sup> G. Fofi, *Totò. Un profilo critico-biografico*, Roma, Saponà-Savelli, 1972; F. Faldini e G. Fofi, *Totò*, Roma, Pironti, 1987; F. Faldini, *Roma Hollywood Roma*, Milano, Baldini e Castoldi, 1997.

<sup>7</sup> C. Meldolesi, *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecate del teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 1987; D. Fo, *Totò. Manuale dell'attore comico*, Enna, Aleph, 1991.

<sup>8</sup> Cfr. *Totò nei fumetti*, in C. Moscati, *Totò imperatore di Capri*, Genova, Lo Vecchio, s.d.; *Totò e la musica* nei due volumi di V. Mollica, *Totò, parole e musica*, Roma, Lato Side, 1982 e *ibidem* 1983; *Totò e gli altri comici*, in S. Lori, *Da Totò a Troisi*, Roma, Newton Compton, 1996; il repertorio verbale di Totò in R. Guarini, *Tutto Totò*, Roma, Gremese, 1991 e E. Giacobelli, *Poi dice che uno si butta a sinistra!*, Roma, Gremese, 1994.

<sup>9</sup> L. Compagnone, *Totò, ovvero il pasticcio napoletano*, Roma-Salerno, Ripostes, 1994; M. Avitabile, *Le maggiorate il principe e l'ultimo degli onesti*, Napoli, Amico Vip, 1997; A. Olivieri, *Totò, Scalfaro e la malafemmina*, Roma, Daga, 1992; F. Casaretti, *Totò, Tati e il Tào*, Milano, Sperling & Kupfer, 1993; E. Giacobelli, *Vota Antonio! Vota Antonio!*, Roma, Gremese, 1994; *Totò, veniamo noi con questa mia...*, a cura di L. De Curtis e M. Amorosi, Roma-Venezia, Rai-Eri Marsilio, 1998.

dunque i non originali tentativi, presenti nel libro, di distinguere anacronisticamente l'uomo dall'artista e di inserire l'attore nella sua Napoli congenita, una città in cui vivere è in fondo recitare una parte, e soffermiamoci sulle considerazioni più interessanti del libro, che riguardano l'accostamento con i grandi personaggi della nostra immaginazione, figure che non sono mai nate, ma che «si sono trovate già» sulla terra e si accorgono della loro esistenza solo a tratti, magari, come capita in alcuni film di Totò, semplicemente specchiandosi. La fluttuazione della forma nei personaggi creati dal comico lo costringe ad un'eterna metamorfosi in cui si rifugge ogni eventuale cristallizzazione dell'identità per verificare, di volta in volta e sotto cangianti spoglie, un differenziato rapporto con il mondo. Totò, che all'inizio di carriera aveva espresso a Zavattini il desiderio di farsi etereo sorvolando sulle platee dei suoi luoghi di esibizione, appartiene volitivamente alla specie dei cartoni animati o degli attori muti di ascendenza chapliniana, che necessitano di una continua transizione da una personalità all'altra per paura della fissazione corporale, ovvero della trasmutazione in carattere drammaturgicamente predefinito. Dal riflesso della propria immagine, il comico concepisce il proprio essere, negando il personaggio a favore di una maschera che, sebbene continui a respirare nella sua anima, abbandona ogni tipo di eredità per immergersi nella poetica di un Io surreale. E il mezzo di trasmissione di questa maschera non si identifica nel volto dell'attore, in ogni caso interessante punto di convergenza tra riso e grottesco, ma nel suo corpo: la disarticolazione delle membra, caratteristica che lo accomuna non poco alla creatura di Collodi, rende Totò un vero e proprio «evento fisico» che si autoinfligge punizioni attraverso una mobilità inconsciamente suggestionata dalle avanguardie primonovecentesche. Il ritmo fisico espresso nel Totò-marionetta dei film antologici diventa anzi una vera e propria via di fuga, una sottrazione al comune senso della misura, o addirittura una meditata evasione dalla «preoccupazione di consonanza o dissonanza»: l'esercitazione gestuale dell'attore partenopeo, qualora non si adagi su virtuosismi sonori (cfr. il gag dei timbri, della macchina da scrivere o di un qualsiasi brano anche cantato da Totò), si fa strumento di sberleffo al potere tramite un codice corporale che manca di referenzialità e si autosignifica nel momento in cui nega l'evidenza. E non potremmo cogliere la grandezza di questa cifra stilistica se non ne notassimo la mancanza in momenti epici del suo cinema, quando, per esempio, viene svuotato della sua essenza clownesca (vedi l'immobilità di Pinocchio in *Totò a colori*) o forzatamente indotto a monologhi che preludono al tragico

(il soliloquio di fra Timoteo ne *La mandragola* o le dissertazioni del protagonista nei film pasoliniani ne sono l'emblema): è proprio in questi contesti, infatti, che Escobar annuncia lo sviluppo di quella che definisce la «poetica dell'invece», o meglio il rovesciamento della vera essenza di Totò. Ma l'«invece», in un altro contesto, è inteso anche come ambigua connessione tra riso e malvagità, quasi a dire che in Totò la comicità viene spesso deviata dalla sua mèta ambita, cioè il divertimento fine a se stesso, per comporsi in forme di crudeltà trasfigurata, e film come *Totò diabolicus* e *Che fine ha fatto Totò baby?* ne colgono, in tale ambito, l'essenza.

Tuttavia, questa forte compenetrazione di riso e pianto, questo ghigno sarcastico espresso quale strumento di lavoro del comico, questa presunta fonte di allarmismo che increspa la quiete del sacro ridere, va intesa unicamente come spostamento di prospettiva, ed è confortante sapere che la miglior forma per sdrammatizzare la quotidiana angoscia esistenziale, cioè la paura della morte, è proprio quella della drammatizzazione di questo sentimento in espressioni affatto ironiche, quali, ad esempio, la violenza metaforizzata nello sketch di Pasquale, la processione del cero nelle passerelle del varietà o le molteplici pantomime del suicidio presenti nella produzione antologica del cinema di Totò. La cessazione della vita, dunque, ma anche il sesso e un più generico rapporto con le donne sono argomenti nei quali Totò raggiunge l'iperbole attraverso il paradosso, il rovesciamento della logica espresso in tic, ammiccamenti, false timidezze, sguardi fraintendibili e soprattutto lazzi che avvicinano l'attore, alla pari di Arlecchino, Merlino, Socrate o Bertoldo, ad una comicità esplicitamente scatologica. La filosofia del personaggio Totò è allora facilmente equiparabile al buffone di corte che cerca di capovolgere il potere ridicolizzandolo a gesti e svuotandolo a parole dello specifico corpo sintattico: non è un caso che Escobar avvicini lo humour decurtisiano ad una concezione bertoldesca che nega la morale tramite un'etica rovesciata e conferisce un senso ulteriore ad un discorso apparentemente privo di logica. Totò e Bertoldo, o anche Totò è Bertoldo, asserzione che non reputiamo fuori luogo dal momento che l'attore avrebbe dovuto effettivamente interpretare questo ruolo, assieme a Fabrizi e Rascel, in un progetto di Amendola e Maccari datato 1951, successivamente portato a termine, purtroppo, con altri attori. La connessione col personaggio di Croce va però inserita in un contesto che abbandona gradualmente la maschera/gesto di Totò per rivolgersi effettivamente all'arguzia linguistica, ad un repertorio verbale che è sicuramente elemento significativo nella sua arte espressi-

va, ma complementare e di certo non all'altezza delle sue innovazioni di matrice gestuale.

Non possiamo, in questo senso, limitarci ad affermare, come fa Escobar, che alla pari del corpo Totò stravolge anche il discorso, quasi fosse, l'invenzione linguistica dell'attore, una trasposizione in altra chiave del suo funambolismo circense. Se escludiamo alcune tecniche di enunciazione verbale presenti nei suoi primissimi lavori cinematografici e basate perlopiù su ammiccamenti, giochi di parole ricchi di allitterazioni e fraintendimenti di vocabolo, la sua battutistica più nota si sviluppa in proporzione al declino della sua vista, e quindi all'esigenza della produzione di attenuare un marionettismo moralmente fuori luogo per dare spazio alla parola. Paradossalmente, il *logos* dissacratorio che fuoriesce dalla respirazione di un automa oramai divenuto personaggio è proprio quello che gli rende notorietà presso il pubblico contemporaneo: in un certo qual modo, i discorsi controaulici, le prese in giro degli onorevoli Trombetta e i calembours di ogni genere e forma trasformano Totò in un'entità psicologica grottesca, proprio l'opposto di quello che avrebbe auspicato l'acrobata delle riviste di Galdieri. È come, fa notare nuovamente Escobar, se nella trasformazione da marionetta a personaggio Totò/Pinocchio si accorgesse di essere divenuto un bambino in carne ed ossa e non accettasse il fatto, aggredendo il suo prossimo con un impeto ed un'irrequietezza che intendono se non altro marcare la differenza tra lui e il mondo che lo circonda. Se la diversità viene effettivamente illustrata dai suoi attacchi alla «spalla», ci rammarichiamo, tuttavia, di non vederne analizzato il rapporto, uno dei pochissimi argomenti attualmente ancora non trattati nel giusto modo. Infatti, benché la comicità del principe de Curtis vada indubbiamente valutata sotto entrambi gli aspetti, quello di maschera e quello di personaggio, non bisogna tralasciare il fatto che nel gioco di botta e risposta tipicamente sviluppato nella sua produzione anni Cinquanta, Totò segue una linea strategica che prevede necessariamente il rapporto con un partner, o meglio una «spalla» in grado di assecondarne ritmi, pause e battute. Il comico non è dunque più solo, ma si dirige evidentemente verso un umorismo di situazione che lo obbliga ad appoggiarsi ad un compagno in grado di recepire e ribattere a proposizioni oltraggiose ed ingiustificate. Se in epoca di avanspettacoli Totò aveva sperimentato la comicità dialogica con scenette che lo vedevano marchiare ingenuamente il deuteragonista con i più impropri epiteti, sul grande schermo la relazione con l'interlocutore è la relazione con un individuo impaziente che alla minima mancanza di rispetto nei suoi con-

fronti fa emergere una repressa condizione di insofferenza tramite un contrattacco di tipo esclusivamente verbale. A questa reazione si accompagna immediatamente lo stato di insoddisfazione ricondita del comico che passando alle mani pensa di risolvere ogni tipo di violenza orale con uno scatenamento corporeo. Il contrasto tra gli individui diventa quindi un conflitto di personalità nel quale entrambi mirano a predominare (con la parola o con lo schiaffo poco importa) ma che vede esclusivamente la vittoria del più furbo, ovvero di chi, a prima vista, appare il più debole.

A tale opposizione si aggiunge inoltre una caratteristica separazione di tipo sociale che sposta l'argomentazione sul piano della lotta al potere: il sottoproletario o piccolo-borghese raffigurato da Totò condanna pregiudizialmente ogni azione dell'avversario, generalmente esponente della burocrazia, sia esso un politico o un padrone di casa. La sottolineatura di questo modello tematico appare sovente nella trasposizione filmica di una serie di sketch derivati dal repertorio teatrale di Totò e riadattati in funzione del grande schermo, grazie al quale Totò si veste gradualmente di una patina ideologica decisamente provocatrice. Dal punto di vista della costruzione sintattica della scenetta, il peso dato alle battute del comico ed il prototipo situazionale di provenienza vengono a mutare in relazione ad una chiave di presentazione funzionale ai contenuti del film. La maggioranza dei lungometraggi girati dall'attore sono costitutivi di un riso che tende a distruggere l'avversario essendo motivato da desideri di rivalsa sociale: ne consegue una tipologia narrativa che dà peso tanto al carattere d'insoddisfazione dell'individuo quanto allo stato di benessere in cui è immerso apparentemente il suo «nemico». In questo senso, le battute proferite da Totò non riguardano più tessiture occasionali atte ad evidenziare la bravura tecnica del comico in procinto di improvvisare (il rapporto con lo spettatore teatrale era infatti il pretesto per rilevare tale qualità), ma si riferiscono alla poetica del personaggio e fuoriescono dalla sua aprioristica brama di vendetta nei confronti di tutto e di tutti. Da un lato, il rapporto con la spalla viene allora a deteriorarsi: il partner non rappresenta più un fattore di contrapposizione posto sullo stesso piano del protagonista, ma costituisce l'oggetto passivo di denigrazione che proprio a causa della condizione sociale in cui è cresciuto (o che, in alcuni casi, ha acquisito) non ha successo nei suoi timidi tentativi di resistenza – pensiamo soprattutto a Peppino De Filippo. D'altro canto, invece, i dialoghi con l'interlocutore migliorano ed acquistano uno spessore significativo proprio in virtù della macchina da presa che cancella l'elemento «variante» rappresentato dal pubblico. La trasposizio-

ne di sketch teatrali quali *La camera fittata a tre* e *L'onorevole in vagone letto* non è che il risultato di un adattamento finalizzato a rinforzare il contrasto tra servitore e padrone, tra proletario pseudointellettuale (il maestro di musica Mardocheo Stonatelli) e aristocratico saccente e permaloso (Gennaro Vermicelli e Cosimo Trombetta).

Insieme ai cambiamenti voluti dal cinema in nome di un rispetto del contesto narrativo, è necessario sottolineare il peso che ha la presenza di una spalla proveniente dal varietà. Tranne alcuni casi, Totò ha sempre lavorato sullo schermo con attori di analogo esperienza teatrale, attori per i quali il dosaggio dei ritmi e tempi di una battuta rappresenta il sostrato da cui muove una situazione. Eduardo Passarelli, Enzo Turco, Nino Taranto, Pietro De Vico, Agostino Salvietti, Guglielmo Inglese, Clelia Matania, Peppino e Titina, non a caso tutti napoletani, non sono che una parte degli artisti che hanno valorizzato al meglio l'arte improvvisativa del comico sottomettendosi al maestro nell'esclusivo ruolo di incassatori e rilanciatori di frecciate ed arguzie verbali. Vi è poi una serie di comprimari non partenopei – tra cui Luigi Pavese, Gianni Agus, Alberto Sordi, Carlo Campanini e Macario (ma molti altri nomi potrebbero essere fatti) – che tendono ad essere schiacciati dal nostro attore senza possibilità di riscossa. Il motivo di tale debolezza deriva probabilmente proprio dalle loro origini territoriali: le loro mentalità chiuse e finalizzate esclusivamente all'esecuzione di «botta e risposta» ostacolano l'intuizione di una progressiva invenzione estemporanea basata su un istintivo, pronto e congenito senso. Aldo Fabrizi ne raffigura pertanto l'emblema: il comico romano è una spalla messa in difficoltà proprio dall'incapacità di prevedere l'esito di un'espressione orale o fisica di Totò; egli non sa mai dove possa andare a parare una situazione creata sul set e tende spontaneamente a chiudere l'episodio con l'aria vanagloriosa di chi non sopporta deviazioni alla regola (pellicole come *I tartassati* e *Totò, Fabrizi e i giovani d'oggi* ne sono la riprova). A differenza di un modello quale Peppino, in grado di saper aspettare un qualsiasi segno da parte dell'interlocutore che gli permetta di andare avanti nella creazione – tecnica che permette tra l'altro di valorizzare l'uso della pausa attraverso una mimica da sberleffo – Fabrizi è un ligio interprete di canovaccio che basa la sua esecuzione sulle sommarie indicazioni di senso da attribuire ad una vicenda a scapito della singola allocuzione verbale.

Al centro di questa classificazione sistematica si colloca necessariamente un attore che costituisce un'eccezione riguardo al ruolo di spalla che gli fu sempre attribuito: Mario Castellani.

Considerato da molti l'alter ego di Totò, Castellani seguì il comico nelle sue esperienze teatrali e cinematografiche fin dagli esordi, arrivando infine lui stesso a dirigerlo nel ciclo televisivo che vedeva il recupero dei loro più noti sketch da rivista. Senza volerli soffermare su inutili dati biografici, noteremo che la coppia di artisti, proprio in virtù di un profondo legame di amicizia e stima reciproca durato più di un cinquantennio, riuscì ad esprimere il meglio di sé anche sugli schermi cinematografici. Episodi quali *Il manichino*, *Il parrucchiere per signora*, *La camera fittata a tre*, *L'onorevole in vagone letto*, *Pasquale*, *Il marito geloso*, *Il pazzo*, e molti altri inseriti come varianti di specifiche sequenze filmiche, rappresentano il sunto di un repertorio che innalza a modello proprio il rapporto con la spalla, fonte primaria della comicità verbale di Totò. Ma è solo attraverso la fiducia nell'interlocutore, il reciproco rispetto umano e la concessione all'altro di uno spazio maggiore al dovuto che Antonio de Curtis costruisce le basi per una relazione che lentamente finisce per fruttare in modo soddisfacente soluzioni inaspettate: Castellani, infatti, riuscirà a sopportare le angherie del comico assecondando il suo partner anche nei momenti di satira pungente quando, sotto forma di insulti, ammiccamenti e storpiature di nome, l'altro avrà mirato alla distruzione del friabile soggetto umano. Anche la tecnica della risata dissacratoria, macabra, grottesca ma soprattutto paradossale, escogitata dal comico all'interno di argomenti drammatici proferiti dal suo interlocutore, diventa una scintilla che tende a mettere in moto lentamente la reattività dell'oggetto deriso. Ma il contrattacco della parte lesa richiede con questo tipo di partner tempi lunghi, anzi lunghissimi, e Totò approfitta della situazione per inserire una miriade di trovate estemporanee che prolungano una situazione caratterizzata dalla totale assenza di intreccio narrativo, fino al massimo grado di sopportazione del compagno che improvvisamente deflagra in minuscole parti caratteriali che mettono a rischio il suo contegno. Ed in questa lunga attesa, che conduce finalmente ad un rovesciamento di personalità attuato tramite una paziente tecnica parodistica, scorgiamo il segreto della comicità di Totò nel rapporto con la spalla.

La relazione con un deuteragonista, sebbene semplificata e non resa nei dettagli nel saggio qui recensito, anticipa in ogni caso il discorso dei gag verbali di Totò, che da Escobar vengono presi a riferimento come feroce strategia derisoria dell'avversario, a cui aggiungerei volentieri la caratteristica di meccanismo di arresto dell'evento narrativo: che cos'è, in fondo, un gag se non una momentanea sospensione dell'azione scenica? Le battute del comico, che anziché interrompere momentaneamente

l'azione la demoliscono a priori inserendosi all'interno del ruolo, ci offrono un modello di invenzione attoriale che pone il *nonsense* e l'alogicità a fondamento di un discorso filmico mirato alla percettività istintiva dello spettatore. L'improbabile vocabolario del comico, che sfocia in affermazioni paradossali e genera costanti fenomeni di *misunderstanding*, alimenta infatti ininterrottamente la ricezione sensoriale di un fruitore che si ferma divertito a riflettere sull'assurdità di ciò che ascolta, spostando l'asse della propria fruizione dal globale coinvolgimento per la vicenda rappresentata alla personale analisi di microsospensioni linguistiche. La battuta improvvisata da Totò diventa cioè il parametro strutturale su cui far procedere successivamente lo svolgimento degli eventi, dato soprattutto il carattere di imprevedibilità insito nelle sue forme di creazione verbale: non è solo il regista, infatti, ma lo stesso attore ad ignorare gli esiti delle proprie allocuzioni estemporanee.

Oltre al repertorio linguistico, non bisogna dimenticare i cosiddetti «gag-immagine», tecniche di narrazione sviluppate principalmente sulla deformazione del gesto, che pur riallacciandosi alle considerazioni dello stesso Escobar sulla maschera, si possono far risalire all'esperienza teatrale di Totò, qui peraltro volontariamente trascurata. Benché ogni schematizzazione sia sempre foriera di sviste e limitazioni, è necessario tuttavia operare in Totò una distinzione tra una figura marionettistica di matrice surrealistica, che conduce ad un isolamento della maschera dagli avvenimenti che lo implicano (il protagonista appare cioè un alieno la cui convivenza insieme ad esseri umani è frutto di casualità), e un personaggio caricaturale le cui movenze, attraverso un innato istinto mimetico, rimandano a modelli referenziali attinenti alla realtà. Nel primo caso, da un punto di vista storiografico, la tessitura del personaggio stralunato che ha portato Totò al successo in virtù della sua parvenza irrealistica è inserita soprattutto all'interno dei suoi primissimi film, pellicole mirate al recupero del suo repertorio più classico del varietà: Pinocchio e il direttore d'orchestra, come anche il gag dei fuochi d'artificio, sono gli emblemi di una comicità tutta giocata sul filo dell'auto-significazione asemantica. Al contrario di un repertorio macchiettistico prefissato sulla caricatura parodistica di specifici tipi sociali (e quindi in relazione al tipo di personaggio descritto dalla sceneggiatura), il burattino dinoccolato rappresenta l'essenza di una realtà virtuale autonoma che non richiede una cornice narrativa entro cui essere inquadrata, data la sua assoluta indipendenza. Il gag-automa diventa in questo ambito un pretesto per evidenziare non solo la grande preparazione acrobatica del-

l'attore, ma un'esigenza di straniamento dagli eventi filmici atta ad esplorare il grado di alterità sociale che distingue la maschera dagli altri personaggi. Da questa rivelazione è possibile passare ad un secondo tipo di riflessione, stavolta di derivazione semiologica: il codice espressivo su cui Totò basa le proprie interpretazioni metafisiche è funzionale ad un allontanamento da ogni referenzialità convenzionale, modello trainante, viceversa, delle sue esibizioni caricaturali. A conferma di tali affermazioni si prendano i giudizi di alcuni critici degli anni Quaranta (cfr. Barbaro o De Feo), testimoni dell'abilità improvvisativa di Totò sulla scena, laddove si parla all'unanimità di una mimica trascendente il significato dell'azione scenica e strettamente funzionale all'estrinsecazione di una poetica suggestiva e ultraterrena, in contrasto con una comicità di tipo sociale da porre alle radici del personaggio piccolo-borghese ritratto dal cinema nelle commedie minori dei secondi anni Cinquanta. Seguendo tale descrizione, la snodatura marionettistica dell'attore sarebbe l'unico strumento nelle mani di una creatura innocente per estraniarsi da circostanze a cui non si sente intimamente legato: una sorta di interpolazione cinesica mirata alla distruzione dell'Altro (la dipendenza del carattere da un destino chiamato autore) ai fini di un sovvertimento dei valori che cancella ogni criterio di verosimiglianza ed innalza a dignità il *nonsense* gestuale.

In rapporto invece ad un repertorio di «gag-immagine» caricaturali, ci troviamo di fronte ad una tecnica parodistica mirante alla ridicolizzazione di difetti fisici o morali di un individuo. Servendosi di un acuto spirito di osservazione, che definisce «complesso dei fratelli siamesi», Totò parte dall'imitazione di personaggi inerenti alla realtà per accostarsi alla loro visione del mondo, metterla in crisi e svuotarla attraverso il paradosso: l'attore cioè mira a sottolineare l'inconsistenza interiore di un essere umano attraverso una dettagliata e progressiva accentuazione dei suoi tic. Prendiamo ad esempio il gag: dalla camminata sbilenco al bizzarro modo di vestire, dalla capigliatura impomatata al ghigno di falsa sicurezza che nasconde una condizione di inferiorità, tutto ci porta a riconoscere un personaggio superficiale che colma le sue carenze linguistiche ed esistenziali con dosi di saccenteria e pseudogalanteria alquanto grottesche. Ma dal chirurgo al pazzo, dal comandante stile Mussolini al bigotto che si ritira in preghiera, ogni tipo sociale è buono per essere denigrato facendo leva sui suoi vizi o addirittura sulle sue qualità: la macchietta parodistica costituisce anzi uno strumento di satira costruita su un prototipo di comicità derisoria. A differenza dell'immagine marionettistica, noteremo, inoltre, che il gag fondato sulla carica-

tura risponde più direttamente a quell'esigenza del comico di fermare l'azione per mettere in mostra la propria abilità performativa, essendo la figura parodiata un esponente attanziale necessario al proseguimento motorio del percorso narrativo cinematografico.

Da ultimo, non possiamo non accostare ai suddetti espedienti i cosiddetti «gag di situazione», ovvero nuclei tematici seminarativi nei quali la comicità individuale creata dal codice mimico-linguistico è cancellata da un umorismo di circostanza che ingloba l'attore in una serie di imbarazzanti situazioni da cui partono, in forma decisamente estemporanea, le sue invenzioni più assurde. Il trapasso nel cinema di specifici sketch o isolati frammenti teatrali ha quindi permesso al grande pubblico di osservare alcuni modelli prefissati, tipo canovacci, ripresi e variati dall'attore in funzione del contesto entro il quale sono di volta in volta inseriti. La linea strategica adottata da attore e sceneggiatori riguardo ai nuclei situazionali segue allora tre direzioni diverse, dovute, comunque, a tre diversi criteri strutturali.

In prima analisi, la maggioranza degli sketch che il cinema riprende prevede un modulo di partenza costruito sul prototipo dell'«equivoco di persona», e si tratta soprattutto del fraintendimento nella posizione sociale o professionale di un individuo che a causa del quiproquo viene trattato dal protagonista in modo anomalo.

Una seconda tecnica situazionale è quella dell'«abbindolamento», strettamente funzionale all'intelaiatura di un rapporto con la spalla: nel confronto tra due persone, in cui inevitabilmente vi è sempre una vittima ed un carnefice, il partner di Totò (ovviamente la vittima) viene costantemente aggirato e punzecchiato per i propri difetti, fisici e morali, o addirittura per le qualità. In questo senso, Totò può essere spesso identificato col furbo delle fiabe popolari che grazie alla sua cattiveria, fonte principale del suo *savoir faire*, riesce a demolire l'avversario e ad ottenere da lui ciò che vuole, mentre Peppino, classico esempio della debolezza umana edificata sull'orgoglio personale ed altre manchevolezze (perbenismo, avarizia, ecc.), incarna la figura del martire inerte. La situazione di abbindolamento è generalmente asservita alla capacità di sintesi gestuale e linguistica del comico; l'attore, abolendo i mezzi termini, condensa le caratteristiche del soggetto parodiato in battute o azioni mimiche che dimezzano gli abituali tempi di comprensione: tale abilità rientra sicuramente nel discorso di una drammaturgia scenica atta a stravolgere i canoni narrativi tradizionali attraverso un rovesciamento del senso di un'azione recitata, effettuata in ritmi brevi.

Un ultimo prototipo di canovaccio, recuperato probabilmente dagli sketch teatrali giovanili, riguarda invece il «fallimento dei propositi», in cui una serie di circostanze inattese sconvolgono le abitudini di una persona e causano una catena di eventi spiacevoli, guastando principalmente le relazioni del protagonista con gli altri personaggi. Le buone intenzioni del personaggio comico vengono così involontariamente offuscate ed addirittura male interpretate dai destinatari delle sue azioni; l'innocenza del personaggio viene anzi tramutata in beffa ai danni dell'avversario, mettendo la vittima in condizioni di assoluta non reattività.

Dall'analisi del repertorio proposto, è possibile rilevare alcune tracce in Totò di quella che è stata definita «drammaturgia d'attore», specifici episodi in cui si manifesta la genialità creativa di un attore ribelle al rispetto drammaturgico. La grandezza del Totò improvvisatore sta proprio nell'abilità di scomposizione di una partitura testuale, nella sua manipolazione ad immagine e somiglianza dell'interprete con opzioni di intervento extrateatrali al copione, ed in una ricostruzione alogica e provocatoria che ne rovescia il senso. L'effetto di tale stravolgimento è una condensazione di elementi mimici, verbali e situazionali che si è voluto definire gag: la novità apportata dal comico napoletano consisterebbe infatti nella creazione, sviluppo e giusta assimilazione di questi frammenti all'interno di una specifica linea narrativa. Spesse volte le novità apportate da Totò in ambito teatrale e cinematografico sono state appunto identificate nei risultati della propria arte interpretativa - sketch o battute che fossero - senza tuttavia badare alle tecniche basilari di invenzione improvvisativa. In quanto autodidatta, cioè privo di un metodo recitativo appreso con l'insegnamento, l'attore veniva giudicato originale ed unico nelle sue esibizioni sul palcoscenico, successivamente riportate sul grande schermo. Se è parzialmente giusto parlare di innovazione del comico rispetto alle convenzionali tipologie rappresentative, innovazione alle cui radici stanno certamente un acuto spirito di osservazione ed uno spiccato senso mimetico, non si può tuttavia dimenticare il consistente e fondamentale apporto della tradizione teatrale, dove per tradizione si intendano alcune metodologie sia performative che drammaturgiche (non dimentichiamo che Totò è stato anche autore di alcune riviste) che hanno influenzato inevitabilmente la sua scrittura scenica. Dal repertorio latino fino al recente avanspettacolo, numerosi sono i contenuti e le tecniche saccheggiate dall'attore e plasmati secondo un personalissimo punto di vista: tra i principali generi rappresentativi vanno ricordati la farsa atellana, la Commedia dell'arte, lo stesso varietà ed i modelli di slapstick americani per-

venuti sul grande schermo negli anni di guerra, tutti codici spettacolari che, nonostante siano spesso dati per scontati dalla critica e solo a tratti emergano nell'opera di Escobar (in particolare quando parla del legame di Totò con Arlecchino), non riteniamo fuori luogo esaminare qui per stabilirne i rispettivi influssi sull'arte comica del nostro attore.

Riguardo alla farsa atellana, un modello testuale di origine prettamente campana ed ambientato in campagna, pensiamo che essa possa aver condizionato indirettamente Totò per struttura, intreccio e personaggi. Trattandosi di un canovaccio a tipo fisso riempito e ravvivato dai lazzi interpretativi degli attori, si può dire che allusioni, battute e frasi di contenuto osceno guidano la costruzione dell'azione scenica allo stesso modo di alcuni sketch da rivista. La trama ricalca un intento parodistico diretto ad alcuni individui di professioni modeste, categorie sociali di livello decisamente inferiore che mirano ad una scalata morale ed economica ma vengono derise proprio a causa di questa loro arroganza e falsa superiorità: la saccenteria dei personaggi del primo Totò, emblema per eccellenza del sottoproletario alla ricerca di una dignità esistenziale, è per molti versi affine alle caratteristiche del popolano latino e viene messa in ridicolo proprio grazie al tono di serietà con cui questi si presenta al pubblico. La connessione si rinforza se pensiamo che la stesura dei copioni da rivista redatti dal comico prevede di frequente argomentazioni rustiche che ritraggono in veste satirica personaggi goffi e bigotti, esperti nell'arte di arrangiarsi e di imbrogliare il prossimo, stabilendo un perenne rapporto conflittuale tra servi e padroni. A questo riguardo, è opportuno evidenziare la diretta derivazione della figura dell'emarginato, più o meno definito nei tratti sociali (disoccupato, direttore d'orchestra, contadino, ecc.), dall'incrocio di due maschere atellane: Macco e Dossenus. Benché siano state spesso equiparate al primo le movenze del Totò prima maniera (Macco appare generalmente come un essere deforme, dall'incedere vacillante e goffo; è il classico servo sciocco deriso per la sua stoltezza), preferiamo aggiungere a considerazioni di ordine cinesico anche particolari concernenti il ruolo del personaggio: in questo senso Dossenus, immagine dell'erudito primitivo che si vanta con gli altri della sua pseudocultura esigendo rispetto per le sue affermazioni azzardate, è il prototipo farsesco che maggiormente si avvicina alle macchiette interpretate dal comico. Lo sketch che riprende in forma completa le analogie con il genere teatrale delle atellane in rapporto alla materia drammaturgica e recitativa, è proprio *La camera fittata a tre*, intreccio ereditato dalla farsa napoletana del passato, interpretato sul palcosceni-

co dialettale in età giovanile e riadattato per il piccolo schermo con il titolo *Il grande maestro*: in questo contesto è possibile non solo ritrovare le peculiarità etico-somatiche dei personaggi latini a ruolo fisso, ma anche tecniche linguistiche e situazioni tematiche strettamente inerenti alla più remota atellana.

Nel legame con la tradizione comica del passato, più banale appare invece il riferimento alla Commedia dell'arte, e questo perché stiamo considerando una drammaturgia d'attore, quella di Totò, che prevale sulla partitura scritta, variando lo schema testuale di partenza con continue interpolazioni gestuali e linguistiche create sui tempi di reazione di compagni di scena e pubblico. Ma oltre al ritrovamento di metodologie recitative, poste comunque sempre a fondamento delle tecniche attoriali di avanspettacolo, va riscontrata una diretta discendenza di Totò da alcune importanti maschere dell'Arte: Arlecchino e Pulcinella. Non solo, infatti, è possibile definire il primo Totò cinematografico e teatrale una figura dai tratti caratteriali fissi ed in continuo antagonismo col resto della società, ma è altrettanto interessante ragguagliare argomenti e forme di espressione mimica alle tipologie esecutive di questi anni. *In primis*, notiamo una comune poetica di emarginazione che alimenta il cinismo del protagonista nei confronti di persone o avvenimenti circostanti: anche nelle situazioni più fortunate, Totò non dimentica mai né la sua condizione di inferiorità sociale, né, tantomeno, la sua disperata battaglia contro la fame secolare che lo rode, trasformando anzi tali motivazioni in pretesti per battibeccare con i superiori. E anche la tematica sessuale, altro modello di fame nascosta e repressa, emerge quale occasione di attacco nei confronti dell'essere femminile, apparente manifestazione di virilità esibita nell'uso di un vocabolario osceno ed allusivo. In seconda istanza, vi è una diretta filiazione del codice gestuale del Totò marionetta dallo zanni prima maniera ritratta dall'iconografia dell'epoca, un esemplare di acrobata che si fa capire dal fruitore tramite una mimica marcata ed autosignificante ed il cui umore è sempre strettamente connesso al movimento fisico: l'unica testimonianza filmata che vede il comico recitare nei panni di Pulcinella, una brevissima sequenza contenuta in *Figaro qua Figaro là*, è sufficiente ad illustrare una concatenazione di pose, cenni, ammiccamenti e microgestualità intenzionalmente filtrati dalla maschera napoletana. Infine, l'estensione vocale dell'attore, ed in particolare la sua tecnica di emissione sonora, deriverebbe palesemente dalla cifra fonetica dello zanni, laddove un registro timbrico non monocorde sprigionerebbe svariate modulazioni tonali in corrispondenza degli stati d'animo del personaggio (cfr. le alzate di voce nel repertorio verbale di Totò).

Anche nella tradizione orale più recente, gli schemi interpretativi su cui è basata il varietà, vi sono degli elementi che hanno influito sull'arte recitativa di Totò ed in particolare sulle personali forme di imitazione caricaturale. Le esibizioni macchiettistiche, infatti, sono state prese dall'attore come un ottimo punto di partenza per sviluppare le proprie performance improvvisative. Maldacea, Viviani e De Marco, i fantasisti a lui più vicini, gli hanno permesso di ritrarre specifici tipi sociali in tutti i loro difetti, unendo alla descrizione vocale recitata o cantata una mimica da sberleffo che porta l'esecutore al totale straniamento dal personaggio parodiato. Al connubio parole-musica Totò preferisce tuttavia il mutismo di un'espressività facciale e corporale autosufficiente che non richiede commenti: Pinocchio ne è un emblema. Non essendo un vero e proprio macchiettista – ad eccezione di un primordiale repertorio che includeva «Il bel Ciccillo», «Il Paraguay» e «Vipera», il comico esclude a priori ogni funzione narrativa inerente alle personali creazioni sceniche, pur essendo intimamente legato ai suoi predecessori per un comune istinto caricaturale. Totò inverte il senso di un'imitazione trasformandola in astrazione proprio grazie ad una gestualità che non significa, non rappresenta e quindi si autopresenta. Un identico modello di riferimento è ravvisabile non a caso nelle tecniche performative di Gustavo De Marco, suo maestro putativo: il coordinamento degli arti superiori con ritmiche percussive di particolari strumenti musicali, definita sua principale caratteristica innovativa, è il prototipo burattinesco a cui attinge Totò, seppur modificando successivamente tali movenze con un gusto ed un istinto peculiari.

Ulteriori collegamenti a metodi recitativi del varietà possono essere stabiliti tra Totò ed Ettore Petrolini. Il motivo di tale accostamento risiede in una tecnica di rovesciamento di stilemi teatrali convenzionali che è simile nei due attori e che è atta a ridicolizzare le formule universalmente accettate dal pubblico colto. In particolare, i due comici mirano tanto alla distruzione dell'interprete di tradizione quanto allo sconvolgimento sintattico della logica narrativa.

Nel primo caso, la parodia del grande attore viene in entrambi evidenziata da una serie di azioni quasi invisibili che ne accentuano la futilità di alcune pose: si pensi al fazzoletto alla mano in segno di lutto, o alla staticità di atteggiamento che ostenta fiera, ravvisabile maggiormente nel Petrolini teatrale e nei film giovanili di Totò (cfr. *L'allegro fantasma* e *Il ratto delle Sabine*).

Nel secondo caso, l'intrusione del protagonista in vicende che generalmente non lo riguardano ribalta la costruzione a senso

unico di un intreccio stravolgendone la normale sequenzialità: la presenza del comico si identifica allora in una deviazione irrealistica senza la quale la storia non acquisterebbe spessore nonsensistico (cfr. l'attore romano in *Nerone* e *Il medico per forza* o Totò in *Fermo con le mani*, *Animali pazzi* e *Fifa e arena*). In maniera ancora più specifica, il concetto di sospensione del discorso drammaturgico è riscontrabile sul palcoscenico in quella che Petrolini definisce «tecnica di slittamento»: un temporaneo arresto dell'azione improvvisata dal comico per dialogare con gli spettatori, scambiando battute o ammiccando ai censori in sala. Anche Totò può essere dunque ricordato in questo ambito.

Infine, non tralasciamo due importanti ed affini punti di contatto tra i due comici: il rapporto attore-personaggio e attore-interlocutore. Nel legame col soggetto da interpretare, in entrambi è riscontrabile un medesimo approccio di tipo mimetico con la creatura immaginaria; non si tratta di imitare il personaggio ma di accostarsi a lui in atteggiamento di comprensione e successivamente di critica (la parodia). In questo contesto, le affermazioni di Petrolini riguardo al trucco ricalcano le modalità caricaturali applicate da Totò su un preciso tipo sociale: valutato come uno dei principali fattori di avvicinamento alla parte, il trucco non deve essere identificato nel cerone, elemento semmai di copertura, ma nell'espressività mimica del volto dell'attore, unica fonte di comprensione del modello rappresentato: la deformazione facciale di Totò è in tal modo esemplare. Rispetto al rapporto con la spalla, inoltre, notiamo nei due comici un analogo senso del ritmo negli scambi dialogati col compagno di scena, esplicitato da Totò probabilmente in modo più istintivo, ma comunque sempre pertinente ad un tentativo di anticipare la proposizione dell'avversario e di entrare nelle sue supposizioni. Non è casuale, a questo proposito, il recupero di due analoghi spezzoni cinematografici concernenti il discorso al popolo di un imperatore romano, una sorta di battibecco cadenzato in cui inverosimilmente i sudditi riescono ad avere l'ultima parola: il Nerone di *Petrolineide* e il Marc'Antonio di *Totò e Cleopatra* (episodio ripreso con variazioni anche in *Totò contro il pirata nero*) nell'incerto atto di proclamare le loro gesta vengono dunque improvvisamente spiazzati dall'unanime consenso della folla che li aggredisce con applausi ed urla festose sentendosi una volta tanto protagonista.

In ultimo, non va dimenticato che anche dal cinema americano Totò ha involontariamente attinto nell'edificazione della sua maschera. Infatti, per quanto azzardate siano tali ipotesi, è possibile asserire che delle comiche americane d'inizio secolo l'attore riprenda la struttura, il metodo di lavoro e la tipologia dell'atto-

re muto anni Venti. Un'esemplificazione di tale organizzazione sequenziale è rilevabile nelle pellicole antologiche del comico: in particolare in *Totò cerca casa*, *Totò cerca moglie*, *Totòtarzan*, *Totò a colori*, *Totò all'inferno* ed in minima parte nel ciclo televisivo *TuttoTotò*. Riguardo al metodo di lavoro prima maniera, invece, basti accennare all'assenza di una partitura prefissata che dispone gli attori in completi atteggiamenti di libertà mimica improvvisativa, che se nella comica equivale all'inseguimento, generalmente con Totò prevede l'intersecazione di situazioni equivocate (cfr. *Animali pazzi*, *L'imperatore di Capri* o *Totò cerca moglie*). In questa direzione, la pianificazione di una comicità costruita sull'accumulo di episodi estemporanei comprende una pratica recitativa fondata sulle seguenti caratteristiche: gesto incoerente, rapidità di soluzioni e rotture, spregiudicatezza inventiva e libertà in un'azione che mira a distruggere tranquillità e razionalità di un intreccio. Ma dove si manifestano con più evidenza i legami tra Totò e il filone comico americano è nella mimica di un attore che ha come unico supporto alla propria espressività narrativa il fisico. La sua strategia comunicativa più riuscita è rilevabile non a caso nella pantomima, catena di episodi descrittivi nei quali l'attore illustra una storia, una situazione, o più semplicemente degli stati d'animo, senza richiedere l'intervento di una voce narrante che li commenti. L'azione, di per sé autosufficiente, può cioè dissociarsi dal contesto filmico non interagendo con gli altri eventi della vicenda: significative sono ad esempio le sequenze del risveglio in *Fermo con le mani*, *I tre ladri* e *Totò a Parigi*, della fame in *San Giovanni decollato*, *I tre ladri* e *Siamo uomini o caporali?*, del suicidio in *Animali pazzi* e *Totò all'inferno* e del rapporto coniugale in *Totò e le donne*.

Se la tradizione spettacolare con Totò si rinnova continuamente, diramandosi in forme performative del tutto inconsuete, non è però con l'analisi dettagliata del suo repertorio che riusciremo ad estrapolarlo dal suo contesto. Vogliamo dire, cioè, che il recupero del singolo documento e dello specifico microframmento (battuta, gag o scenetta) non è funzionale alla scomposizione di una comicità che in realtà non andrebbe incanalata nel particolare, e forse ha ragione Escobar a soffermarsi con la memoria solamente sulle scene che lo hanno maggiormente colpito... Se è corretto, da parte di uno studioso, far conoscere anche le minime sequenze cinematografiche dell'arte espressiva di Antonio de Curtis, del resto uniche testimonianze a lui sopravvissute, è pur vero che il cinema di Totò, come giustamente ricorda nell'introduzione l'autore, non è costituito dall'insieme dei suoi singoli film, ma da un continuum di immagini che eclissa il per-

sonaggio per mostrare un'entità in metamorfosi. E se, come auspica ancora Escobar, il film ideale del comico è un'antologia dei suoi lavori cinematografici, ci sembra che la scientificità con cui viene affrontato sporadicamente l'argomento debba allora cedere il passo al ricordo di un suo qualunque lungometraggio che lasci trapelare l'eccezionalità della sua configurazione eterea, fanciullesca, irrealista ma, paradossalmente, anche profondamente umana.

Stefania Erriquez

## I MESTIERI E LO SPAZIO DEL TEATRO: LA SCENA DEL CHENDA

Questo studio affronta un'indagine sulle attività delle *équipes* di architetti-scenografi operanti in Emilia e in Veneto nel primo trentennio del Seicento, attraverso gli allestimenti realizzati dall'architetto ferrarese Alfonso Rivarola, detto il Chenda (1591-1640). Il lavoro si divide in due parti: la prima prende in considerazione l'intera produzione del Chenda, la seconda analizza in profondità un allestimento teatrale da lui realizzato a Modena nel 1635, attraverso la ricostruzione del suo cantiere e delle modalità organizzative attuate<sup>1</sup>.

### *Introduzione*

Nel XVII sec., gli incarichi portati a termine dagli staff operativi di artisti e artigiani delle scene per città, corti, accademie (con l'esperienza dei teatri pubblici a pagamento) portano, nella loro continuità, alla precisazione di un modello dello spazio teatrale e, insieme, alla stabilizzazione di un repertorio di immagini: ma inoltre, nell'arco del secolo, attraverso l'esperienza dei «cantieri teatrali», i ruoli e le responsabilità complesse si specializzano e si separano trasformando la scenografia in uno dei mestieri del teatro.

Tra la nascita del teatro degli Intrepidi (1600) e i molteplici allestimenti del Teatro della Sala Grande di Ferrara, in Emilia si

<sup>1</sup> Sul cantiere teatrale di Modena diretto dal Chenda nel 1635 sino ad oggi non si possedeva alcuna notizia: da qui il maggiore spazio ad esso destinato nella seconda parte del saggio. Infatti le fonti inedite che ho ritrovato, con la loro ricchezza di dettagli, aiutano a descrivere in modo capillare cinque mesi di attività e pongono il cantiere, e tutto l'avvenimento dello spettacolo, in una posizione privilegiata per lo studio del teatro materiale nella prima metà del Seicento (per i documenti inediti ritrovati cfr. n. 33).