

TOTÒ E LA CRITICA

INDICE

INTRODUZIONE	p. 5
1. GRAZIE TOTÒ, ARTISTA COMPLETO	7
1.1. L'incontro con Pasolini: "Uccellacci uccellini"	9
1.2. Il rapporto Totò – Pasolini	12
1.3. La 'svolta': "Il comandante"	17
1.4. Finalmente solo elogi: "La Mandragola".	18
2. UNA MASCHERA DI NOME TOTÒ	20
2.1. "Made in USA"	20
2.2. Fu vera colpa?	24
3. TOTÒ E IL LINGUAGGIO DEL CORPO	26
3.1. Il miracolo di Totò	27
3.2. Il primo Totò	29
3.3. Totò e il futurismo	32
3.4. "È la mia faccia che comanda me..."	34
4. TOTÒ COMICO DEL LINGUAGGIO	36

4.1. Il “rinnovamento” di Totò	37
4.2. “Io ho carta bianca...”	40
4.3. “Excuse me, bitte schon, noio volevam savuar l’indiris...”	41
5. TOTÒ TRA CRITICA TEATRALE E CINEMATOGRAFICA	45
5.1. Rido...e non me ne vergogno	48
6. “MIO FRATELLO È FIGLIO UNICO...”	52
FILMOGRAFIA DI TOTÒ	54
IL TEATRO DI TOTÒ	63
BIBLIOGRAFIA	67

Introduzione

Il titolo della tesi è 'Totò e la critica', ma avrebbe potuto chiamarsi 'Tributo a Totò' perché è di questo che si tratta. Un tributo ad un artista eccezionale, dalla carriera intensissima nell'arco della quale ha toccato con lodevoli risultati ambiti artistici differenti, dalla musica al teatro, dalla poesia al cinema. Ma, paradossalmente, i riconoscimenti sono giunti soprattutto grazie al medium televisivo (col quale Totò ha avuto poco a che fare da vivo, ma tantissimo da morto!), che ne ha permesso una maggiore visibilità e, importantissimo, lo ha proposto a generazioni che altrimenti non avrebbero potuto apprezzarlo e godere del suo genio.

Dov'è dunque l'importanza che sin dal titolo pare assumere la critica? E' presto detto: la critica (cinematografica) ha assunto un ruolo importante nella carriera di Totò, operando un boicottaggio ai suoi danni, bistrattandolo costantemente in vita, per sdebitarsi poi con una rivalutazione postuma, tardiva quanto (a volte) ipocrita, che però ha il merito di offrire una sorta di ricompensa ad un attore che ha voluto anche delle vere e proprie sfide con la critica stessa.

Sfide alle quali pareva costretto per l'appunto dalla volontà di dimostrare ad una critica spietata, la capacità di interpretare ruoli in film impegnativi senza dover affidarsi ai toni macchiettistici e senza portare in scena la propria Maschera, rischiando di compromettere la 'credibilità' dell'interpretazione.

Il trittico di film con Pasolini, tra i quali svetta "Uccellacci uccellini", il primo vero film che lo presenta al pubblico in un ruolo serio, "Il comandante" e l'exploit de "La Mandragola" di Lattuada, nel quale ai vari acciacchi di Totò si aggiunge una tormentata lavorazione, sono l'emblema di un attore che può allontanarsi da una visione prettamente farsesca per vestire i panni di un attore completo.

Comunque, il Totò maggiormente apprezzato dal pubblico per la capacità di divertire era senz'altro il Totò comico, che di volta in volta si trasformava in clown, burattino, costruendosi un personaggio su misura ed esaltando gli spettatori con gag irresistibili.

Un affetto del pubblico verso il Totò comico inversamente proporzionale alla stima della critica, che disprezzava senza riserve i film da Totò interpretati e manifestava una indifferenza verso questo 'fenomeno popolare' riempiendo le pagine dei giornali di recensioni firmate dai 'Vice'.

Sebbene possa apparire sempre uguale a se stessa, la comicità di Totò attraversa fasi differenti, orientandosi dapprima su una comicità corporea (dagli esordi sino agli anni '40), per avventurarsi successivamente in una comicità incentrata sul linguaggio.

La vitalità e l'estro giovanile sono inizialmente appannaggio di una fisicità irrefrenabile, che sembra disarticolare e snodare il corpo in maniera dis-umana. E' il Totò teatrale, che viene prestato al cinema, con risultati non esaltanti per la critica.

Nell'epoca post-fascista, Totò è poi in un certo senso costretto a rinnovarsi, dovendo affrontare la concorrenza di grandi nomi della cinematografia come Peppino De Filippo o Aldo Fabrizi, che sembrano impersonare i gusti del pubblico.

La modifica della comicità di Totò è anche dettata dall'avanzare dell'età, da qualche acciaccio di troppo e dalla cecità incombente, ovvero da un fisico che non può rispondere come faceva in gioventù. Così, Totò si dedica al linguaggio e crea tormentoni vari che ancora oggi lo caratterizzano, giocando molto sul suono delle parole o storpiando i nomi dei partner.

Un attore completo dunque, che ha intessuto un rapporto conflittuale solo con la critica cinematografica, facendosi invece apprezzare da quella teatrale (anche se alcuni generi teatrali non godevano di particolare attenzione da parte della stampa, al contrario dell'interesse del pubblico). Le recensioni alle opere teatrali sono costantemente un trionfo per Totò, che riceve elogi sperticati anche quando i temi portati in scena sembrano monotoni o di difficile presa sugli spettatori.

'Totò e la critica' è dunque un lavoro che vuole evidenziare l'artisticità di Totò prendendo spunto da numerose recensioni e commenti su un attore straordinario, al quale un tributo è più che dovuto.

La recensione di Mario Soldati che apre la tesi è un manifesto degli ammiratori di Totò, che non possono far altro che guardarlo con riverenza e tributargli un sentito "GRAZIE TOTÒ".

1. Grazie Totò, artista completo

[...] *“Ci si chiede, infine, se non sarebbe bello vedere Totò diretto da un sommo regista: da Fellini, per esempio. Chissà? Forse non darebbe niente di più. Forse sarebbe peggio; sarebbe come congelato dal genio altrui. Ma varrebbe la pena di provare, no? Fa cinque film all'anno. Possibile che nessun produttore veda la convenienza commerciale, la novità pubblicitaria, la probabilità artistica dell'abbinamento? Andrà come andrà. Caro Totò, in ogni modo, grazie. Grazie di averci tanto divertito. Nella tua carriera e nell'esattezza del ritmo del tuo più*



*piccolo lezzo, c'è qualche cosa di indomito: un esempio per tutti, e una lezione. Anche di questo, grazie”.*¹

È difficile non ammettere che in questo pezzo finale della recensione al film “Che fine ha fatto Totò baby?”, apparsa su “L'Europeo” del 13 settembre 1964 ad opera di Mario Soldati, sia riassunto il pensiero che ancora oggi accomuna tanti ammiratori di Totò, incantati dalla genialità e l'estro del comico napoletano, pur se troppe volte relegato in film dalla trama inconsistente o poco originale. “Grazie di averci tanto divertito” è una attestazione di stima e affetto che non appare per nulla esagerata, anzi sembra il giusto tributo ad un attore che ha accompagnato diverse generazioni di italiani. Così, non deve meravigliare neppure quello straordinario e misterioso fenomeno che Giustina Ruggiero definisce “Totòterapia”, che induce al sorriso ragazzi e adulti di ogni ceto sociale e regione d'Italia, a cui basta una locandina di Totò dal valore terapeutico contro solitudine, tristezza e incomprensioni.

¹ Mario Soldati, *L'Europeo*, Milano, 13 settembre 1964.

Assistere ad un film di Totò, infatti, anche quando se ne conoscono a memoria le battute, non risulta mai un'azione infruttuosa, bensì permette puntualmente una nuova scoperta delle capacità artistiche di Totò, perché tralasciare il copione già noto garantisce una maggiore attenzione riservata ai particolari e permette di soffermarsi maggiormente su volti, gesti, ovvero sulla comunicazione non verbale di un attore che si definiva capace di esprimersi maggiormente con la mimica piuttosto che con i dialoghi, al punto da convincersi di essere un comico muto.

Ma il "grazie Totò" che tutti gli appassionati gli dedicano con riverenza è anche e, soprattutto, una risposta alla cecità e l'ipocrisia dei tanti che in vita non ne seppero apprezzare le immense qualità, capaci poi di una altrettanto ipocrita rivalutazione postuma.

Totò però aveva previsto anche questo e tra un rammarico e un moto d'orgoglio non si rifiutava di profetizzare che *"in Italia bisogna morire per essere apprezzati. Vedrai, quando sarò morto capiranno. Anche i registi di fama che oggi mi evitano, si pentiranno di non aver lavorato con me"*.

Naturalmente è doveroso sottolineare che il fenomeno- Totò non si esaurisce assolutamente nella cinematografia, ma investe altresì tanti ambiti, dal teatro alla musica, dalla poesia alla TV. Se si esclude proprio la televisione, con la quale Totò (suo malgrado) ha intessuto un rapporto, sin troppo morboso, solo dopo la sua morte, le altre sfere investite dalla sua intensa carriera lo hanno visto protagonista a tal punto da ricevere unanime e positivo giudizio sia da parte della critica che del pubblico.

Le poesie d'amore, dedicate alle donne amate così come quelle incentrate sulla tematica della morte, di cui *'A livella* rappresenta l'esempio maggiore, o le canzoni come *Malafemmina*, splendidi versi resi in musica, hanno riscosso da subito grande successo, testimoniando una vena artistica ed una ispirazione illimitate.

Il teatro, poi, merita un discorso a parte, perché Totò attore sul palcoscenico ha sempre entusiasmato e ha raccolto grandi soddisfazioni. Ed è stato anche una palestra importante che lo ha formato per le successive esperienze: *"Vede, quelli che vengono dal teatro vanno bene in cinema, perché hanno esperienza, abbiamo una carriera, abbiamo le fondamenta"*.

L'amore per il palcoscenico e la sua grandezza artistica, provocano uno scompenso eccessivo nelle prime esperienze cinematografiche, liquidate dalla critica come dei tentativi vani di trasportare sul grande schermo la maschera da teatro di Totò. Ed anche per Totò l'esperimento risulterà (ma tale convinzione lo accompagnerà per tutta la

carriera) inizialmente difficile e noioso da affrontare, in quanto la freddezza della macchina da presa annulla l'essenza del teatro, ovvero il rapporto con lo spettatore, la reciproca complicità, la possibilità di tastarne le reazioni.

“Quando sono sul palcoscenico, riesco a captare, attraverso le vibrazioni della platea, quello che il pubblico si aspetta da me e mi comporto di conseguenza, come se fossi telecomandato”.

Ma è proprio perché dinanzi al Totò teatrale/musicale/poetico nessuno osa muovere appunti, è opportuno analizzare il Totò cinematografico, che risulta essere al contempo il più conosciuto e il più bistrattato dalla critica.

L'importante è intendersi sul tipo di analisi: nessuno si sogna di archiviare la maggior parte dei film di Totò come dei capolavori, né di stile né di originalità, ma è altrettanto vero che le tante interpretazioni di Totò hanno raggiunto picchi di comicità (e intensità) elevatissima ed è ingiusto non rendergli omaggio, accostandolo semplicemente alla banalità dei film, non evidenziandone invece le straordinarie qualità.

Gli sketch con spalle del calibro di Peppino De Filippo, Aldo Fabrizi, Erminio Macario, Nino Taranto e del fedelissimo Mario Castellani (solo per citarne alcuni tra i più grandi), sono entrati a pieno titolo nel gotha della comicità italiana, così come il duetto con Ninetto Davoli in “Uccellacci uccellini” di Pier Paolo Pasolini è un brillante esempio della capacità di Totò di adattarsi a più ruoli (e altrettanto disparati) senza per questo compromettere la riuscita del film.

1.1. L'incontro con Pasolini: “Uccellacci e uccellini”

Ed è proprio dalle recensioni all'interpretazione di questo film che è opportuno evidenziare l'ipocrisia e la cecità (due termini che non ci stancheremo di ripetere, perché di questo si tratta) che pervadeva i critici dell'epoca. Un film che in molti, al di là delle ideologie e della difficoltà di interpretazione (*“Film da leggere piuttosto che da vedere, come si legge una poesia dell'autore”*²), hanno concepito come una svolta, seppur tardiva, nella carriera di Totò, capace di abbandonare i filmetti da quattro soldi.

Una svolta da tanti auspicata e che, una volta portata a termine, riceve anche commenti del genere: *“Il linguaggio di Totò è quello dell'attore comico, la sua verifica è la risata: se Totò non fa ridere non è più Totò. E nelle favole di Uccellacci uccellini lo vediamo*

² Ugo Casiraghi, *L'Unità*, Milano, 5 maggio 1966.



preoccupato e incerto: un po' si appoggia ai lazzi del suo repertorio, che assumerebbero il consueto valore in un altro contesto, e un po' si affanna a inseguire il ritratto del suo personaggio.[...]...il rapporto con Pasolini ci sembra deludente³.

A firmare questa recensione è un noto critico che non ha mai usato parole dolci per Totò, Tullio Kezich, il quale si affanna a definire vano e non riuscito il tentativo di vedere Totò impegnato in interpretazioni non comiche. Con la particolarità

però, che, spesso e volentieri, le interpretazioni comiche il critico Tullio Kezich imitato da tanti cine-intellettuali, non si degnava neppure di andarle a recensire, lasciando l'“ingrato” compito al proprio ‘vice’.

Un discorso differente al riguardo merita invece Domenico Cammarota, il primo a fornire un esauriente testo sulla vasta produzione filmica di Totò. La sua guida, un vero e proprio tributo al comico napoletano, legge “Uccellacci uccellini” come un film *“totalmente inadatto”* a Totò, ridotto da Pasolini *“ad una patetica, piccola figura di guitto di provincia, ingabbiato in una trama del tutto incoerente, in dialoghi sciatti e riprovevoli, in una cornice pseudomoralista e paraevangelica nominalmente di ‘sinistra’, ma in realtà biecamente passatista, squallida e volgare”*.⁴

Tale critica, effettuata da un amante di Totò la si può leggere non come l'ennesimo sgarbo all'attore (vedi Kezich), ma, al contrario, come la volontà di consolidare la grandezza di Totò, che non aveva alcun bisogno di cimentarsi in esperienze cinematografiche più “audaci”, snaturando la sua essenza di comico in film comici. Inoltre Cammarota evidenzia il rapporto che Totò deve stringere con Pasolini, da lui quasi sottomesso e imbrigliato come mai l'attore avrebbe voluto. *“Malgrado i tanti pessimi sceneggiatori incontrati nella sua carriera filmica, Totò usciva sempre vincitore da qualsivoglia pellicola, anche la più*

³ Tullio Kezich, *La Settimana Incom Illustrata*, 22 maggio 1966.

⁴ Domenico Cammarota, *Il cinema di Totò: la prima guida critica a tutti i film del principe della risata*, Roma, Fanucci, 1985.

scadente, in virtù della sua meravigliosa maschera, del suo scatenato virtuosismo comico; così che mai nessuno, dal più umile soggettista al più grande regista, osò mai tentare la folle impresa di dirigere Totò imprimendo al suo genio completamente avulso da ogni forma d'imbrigliamento, direttive o cambiamenti inconcepibili, di ogni modo e genere, nella consapevolezza dell'unicum dell'insuperabile artista..."

Più che una scommessa, per i più vinta ma per altri inutile, l'interpretazione di Frate Ciccillo pare dunque una bestemmia: tentare di dirigere Totò eliminandone l'essenza propria dell'attore, la spontaneità, è semplicemente devastante. È una problematica abbastanza complessa, dato che lo stesso Totò, chiamato all'interpretazione accetta ciò che il regista vuol farne di lui anche senza comprenderne appieno le intenzioni. E il rapporto, pur non essendo mai conflittuale, inizialmente non è retto dalla complicità di due personaggi, allo stesso tempo simili e differenti tra loro. Anche dopo l'uscita del film, Totò, pur felice per le reazioni positive di gran parte della critica, si interroga sulla effettiva riuscita della collaborazione con Pasolini, titubando prima di accettare l'invito a vestire i panni di Ciancicato Miao, in "Le streghe" (1967), scritto e diretto dallo stesso Pasolini.

Com'è dunque possibile che un film impegnato, in cui Totò dà libero sfogo alla sua verve artistica al servizio del regista, abbandonando la vitalità da palcoscenico che lo aveva accompagnato per tutta la carriera, e che ne sancisce il trionfo della critica (che si sbilancia così: "Totò è straordinario: il film si giustificherebbe anche solo per la sua presenza"⁵, "Totò è unico"⁶, "La grande trovata è di affidare a Totò il ruolo del Frate Ciccillo"⁷), possa in realtà apparire come un film nel quale Totò tradisce se stesso?

È un interrogativo la cui sola risposta possibile è da ricondurre a quella incapacità di accettare Totò in tutte le sue sfaccettature: un attore martoriato dalla critica per i filmetti ai quali accetta di partecipare, che non viene riconosciuto per la sua grandezza e per la sua capacità di mettere a nudo determinati aspetti della vita sociale italiana, non può esimersi dall'affrontare un'avventura originale che ne possa dimostrare le qualità artistiche e che possa semmai valere da rimpianto per coloro i quali non lo hanno voluto "sfruttare" per film meno banali di quelli che ha interpretato. Non si può biasimare un attore che, volendo dimostrare la capacità di affrontare ruoli diversi e del tutto opposti a quelli che ha interpretato per l'intero arco della carriera, si cimenta ottenendo tra l'altro ottimi risultati. E poi, non sia mai detto che la parabola di Totò lo abbia portato a disconoscere ciò che egli ha fatto per tanti anni. Molti attori moderni, all'inizio della carriera impegnati in

⁵ a.s. [Alberico Sala], *Corriere d'Informazione*, Milano, 5-6 maggio 1966.

⁶ Filippo Sacchi, *Epoca*, Milano, 15 maggio 1966.

⁷ Mario Verdone, *Bianco e Nero*, XXVII, 11, Roma, novembre 1966.

interpretazioni di film grotteschi o comici, non appena si trovano a lavorare in un film che li impegna in un ruolo serio o drammatico quasi si vergognano dei loro precedenti e tendono ad offuscare e ad annichilire le prime interpretazioni. Questa è una forma di tradimento, non certo avvalorata da Totò, il quale ha accettato una sfida da proporre più che al suo pubblico, che lo amava senza riserve, ai tanti critici e intellettuali che per anni lo avevano denigrato. Totò sapeva che una interpretazione come quella in “Uccellacci uccellini” avrebbe forse provocato uno scompensamento nel rapporto col suo pubblico, ma accetta lo stesso. *“Il pubblico ama Totò perché Totò fa ridere, perché lo aiuta a dimenticare i guai, le amarezze di tutti i giorni. Non vuole vedere Totò serio, impegnato in vicende drammatiche”*. Così Totò si esprimeva a riguardo della sua figura ed è perciò impensabile che un attore che è conscio dei gusti del proprio pubblico decida di allontanarsi momentaneamente da ciò che i suoi ammiratori apprezzavano maggiormente senza delle valide ragioni.

A ciò si aggiunga che non è da ritenere vero che Pier Paolo Pasolini abbia assoggettato ai propri gusti l'attore Totò, con il quale è dovuto invece scendere ad un compromesso. Come due stati potenti e intransigenti che trattano tra di loro, entrambi si sono resi conto di dover cedere di un piano dalla loro posizione iniziale: il regista ha compreso che non avrebbe potuto (e dovuto) limitare del tutto il raggio d'azione di Totò, al quale doveva comunque lasciare qualcosa dello spirito di inventiva e improvvisazione che ne rappresentavano l'essenza; al contempo Totò ha dovuto abbandonare quelle minime riserve e i piccoli dubbi che lo assalivano sia sulla scelta operata di lavorare assieme a Pasolini, sia sulla bontà del lavoro che assieme stavano producendo, nonostante il quadro non gli fosse sempre chiarissimo.

1.2. Il rapporto Totò - Pasolini

Il rapporto tra Pasolini e Totò si articola in tre film: “Uccellacci uccellini” (1967), “Le streghe [III episodio: ‘La terra vista dalla luna’]” (1967) e “Capriccio all'italiana [III episodio: ‘Che cosa sono le nuvole’]” (1968).

La partecipazione all'episodio “Che cosa sono le nuvole” è di particolare rilevanza per ciò che concerne il rapporto di Totò con la critica. Difatti, il film uscì nelle sale quando il comico napoletano era ormai deceduto e le recensioni al film lasciarono già intravedere una sorta di postuma riconoscenza nei suoi confronti.

Una volta morto, è già il momento di coprire di elogi il povero Totò, che pare aver trovato in un colpo solo tutte le virtù del grande artista.

“Il meglio sta nell’ultima fatica dell’indimenticabile Totò, nei due capitoli che sembrano riassumere il suo incontro col cinema: l’attore comico, che riscattava con la mimica e la battuta i gracili copioni”⁸ scriveva Piero Virgintino, in un pezzo che, pur non avendo la controprova, scommettiamo che, nel caso in cui Totò non avesse nel frattempo abbandonato il mondo terreno, avrebbe dato l’idea di ‘un film nel quale Totò non brilla, complice un contesto mediocre’.

“Un omaggio postumo al grande Totò” del quale “il ‘capriccio’ pasoliniano ha il merito di averci dato una delle più belle interpretazioni”⁹.

È una situazione alquanto imbarazzante, perché traspare una sorta di ipocrisia nelle parole dei critici che si sforzano di mostrarsi rispettosi nei confronti di uno straordinario artista che non c’è più e pare vogliano rendergli omaggio con uno spirito bonario spesso ad essi sconosciuto. Il film pare un omaggio a Totò soprattutto se lo si riesce a decodificare, in quanto dà una lettura che può metaforicamente associarsi alla sua carriera. La trama è infatti incentrata su Jago e Otello, due marionette scontente dei ruoli che vengono loro assegnati sul palcoscenico da un misterioso burattinaio che le muove: entrambi buoni e gentili si trovano costretti dalla parte a essere malvagi e brutali. Durante una rappresentazione, mentre Otello, sobillato da Jago, sta per strangolare Desdemona, il pubblico si ribella e li fa a pezzi. Jago e Otello, ormai inservibili, vengono buttati nell’immondizia, compianti dai compagni rassegnati mentre vengono scaricati in una discarica. Restano con gli occhi aperti a fissare il cielo e le nuvole.

In realtà questo film sembra rappresentare la carriera di Totò: mosso da un burattinaio sprovveduto (regista e sceneggiatore di turno), che lo costringe ad interpretare ruoli non consoni alla propria essenza (di grande e completo artista), viene ‘fatto a pezzi’ dal pubblico (identificabile con la critica) e sebbene venga compianto dai compagni (pubblico e colleghi), precipita in quella che sembrerebbe essere la stanza dell’oblio, che invece si tramuta in un luogo dal quale Totò può godersi la sua rivincita, restando ad occhi aperti a fissare la riconoscenza e la rivalutazione che al suo personaggio sarebbero state tributate. Sembra dunque una intuizione geniale di Pasolini, con il quale Totò aveva intessuto un rapporto di collaborazione che inizialmente suonava ai più come impensabile.

⁸ p.virg. [Piero Virgintino], *La Gazzetta del Mezzogiorno*, Bari, 16 aprile 1968.

⁹ Alfonso Gatto, *Vie Nuove*, Roma, 30 maggio 1968.

Ancora oggi potrebbe apparire difficile immaginare da cosa sia nata una accoppiata difficile da immaginare soprattutto per la contrapposizione netta a livello ideologico e culturale. Cosa ci faceva Totò, il principe, di destra, che si definiva afflitto dal complesso di inferiorità, soprattutto in ambito culturale, al cospetto di Pasolini, un grande intellettuale di sinistra, omosessuale (Totò considerava l'omosessualità alla stregua di una malattia)? Ma è anche un rapporto tra un valido e impegnato intellettuale e un attore che succube della mancanza di offerte da parte di registi affermati, non può che sentirsi onorato della proposta di un regista che lo stimola a misurarsi con interpretazioni degne del suo talento. È una occasione propizia per Totò, schierato al fianco di un artista che può dare lustro maggiore alla sua carriera con una sfida intrigante.

Pasolini – Totò è una accoppiata rischiosa, per alcuni vincente, per altri inutile e inopportuna. Per alcuni rappresenta la vetta della maturità artistica di Totò, per altri è una parentesi, tanto breve quanto non vincente, in una carriera che andrebbe letta esclusivamente nell'ottica comica.

E invece questa 'strana coppia' (che va ad associarsi all'altra coppia anomala Totò-Ninetto Davoli) sorge da una scelta per nulla scriteriata di Pasolini che offre i vari ruoli a Totò seguendo una logica, che sembra non dare adito a dubbi di alcun genere.

Il Totò che incontra Pasolini, è solo fittiziamente lontano o non riconducibile al Totò che tutti conoscevano, che, al contrario, porta sulla scena la propria essenza, la sua completezza di attore e di personaggio che si è venuto a creare nell'arco della carriera. Pasolini ritiene di aver svolto una semplice ma efficace operazione: decodificare Totò.

Pasolini vuol passare da un Totò che si adegua al *“codice del comportamento dell'infimo borghese italiano, della piccola borghesia portata alla sua estrema espressione di volgarità e aggressività, di inerzia e di disinteresse culturale”* per approcciarsi invece ad un Totò che *“è quasi tenero e indifeso come un implume, è sempre pieno di dolcezza, di povertà fisica, direi. Non fa le boccacce dietro a nessuno. Sfotte leggermente qualcuno, ma come un altro potrebbe sfottere lui, perché è nel modo di comportarsi popolare quello di sfottere qualcuno, ma è una sfottitura leggera e mai volgare”*.

È lo stesso regista che non lascia dubbi sulla specificità del personaggio Totò e sui motivi che lo hanno spinto a scegliere l'attore napoletano come protagonista dei propri film. Pasolini insiste infatti sul criterio che regola la scelta degli interpreti dei propri film. Il regista non ricercava volutamente l'attore, che fosse così in grado di diventare qualcun altro, di essere qualcosa di diverso da se stesso, impersonando invece un altro ruolo, bensì si circondava di personaggi che avessero dentro se stessi le caratteristiche che

andavano bene per rivestire un determinato ruolo, il proprio. Ninetto Davoli e, soprattutto, Totò, sono l'emblema di questa volontà di ricerca di attori che pur se professionisti, hanno delle qualità intrinseche che li rendono adatti a determinati ruoli.

“Io uso attori e non attori. Praticamente mi comporto con loro nello stesso modo, li prendo per quello che essi sono, non mi interessa la loro abilità”.

Sembra tutto una mossa azzardata la collaborazione Pasolini – Totò, a cominciare dalla scelta di affiancare ad un artista straordinario e sul finire della carriera un giovanotto che non ha alcuna esperienza in ambito cinematografico. Ma è anche questa una contrapposizione ricercata dal regista per esigenze di narrazione e, in fin dei conti, risulta essere tutt'altro che azzardata, se i due *“eseguono un duetto spesso impagabile. E sembra impossibile che l'uno sia quasi arrivato al termine di una gloriosa carriera, l'impressionante Totò; e l'altro – Davoli Ninetto - faccia ora conoscenza con la macchina da presa e col pubblico. Il segreto sta nell'averli concepiti entrambi, e separatamente, come innocenti improvvisatori”*¹⁰.

Ugo Casiraghi ha inteso perfettamente lo spirito del film e soprattutto di Pasolini, così come il desiderio del regista di trasportare in scena due attori che fossero collocabili nel film come coloro che osservano la realtà essendo quasi fuori dalla storia.

In *“Uccellacci uccellini”* questa condizione dei protagonisti raggiunge il punto più alto in quanto l'innocenza e l'aspetto bonario di cui Pasolini parlava a proposito di Totò si manifesta in diverse circostanze, a cominciare dall'incontro con il corvo, intellettuale marxista, con il quale la coppia di protagonisti si viene a scontrare evidenziando una differente visione non tanto ideologica, quanto proprio di impatto con la realtà. Ad opporsi al corvo che fa della politica la propria ragion d'essere ci sono due uomini che si collocano al di fuori della storia e della politica, amplificando dunque questa contrapposizione. Ma il confronto tra Totò e il corvo non deve essere letto come una contrapposizione tra il borghese dinanzi al marxista, ma deve far riflettere maggiormente sull'innocenza del protagonista.

“E il suo non accorgersi della storia è il non accorgersi della storia di un uomo innocente, non del piccolo borghese che non vuole accorgersene per i suoi miseri interessi personali e sociali”.

Dalle parole di Pasolini si intende dunque che ci si trova dinanzi ad una contrapposizione tra *“esistenza e cultura, innocenza e storia”*.

¹⁰ Ugo Casiraghi, *L'Unità*, 5 maggio 1966.

Ma anche quando diviene frate Ciccillo *“dove Totò danza la lingua degli uccelli senza tradire le sue origini di ‘slogato’, di ‘pazzariello’, di ‘marionetta’ disossata e umanizzata”*¹¹, l'attore napoletano può magnificamente rendere la sua doppia indole, di marionetta e di uomo buono.

“I poli di Totò sono, da una parte questo fare da Pulcinella; dall'altra c'è un uomo buono, un napoletano buono, starei per dire neorealistico realistico, vero”.

Pasolini riesce sempre con precisione a focalizzare le peculiarità del personaggio, il quale ha però queste caratteristiche che non si possono scindere in alcun modo. Non si può pensare ad un Totò buono, dolce al di fuori del suo essere marionetta, del suo essere clown. È proprio questa essenza clownesca che riesce a dare una lettura differente all'opera di Pasolini, in quanto ad una vena tragica e drammatica si affianca una chiave di lettura ironica e pulcinellesca operata da Totò con i suoi lazzi.

“La sua cultura è la cultura napoletana sottoproletaria, è di lì che viene fuori direttamente. Totò è inconcepibile al di fuori di Napoli e del sottoproletariato napoletano”.

Pasolini a proposito di Totò e del comico in genere parlava di un cliché al quale egli si deve affidare e operata questa selezione di se stesso, deve sempre in qualche modo attenersi ad essa. Ma è una creazione mai ristagnante, sempre nuova e visibile in ogni produzione. In alcuni casi è particolarmente visibile (quando il film è brutto l'invenzione di un artista come Totò si nota maggiormente), in altri si fa fatica ad attribuire la creazione al comico in quanto il contesto, particolarmente apprezzabile, sembra amalgamato dal regista.

“Pier Paolo era uno che non usava gli attori come attori. Totò serviva perché aveva quella faccia.” Dalla testimonianza di Ninetto Davoli giunge l'ennesima conferma di come la scelta di Totò fosse legittimata dalla perfetta aderenza al ruolo che doveva impersonare. Ma sulle modalità di lavorazione, Davoli conferma la tesi per cui a Totò fosse garantita una libertà d'azione.

“Seguiva la sceneggiatura, non metteva bocca, sapeva benissimo quello che voleva Pier Paolo. Pier Paolo gli diceva di seguire la sceneggiatura, ma poi lo lasciava libero di fare come voleva lui”.

Dunque, Totò si affida totalmente a Pasolini, il quale è ben conscio che sarebbe un sacrilegio comprimerne estro e vitalità.

La libertà in qualche modo concessa a Totò da parte di Pasolini, ci riconduce al rapporto non solo professionale che si era instaurato tra i due: estremamente professionale ma mai

¹¹ Mario Verdone, *Bianco e Nero*, XXVII, 11, Roma, novembre 1966, p. 77.

condito da una perfetta complicità. È sempre Ninetto Davoli, col quale l'attore parlava spesso, a ricordare come Totò con Pasolini non fosse *“molto espansivo, erano due timidi e allora tra due timidi non ci si sbilancia mai; si davano del lei. Cercavano di essere sciolti, ma sempre con timidezza”*.

Ma che al trittico di film con Totò, il regista fosse particolarmente affezionato, lo dimostra il suo giudizio su *“Uccellacci uccellini”*: *“È stato il mio film che ho amato e continuo ad amare di più, prima di tutto perché come dissi quando uscì è ‘il più povero e il più bello’ e poi perché è l’unico mio film che non ha deluso le attese. [...] Non mancarono le difficoltà quando giravamo. Ma in mezzo a tante difficoltà ebbi in compenso la gioia di dirigere Totò e Ninetto: uno stradivario e uno zuffoletto. Ma che bel concertino!”*

1.3. La ‘svolta’: “Il comandante”

Abbiamo iniziato con *“Uccellacci uccellini”*, ma il senso del discorso lo si può ricondurre anche a film precedenti, ed in particolare a *“Il comandante”* del 1963. In molti reputano questa interpretazione e di conseguenza quest’anno il momento della svolta nella carriera di Totò. Le varie riviste approfondiscono il rapporto con l'attore napoletano e Lello Bersani su *“TV Sette”* e Oriana Fallaci su *“L’Europeo”* sono due tra i tanti che corrono ad intervistare Totò, sul quale tornano a puntarsi tutti i riflettori. È particolarmente emblematico l’esordio della scrittrice che si rivolge a Totò così: *“La considero l’unico autentico artista fra tanti cialtroni, l’unico vero signore tra tanti cafoni, l’unica Altezza Imperiale dinanzi alla quale mi tolgo non uno ma cento cappelli”*.¹²

È una riverenza quasi imbarazzante, che giunge dopo una interpretazione che sorprende tutti. *“Il comandante è difatti il primo film nel quale Totò è veramente protagonista senza adoperare i toni macchiettistici e farseschi nei quali troppo spesso è sacrificato”*¹³. È un Totò nuovo, al quale Sonogo ed Heusch hanno offerto un copione abilmente recitato dall'attore, ma che è poco apprezzato dai critici. Ci risiamo, così come spesso accadeva per i film comici, nessuno obietta sulla qualità dell’interpretazione di Totò, ma tutti hanno da ridire sulla sceneggiatura. È il leitmotiv che accompagna la sua carriera e dovrà farsene una ragione. Ma se per i film comici può puntare sull’apprezzamento del proprio pubblico,

¹² O. Fallaci, *L’Europeo*, n.40, 1963.

¹³ L.A. [Leonardo Autera], *Bianco e Nero*, XXV, 1, Roma, gennaio 1964.

anche in questo caso deve subire l'insoddisfazione di alcuni dei suoi più attenti ammiratori. In soccorso ancora una volta, a mò di testimonianza, ci viene la guida di Domenico Cammarota. *“Nella nostra ideale classifica dei (pochi) peggiori film forzosamente interpretati da Totò, questo Il comandante occupa il secondo posto alla pari con Il ratto delle Sabine, dietro ovviamente il capostipite Totò e Marcellino...”* e ancora: *“Il ruolo costruito forzosamente e con allucinanti risultati da Sonego (autore altresì di buoni lavori con Sordi e altri), è scioccamente atroce”*¹⁴.

È da analizzare quel “forzosamente”, ripetuto due volte in poche righe, che sembra voler sottolineare una volta di più la quasi obbligatorietà della scelta interpretativa operata da Totò. Il senso è pressoché identico a quello rintracciabile nella recensione di “Uccellacci uccellini” : è sbagliata una sola, fondamentale cosa, ovvero la partecipazione al film di Totò. Un ruolo inadatto, un contorno mediocre e l'ennesimo tentativo di snaturare Totò e allontanarlo dal suo ruolo, quello comico. Eppure questo film risulta essere davvero importante per il prosieguo della carriera di Totò, al quale darà ancora più lustro la partecipazione al film di Alberto Lattuada, “La Mandragola”(1965).

1.4. Finalmente solo elogi: “La Mandragola”

Colui che contribuisce alla “rivalutazione” di Totò è Alfredo Bini, produttore appassionato, colto, disposto a rischiare e sperimentare. È lui infatti che produce “La Mandragola” e il già citato “Uccellacci uccellini”, puntando su Totò, per un ruolo differente dalle solite interpretazioni.

De “La Mandragola”, la critica si preoccupa principalmente di analizzare l' adattamento all'opera di Machiavelli, interpretandone la fedele adesione al romanzo, le variazioni linguistiche dovute alla modifica dell'origine di frà Timoteo (Totò), che da toscano diviene napoletano e la carica di erotismo che deve essere in qualche modo celata e censurata.

Il film ottiene giudizi per lo più positivi e come spesso accade, a recitare la parte del leone è Totò. La sua interpretazione, che riesce come accennato a far modificare l'origine del frate, è superlativa. Ugo Casiraghi, nella sua recensione, elogia Totò evidenziando la delicatezza del suo ruolo e la bontà della scelta di puntare su di lui. *“Così, è stata*

¹⁴ Domenico Cammarota, *Il cinema di Totò: la prima guida critica a tutti i film del principe della risata*, Roma, Fanucci, 1985.

*un'ottima idea quella di affidare il personaggio del frate 'mal vissuto' a Totò, la cui esuberanza macchiettistica viene qui perfettamente controbilanciata dal fatto che l'attore più fantasioso deve rispettare il testo del proprio personaggio più fedelmente degli altri*¹⁵.

È un complimento da non sottovalutare quello operato da Casiraghi, che di fatto riconosce a Totò la capacità di calarsi in un ruolo nel quale ha poche occasioni di dare libero sfogo alla sua vitalità e nonostante ciò non pare per nulla legato o frenato.

Vi sono anche commenti più entusiastici per questa interpretazione, da Alberico Sala che lo definisce *"grande attore"*¹⁶ a Callisto Cosulich, che dedica *"un titolo particolare di merito [...] soprattutto per il frà Timoteo dello straordinario Totò"*¹⁷.

Dunque, un po' di meritata serenità per Totò, che, costretto a sorbirsi critiche per interpretazioni intense e serie ma in film poco brillanti, può, grazie alla ottima performance nell'apprezzato *"La Mandragola"*, riscuotere consensi anche tra i suoi ammiratori più severi. Domenico Cammarota difatti, al contrario di ciò che aveva espresso in riferimento a *"Il comandante"* e al successivo *"Uccellacci uccellini"*, riconosce la validità della presenza di Totò e sebbene evidenzi alcune pecche della pellicola, si sbilancia positivamente: *"...la scena finale, con il dialogo folle, lugubre, e/o irresistibile, come volete, con la Morte..., è qualcosa di assolutamente irripetibile, una vera gioia per i sensi..."*¹⁸

È il frà Timoteo de *"La Mandragola"* il manifesto della grandezza di Totò: attore comico, i cui sketch sono di una ilarità sconvolgente, che si misura con una interpretazione tanto più delicata e difficile se commisurata alla sua macchietta; Totò ne esce più che vincitore, dimostrando di essere non solo uno dei comici più divertenti, se non il più grande per eccellenza, ma calamitando l'attenzione del pubblico su un ruolo diverso.

Non ci possono essere contraddizioni di sorta o critici che fingano di non riuscire a vedere Totò serio perché il vero Totò è colui che fa ridere: il Totò de *"La Mandragola"* dimostra come Antonio De Curtis fosse un attore a trecentosessanta gradi, per nulla limitato artisticamente ed in grado di affrontare con successo le sfide che il mercato cinematografico decideva di proporgli.

¹⁵ u.c.[Ugo Casiraghi], *L'Unità*, Milano, 27 novembre 1965.

¹⁶ a.c. [Alberico Sala], *Corriere d'Informazione*, Milano, 27-28 novembre 1965.

¹⁷ Callisto Cosulich, *Abc*, Milano, 5 dicembre 1965.

¹⁸ Domenico Cammarota, *Il cinema di Totò: la prima guida critica a tutti i film del principe della risata*, Roma, Fanucci, 1985.

2. Una Maschera di nome Totò

“Non capirono che il Totò migliore era proprio il guitto, il direttore d’orchestra, il burattino, la larva. Un’ incomprensione che fu soprattutto vigliaccheria: non volendo ammettere di trovarsi di fronte a una Maschera, accusarono Totò di essere una semplice macchietta”¹.

Appurata la grandezza artistica di Totò e la sua bravura nell’interpretazione di film tutt’altro che comici, è giusto ora riproporre un tema che già in precedenza è stato toccato. Prendendo spunto dall’osservazione puntuale e precisa di Anile, bisogna approfondire l’importanza negativa che ha assunto la critica, che ha anche influenzato talune scelte interpretative di Totò.

Non si può non ritornare sull’aspetto della sfida che Totò pare abbia voluto proporre ai tanti che con estremo puntiglio boicottavano i suoi film comici, avventurandosi in interpretazioni meno farsesche e più austere. Ma il vero Totò, quello che il suo pubblico amava più di ogni altra cosa, è sicuramente il Totò comico, il Totò dei tantissimi sketch che hanno deliziato e coinvolto gli spettatori facendoli ridere di gusto.

2.1. “Made in USA”

La critica non apprezzava minimamente questi film, bollati come bassi, rozzi e quasi imbarazzanti, riuscendo nell’impresa di limitare il genio di un’artista del calibro di Totò. L’incapacità e la cecità (ripeteremo spesso questi termini) della critica è però sottolineata da una brillante recensione al film “Totò le Mokò” di Gino Valori , dalla quale è opportuno partire per evidenziare questo comportamento della critica. *“Tutte le volte che appaiono films comici italiani, qualche critico, di quelli autodefiniti autorevoli, assume un tono nauseato, mordicchia la tormentatissima penna, lamenta il ‘basso livello della produzione nazionale’, impartisce consigli ai produttori per avviarli all’Arte pura. Quando poi si proiettano films comici americani, disquisisce soddisfatto sulla ‘comicità introspettiva’ degli interpreti rilevandone risposte intenzioni e capacità con arzigogoli di vocaboli e di periodi opportunamente oscuri, destinati a non far capire nulla ai lettori ma a sbalordirli con la prosa quintessenziata che ha il notevole requisito di rimanere del tutto incomprensibile anche a colui che la distilla non senza interna macerazione della propria sensibilità*

artistica". Ed infine, una importante ed intelligente considerazione: *"Per Totò le Mokò non occorre avvertire che si tratta di un film comico: la presenza di Totò basta ad annunziarlo. Importante è soltanto sapere se fa ridere. Sì: fa ridere. Siamo, però, in tema di farsa e bisogna quindi accettare tutti i presupposti della farsa: inverosimiglianze , illogicità, buffonerie."*²

Quella di Valori è una teoria più che ragionevole ed è abbastanza valida in molti ambiti dell'arte. Anche attualmente, dietro una malcelata critica di "americanata", la maggior parte dei lavori che giungono dal mercato statunitense vengono recepiti come kolossal fantastici e originali pellicole. Tale giudizio è risibile; non si può minimamente immaginare di dover apprezzare un prodotto spesso scarso solo perché proviene da un mondo che è diventato ormai "mitico" e da imitare, seppur all'apparenza irraggiungibile. Su questo, è interessante riportare una battuta del film "L'uomo, la bestia e la virtù", che, tra le altre cose, evidenzia come la comicità di Totò non fosse fine a se stessa, ma definibile satira e spesso anticipatrice di tematiche importanti. Nel mondo di oggi, in cui si fa largo lo spirito dell'anti-americanismo in contrapposizione alla visione 'mitica' di molti circa gli Stati Uniti ed in cui si opera un forte boicottaggio delle multinazionali, responsabili della distruzione dello sviluppo locale, è quanto mai attuale la battuta recitata nel film del 1959: *"Possiamo sostituire lo champagne con mezza gassosa con la pallina dentro, oppure con la Coca Cola, è made in USA, la bevono tutti"*.

Ci si ricollega dunque a quel discorso dell'ipocrisia e dell'incapacità dei critici, oggi come ieri (il film recensito da Valori è del 1949, ma pare non essere cambiato nulla in 55 anni), di inquadrare un determinato film in una precisa collocazione e di evitare di sopravvalutare una pellicola estera (attenzione, questo discorso è limitato ai film comici, grotteschi o comunque non ai film relativamente impegnati, dove invece il livello di partigianeria raggiunge cime impensabili), per sminuire il lavoro di una produzione interna. *"Sarebbe molto più semplice e onesto constatare che la cinematografia di tutti i paesi del mondo ha i suoi films d'arte e i suoi films unicamente divertenti. Così l'Italia. Non v'è motivo di nausea e tanto meno di scandalo"*.

La lucidità di Valori è disarmante, ma incoccia contro la visione estremamente irrazionale di tanti critici che ritengono impossibile una compatibilità tra capolavori artistici impegnati e film decisamente più leggeri, ritenendo solo i primi degni di rientrare in una sorta di artisticità.

¹ Alberto Anile, *"I film di Totò (1946-1967): la maschera tradita*, Recco: Le Mani, 1998.

² Gino Valori, *Cine Illustrato*, VI, 3, Milano, 15 gennaio 1950, p.10.

Come già accennato, questa critica a tratti esasperata contro la leggerezza di alcuni film (quasi sempre bilanciata da un enorme successo di pubblico), si esaurisce non appena la produzione della pellicola sia estera. Al contrario, film che appaiono un po' più seri e ben fatti (ma spesso sfruttano esclusivamente il deserto attorno a sé), vengono immediatamente esaltati e, non v'è alcun dubbio, sopravvalutati. Finisce così, che se un film in lizza a Venezia per il primo premio ("Buongiorno, notte", 2003) non trionfa, si parla subito di complotto ai danni del cinema italiano, di volontà di opprimere e boicottare la genialità dei (pochi) validi registi. Non deve poi meravigliare che sulle colonne di 'Le Temps' si legge che "Il mancato Leone d'oro a Marco Bellocchio è stato accolto dalla stampa italiana peggio di una sconfitta degli Azzurri ai mondiali di calcio."³

Riportando il discorso su Totò, è opportuna la testimonianza di un'attrice che lo ha spesso affiancato sia a teatro che al cinema, Marisa Merlini, che ancora nel '95 si esprimeva così: *"Mi piacerebbe tanto portarli per mano davanti alle telecamere questi grandi intellettuali che non volevano lavorare con Totò. Imbecilli, non hanno capito l'arte infinita e grande di questo comico! Mi chiedo sempre che cosa avrebbe fatto Totò se fosse nato in America, dove sarebbe mai arrivato: avrebbe avuto come rivale Charlot."*

Dall'interrogativo posto da Marisa Merlini si prosegue per evidenziare, una volta di più, il valore spesso negativo e controproducente che finisce per assumere non solo la critica, troppe volte colpevolmente ed esageratamente contraria ad una pellicola, in tante altre circostanze capace di spacciare produzioni di media levatura per capolavori, ma anche l'inettitudine di registi, produttori e sceneggiatori, ovvero coloro i quali "fanno" il cinema.

Non si può prescindere, in una dettagliata analisi della carriera di Totò, dal manifestare il disappunto nei confronti dei tanti che non hanno compreso la sua grandezza e non hanno provato in alcun modo a cavarne il meglio, approfittando del suo bisogno quasi fisiologico e naturale, di dover recitare e dunque della sua massima disponibilità, anche al servizio di inetti.

Certo, proprio questo motivo molti addossano le colpe in misura eminente sullo stesso Totò e sulla complicità con chi non gli rendeva un servizio, "confezionandolo" per film poco artistici. "[...] *Chi se non Totò, è l'unico, il massimo denigratore che Totò abbia, l'ospite furtivo, il cugino povero, il visitatore umile, frainteso, balbettante di se stesso? [...] Totò non ha intelligenza di sé, non vive con Totò. Non si è mai cercato o indovinato, mai. Ha trasferito per venti anni sullo schermo, il Totò del varietà*"⁴.

Così scriveva Giuseppe Marotta a critica del film "La banda degli onesti". Ma questo

³ da *Internazionale*, 505, 12 settembre 2003, p.21.

commento è comune a tanti altri critici che non riuscivano a capacitarsi dell'assoluta irresponsabilità di registi validi, che non optavano per scelte non solo commercialmente ma anche qualitativamente "sicure". E' indubbio che il successo al botteghino di tante pellicole con protagonista Totò, pur se evidentemente di modesta qualità, era frutto principalmente della partecipazione dello stesso Totò, che calamitava un numero elevato di spettatori ai quali poco importava se le scene dove Totò non era presente fossero indiscutibilmente eliminabili.

Come si suole dire per un calciatore che ti assicura una prodezza in campo, Totò da solo 'valeva il prezzo del biglietto'. Domenico Cammarota nella sua recensione a "Totò, Peppino...e la malafemmina" rende al meglio il concetto: *"Quando si afferma che gran parte dei film di Totò sono scadenti, ci si dimentica volentieri che ciò fu colpa del dilettantismo di decine e decine di attori comprimari, e di registi commerciali..."*⁵

Il riferimento non è certo al compare Peppino De Filippo, il cui duetto è anzi definito *'semplicemente superlativo nelle varie scenette (tra cui quella famosissima della 'dettatura della lettera'),'* ma ai tanti co-protagonisti di storie parallele, indispensabili alla realizzazione del film. L'invito-provocazione di Cammarota è però il miglior modo per rendere quanto pensa la maggior parte degli ammiratori di Totò: *"Visto che le tecniche moderne di videoregistrazione fortunatamente lo consentono, provate un po' a registrare su una videocassetta Totò, Peppino ...e la malafemmina, eliminando senza pietà tutte le scene in cui non compaiono i 'fratelli Caponi' (e cioè circa la metà del film), e rivisionate il tutto in questa forma; avrete il privilegio di assistere ad uno spettacolo di satira esilarante."*

Cammarota adopera sempre una terminologia alquanto forte, ma che riesce a rendere più



efficacemente i pensieri ed i concetti. Non fa eccezione in questo caso il "senza pietà" riferito al gesto di eliminare circa metà film che non comprende i siparietti Totò- Peppino.

Al di là della dettatura della lettera, infatti, il film offre una serie di sketch esilaranti, dal lancio della pietra al vicino Mezzacapa, allo

pseudo dialogo con il vigile dinanzi al Duomo di Milano.

⁴ Giuseppe Marotta, *L'Europeo*, 7 aprile 1956.

Appunto per questa straordinaria “vis comica” di Totò e per il richiamo che aveva sul pubblico (non a caso partecipò a diversi film prestandosi a camei), avrebbe dovuto svegliare produttori e sceneggiatori. Il successo sarebbe stato comunque assicurato (intendiamo quello economico) ed in più Totò avrebbe avuto l'occasione di misurarsi con film comici ma di qualità più elevata che avrebbero dato un risalto ancora maggiore alla sua già ricca carriera.

E' un paradosso e un controsenso assurdo quello a cui hanno passivamente assistito tanti uomini di cinema e che ancora oggi non riesce a trovare una spiegazione. Eppure le invocazioni giungevano da più parti, dalla critica principalmente, nella speranza che qualcuno recepisce il messaggio e si prestasse ad offrire a Totò ciò che egli realmente meritava.

2.2. Fu vera colpa?

Si continua a parlare di ‘colpa di Totò’, ma il quesito che ci poniamo è: che colpa ha un attore che, chiamato in causa nelle scene in cui è protagonista, non solo svolge appieno il suo dovere, ma è addirittura sopra le righe? Qual è la colpa, ad esempio, di Totò e Peppino se la metà del film in cui recitano gomito a gomito è straordinariamente divertente e l'altra metà in cui loro non compaiono è mediocre?

Ristabilendo un altro parallelo con il mondo calcistico, la situazione di Totò è simile a quella di un fuoriclasse che milita in una squadra di provincia che punta a salvarsi: se si propone a qualche società con ben altri obiettivi e una rosa più competitiva, non ricevendo alcuna offerta, pur di non rimanere inattivo, preferisce una situazione meno allettante di ciò che le sue capacità meriterebbero.

Troppo spesso si parla di rivalutazione di Totò, di riscoperta di questo genio artistico. Ma cosa c'è da rivalutare? Cosa c'è da riscoprire? Come si fa oggi come venti, trenta, quaranta anni fa a non ridere dinanzi ad una scena che abbia per protagonista Totò? Come si fa a non apprezzare un duetto Totò- Peppino o Totò- Fabrizi? Come possiamo pretendere di definire rivalutazione la semplice riproposizione di sketch comici ineguagliabili?

Anzi, oggi siamo ancora più lontani cronologicamente dagli anni in cui si produssero quei film, perciò abbiamo ancora meno disponibilità di entrare nell'ottica ad esempio

⁵ D. Cammarota, *Il cinema di Totò: la prima guida critica a tutti i film del principe della risata*, Roma, Fanucci, 1985.

dell'intervento e partecipazione spesso spropositata di cantanti e (doverosamente) canzoni nell'ambito del film.

O, ancora, siamo spesso incapaci di attualizzare e contestualizzare un determinato periodo storico- politico (anche se in realtà dovremmo poter apprezzare l'ironia politica di alcuni film), al quale un certo film si rifaceva per poterne cogliere effettivamente tutte le sfumature.

Perciò, non possiamo parlare di riscoperta e, soprattutto, quelli che ne parlano sono semplicemente coloro i quali non lo hanno saputo apprezzare in vita, dovendo attendere la sua morte per rendergli il giusto e meritato tributo.

“Riscoperta, per l'appunto. Ripensamento critico, riconsideramento di opinioni frettolose, errate, riduttive, ad libitum...Da allora maturai un odio invincibile per tutti coloro che si impegnavano nella riscoperta di Totò. Perché io non avevo riscoperto nessuno; avevo scoperto Totò, malgrado i limiti dei miei dati anagrafici, e di conseguenza lo avevo amato subito sin dal primo inizio. Altri evidentemente, no. Riscoprire...che nausea”⁶.

Nausea, è un termine che ritorna e riconduce ad una recensione che abbiamo analizzato, quella di Valori al film “Totò le Mokò”; in quel caso, però, si riferiva alle sensazioni (nausea e scandalo) che parevano provare i vari critici cinematografici, davanti alle interpretazioni e la sceneggiatura di determinati film comici. Nel caso di Cammarota, invece, la nausea è per l'appunto una conseguenza del comportamento della critica, alla quale sono serviti anni e anni prima di giungere ad un verdetto che il pubblico aveva emanato senza alcun bisogno di rivalutazioni postume.

La risposta di Federico Fellini alla domanda se Totò fosse stato “usato” male al cinema, sintetizza bene la sterilità della polemica: *“Ma Totò non poteva fare che Totò, come Pulcinella, che non poteva essere che Pulcinella, cosa altro potevi fargli fare? Il risultato di secoli di fame, di miseria, di malattie, il risultato perfetto di una lunghissima sedimentazione, una sorta di straordinaria secrezione diamantifera, una splendida stalattite, questo era Totò. Il punto di arrivo di qualcosa che si perdeva nel tempo e che finiva in quel modo con l'essere fuori del tempo”⁷.*

⁶ D. Cammarota, *Il cinema di Totò: la prima guida critica a tutti i film del principe della risata*, Roma, Fanucci, 1985.

⁷ da Orio Caldiron, *Totò*, Gremese Editore, 1980.

3. Totò e il linguaggio del corpo

Considerare la carriera artistica di Totò nel suo complesso, significa, come abbiamo già detto in precedenza, analizzare l'artista impegnato in teatro, con la musica, la poesia, il cinema e la televisione. Una degna rivisitazione della sua carriera dovrebbe dunque partire dalla rivista per ultimarsi con i lavori prodotti per la TV. E' quello che comunemente viene definito l'universo di Totò e che dunque non può prescindere dal trattare tutti gli ambiti da esso toccati.

Una distinzione del genere non può però pretendere di affrontare una carriera a tal punto intensa ed eterogenea come quella di Totò. Difatti, parlare di Totò, per molti significa parlare di un artista che già solo a livello cinematografico ha operato una maturazione, come viene da molti definita, ed ha affrontato ruoli così



disparati da poter apparire propri di due attori differenti. Una maturazione che però spinge ad una analisi ancora più approfondita della comicità e della intensità delle sue interpretazioni .

Non dobbiamo limitarci ad annotare come Totò si sia negli ultimi anni di carriera allontanato dai ruoli di guitto e maschera che lo avevano accompagnato per tutta la vita, per affrontare, soprattutto col tritico di film in collaborazione con Pasolini, film molto più impegnati e dal sapore lontanissimo rispetto a quelli interpretati per tanti anni.

E neppure ci si può limitare a vedere nella realizzazione degli ultimi film quella colpevolmente tardiva attenzione che grandi registi hanno voluto dare a Totò, rendendo meno amaro il suo addio alla cinematografia ma al contempo alimentando il rammarico di non aver goduto di un Totò messo al servizio di registi in grado di evidenziarne il valore. Alla maturazione, o per meglio dire, allo sviluppo di una complessità insita in Totò, ha invece contribuito in maniera fondamentale lo stesso Totò. E non c'è da discutere se sia stato un atto volontario spinto da una voglia di allontanarsi in parte dal 'burattino' (mai Totò lo avrebbe voluto) oppure un semplice tentativo di mostrare essenzialmente la forza del linguaggio (perché mai avrebbe dovuto farlo un attore che si reputava un comico muto e

che da sempre aveva come sogno nel cassetto l'idea di realizzare un film muto?), perché non si tratta di una scelta, ma di una vera e propria presa di coscienza della propria fisicità. Era come se il corpo si rivolgesse invitandolo a non puntare su di lui come quando era un ragazzo, perché gli acciacchi cominciarono a farsi sentire e la vitalità giovanile era improponibile.

L'idea che Totò fosse stato nell'arco della propria carriera sempre uguale e che non vi sia una certa discrepanza tra il primo Totò e quello degli anni successivi è da alcuni, come per il critico Alberto Anile, favorita dalla continua trasmissione televisiva dei suoi film, che pure ha notevoli aspetti positivi, rappresentati dall'aver contribuito a far conoscere un artista che altrimenti le generazioni successive non avrebbero potuto apprezzare. *“Ma dal punto di vista critico quest'inarrestabile- e sempre redditizio – flusso catodico gli ha reso un cattivo servizio. Ha fatto credere – e continua a far credere a molti, anche incliti esegeti – che Totò si riduca ai battibecchi con Peppino e con Fabrizi, o che il Totò degli anni Cinquanta sia pressappoco lo stesso degli anni Trenta”.*¹

Anile tende a suddividere il prima e il dopo dagli esordi ai primi anni '40, e dal dopoguerra in poi per evidenziare i cambiamenti avutisi sia a livello teatrale che cinematografico.

E' però opportuno, prima di approfondire questo tema, sottolineare come una certa diversità di interpretazione esista nel Totò iniziale e quello post- fascismo, ma è doveroso considerare che la mimica, la gestualità, la mobilità in scena è semplicemente meno accentuata nel finale di carriera, ma non è certamente da ritenere del tutto assente.

La mimica è difatti un tratto essenziale che caratterizza l'artista Totò e quando si parla di un Totò maturo, si intende considerare un attore che dà maggiore risalto all'aspetto del linguaggio inizialmente sacrificato alla spontaneità e la vitalità fisica, senza per questo non poter contare su di essa, perlomeno in parte.

3.1. Il miracolo di Totò

La sorprendente vitalità scenica di Totò al cospetto di acciacchi vari e una cecità incalzante e quasi totale, è supportata da un commovente ritratto che ne fece Federico Fellini. *“L'ultimo ricordo che ho di lui è un ricordino edificante, da libro Cuore. Stavo facendo il doppiaggio di Otto e mezzo, o forse era un altro film, era l'ora della pausa.[...] Sorrideva con quel sorriso inerte e disarmato che hanno i ciechi. Adesso vengono due della produzione a prenderlo, uno da una parte e uno dall'altra, lo fanno camminare quasi*

¹ Alberto Anile, *Totò prima e dopo*, rassegna Pesaro Film Festival 2003.

sollevandolo come portassero una santo in processione, una reliquia. Spinto da una curiosità insieme scientifica e sentimentale, entro anch'io nello studio, voglio vedere come fa a lavorare in quelle condizioni, non posso crederci. Nello studio tutto è pronto; facendogli evitare i cavi come in un labirinto lo conducono al centro del set potentemente illuminato, lo aiutano ad indossare il suo fracchettino, posa la bombetta sulla testa, ma ha ancora gli occhiali neri sugli occhi, non se li è tolti...Corbucci, credo proprio che fosse un film di Corbucci, gli spiegava la scena. Sento che gli diceva: 'Fai così, arriva fin là, lì ti fermi, dici la battuta, poi corri laggiù dove c'è Enzo Turco'. Enzo Turco si fa sentire: 'Antò, songo accà', facendogli con le mani un gesto che cade nel vuoto. Tutto a posto? Si accendono altre luci. Motore! Ciak! E solo a questo punto Totò si toglie gli occhiali ed è il miracolo. Il miracolo di Totò che improvvisamente ci vede, vede le cose, le persone, i segni di gesso che limitano i suoi percorsi, non due occhi, ma cento, che vedono tutto, perfettamente. E salta, piroetta, corre sgusciando via in un salotto zeppo di mobili, robottino fantastico che tira piatti e risponde fulmineamente alle domande di Turco, di Donzelli, di Castellani e la gente della troupe tutta attorno, gli elettricisti sui ponti si mordono le labbra per non ridere, si nascondono la faccia fra le mani. Stop. La scena è finita, si cambia inquadratura. Nel caos che segue ogni fine di ciak Totò si rimette lentamente gli occhiali e tende le braccia in attesa che qualcuno venga a prenderlo, e lo portano via infatti, piano piano, facendogli fare attenzione ai cavi, alle pedanine, alla gente. E' tornato quella creaturina incredibile che prendeva il sole poco fa in giardino, un esserino incorporeo, un dolcissimo fantasma che ritornava nel buio, nell'oscurità, nella solitudine'².

Il ricordo di Fellini, oltre ad evidenziare l'assenza di protagonismo e superiorità insita in Totò e questa nota malinconica che lo ha caratterizzato lontano dal set o nei momenti in cui non era impegnato in scena, rende perfettamente ciò di cui era capace Totò, a tal punto da definirlo il suo "miracolo", che improvvisamente vede tutto nonostante in realtà i suoi occhi si prendessero gioco di lui.

Un attore che non è costretto ad esprimersi a braccio o improvvisare, ma al quale sono bastate le indicazioni dategli dal regista per fare in modo che la scena funzionasse perfettamente. La "creaturina incredibile" che si trasforma in qualcosa di mostruosamente grande a livello artistico e che impressiona per la sua capacità di rendere al meglio anche nelle situazioni meno adatte.

² Da Orio Caldiron, *Totò*, Gremese Editore, 1980

Non a caso, Alberto Lattuada, suo regista in “La Mandragola”, film per il quale alle condizioni fisiche di Totò si assommavano le difficoltà logistiche e la ristrettezza dei tempi, causate dalla mancata autorizzazione a restare nel convento di Urbino, dove si girava il film, a proposito della professionalità di Totò lo ricorda *“anziano, ma aveva questi sette spiriti napoletani che gli si agitavano dentro, era straordinario”*³.

Supplire alle difficoltà fisiche manifestando una enorme professionalità e un tenace attaccamento al lavoro, è stato dunque uno degli escamotage di Totò, al quale però non sarebbe bastato uno spirito stakanovista se non fosse stato supportato da una vena artistica innata.

Se dunque, il Totò succube della menomazione fisica non ha nulla da invidiare all’atleticità di tanti altri attori, com’è da considerare il primo Totò, che di questa fisicità esasperata faceva il suo cavallo di battaglia?

3.2. Il primo Totò

*“Il Totò prima maniera, dagli esordi ai primi anni 40, era astratto, geometrico, meccanico, un comico funereo che divertiva le platee sconcertandole”*⁴.

È questo il quadro che Anile fa del primo Totò e che racchiude in sintesi l’essenza del Totò teatrale, che verrà poi prestato al cinema affinché le sue movenze possano entusiasmare anche il pubblico che frequenta le sale cinematografiche.

I suoi primi film, come già accennato, sono una riproposizione del Totò teatrale al cinema, con la speranza di un successo simile. Ma il cinema è chiaramente un’altra cosa rispetto alla rivista e anche i differenti tempi tecnici influiscono sul tentativo di portare un attore teatrale al cinema.

È un problema comune a diversi artisti, non solo al giovane Totò, al quale come sempre non pare offrire alcun contributo il regista di turno, come sintetizzato da diverse recensioni al film d’esordio, “Fermo con le mani”, che evidenziano la passività dei registi, i quali rinunciano a rendere cinematografica l’interpretazione dei divi del palcoscenico e lasciano *“il campo aperto alla più assoluta teatralità”* di un lavoro che *“mostra in modo così lampante il miscuglio di affarismo e diletterantismo dei quali è il prodotto, e che non è degno di essere preso in considerazione nemmeno per dimostrare che è tutto uno sbaglio, dalla sceneggiatura alla recitazione al montaggio”*⁵.

³ Da Orio Caldiron, *Totò*, Gremese Editore, 1980.

⁴ Alberto Anile, *Totò prima e dopo*, Rassegna Pesaro Film Festival, 2003.

⁵ Anonimo, *Bianco e Nero*, I,5, Roma, 31 maggio 1937, p. 110.

A fronte di queste recensioni, è però da annotare come gli elogi per Totò siano tanti. Tali recensioni testimoniano ciò che inesorabilmente subirà Totò per tutta la carriera: il giovane Totò si mette in mostra, conferma a livello personale il successo della rivista e pone le basi per un roseo futuro cinematografico. In parole povere, come si dice spesso in questi casi, “il ragazzo c’è e si farà”, l’importante è che a dirigerlo ci sia qualcuno in grado di non rendere troppo lenta e inconcludente la pellicola, alla quale presterà ottimo servizio uno sceneggiatore all’altezza della vena artistica di Totò e (qui si parla ancora di un Totò prettamente comico) che sappia incastonare i suoi sketch comici con una trama non inconsistente.

A sue spese, Totò proverà sulla sua pelle che questi registi attivi e brillanti latiteranno quanto a collaborazione con lui e le reazioni ai primi film sembrano anticipare il leitmotiv dell’intera carriera dell’attore, ovvero l’inettitudine degli sceneggiatori e, talvolta, dei registi che lo affiancavano.

Ma le recensioni a “Fermo con le mani”, così come degli altri primi film di Totò, evidenziano anche la volontà di costruire dei film incentrati principalmente sulla genialità dell’interpretazione di Totò, che sarà in primo luogo il motivo che spingerà i registi e gli sceneggiatori a realizzare film poco amalgamati nelle varie sequenze, affidandosi totalmente alla grandezza dell’attore napoletano, al quale spettava il compito di mantenere a galla un film troppe volte poggiato sul niente.

“Sono forse lo sceneggiatore che ne ha firmati di più, ma non posso negare che i film di Totò erano tutti un po’ raffazzonati. Spesso si cominciava con delle ideuzze che non andavano molto oltre il titolo, si riprendevano vecchi schemi, si contaminavano le solite trame”⁶.

Le parole di Sandro Continenza, autore di diverse sceneggiature per film di Totò, sono allo stesso tempo una presa di coscienza ed una ammissione di colpa.

Era sin troppo forte il richiamo del successo sicuro al botteghino e non valeva neppure la pena interrogarsi sulla possibilità di offrire a Totò una interpretazione più incline alla propria bravura, perché ad ogni modo la sola presenza dinanzi al video del ‘principe della risata’ avrebbe attirato migliaia di spettatori ed avrebbe dunque fruttato più del lecito per un film da ritenersi “raffazzonato”.

Che questo fosse il cliché abituale dei film di Totò, una volta raggiunta da egli stesso la popolarità della quale godeva, è in particolare confermato dai titoli che ai film venivano dati. La serie dei ‘Totò e ...’ è lunghissima ed è in sintesi ciò che registi e sceneggiatori

⁶ Da Orio Caldiron, *Totò*, Gremese Editore, 1980.

pensavano di dover fare del film, ovvero incentrarlo esclusivamente su Totò, che avrebbe dovuto far scompisciare dalle risate con le sue gag gli spettatori, che avrebbero poi avuto l'opportunità di riprendersi nelle scene in cui Totò non era presente e che offrivano ben poca roba dal punto di vista e, cinematografico e di comicità pura; nonché un film che avesse già nel proprio titolo il nome di Totò come propria componente fondamentale, in modo da attirare il pubblico con una delle migliori calamite.

Ebbene, "Fermo con le mani" è il primo film ma da solo basterebbe a poter spiegare il rapporto di Totò con critica, registi e sceneggiatori.

Per alcuni, come Gino Visentini, *"questo Charlot dei poveri"* farebbe meglio a tornarsene al varietà ed evitare di *"farci fare una pessima figura"*, intriso com'è di *"infaticabile cocciutaggine"*⁷ prestata alla cinematografia ma degna a suo giudizio esclusivamente di un palcoscenico teatrale.

Per altri, come Osvaldo Scaccia che recensisce positivamente "San Giovanni decollato", libera riduzione della commedia "San Giovanni decollatu" di Nino Martoglio e primo film di Totò a ricevere giudizi gratificanti (che fruisce anche dell'effetto di nobilitazione culturale riservato ai film tratti da testi letterari e teatrali), il tentativo di portare Totò sullo schermo non solo pare qualcosa di opportuno, ma anzi bisogna insistere puntando sull'attore napoletano, garanzia di successo a patto di saperlo indirizzare.

*"Anche dopo aver visto il San Giovanni decollato, resto dell'opinione che dei nostri attori comici Totò è ancora il più cinematografico, quello capace, per le sue doti più che artistiche naturali, per quella sua maschera così grottescamente e comicamente fotogenica, per quel muoversi così strambo originale, di dare al nostro cinema un 'tipo' comico nuovo e francamente divertente"*⁸.

L'importante è però fare in modo che Totò acquisisca la consapevolezza di non avere a che fare con una realtà teatrale, ma con la cinematografia che ne è, per forza di cose, decisamente lontana.

Così, se per ripristinare la sensazione del teatro che a Totò così tanto piaceva e che contribuiva a rendere ancora più densa di vitalità una interpretazione sul palco, spinto dal contatto con il pubblico, durante le riprese sul set gli operatori ridevano, applaudivano in modo da caricarlo di energia, allo stesso modo l'ambiente teatrale doveva sparire quanto a organizzazione e messa in scena dello spettacolo. A questo però doveva pensarci il regista, che senza dover in alcun modo tentare di mettere un eccessivo freno alla

⁷ Gino Visentini, *Cinema*, IV, 76, Roma, 25 agosto 1939, p.141.

⁸ Osvaldo Scaccia, *Film*, IV, 3, Roma, 18 gennaio 1941.

spontaneità artistica di Totò, avrebbe avuto però il compito di incastonare in maniera brillante le varie sequenze del film.

3.3. Totò e il futurismo

“Chi deve scoprire questo ‘tipo’? Totò o il regista? Io penso: il regista. Totò è troppo legato ancora al varietà, e più che al varietà, al successo che ottiene in varietà per dimenticare se stesso e tentare di dare alla luce un nuovo Totò, un Totò cinematografico, un Totò di una comicità meno dialettale ma più elaborata e consistente”⁹.

Sembra azzardata la prospettiva presa in considerazione da Scaccia, che Totò abbandoni se stesso per affidarsi ad un nuovo Totò, ma nella realtà sono in molti a pensarla come lui.

“L’avvenire di questo comico, ormai tanto popolare da noi, sia più in dipendenza del cinema che del teatro” afferma con fermezza Giuseppe Isani sulle colonne di “Cinema”, aggiungendo quello che in tanti pensano sia il modo migliore per ottenere il meglio da Totò, ovvero che *“Totò per essere gustato deve venire preso isolatamente, spogliato della sua naturalezza di uomo per divenire unicamente e solamente personaggio: Totò”¹⁰.*

Come Scaccia che invita a puntare su un Totò diverso, un Totò dalla comicità innovativa, Isani spinge a non disperdere un talento come Totò.

“Se vi è un attore un Italia, in questo momento, che è tutto visivo, che potrebbe raggiungere i suoi effetti anche senza muovere le labbra, prestando unicamente se stesso in quella specie di ‘trance’ comica che lo invade, questo è Totò”.

Ritorniamo dunque al mimo- Totò, a quell’attore che non abusa della parola perché quasi non ne ha bisogno, che sfrutta essenzialmente la propria fisicità, fatta di turbinii di movimenti, ma anche di semplici espressioni facciali o gestualità sbarazzina.

“Film gaio e concitato nel quale si aspettano al varco le irresistibili corsette di Totò, i suoi frenetici giri d’occhio, i suoi muti e fervidi discorsetti fatti muovendo soltanto le labbra, gli scatti della sua silenziosa e aerea follia”¹¹.

È dunque, come diceva Anile, il Totò del prima, il Totò delle farse pulcinellesche e delle rappresentazioni di Scarpetta, degli snodamenti di Gustavo De Marco come delle

⁹ Osvaldo Scaccia, *Film*, IV, 3, Roma, 18 gennaio 1941.

¹⁰ Giuseppe Isani, *Cinema*, V, 110, Roma, 25 gennaio 1941.

¹¹ Pat. [Ercole Patti], *“Il popolo di Roma”*, Roma, 9 ottobre 1941.

macchiette di Maldacea, ma anche di una certa macabra macchinosità futurista reinterpretata 'a orecchio'.

E' opportuno soffermarsi un attimo sul concetto di futurismo in Totò. In soccorso ci viene Giampaolo Infusino, che nel suo libro "La maschera di un principe" mette in evidenza come *"curiosamente la critica a proposito di Totò eviterà di parlare di avanguardie"*¹².

Al contrario, poche voci in controtendenza come quella di Mario Verdone, che nel '50 su Sequenze scrive: *"Non sarebbe esagerato affermare che col volto di Totò, col solo volto, si potrebbe fare un 'tre minuti' di avanguardia. La pagina cinematografica si ridurrebbe a un grande primo piano dove le ciglia che si spostano, la bocca che si restringe o si rischiara, scriverebbero le parole"*.

Al di là delle varie interpretazioni e collaborazioni di Totò (viene citato solo l'incontro con Bragaglia, all'epoca già uscito dal futurismo, regista di "Animali pazzi"), è innegabile che una influenza il futurismo deve averla avuta nei confronti di Totò, dato che l'attore napoletano ebbe come primo grande ispiratore Gustavo De Marco, uno dei più seguiti attori, che sfruttando un corpo incredibilmente disarticolato raggiunse gli onori della ribalta, sino al punto da essere soprannominato "l'uomo di gomma".

De Marco fu uno degli artisti più attivi in una realtà comunque ricca di talenti al servizio del futurismo, in una città dove tale movimento aveva attecchito con una straordinaria intensità.

Ma, ritornando alla querelle sul rapporto Totò- futurismo, Infusino chiude sottolineando



come l'assenza di richiami alle avanguardie da parte dei critici, sia imputabile anche alla volontà di manifestare la presenza di un solo grande ispiratore. *"I critici preferiscono invece sempre insistere sull'importanza di Pulcinella: una scelta obbligata, un luogo comune buono per tutte le stagioni, la maledizione di ogni artista napoletano, inseguito per tutta la vita dall'ombra di questa maschera popolare."*

Un pulcinellesco Pinocchio, insomma, se dovessimo semplicemente affidarci ai termini maggiormente utilizzati per provare a definire un artista straordinario.

¹² Giampaolo Infusino, *Totò: la maschera di un Principe*, Lito Rama, Napoli, 2000.

3.4. “È la mia faccia che comanda me...”

E Totò? Totò cosa pensava della sua capacità di disarticolarsi in maniera imprevedibile? Che ne pensava del suo corpo che sembrava fare e disfare senza aver bisogno di alcun particolare impulso?

“E se mi chiedono: come fai a essere tanto snodabile? Io rispondo: non lo so...”¹³

Così si rivolgeva ad Oriana Fallaci durante la già citata intervista apparsa su “L’Europeo” del 1964, sembrando quasi un arrogante che vuol celare misteriosamente le proprie capacità, uno di quei ragazzi primi della classe che fingono di meravigliarsi ogni volta di come abbiano fatto a prendere il massimo dei voti senza aver studiato. Ed invece la risposta di Totò appare quanto mai sincera e quasi non v’è motivo di dubitare della sua incapacità di controllare i propri muscoli.

“Non sono mai stato ginnasta, l’unico sport che ho praticato, è stato il ciclismo: quand’ero ragazzo. Ciclismo!...Andavo in bicicletta. Se mi chiede: come fai a far le capriole, ad arrampicarti sui muri come una mosca? Io rispondo: non so, dicono che dipenda dai muscoli allungati, quindi flessibili. Ma cosa voglia dire, boh! Se mi chiede: come fa a inventare quelle espressioni buffe, quelle smorfie? Io rispondo non lo so. Non è una disciplina, non è uno studio. E’ un istinto. Una roba che succede da sé, quasi indipendentemente dalla mia volontà.[...] Non sono io che comando la mia faccia, è la mia faccia che comanda me...”

Qualcosa di innato si diceva, di dis-umano a volte, qualcosa che neppure esiste nella realtà. Chissà come mai in tanti si sono affannati ad affermare che Totò non esista nella realtà, sia qualcosa di soprannaturale, un qualcosa che è più cose messe assieme.

“Si perde di vista che Totò è un fatto naturale, un gatto, un pipistrello, qualcosa di compiuto in se stesso, che è come è, che non puoi cambiare, tutt’al più puoi fotografarlo”.¹⁴

Traspare quasi in questo ritratto di Federico Fellini la volontà di cercare sempre nuovi termini che riescano ad esprimere, senza riuscirci, cosa fosse Totò. Lo definiva una “straordinaria apparizione” e non nascondeva il desiderio di “farlo vedere in diversi atteggiamenti, in piedi, seduto, orizzontale, verticale, vestito ma anche nudo, per vederlo bene e farlo vedere, così come si fa con un documentario sulle giraffe, per esempio, o su certi pesci fosforescenti degli abissi marini”.

¹³ da L’Europeo, n.40, 1963.

¹⁴ da Orio Caldiron, Totò, Gremese Editore, 1980.

Un documentario per far conoscere appieno ciò che in realtà non si conosce e per permettere di apprezzare tutte le qualità, visibili e non, che facevano di Totò qualcosa che appariva fuori dal normale.

Anche Anile, riconducendosi a Marco Ramperti, parla a proposito del Totò di palcoscenico considerandolo *“dis-umano come un burattino, super-umano come un diavolo, pseudo-umano come un automa, ultra-umano come uno spettro”*.¹⁵

Totò era dunque qualcosa che parlava da sé, che utilizzava il proprio corpo e la propria faccia provocando ilarità senza neppure aprire bocca, aiutato com'era oltre che dalla sua straordinaria genialità, dal profilo deformato a causa di un incidente occorsogli in giovinezza (durante una finta esercitazione di boxe con un maestro, ricevette un pugno in pieno volto che gli ruppe il naso e gli spostò visibilmente la mascella rispetto all'asse naturale) e che lo portava a commentare il suo volto così: *“la mia faccia non ha altra tristezza che quella di un mento allungato, di un naso torto e della vita, che non è triste ma nemmeno allegra”*.

¹⁵ Alberto Anile, *Totò prima e dopo*, Rassegna Pesaro Film Festival, 2003.

4. Totò comico del linguaggio

“Sicché è inutile che i critici mi rimproverino perché faccio sempre le medesime cose da decine di anni, perché sono sempre lo stesso. Le medesime cose non le faccio: sono passato con disinvoltura dalla commedia dell’arte alla prosa, all’operetta, al varietà, al cinema, alle riviste, alle canzoni...”

Questo “j’accuse” di Totò è condito anche da un invito che pare quasi un avvertimento: *“Rispetto i critici. Ma i critici devono consigliare, non distruggere. Io rispetto, ma voglio anche essere rispettato”¹.*

Formulato in un momento abbastanza brillante ed importante della carriera di Totò (a quel tempo Totò stava girando ‘Il comandante’, forse il primo film che diede una impronta differente alla sua carriera), tale pensiero è una risposta ‘documentata’ alle illazioni della critica, secondo la quale la figura di Totò era sempre uguale a se stessa. Ed invece, la capacità di sapersi rinnovare è una delle principali qualità che a Totò devono essere riconosciute, dato che è riuscito a superare indenne il passare del futurismo nonché dei propri anni, confermandosi nel Neorealismo e successivamente, affrontando con tenacia gli ostacoli che si frapponivano tra la realtà e la sua tipologia di comicità.

Un esempio lampante di come Totò sia riuscito a rinnovarsi e ad interpretare l’umore del pubblico, riuscendo ad alternare in maniera brillante le proprie fatiche lavorative, è rintracciabile nelle recensioni di due film cronologicamente successivi, che manifestano una sorta di cambiamento in Totò.

“Totò riesce ancora ad animare un congegno che scricchiola in ogni sua connessura; ma vi riesce a stento. E ci sembra che ormai l’intensità delle risate con cui il pubblico più sprovveduto e ben disposto accoglie il suo gioco comico, denunci qualche stanchezza”².

E’ il solito ‘Vice’ a firmare questa recensione a “Sette ore di guai”, il cui soggetto è ripreso dalla farsa scarpettiana “Na creatura sperduta”, ma non è una voce fuori dal coro: diversi sono i critici che ritengono che la comicità di Totò sia divenuta ormai monotona e che servano dei nuovi input , altrimenti l’amore del pubblico potrà trasformarsi in indifferenza.

E, come per incanto, l’interpretazione del film successivo a “Sette ore di guai”, vale a Totò il Nastro d’argento come migliore attore protagonista dell’anno: si tratta di “Guardie e ladri”, da un soggetto di Piero Tellini e recitato assieme ad Aldo Fabrizi, nelle vesti del

¹ da *L’Europeo*, n.40, 1963.

² *Vice, Paese Sera*, Roma, 18 novembre 1951.

brigadiere Bottoni. E' un film che dice molto sulle qualità artistiche di Totò ed evidenzia inoltre una sorta di maturazione, anche dal punto di vista del linguaggio, in qualche modo una de-provincializzazione.

“Ci sono voluti quindici anni (il suo primo film, Fermo con le mani è del 1936) perché dal comico Totò uscisse l'attore Totò, perché la marionetta diventasse uomo”³.

Si esprime così Lamberto Secchi a proposito di un attore che sembra aver compreso l'importanza di abbandonare un'ottica semplicemente macchiettistica decidendo di fare di se stesso un “ *uomo, un personaggio che non fosse una caricatura...Eccolo dunque il grande attore che il nostro cinema cercava e col quale per anni si era inconsciamente sollazzato credendo di avere a che fare solo con un prodigioso pupazzo meccanico, un eccezionale mimo*”.

Si ritorna dunque al discorso intrapreso , riguardo ad un Totò del prima e un Totò del dopo. Il mimo che diventa attore completo, dotato anche e, soprattutto, della parola. Il linguaggio deve servire a Totò per rinnovarsi e sfruttare l'ondata di nuova comicità che sta investendo il paese. Totò, così come Macario e altri, deve assolutamente modificare il suo approccio con una realtà in movimento, deve abbandonare la visione avanguardista/futurista, per uniformarsi allo spirito neorealista che ha invaso lo schermo.

4.1. Il “rinnovamento” di Totò

La leadership della comicità è messa a rischio dalla presenza di attori come Aldo Fabrizi o Peppino De Filippo, interpreti talmente popolari e regionali da rispecchiare fedelmente i gusti che sembrano andare per la maggiore.

E' appunto per la spietata concorrenza di formidabili attori, che deve positivamente sorprendere la capacità di Totò di mantenersi un gradino più in su degli altri.

“E se nei suoi film Totò riuscì sempre a prevalere non solo su Macario e Rascel ma anche su Peppino e Fabrizi (che prima o poi sarebbero finiti tutti per fargli da spalla), lo si deve a una sua incredibile capacità di rinnovarsi, pur mantenendo quell'alone di assurdità che continuò a distinguerlo”.

Le parole di Anile testimoniano una volta di più la supremazia di Totò sugli altri, frutto di una intelligente presa di coscienza di un bisogno di cambiamento. Ma il Totò che modifica se stesso, è un Totò che fa uso di un linguaggio nuovo, definibile quasi universale, che

³ Lamberto Secchi, *La Settimana Incom Illustrata*, Milano, 23 dicembre 1951.

vuole staccarsi da una sorta di regionalismo.

Il duetto con Fabrizi è una controprova per molti della superiorità di Totò, che, considerando la grandezza di un artista come lo stesso Fabrizi, evidenzia senza bisogno di altre conferme, la straordinarietà dell'attore Totò.

“Nel film accanto a Totò è Fabrizi e il confronto fra i due attori riesce quanto mai utile e interessante: mentre il primo è riuscito a portare la sua recitazione su un piano, diciamo, universale, il secondo, sebbene assai bravo, resta fermo al dialetto, ai modi, al mondo, ai gesti dialettali. Mentre Totò è un attore, Fabrizi è un attore romano; la differenza può sembrare cavillosa, ma è fondamentale”⁴.

Altroché se è fondamentale la differenza sottolineata da Sechi a proposito dei due e, soprattutto, una recensione del genere è uno straordinario tributo a Totò, che viene quasi posto su un piedistallo rispetto ad un altro attore che, comunque, è un più che degno rappresentante della ‘aristocrazia’ cinematografica italiana.

Il punto che è opportuno evidenziare è perciò rappresentato da questa sorta di sdoganamento operato da Totò, che ha saputo orientarsi verso una comicità universale abbandonando una visione prettamente regionalistica/dialettale.

A questo punto può addirittura far sorridere dare una occhiata alla recensione già ampiamente riproposta, di Mario Soldati al film “Che fine ha fatto Totò baby?”, che intraprende un discorso inerente al linguaggio adoperato dall'attore napoletano.

“Fra i suoi progressi, notiamo l'allargamento del linguaggio: l'adozione di parole, espressioni, intonazioni prese da tutti i dialetti d'Italia. E' uno dei primi segni concreti, nella storia del costume, della nostra giovane unità”⁵.

È dunque completamente delineato il percorso del linguaggio di Totò: da un inizio dialettale, si è passati ad una centralizzazione e universalizzazione della lingua, operando come già detto una sorta di sdoganamento, per giungere poi inaspettatamente ad una acquisizione di termini dialettali e intonazioni varie e proprie di zone geografiche alquanto distanti dalla realtà napoletana. È un progresso da non sottovalutare, perché rappresenta la volontà di affermare la propria appartenenza ad un ambiente che sia più vasto della sola zona meridionale dell'Italia, coinvolgendo zone che altrimenti avrebbero potuto leggere tale tipo di comicità e di linguaggio come qualcosa di troppo lontano e di estraneo alla propria realtà. Ma è anche

⁴ Lamberto Sechi, *La Settimana Incom Illustrata*, Milano, 23 dicembre 1951.

⁵ Mario Soldati, *L'Europeo*, 13 settembre 1964.

la volontà di avvicinarsi ad una idea di unità, che ha bisogno di formarsi inizialmente puntando sul linguaggio come elemento di amalgama.

Cosa, se non parlare la stessa lingua può avvicinare e compattare realtà che sembrano piazzarsi in due emisferi lontanissimi? Cosa, se non accettare la realtà differente e provare a conoscerla sin dalle viscere della lingua, può avvicinare rispettosamente due entità lontane?

Ebbene, il linguaggio che Totò decide di utilizzare è un esempio, come dice Soldati, della “giovane unità” ed è senz’altro un progresso per un attore che qualche anno prima interpretava un campagnolo che si recava per la prima volta a Milano e decideva di rivolgersi ad un vigile urbano in (pseudo)tedesco! (Il riferimento è a “Totò, Peppino e... la malafemmina”).

Dicevamo in precedenza che la scelta di affidarsi maggiormente al linguaggio, deve per certi versi essere vista anche come una scelta se non obbligata, certo dettata dalle condizioni fisiche dell’attore. Già ai tempi di “Fifa e arena”(1948), Totò è un cinquantenne che riscuote successo per la sua fisicità (*“Laddove, poi, alla mimica dell’attore si è aggiunta la trovata della sceneggiatura, la comicità diventa pressoché irresistibile”*⁶, scriveva Lorenzo Quaglietti), che però di lì a poco comincerà a subire disturbi legati alla vista ai quali si assommeranno gli strapazzi dovuti al superlavoro al quale l’attore si prestava.

È per questo che non può più puntare sulla maschera dis-umana, ma deve trasferire *“la sua carica allucinatoria e destrutturata sul linguaggio, che diventò l’elemento più appariscente del suo cinema e delle sue riviste dal dopoguerra in poi”*. (Anile)

Così come non si deve credere che l’aspetto della comicità corporea e mimica di Totò scompaia del tutto durante quella fase che abbiamo definito ‘del dopo’, allo stesso modo non si deve pensare che la carica del linguaggio fosse bandita dal primo Totò.

Ne sia controprova uno sketch del film d’esordio, “Fermo con le mani”, durante il quale Totò si affanna a spiegare che *“il funzionario civico municipale è un aggettivo qualificativo di genere funzionatorio. Il funzionario fisiologicamente funziona con la metamorfosi estiva della metempsicosi. La metamorfosi del funzionamento muove la leva idraulica delle cellule di accento sull’arteriosclerosi del soggetto patologico e lo fa funzionare nell’esercizio delle proprie funzioni. Hai capito?”*

⁶[Lorenzo] Quaglietti, *L’Unità*, 23 dicembre 1948.

4.2. “Io ho carta bianca...”

Totò non si è mai limitato nel giocare sulle parole, recuperandone alcune ormai in disuso o ripetendo all'ossessione locuzioni avverbiali, che adoperava come proprio marchio di fabbrica. In più, è opportuno sottolineare come riuscisse a creare sempre giochi di parole che si prestavano anche a rime piuttosto audaci o imbarazzanti (alcune delle quali, è doveroso ammetterlo, anche abbastanza scontate), senza però essere volgare.

La comicità di oggi pare non riuscire a fare a meno in alcun modo della battutaccia o della parolaccia ed ha fatto in modo da far divenire accettabili e incapaci di destare sdegno anche delle parole gergali piuttosto scurrili.

Non v'è dubbio che si tratta di due realtà, quella di Totò rapportata all'epoca moderna, che sono molto più lontane e distanti di quanto il mero aspetto cronologico possa far pensare; ma è altrettanto vero che, al di là degli sketch cabarettistici di trasmissioni televisive, anche il cinema comico per strappare una risata al pubblico è costretto ad affidarsi alla battuta scurrile, alla parolaccia, che risolve facilmente un situazione intricata, al gioco di parole audace al quale irrimediabilmente si deve associare una presenza femminile poco vestita e delle situazioni imbarazzanti per i protagonisti.

Non facciamo mistero di ciò, se da anni ormai i botteghini nel periodo natalizio incassano in gran parte per la comicità di questo stampo offerta dai film in cui figurano come coppia fissa e ormai inossidabile Boldi- De Sica. Non si voglia leggere tale riferimento come la solita critica moraleggiante, ma semplicemente come l'ennesima dimostrazione della difficoltà di far ridere, oggi come ieri, senza la volontà di affidarsi ad uno standard trito e ritrito. Se Totò ancora oggi fa ridere senza l'uso di volgarità, vorrà pur dire qualcosa circa le capacità artistiche dell'attore...

Di parolacce nella carriera di Totò è quasi impossibile trovarne, ma sicuramente è da analizzare quella che pare essere la battuta più scurrile del comico, in quanto solo una attenta analisi dimostrerà l'efficacia di tale battuta, in nessun modo fine a se stessa.

Il riferimento è al film “I due colonnelli” (1963). I due protagonisti della scena sono il maggiore Kruger (Roland Bartrop) e il colonnello Di Maggio (Totò):il tedesco deve radere al suolo il paesino dove c'è un campo italiano, ma il colonnello Di Maggio si oppone strenuamente; il maggiore più volte manifesta all'italiano la massima libertà concessagli per radere al suolo il paese. Circondato dai suoi uomini, il colonnello è costretto a subire

l'ennesima invettiva del maggiore che conclude con una ferma minaccia: *“Si ricordi, io ho carta bianca...”*, alla quale un ormai esausto ma irremovibile Di Maggio replica: *“E ci si pulisca il ***”*, provocando l'esaltazione dei suoi uomini.

L'effetto che una battuta del genere può avere sul pubblico è straordinario e l'esplosione manifestata dai soldati italiani è evidentemente trasportata nello spettatore, al quale la risposta, seppur volgare, pare togliere un peso dallo stomaco sopportato a stento sino a quel momento. Una battuta del genere avrebbe avuto sicuramente meno effetto (ma sarebbe stata ugualmente apprezzata), se fosse giunta alla prima invettiva del maggiore. L'idea invece di ripetere più volte l'affermazione in tono sempre più minaccioso, ha fatto in modo da portare la situazione ad un limite di umana sopportazione che, aggiunta alla compiacenza per la fermezza del colonnello, spinge il pubblico verso una risata liberatoria.

4.3. “Excuse me, bitte schon, noio volevam savuar l'indiris...”

I tormentoni di Totò a livello linguistico restano però altri e sono legati a termini come *a prescindere, pinzillacchere, quisquillie, d'uopo, eziando*; tutte parole che erano usate col fine di esasperarne l'uso, oppure dei veri e propri neologismi creati all'occorrenza ed anche dei termini aulici o arcaismi vari che riuscivano nell'intento di provocare una forte ilarità perché immessi in una realtà quotidiana che incocciava contro un uso talmente elevato delle parole. Le parole create artificialmente ad hoc non sono però l'unico escamotage usato da Totò, al quale confacevano i suoi discorsi assurdi che intraprendevano delle strade talmente strane, sconfinando in ambiti totalmente estranei alla situazione in cui nascevano.

La scena precedentemente citata di “Fermo con le mani” (il funzionario), è solo uno dei tantissimi esempi che si potrebbero proporre per avvalorare questa tesi.

Il linguaggio di Totò che è anche interessante valorizzare è quello dell'epoca post-avanguardista, del momento in cui Totò decide di trasportare nel proprio linguaggio, talmente carico e brillante, l'estro e la genialità che in precedenza era soprattutto appannaggio del proprio corpo. *“Per Totò fu un ripiego consapevole: indebolitosi il corpo, attribuì ai suoi discorsi le snodature, i salti, le arrampicature, i capovolgimenti, i cortocircuiti e le deformazioni, le morti e le resurrezioni che una volta imponeva al suo fisico atletico, al*

*Totò prima maniera. Dai funambolismi da supermarionetta passò al dislocamento della parola*⁷.

Per quanto anche Totò apprezzasse maggiormente la sua comicità da mimo che il Totò comico del linguaggio, a conti fatti quello che da Anile viene definito un 'ripiego consapevole' finirà per essere un degno sostituto di una comicità che per diversi fattori è divenuta ormai improponibile.

La comicità sulla quale Totò decide di puntare è una comicità che, *"affidandosi alla fantasia di nuovi autori, quali Metz & Marchesi, Age e Scarpelli, slitta verso il burocratese e si esercita nella sistematica storpiatura del cognome del partner, oggetto concreto da infrangere e poi ricostruire, irridere e ricreare, gioco di cui fecero le spese soprattutto i personaggi di Peppino De Filippo"*.(Anile)

Valgono a tal proposito degli esempi che, richiamati alla memoria, non possono che far ridere, come il caso de "La banda degli onesti", in cui De Filippo/Lo Turco diviene dapprima Lo Turzo, poi Lo Struzzo e via scorrendo in una infinità di nomi che solo vagamente si avvicinano a quello reale.

Ma la comicità linguistica si ritrova anche semplicemente nella scelta dei nomi dei personaggi. In "Chi si ferma è perduto", a Totò/ Antonio Guardalavecchia fa compagnia Peppino/ Colabona, oppure il Mezzacapa (Mario Castellani) in "Totò, Peppino e... la malafemmina, che si presta facilmente a battute, soprattutto nel momento in cui con i fratelli Caponi negozia sul prezzo da pagare per il muro del casolare vicino infranto con il trattore.

Ma altri celebri esempi sono il Totò/ Antonio La Trippa ne "Gli onorevoli" che durante un



proclama dal balcone di casa viene deriso da un *"La Trippa...sì, col sugo..."* e, per restare in ambito politico, l'onorevole Trombetta, del quale tutti conoscono *"quel trombone di suo padre"* e di cui in tanti conoscono le abitudini della sorella, che divenuta sposa e acquisendo il cognome del marito diviene *"Trombetta in Bocca"*.

Possono sembrare tutte battute in tono minore, ma rientrano altresì in una situazione di ilarità

più definita e che questi sketch tendono ad amplificare.

⁷ Alberto Anile, *Totò prima e dopo*, Rassegna Pesaro Film Festival 2003.

La forza di Totò è stata soprattutto quella di riportare in vita termini ormai in disuso, dando loro una nuova e ritrovata dignità.

Parlando ad esempio a proposito dell'espressione 'a prescindere', Totò si rammaricava della mancanza di coloro i quali abusavano sul palco di questo termine, senza fare un minimo riferimento a lui. Rimettere in valore un termine, riportarlo all'onore del mondo, come definiva lui era *"come avessi riportato a galla un relitto. Uno che a suo rischio e pericolo porta a galla un relitto, che fa, se lo fa portare via da questo e quello?"*

È dunque facile intuire come al suo linguaggio in realtà Totò ci tenesse, e non poco. Della sua capacità di rendere assurdo un discorso, dei suoi riferimenti aulici talmente astrusi in un discorso banale, dei suoi richiami in latino maccheronico non poteva fare a meno per rendere irresistibile una propria interpretazione e chiaramente andava fiero di ciò.

Il fatto che termini come *d'uopo*, *quisquillie*, *pinzillacchere*, siano neologismi da lui creati e anche accademicamente riconosciuti, è una ennesima dimostrazione di come l'inventiva dell'attore fosse senza limiti.

Anche la scelta delle parole in determinati contesti, non pareva mai frettolosamente operata. Così, quale parola può meglio simboleggiare la morte se non *'a livella*?

Per parlare del passaggio in Totò da un determinato tipo di comicità ad un altro, possiamo affidarci all'accurata recensione di Mario Soldati, dalla quale già molto abbiamo colto e che sembra comunque rappresentare un manifesto degli ammiratori di Totò, per come tratta con lucidità, tono critico e appassionata stima la carriera dell'artista napoletano.

*"Totò è migliorato, perché alla smaccata e dilatata mimica che richiedeva la partecipazione acrobatica di tutto il suo corpo, e che forse era soltanto l'effetto della sua giovinezza, della sua intima esuberanza e vitalità, oggi è stato costretto a sostituire una recitazione più paziente e più precisa, più musicale e più raffinata: un gioco da fermo"*⁸.

Sin qui Soldati pare non aver aggiunto nulla a quanto già affermato, ovvero un cambiamento dovuto anche ad un fisico che non risponde più come una volta, ma è l'immagine successiva che, oltre a calzare a pennello con altre metafore calcistiche proposte in precedenza, rende al meglio la nuova prospettiva di Totò: *"un po' come i grandi 'foot-ballers' sul finire della loro carriera, Cevenini III, Cesarini o Green, quando facevano miracoli sullo spazio di un metro quadrato: ma più efficacemente di loro e con una prospettiva di una durata molto più lunga per l'avvenire, dato che il foot-ball non può fare a meno di una certa violenza fisica e, a un certo momento, dell'energia muscolare necessaria a un breve shoot, mentre a quello shoot degli attori che è il primo piano basta*

⁸ Mario Soldati, *L'Europeo*, 13 settembre 1964.

un silenzio, un'immobilità, la scelta di un tempo, un timido abbassare delle palpebre, una lieve contrazione della pelle tra naso e labbro superiore."

Il riferimento ai calciatori che debbono sapersi adattare ad un nuovo tipo di calcio per poter proseguire la propria carriera ad alti livelli, è perfetto. E' però necessario che si posseggano delle qualità non indifferenti per saper tenere fronte ad un cambiamento del genere e Totò, pare proprio che disponesse di queste qualità.

La comicità linguistica di Totò, riprendendo Anile, dà il meglio di sé in coppia con Peppino. Al di là dei già citati riferimenti, i duetti con Peppino nei film "Totò, Peppino e... la malafemmina", sono di una ilarità irresistibile.

La scena della dettatura della lettera nella stanza d'albergo è entrata ormai nella storia della comicità. Fonte di ispirazione per altri (spassosa è la lettera di Benigni e Troisi a Savonarola in "Non ci resta che piangere"), è difficile trovare qualcuno che non conosca quello sketch, in cui addirittura la scelta dei punti è operata in base all'idea che una minima quantità possa denotare la loro provenienza: *"lascia stare, poi dicono che siamo provinciali..."*

Altrettanto celebre è la scena in effetti già richiamata dello scambio di battute con il vigile presente dinanzi al Duomo di Milano, per l'occasione scambiato per la Scala.

"Excuse me, bitte schon, noio volevam savuar l'indiris..."

In realtà si potrebbe scrivere un libro, e difatti se ne è perso il conto di quanti ne siano stati pubblicati, riportando le battute e gli sketch dei film di Totò. Una comicità coinvolgente che, come abbiamo avuto modo di analizzare, ha avuto il merito di affrontare brillantemente epoche che seppur cronologicamente vicine parevano appartenenti a secoli distinti. Una comicità, quella di Totò, che ha saputo cadenzare ritmi e tempi, ha saputo condire con una formidabile maestria linguaggio e comunicazione non verbale, in un mix diabolicamente divertente.

È per questo motivo che una volta di più non riusciamo a capacitarci dell'astio e dell'incomprensione del quale Totò è stato vittima. Un attore che ha saputo rinnovarsi in maniera encomiabile e che è stato comunque un punto di riferimento per l'intero cinema italiano per più decenni, che però in vita ha dovuto accettare quelle che già in precedenza abbiamo definito 'illusioni', senza aver la possibilità di vedere il proprio operato elogiato più di tanto.

5. Totò tra critica teatrale e cinematografica

“Totò è il teatro. Il cinema nel migliore dei casi, lo ha dimezzato. Nel peggiore, che era poi la norma, lo ha puramente e semplicemente tradito.”

Mario Castellani, uno dei più fedeli compagni di scena e amico di Totò, al suo fianco in numerose rappresentazioni teatrali e durante la carriera cinematografica, non ha dubbi su quale sia la parte artistica nella quale Totò ha reso maggiormente.

Il suo giudizio è in realtà corrispondente più che ai gusti del pubblico (che non aveva bisogno di stilare una graduatoria di merito perché ammiratore del Totò impegnato in ogni ambito), a quelli della critica, che al contrario di ciò che accadeva per i film, non lesina elogi al Totò teatrale.

Non v'è bisogno di ritornare sull'aspetto dell'amore quasi viscerale di Totò per il palcoscenico e sulla carica che il contatto con il pubblico pareva donargli, mentre è opportuno evidenziare come una differente visione della critica tra teatro e cinema sia



riconducibile soprattutto ad una questione di ritmi e tempi tecnici.

Il contesto teatrale si presta maggiormente alle caratteristiche clownesche, buffe, mimiche e caricaturali di Totò, in opposizione ad una più rigida e compassata versione cinematografica. In più non pretende ritmi brevi e veloci come possono esserli quelli di una sequenza cinematografica, ma anzi può protrarsi lungamente senza compromettere la scansione dei tempi.

“Le conosciamo tutte a mente (le espressioni di Totò), ci possono magari divertire se ci vengono ammannite tra uno spettacolo e l'altro, in quel quarto d'ora nel

*quale, dopo l'attenzione cui ci ha costretti il film, si riposa volentieri la mente nelle scempiaggini del varietà; ma un'ora e mezzo di Totò, francamente è troppa!"*¹

Oltre a ricondurci all'aspetto dell'iniziale diffidenza di molti circa l'utilizzo di Totò nel cinema (ma sul quale non ci dilungheremo perché già approfondito in precedenza), tale recensione al secondo film di Totò, "Animali pazzi", evidenzia una difficoltà di ricezione che pare colpire il pubblico cinematografico al cospetto di uno spettatore teatrale.

Gli sketch cinematografici appaiono a volte troppo lunghi ed il compito del regista, più volte sottolineato, doveva essere quello di gestire e coordinare le sequenze dettandone i tempi, nonché riuscire ad incastonarle con un criterio logico e idoneo.

Il teatro invece si presta maggiormente alla comicità di Totò, estrosa e geniale, dinamica ed impetuosa, che indirizza sul palcoscenico la propria vitalità coinvolgente e che cattura tutti, da pubblico a critica.

La mole di materiale sulla quale possiamo contare per un confronto teatro/cinema è però abbastanza scarsa, poiché la stampa prestava un'attenzione episodica ad una forma di spettacolo il cui successo popolare sembra essere stato quasi sempre inversamente proporzionale all'interesse della critica.

Sin dai suoi esordi nella compagnia di rivista, giunta dopo un successo travolgente nell'avanspettacolo, le risposte di pubblico e critica furono esaltanti. La compagnia di Achille Maresca, nella quale Totò entrò a far parte in sostituzione di Erminio Macario, riscosse notevole successo nelle tournée del '28 e '29. La critica era entusiasta di lui e già se ne cominciava a parlare come *"il primo comico-grottesco della storia contemporanea"* e persino come *"il comico del domani"*².

Portando in scena i testi di Ripp (Luigi Miaglia) e Bel Ami (Anacleto Francini), Totò, al fianco di Isa Bluette e Angela Ippaviz viene celebrato dalla stampa italiana.

*"Il debutto della compagnia di rivista di Isa Bluette è stato felicissimo"*³ è il primo, entusiastico commento a "Madama Follia", che è riuscito *"a rivelare al pubblico romano Totò, il più originale comico del nostro teatro di rivista"*⁴.

La buona vena di Ripp e Bel Ami è confermata anche ne "Il Paradiso delle donne", nel quale *"la Bluette e il comicissimo Totò furono particolarmente applauditi. I bis e le chiamate furono numerosissimi."*⁵

¹ Vice, *Il Tevere*, Roma, 21-22 agosto 1939.

² da Giampaolo Infusino, *Totò, la maschera di un Principe*, Lito Rama, Napoli, 2000.

³ [Anonimo], *La Tribuna*, Roma, 4 febbraio 1928.

⁴ fus., *L'Impero*, Roma, 26 gennaio 1928.

⁵ [Anonimo], *La Tribuna*, Roma, 4 febbraio 1928.

Favorito dalla particolare buona vena degli autori, Totò riesce comunque a distinguersi per la sua bravura ed incamera elogi personali e commenti positivi.

*“Un successo schiettamente personale poi è stato quello di Totò nella riuscita ed originale creazione di ‘Otello’, macchietta di non indifferente valore, tutta basata sulla comicità dell’artista, perché quest’ultimo non ha ricorso affatto al trucco grossolano e pagliaccesco [...]”*⁶.

Anche qui cominciano le difficoltà nel riuscire a codificare il personaggio Totò e rendere in parole tutte le qualità mimiche e corporee del comico, così Totò diviene *“dall’inaggettivabile umorismo”* e *“comico e serpentino”*⁷.

Il successo della compagnia, ma soprattutto di Totò è ormai inarrestabile: Milano, Firenze, Torino, Palermo sono solo alcuni dei grandi centri dove fanno tappa le tournée.

L’ilarità che Totò era capace di provocare nel pubblico semplicemente con la propria presenza è resa bene da questa sua testimonianza: *“Ricordo che a Firenze fui riconfermato con un aumento di paga da 75 a 200 lire. Ero con la compagnia Maresca: una sera il capocomico mi pregò di stare fermo quando non dovevo recitare perché il pubblico rideva e si distraeva a danno degli altri interpreti. La sera dopo lo incontrai poco prima che iniziasse lo spettacolo. ‘Vi avevo pregato’ mi disse, ‘di non monopolizzare il palcoscenico quando non siete di scena. E’ vero che voi, ieri sera, non vi muovevate, ma soltanto teoricamente: perché anche stando fermo eravate tutto un movimento. E il pubblico rideva più di prima. Quindi, fate quello che vi pare”*⁸.

Il successo che Totò sembra ottenere a livello teatrale è simile a quello ottenuto a livello cinematografico, quanto ad affetto del pubblico. E così come accadeva anche al cinema rischia seriamente di mettere in ombra il resto del cast, monopolizzando l’attenzione anche nei momenti in cui non recita. Un altro valido esempio per evidenziare questo ‘strano’ fenomeno, è rintracciabile in un episodio raccontato da Liliana De Curtis, con protagonisti Totò e Anna Magnani, una artista che non ha bisogno di presentazioni e che godeva di una popolarità degna di quella di Totò.

“La Magnani una sera pretese che le luci fossero concentrate su di lei. Totò acconsentì, e forse non solo per via della sua proverbiale generosità nei confronti dei colleghi. Di fatto, accadde che il pubblico, invece di puntare gli occhi su di lei in piena luce, cercasse Totò nell’ombra. Il suo incanto gli era stato promesso, e ora quella promessa non mantenuta s’era trasformata appunto in attesa. Infuriata, dopo lo spettacolo la Magnani corse da lui,

⁶ [Anonimo], *L’Impero*, Roma, 12 febbraio 1928.

⁷ [Anonimo], *L’Impero*, Roma, 17 febbraio 1928.

⁸ da Giampaolo Infusino, *Totò: la maschera di un Principe*, Lito Rama, Napoli, 2000.

che ostentava un sorriso innocente, inveendo: 'A Totò, se un gran figlio di mignotta. Da domani le luci vanno rimesse come stavano prima'.

Al di là di questo episodio, il rapporto di Totò con i propri colleghi è sempre stato ottimo, dimostrando la signorilità e la professionalità di un attore che non pretendeva assolutamente di essere trattato come una primadonna.

Nel 1930 Totò, forte del successo ottenuto nelle sue tourné, durante le quali girava tutta l'Italia, si avventura in uno sketch dal titolo "Totò Charlot per amore" che lo avvicina ad un artista al quale sembrava rifarsi.

"Totò ha compreso perfettamente l'amara ironia del suo grande collega dello schermo; ne ha penetrato lo spirito, imitato in modo impressionante la truccatura, rievocato perfettamente i gesti, consacrati da chilometri di pellicola di film e diffusi per tutto l'orbe"⁹.

E' uno sketch importante perché rende onore ad un artista da molti affiancato a Totò e che però in alcuni casi è visto come un modello sin troppo lontano per essere imitato.

Non è un caso se nei primi film viene definito "*questo Charlot dei poveri*" anche se in tanti in realtà, lo hanno accostato a lui, nonostante la ritrosia di Totò che si scherniva dicendo: "*Mi hanno detto che potevo diventare uno Charlot. Li ringrazio. Ma di Charlot ce n'è uno solo.*"

5.1. Rido... e non me ne vergogno!

Nel corso degli anni, Totò e la sua compagnia alimentano un successo che pare impossibile interrompere.

"Questo "Al pappagallo" segna un nuovo grande successo della compagnia Totò e richiama ogni giorno una folla imponente di spettatori che non si stancano di applaudire l'irresistibile Totò, che profonde comicità a piene mani e suscita ininterrottamente le più schiette risate".

Questa recensione (ce ne sarebbero tante altre simili da poter riportare) è emblematica della differenza tra le reazioni della stampa rispetto alla versione cinematografica di Totò.

Qui infatti le risate vengono definite 'schiette', si nota come il pubblico, così la critica si diverta davvero e le risate siano tanto spontanee quanto gustose.

È decisamente diverso da ciò che fuoriesce dalle recensioni ai numerosi film di Totò, dalle quali sembra apparire una platea che si diverte, ma puntualmente ripresa dal critico di turno, che quasi non riesce a capacitarsi di tanto divertimento.

⁹ da *L'Impero d'Italia*, 28 giugno 1930.

Recensioni cinematografiche come *“Il pubblico però, non sottizza, si lascia prendere dai ghirigori dell'intrigo, ride degli equivoci, consente alle parodie, e si diverte, sia pure superficialmente, alle battute più paradossali”* e soprattutto *“Se si ride? Certamente, ma a condizione di vergognarsi, talvolta, di aver riso”* evidenziano come i critici si rapportassero in maniera molto differente col Totò teatrale rispetto a quello cinematografico.

Se il pubblico si avvicina a Totò con medesimo entusiasmo tra teatro e cinema, sembra trasparire tra i critici una sorta di prevenzione e pregiudizio nei confronti del comico.

Alfredo Orecchio, recensendo *“47 morto che parla”*, si esprimeva così: *“Bisogna anzi aggiungere che non fui sicuro delle novità comiche (di cui invece abbonda 47 morto che parla) se non quando le risate a crepappelle della platea mi costrinsero a spalancar gli occhi su questa ‘svolta’ veramente inaspettata dopo una così lunga serie di delusioni dateci dall'attore”¹⁰.*

Di svolte purtroppo, nell'arco della carriera di Totò se ne sente parlare troppo spesso e diverse volte anche a sproposito, ma ciò che più impressiona (negativamente) e la dice lunga sul comportamento della critica, è rappresentato dal fatto che debbano essere le risate a crepappelle degli spettatori a destare dal 'sonno critico' nel quale si erano addentrati troppi intellettuali.

C'è sempre stata una sorta di contrapposizione tra critica e pubblico (proprio in fatto di gusti Totò ne è un esempio eclatante), ma in questo caso pare che il critico si sia accostato al cinema già col proposito di evidenziare le 'stanche risate del pubblico perché provocate da una comicità monotona' (da molte recensioni si deduce questo commento) e non con lo spirito denso di interesse, che dovrebbe accompagnare chi fa questo mestiere.

In questa circostanza però Totò esce vittorioso due volte: una in quanto è lampante il fatto che il critico debba modificare le proprie idee e debba abbandonare la sua diffidenza automatica e naturale dinanzi all'attore e di conseguenza perché evidentemente, l'interpretazione dell'attore è talmente ilare da costringere il critico a non potersi opporre alla calorosa partecipazione del pubblico, di fatto omologandosi al suo gusto.

Sulla questione inerente alla diversità di critica che si collega anche ad una diversa accettazione e ricezione delle modalità interpretative nei diversi ambiti artistici, è opportuno analizzare l'ultima grande rivista interpretata da Totò, dal titolo *“A prescindere”* del 1956. E' interessante trattare l'opera di Nelli e Mangini perché segna il ritorno di Totò alla rivista dopo sette anni dall'ultima fatica sul palcoscenico, targata *“Bada che ti mangio”*

¹⁰ al.or. [Alfredo Orecchio], *Paese Sera*, Roma, 7 gennaio 1951.

(1949) e dopo una intensa esperienza cinematografica e quindi rappresenta bene la diversità di ritmi e tempi scenici.

Il pubblico ha chiaramente accolto il proprio beniamino con un affetto travolgente (*“Un applauso interminabile alla sua prima uscita e poi acclamazioni e risate durante quasi tutto il primo tempo sino alla improvvisa esplosione del Rock and Roll”*¹¹) e non è rimasto assolutamente deluso dalla sua performance (*“Il pubblico aveva avuto in un primo tempo una larga cordialità: alla fine ha avuto la controprova che ritrovava il suo Totò nella misura completa e gli applausi si sono fatti fittissimi”*).

La critica invece attendeva al varco questa nuova esperienza di Totò e voleva tastarne le capacità di reintrodursi in ritmi ai quali ormai non era più abituato.

“L’Uomo deve tornare ad essere Maschera, la mimica facciale più sottile deve diventare smorfia violenta, l’attore deve moltiplicare le dosi della virtù comica per ottenere l’onda lunga che lo metta in contatto con lo spettatore lontano. In certi momenti sembra non ci siano ‘valvole’ che bastino per ottenere quello che in radiofonia si chiama un’alta fedeltà. I cinque, i dieci minuti dello sketch non bastano a dar vita a un personaggio: sono appena sufficienti per modellare una macchietta. E’ una lotta dura, un ritorno duro a mezzi tecnici più ristretti e più avari”.

Totò deve riadattarsi o meglio deve semplicemente prendere le misure, riaccostarsi a quello che in realtà è il ‘suo’ mondo. E sebbene *“era più disorientato che stanco”*, non ha faticato più di tanto per riappropriarsi della sua figura teatrale.

“La recitazione più che una invenzione immediata, ci pareva ‘estratta’ da un appello un po’ inquieto a memorie di effetti che erano familiari sette o quindici o vent’anni fa - addirittura al tempo di Totò sconosciuto alle folle- e che i sette anni consumati in un’altra tecnica espressiva avevano reso un po’ consueti”.

Ciò è quello che accade nella prima parte della rivista per Orio Vergani che però non lesina complimenti al Totò della seconda parte, *“quando si è compiuto il congiungimento con la tradizione e con l’origine del vecchio music-hall – ci hanno detto che la parodia dell’Otello è un ‘numero’ di andatura quasi petroliniana, che risale a molti anni or sono – Totò ha ritrovato completamente la sua misura di grande maschera comica”*.

Tranne qualche momento di impaccio iniziale, dovuto semplicemente alla mancanza di pratica per sette anni, Totò non delude neppure nella sua ultima apparizione e riesce a riscuotere un successo grandioso che fa della propria recitazione a teatro qualcosa di straordinariamente grande.

¹¹ Sandro De Feo, *L’Espresso*, Roma, 2 dicembre 1956.

Nell'arco della carriera teatrale, però, Totò si è trovato a vivere anche momenti simili a quelli vissuti nella recitazione cinematografica, in quanto in alcune circostanze ha dovuto sopperire alla mancanza di brio dell'opera o è risultato uno dei pochi ad essere apprezzato nella propria compagnia.

*“Comunque è lui che tiene su lo spettacolo stando in scena quasi ininterrottamente dal principio alla fine”*¹² è una testimonianza di Contini a recensione di “Eravamo sette sorelle”. A volte la ripetizione di temi o l'eccessiva riproposizione di determinati aspetti risultava monotona per la rappresentazione. *“Per fortuna la presenza di Totò con le risorse della sua personalissima comicità, ha valso a sollevare il tono dei quadri ai quali partecipava e a portare felicemente in porto lo spettacolo”*¹³.

Accade ciò che la critica puntualizzava spesso nell'ambito cinematografico, ovvero un Totò sopra le righe al cospetto di un'opera mediocre.

Fortunatamente, però, a livello teatrale ciò che è capitato con una frequenza talmente bassa dall'apparire semplicemente come delle piccole parentesi negative che non incidono minimamente sulla fama di Totò, perché, come diceva Castellani, *“Totò è il teatro”*.

¹² E.C. [Ermanno Contini], *Il Giornale del Mattino*, Roma, 3 gennaio 1946.

¹³ [Anonimo], *Il Giornale del Mattino*, Roma, 5 giugno 1945.

6. “Mio fratello è figlio unico...”

“Totò? Non mi piace neanche un po’.”

Può sembrare l'ennesima, pesante, feroce critica di qualche (pseudo)intellettuale che getta fango sulla credibilità artistica di Totò, ed invece, le parole virgolettate appartengono a qualcuno che Totò lo conosceva davvero bene: Antonio De Curtis.

E' stato detto e ridetto tutto circa la contrapposizione eufemisticamente definibile forte tra la Maschera, l'attore Totò da una parte ed il suo alter ego, l'uomo Antonio De Curtis dall'altra: un clown, un genio, un estro ed una vitalità formidabile, contrapposta ad un timido e pigro nobile napoletano.

La “creaturina incredibile”, come la definì Federico Fellini, che nulla aveva a che fare con il dinamico artista, che eravamo abituati a vedere sul palco o dinanzi ad una cinepresa.

Non sappiamo se credere o meno al De Curtis che disprezza la figura di Totò perché “*non (mi) fa ridere*”, ma siamo senz'altro sicuri di essere in disaccordo con il suo giudizio: Totò piace eccome, Totò è un patrimonio dell'intero paese che grazie ad una intensissima campagna avviata subito dopo la sua morte, si è nuovamente impadronito di un qualcosa che ne era parte integrante.

Le nuove generazioni hanno fruito di questa “riscoperta” di Totò, avvicinandosi ad un fenomeno che altrimenti, causa boicottaggio operato ai suoi danni durante la carriera, sarebbe rimasto inaccessibile e perlopiù considerato marginalmente.

Ed invece la continua trasmissione (talvolta esagerata) dei film di Totò ha permesso di protrarre nel tempo la bravura di un artista sulla quale in realtà non pare possibile operare più di tante obiezioni.

La grandezza di Totò è immensa ed è difficile che qualcuno possa riuscire a parlare di Totò in maniera tale da renderlo invisibile agli spettatori di un suo film.

Dall'analisi che abbiamo compiuto, è emerso un artista che si è cimentato con successo nel mondo della musica, della poesia, del teatro e del cinema: non è perciò minimamente sopportabile chiunque si esprima a proposito di Totò in maniera tale da sottovalutarne o ridimensionarne le capacità.

Senza dover per forza ritornare sulla critica, prima troppo dura ora sin troppo adulatrice, è nella realtà quotidiana che si manifesta la grandezza di Totò: molte videoteche, ad esempio, nella suddivisione in generi dei propri film aggiungono una sezione

esclusivamente dedicata a Totò. Ma ancora, hanno una frequenza eccezionalmente alta le collane di film su Totò (così come di altri 'mostri sacri' della comicità italiana, come ad esempio Alberto Sordi).

Sono esempi talmente lampanti della volontà di appropriarsi di qualcosa alla quale evidentemente si è legati, che non è necessario affidarsi alle 'parole colte' di qualche critico ciarlatano che vuole donare nuova dignità all'opera di Totò.

Questo lavoro non è nato con la pretesa di operare una 'lettura critica' di Totò, ma è spinto semplicemente dalla volontà di evidenziare il ruolo che ha assunto la critica nei suoi confronti. Commenti spesso troppo pesanti ed esageratamente offensivi nei confronti di un artista straordinario che non ha goduto della stima che meritava, subendo in molti casi le lamentele di critici, prevenuti più che inetti.

"Mio fratello è figlio unico perché non ha mai criticato un film senza prima vederlo" cantava Rino Gaetano, un altro artista tanto boicottato quanto amato dal pubblico (e guarda caso 'riscoperto' ultimamente): ebbene, ritengo che tra i critici cinematografici di figli unici ve ne siano davvero pochi...

Filmografia

1937 “Fermo con le mani”

regia: Gero Zambuto

sceneggiatura: G. Giannini, G. Zambuto

1938 “Animali pazzi”

regia: Carlo Ludovico Bragaglia
I.Perilli

sceneggiatura: G. Campanile- Mancini,

1940 “San Giovanni decollato”

regia: Amleto Palermi
A.Vergano

sceneggiatura: A.Palermi, C.Zavattini,

1941 “L’allegro fantasma”

regia: Carlo Ludovico Bragaglia
E.Margadonna, A.Palermi

sceneggiatura: C.L.Bragaglia,

1943 “Due cuori fra le belve”

regia: Giorgio C.Simoncelli
(Stefano Vanzina)

sceneggiatura: V.Rovi, A.Tolnay, Steno

1945 “Il ratto delle Sabine”

regia: Mario Bonnard

sceneggiatura: M.Amendola, M.Bonnard

1947 “I due orfanelli”

regia: Mario Mattoli
Steno, J.J.Rastier

sceneggiatura: Age (Agenore Incrocci),

1949 “Fifa e arena”

regia: Mario Mattoli

sceneggiatura: Steno, M.Marchesi

1948 “Totò al Giro d’Italia”

regia: Mario Mattoli

sceneggiatura: V.Metz, M.Marchesi, Steno

1949 “I pompieri di Viggiù”

regia: Mario Mattoli

sceneggiatura: M.Marchesi, Steno

1949 “Yvonne la Nuit”

regia : Giuseppe Amato
G.Amato

sceneggiatura: F. Sarazani, O.Biancoli,

1949 “Totò cerca casa”

regia: Steno e Mario Monicelli
M.Monicelli, V.Metz, M.Marchesi

sceneggiatura: Age, F.Scarpelli, Steno,

1949 “Totò le Mokò”

regia: Carlo Ludovico Bragaglia
A.Continenza

sceneggiatura: V.Metz, F.Scarpelli,

1950 “L’imperatore di Capri”

regia: Luigi Comencini
Comencini

sceneggiatura: V:Metz, M.Marchesi, L.

1950 “Totò cerca moglie”

regia: Carlo Ludovico Bragaglia
A.Continenza

sceneggiatura: V.Metz, Age, F.Scarpelli,

1950 “Napoli milionaria”

regia: Eduardo De Filippo
Maturi

sceneggiatura: E.De Filippo, P.Tellini, A.

1950 “Figaro qua, Figaro là”

regia: Carlo Ludovico Bragaglia
F.Scarpelli

sceneggiatura: V.Metz, M.Marchesi, Age,

1950 “Tototarzan”

regia: Mario Mattoli
M.Marchesi

sceneggiatura: V:Metz, Age, F. Scarpelli,

1950 “Le sei mogli di Barbablù”

regia: Carlo Ludovico Bragaglia
F.Scarpelli

sceneggiatura: V.Metz, M.Marchesi, Age,

1950 “Totò sceicco”

regia: Mario Mattoli
F.Scarpelli

sceneggiatura: V.Metz, M.Marchesi, Age,

1950 “47 morto che parla”

regia: Carlo Ludovico Bragaglia
V.Metz

sceneggiatura: Age, F.Scarpelli, M.Marchesi,

1951 “Totò terzo uomo”

regia: Mario Mattoli
F.Scarpelli, M.Marchesi

sceneggiatura: M.Pelosi, V.Metz, Age,

1951 “Sette ore di guai”

regia: V.Metz, M.Marchesi
Age, F.Scarpelli, M.Marchesi, V.Metz

sceneggiatura: A.Vecchietti, E.Passarelli,

1951 “Guardie e ladri”

regia: Steno e M.Monicelli
E:Flaiano, R.Maccari, Steno , M.Monicelli

sceneggiatura: V.Brancati, A.Fabrizi,

1952 “Totò a colori”

regia: Steno
F.Scarpelli

sceneggiatura: Steno, Age, M.Monicelli,

1952 “Totò e i re di Roma”

regia: Steno e Mario_Monicelli

sceneggiatura: Steno e M. Monicelli

1952 “Totò e le donne”

regia: Steno e Mario Monicelli
Monicelli

sceneggiatura: Age e Scarpelli, Steno e

1952 (ma uscito nel 1954) “Dov'è la libertà...?”

regia: Roberto Rossellini
A.Pietrangeli, V.Talarico

sceneggiatura: V.Brancati, E.Flaiano,

1953 “L'uomo, la bestia e la virtù”

regia: Steno

sceneggiatura: Steno, V.Brancati

1953 “Un _turco_napoletano”

regia: Mario_Mattoli
I.Di Duddo, R.Maccari

sceneggiatura: S.Continenza, M.Monoicelli,

1953 “Una di quelle”

regia: Aldo_Fabrizi

sceneggiatura: A.De Benedetti, A.Fabrizi

1953“Il più comico spettacolo del mondo”

regia: Mario Mattoli
R.Maccari

sceneggiatura: S.Continenza, I.Di Duddo,

1953(ma uscito nel 1955) “Totò e Carolina”

regia: Mario Monicelli
M.Monicelli

sceneggiatura: Age e Scarpelli, R.Sonego,

1954 “Questa è la vita”

regia: Luigi Zampa

sceneggiatura: V.Brancati

1954“Miseria e nobiltà”

regia: Mario Mattoli

sceneggiatura: M.Mattoli, R. Maccari

1954“Tempi nostri”

regia: Alessandro Blasetti

sceneggiatura: Age, Scarpelli, A.Continenza

1954“I tre ladri”

regia: Lionello De Felice
F.Marceau

sceneggiatura: F.Brusati, F.Sanjust,

1954“Il medico dei pazzi”

regia: Mario Mattoli
V.Talarico, Totò

sceneggiatura: M.Mattoli, R.Maccari,

1954“Totò cerca pace”

regia: Mario Mattoli
E.Caglieri, M.Mattoli

sceneggiatura: R.maccari, V.Talarico,

1954“L'oro di Napoli”

regia: Vittorio de Sica
Sica

sceneggiatura: C.Zavattini, G.Marotta, V.De

1955 “Totò all’inferno”

regia: camillo Mastrocinque
I.De Tuddo, Totò, C.Mastrocinque, L.Fulci

sceneggiatura: F.Nelli,V.metz, M.Mangini,

1955“Siamo uomini o caporali”

regia: Camillo mastrocinque
V.Metz, F.Nelli, M.Mangini

sceneggiatura: Totò, C.Mastrocinque,

1955 “Destinazione Piovarolo”

regia: Domenico Paoletta
Bernardi, S. Strucchi

sceneggiatura: D. Paoletta, L. Benvenuti, P. De

1955 “Racconti romani”

regia: Gianni Franciolini
F. Rosi, F. Scarpelli

sceneggiatura: S. Amidi, Age, A. Moravia,

1955 “Il coraggio”

regia: Domenico Paoletta
R. Mantoni, M. Ciorciolini

sceneggiatura: E. Anton, M. Marchesi,

1956 “La banda degli onesti”

regia: Camillo Mastrocinque

sceneggiatura: Age e Scarpelli

1956 “Totò lascia o raddoppia?”

regia: Camillo Mastrocinque

sceneggiatura: V. Metz, M. Marchesi

1956 “Totò, Peppino e...la malafemmina”

regia: Camillo Mastrocinque
S. Continenza, E. Anton, F. Thellung

sceneggiatura: C. Mastrocinque,

1956 “Totò, Peppino e i fuorilegge”

regia: Camillo Mastrocinque
E. Anton

sceneggiatura: M. Amendola, R. Maccari,

1957 “Totò, Vittorio e la dottoressa”

regia: Camillo Mastrocinque

sceneggiatura: V. Metz, M. Marchesi

1958 “Totò e Marcellino”

regia: A. Musu
Campanile, D. Fabbri, A. Musu

sceneggiatura: M. Franciosa, P. Festa

1958 “Totò, Peppino e le fanatiche”

Regia: Mario Mattoli
R. Maccari

sceneggiatura: Age, Scarpelli, Steno,

1958 “Gambe d'oro”

regia: Turi Vasile

sceneggiatura: T. Vasile, A. Margheriti

1958 “I soliti ignoti”

regia: < mario monicelli

sceneggiatura: Age, Scarpelli

1958 “Totò a Parigi”

regia: Camillo Mastrocinque

sceneggiatura: V.Metz,R.Gianviti, R.Barjavel

1958 “La legge è legge”

regia: Christian-Jacque

sceneggiatura: Christian-Jacque, Age, Scarpelli, J.Manse, J.Emmanuel, J.C.Tacchella

1958 “Totò nella luna”

regia: Steno

sceneggiatura: S.Continenza, E.Scola, Steno

1959 “Totò, Eva e il pannello proibito”

regia: Steno

sceneggiatura: V.Metz, R.Gianviti, R:maccari

1959 “I tartassati”

regia: Steno

Steno

sceneggiatura: V.Metz, R.Gianviti, R.Maccari,

1959 “I ladri”

regia: Lucio Fulci

sceneggiatura: L.Fulci, V.Vighi, M.Onorati

1959 “Arrangiatevi!”

regia: Mauro Bolognini

sceneggiatura: L.Benvenuti, P.De Bernardi

1959 “La cambiale”

regia: Camillo Mastrocinque
G.Scarnicci, R.tarabusi

sceneggiatura: V.Metz, R.Gianviti,

1960 “Noi duri”

regia: Camillo Mastrocinque
L.Chiosso

sceneggiatura: D.Verde, O.Biancoli,

1960 “Signori si nasce”

regia: Mario Mattoli

sceneggiatura: Castellano, Pipolo, E.Anton

1960 “Totò, Fabrizi e i giovani d’oggi”

regia: Mario Mattoli

sceneggiatura: Castellano, Pipolo

1960 “Letto a tre piazze”

regia: Steno

sceneggiatura: S.Continenza, Steno

1960 “Risate di gioia”

regia: Mario Monicelli
Age, Scarpelli, M. Monicelli

sceneggiatura: S. Cecchi D'Amico,

1960 “Chi si ferma è perduto”

regia: Sergio Corbucci

sceneggiatura: B. Corbucci, G. Grimaldi

1961 “Sua Eccellenza si fermò a mangiare”

regia: Mario Mattoli

sceneggiatura: V. Metz, R. Gianviti

1961 “Totò, Peppino e la dolce vita”

regia: S. Corbucci
M. Guerra

sceneggiatura: S. Corbucci, G. Grimaldi,

1961 “Tototruffa ‘62”

regia: Camillo Mastrocinque

sceneggiatura: Castellano e Pipolo

1961 “I due marescialli”

regia: Sergio Corbucci
S. Corrucci

sceneggiatura: S. Continenza, G. Grimaldi,

1962 “Totò Diabolicus”

regia: Steno
M. Fondato, B. Corbucci, G. Grimaldi

sceneggiatura: V. Metz, R. Gianviti,

1962 “Totò contro Maciste”

regia: Fernando Cerchio
G. Grimaldi, G. Da Venezia

sceneggiatura: U. Liberatore, B. Corbucci,

1962 “Totò e Peppino divisi a Berlino”

regia: Giorgio Bianchi

sceneggiatura: S. Continenza, D. De Palma

1962 “Lo smemorato di Collegno”

regia: Sergio Corbucci

sceneggiatura: G. Grimaldi, B. Corbucci

1962 “Totò di notte n.1”

regia: Mario Amendola

sceneggiatura: B. Corbucci, G. Grimaldi

1962 “I due colonnelli”

regia: Steno

sceneggiatura: B.Corbucci, G.Grimaldi

1963 “Il giorno più corto”

regia: Sergio Corbucci
B.Corbucci, G.Grimaldi

sceneggiatura: G.Arlorio,

1963 “Totò contro i quattro”

regia: Steno

sceneggiatura: B,Corbucci, G.Grimaldi

1963 “Il monaco di Monza”

regia: Sergio Corbucci

sceneggiatura: B.Corbucci, G.Grimaldi

1963 “Le motorizzate”

regia: Marino Girolami

sceneggiatura; T.Carpi, B.Costa

1963 “Totò e Cleopatra”

regia: Fernando Cerchio
G.Grimaldi

sceneggiatura: F.Cerchio, B.Corbucci,

1963 “Totò sexy”

regia: Mario Amendola

sceneggiatura: B.Corbucci, G.Grimaldi

1963 “Gli onorevoli”

regia: Sergio Corbucci
R.Mainardi, V.Metz, V.Vighi, M.Guerra

sceneggiatura: Corbucci, Grimaldi,

1964 “Il comandante”

regia: Paolo Heusch

sceneggiatura: R.Sonego

1964 “Totò contro il pirata nero”

regia: Fernando Cerchio

sceneggiatura: N.Stresa, F.Luzi

1964 “Che fine ha fatto Totò Baby?”

regia: Ottavio Alessi
O.Alessi

sceneggiatura: B.Corbucci, G,Grimaldi,

1964 “Le belle famiglie”

regia: Ugo Gregoretti

sceneggiatura: U.Gregoretti, Steno

1965 “Totò d’Arabia”

regia: José Antonio Della Loma

sceneggiatura: B.Corbucci, G.Grimaldi

1965 “Gli amanti latini”

regia: Maria Costa

sceneggiatura: B.Corbucci, G.Grimaldi

1965 “La Mandragola”

regia: Alberto Lattuada
A.Lattuada

sceneggiatura: L.Magni, S.Strucchi,

1965 “Rita la figlia americana”

regia: Piero Vivarelli
U.Moretti, B.Corbucci, G.Grimaldi

sceneggiatura: T.Carpi, U.Gregoretti,

1966 “Uccellacci uccellini”

regia: Pier Paolo Pasolini

sceneggiatura: P.P.Pasolini

1966 “Operazione san Gennaro”

regia: Dino Risi
Concini, D.Risi

sceneggiatura: A.Baracco, N.Manfredi, E.De

1967 “Le streghe”

regia: Pier Paolo Pasolini

sceneggiatura: P.P.Pasolini

1968 “Capriccio all’italiana”

regia I episodio: Steno
regia III episodio: Pier Paolo Pasolini

sceneggiatura: Steno, R.Gianviti
sceneggiatura: P.P.Pasolini

IL TEATRO DI TOTÒ

La prima apparizione in una compagnia regolare risale al 1928. Degli anni precedenti vi sono solo poche notizie certe. Per lo più si tratta di piccole parti svolte nei teatrini di provincia o nei teatri-baracconi intorno alla ferrovia.

1928

Madama follia	Compagnia di Isa Bluette
Il paradiso delle donne	Compagnia di Isa Bluette
Girotondo	Compagnia di Isa Bluette
Peccati...e poi virtudi	Compagnia Maresca
Sì, sì, Susette	Compagnia Maresca
La stella del charleston	Compagnia Maresca

1929

Monna Eva	Compagnia Maresca
La giostra dell'amore	Compagnia Maresca
Messalina	Compagnia Molinari
Santarellina	Compagnia Molinari
Amore e cinema	Compagnia Molinari
Bacco, Tabacco e Venere	Compagnia Molinari

1930

I tre moschettieri

Compagnia Molinari

1931

La vile seduttrice
A.Maresca

Compagnia di riviste Totò di

Il vergine folle
A.Maresca

Compagnia di riviste Totò di

1932 – 1939 (*Avanspettacolo*)

Colori nuovi

di Totò e Guglielmo Inglese

Ridi che ti passa

di Totò e Guglielmo Inglese

Era lui, sì, sì, era lei, no, no

di Totò e Guglielmo Inglese

La vergine indiana

di Totò

Totò: Charlot per amore

di Totò

Al pappagallo

Compagnia di riviste di Totò

Se quell'evaso fossi io

di Bel Ami

Questo non è sonoro

di Tramonti

Il mondo è tuo

di Totò e Cliquette

La banda delle gialle

di Tramonti

Dalla calza al dollaro

di Tramonti

La mummia vivente

di Bel Ami e Tramonti

I tre moschettieri

di Mangimi e Tramonti

Cinquanta milioni c'è da impazzire di Totò, Inglese e Tramonti

Dei due chi sarà? di Totò

Uomini a nolo di Totò e Bel Ami

Novanta fa la paura di Totò

Se fossi un don Giovanni di Totò

L'ultimo Tarzan di Totò

Accadde una notte che... di Totò

Fra moglie e marito la suocera e il dito di Totò

1940 – 1941

Quando meno te l'aspetti Compagnia di riviste Totò

1942 - 1943

Orlando curioso Compagnia Errepi

Aria nuova Compagnia di Totò

1944

Che ti sei messo in testa Compagnia Grandi Riviste di
Totò

Con un palmo di naso Compagnia Grandi Riviste di
Totò

1945

Imputato alziamoci!

Compagnia Totò- D'Albert

Un anno dopo

Compagnia Totò- D'Albert

1946

Eravamo sette sorelle

Compagnia Totò

1947

Ma se ci toccano nel nostro debole... Compagnia di Totò

C'era una volta il mondo

Compagnia Spettacoli Errepi di
R. Paone presenta la Grande Compagnia di Riviste Totò

1949

Bada che ti mangio

Compagnia Spettacoli Errepi di
R. Paone presenta la grande Compagnia di Riviste Totò

1956

A prescindere

Compagnia Spettacoli di
R. Paone presenta la Compagnia Totò

Bibliografia

AA. VV.

1999 *“Totò partenopeo e parte napoletano, il teatro, la poesia, la musica”*, Venezia, Marsilio

Amorosi, Matilde & De Curtis, Liliana

1992 *“Totò a prescindere”*, Milano, Mondadori

1994 *“Totò, parli come badi”*, Rizzoli

1995 *“Totò, ogni limite ha una pazienza”*, BUR

Anile, Alberto

1997 *“Il cinema di Totò: 1930-1945: l'estro funambolo e l'amenissimo spettro”*, Recco: Le Mani

1998 *“I film di Totò: 1946-1967: la maschera tradita”*, Recco: Le Mani

2003 *“Totò prima e dopo”*, rassegna Pesaro Film Festival

Bispuri, Ennio

1997 *“Totò, principe clown”*, Napoli, Alfredo Guida Edizioni

2000 *“Vita di Totò”*, Roma, Gremese Editore

Caldiron, Orio

1980 *“Totò”*, Roma, Gremese Editore

Cammarota, Domenico

1985 *“Il cinema di Totò: la prima guida critica a tutti i film del principe della risata”*, Roma, Fanucci

Dell'Anno, Michele & Ruggiero, Giustina

2001 *“Totò sui muri”*, catalogo della mostra di manifesti, locandine e foto di scena nel progetto “Totò a Cerignola”

Escobar, Roberto

1998 *“Totò”*, Bologna, il Mulino- Intersezioni

- 1998 ***“Totò: avventure di una marionetta”***, Bologna, Il Mulino
- Faldini, Franca & Fofi, Goffredo
1977 ***“Totò: l'uomo e la maschera”***, Milano, Feltrinelli
- 1987 ***“Totò”***, Napoli, Tullio Pironti editore
- Fo, Dario
1991 ***“Totò: manuale dell'attor comico”***, Enna: Aleph
- Fofi, Goffredo
1972 ***“Totò”***, ed. La Nuova Sinistra
- Giacovelli, Enrico
1995 ***“Vota Antonio! Vota Antonio!, incontri e scontri immaginari di Totò con gli onorevoli di oggi”***, Roma, Gremese editore
- Governi, Giancarlo
1980 ***“Vita di Totò: principe napoletano e grande attore”***, Milano, Rusconi
- 1992 ***“Il Pianeta Totò: ammesso e non concesso”***, Roma; Gremese
- Guarini, Ruggero
1991 ***“TuttoTotò”***, Roma, Gremese
- Infusino, Giampaolo
1992 ***“Totò, la maschera di un Principe”***, Napoli, Lito Rama
- Paliotti, Vittorio
1972 ***“Totò, il principe del sorriso”***, Napoli, Fiorentino