



ATTORI, CANTIMBANCO, VOCI DI PIAZZA E VOCI REGINE

*Fisicofollia, quisquilie, pinzillacchere e varie diavolerie:
il carnevale di Totò, principe-burattino*

ROSARIO CASTELLI

Università di Catania
Corresponding author e-mail: rcaste@unict.it

ABSTRACT

Nella maschera proletaria di Totò, nella sua gesticolazione incessante, nei paradossi linguistici che la caratterizzano, si condensano istintivamente le tracce di una cultura comica stratificata: da Aristofane e Plauto alla commedia dell'arte, dai buffoni medievali alla jonglerie. Tutti debiti che sono stati variamente indicati e indagati dagli studiosi e che hanno come comune denominatore la tecnica dell'improvvisazione codificata nel 1699 dal giurista palermitano, trapiantato a Napoli, Andrea Perrucci, autore del trattato Dell'arte rappresentativa premeditata. A questo si aggiunga l'allure marinettiana che si scorge nella meccanicità dei movimenti e nella disarticolazione del corpo che fanno pensare agli studi di Fortunato Depero che, negli anni Dieci, si era interessato proprio agli aspetti meccanici della recitazione teatrale. La «fisicofollia», con i suoi esempi di teatralità veloce, irriverente e poliespressiva che Marinetti poneva come condizione per un rinnovamento del teatro forniva molteplici spunti per ribaltare modi e strutture del teatro tradizionale e per introdurre nella drammaturgia contemporanea quegli elementi di straniamento che ritroveremo nell'opera di Luigi Pirandello, Bertolt Brecht, Samuel Beckett, Eugène Ionesco e nel surrealismo.

In Totò's proletarian mask, in his incessant gesticulation, in the linguistic paradoxes that characterise it, the traces of a stratified comic culture are instinctively condensed: from Aristophanes and Plautus to the commedia dell'arte, from medieval jesters to jonglerie. All debts that have been variously indicated and investigated by scholars and that have as their common denominator the technique of improvisation codified in 1699 by the Palermitan jurist Andrea Perrucci, author of the treatise Dell'arte rappresentativa premeditata. Add to this the Marinettian allure that can be discerned in the mechanicalness of the movements and in the disarticulation of the body, which brings to mind the studies of Fortunato Depero who, in the 1910s, was interested precisely in the mechanical aspects of theatrical acting. The «physicofollia», with its examples of fast, irreverent and polyexpressive theatricality that Marinetti posed as a condition for a renewal of the theatre, provided multiple cues for overturning the modes and structures of traditional theatre and for introducing into contemporary dramaturgy those elements of estrangement that we will find in the work of Luigi Pirandello, Bertolt Brecht, Samuel Beckett, Eugène Ionesco and in surrealism.

KEYWORDS

umorismo, teatro, futurismo, cinema, linguaggio, fame, humour, theatre, futurism, cinema, language, hunger



Chiunque abbia provato a definire Piero Camporesi – e tra i tanti, ricordo almeno Giorgio Manganelli e Umberto Eco – si è trovato nella difficoltà di formulare categorie dentro cui inquadrarlo ritenendo di poterlo collocare entro confini mobili che fanno di lui un ideale demolitore degli steccati disciplinari, l’agrimensore di un territorio smisurato in cui s’incrociano differenti campi disciplinari: scienze del corpo e letteratura; storia e patrimonio materiale; antropologia e mitografia; cultura popolare e cultura alta. Curiosamente, tra i suoi molteplici interessi non rientrava però il cinema cui non dedicò attenzione nelle sue opere come pure negli elzeviri per il “Corriere della Sera” raccolti e pubblicati, nel 1995, con il titolo *Il governo del corpo*. Curioso, intendo, per almeno due motivi, uno tematico e l’altro metodologico: il primo è che, anche solo da gastronomo, avrebbe potuto indagare meglio di altri la costante persistenza del campo semantico dell’alimentazione in tutta la storia della settima arte; il secondo è che il cinema, più di altri codici espressivi, rappresenta un dispositivo d’elezione per innescare corto circuiti che siano, a un tempo, scientifici e creativi, com’era il metodo stesso di Camporesi, critico-scrittore, e che il concetto stesso di autonomia dei linguaggi risulta malfermo quando proviamo a incedere sul crinale che sembra separarli, quando ci rendiamo conto, cioè, che l’uno non prescinde dall’altro perché il confine, ontologicamente, non è solo ciò che separa, ma anche ciò che unisce. In questo Camporesi era uno di quei maestri resistenti, in grado di fornire nel tempo lungo più di uno strumento ermeneutico che possa aiutare ad orientarsi in territori disagiati come quello in cui sto per addentrarmi e che vorrebbe, ad esempio, utilizzare Totò come maschera in grado di catalizzare alcuni dei suoi principali ambiti d’indagine, come ad esempio i mondi rovesciati e la carnevalizzazione, con gli aspetti ad esso connessi: la povertà, la fame, la cultura alimentare. Ma anche per mostrare come Totò stesso sia un “caso” critico e come il comico «parte napoletano e parte nopeo», come amava definirsi, possa considerarsi un “enigma”, al pari di Camporesi.

Dove collocarlo? Appartiene al cinema, cui approdò peraltro tardivamente, o al teatro da cui muove *ab ovo*? Fu il fenomeno di costume che faceva straripare i teatri di rivista prima e le sale poi o la straordinaria officina retorica in grado di sfornare espressioni memorabili - «siamo uomini o caporali?», per dirne una - che utilizziamo ancora oggi nel parlare comune anche per la coloritura etica che conservano? È più autentico e originale il comico “di parole”, linguistico e lunare, quello delle «pinzillacchere», delle «quisquillie», del «birra e salciccia», del «tomo tomo cacchio cacchio», dell’impettito «lei non sa chi sono io», dell’esplosivo e sghignazzante «ma mi faccia il piacere», o quello “di situazione” che strabuzzava gli occhi e irrigidiva il corpo muovendolo meccanicamente come una marionetta?

Sono davvero i film la sua vera dimensione o è piuttosto il teatro, con il precipitato di elementi di una tradizione che si potrebbe ricostruire *à rebours* fino ad arrivare alle *fabulae* atellane? E se è nel cinema che dobbiamo scavare alla ricerca della *quidditas*, ci sono dei film, tra i novantasette che interpretò, che possano restituirne l’essenza meglio di altri? O



piuttosto questa è da ricercare in qualcosa di più evanescente e incerto, come la persistenza di un flusso di memoria in cui lazzi, gag, movenze, invenzioni linguistiche si sovrappongono e si alternano a formare un insieme polimorfo che fa di Totò una maschera universale? Non un personaggio legato a una trama narrativa, quindi, ma una creatura fantastica e metamorfica dalla natura immaginale, come una divinità del mito, come Pan, un nome che non si identifica mai con niente di preciso, ma muta continuamente e appartiene a tutti e a nessuno.¹

La maschera proletaria e aggressiva, insomma, che s'identifica con gli sfrenati pasticciacci, la gesticolazione incessante, i *non-sense*, i paradossi linguistici in cui si condensano istintivamente le tracce di una cultura comica stratificata, una paternità allargata che va da Aristofane e Plauto alla commedia dell'arte, dai buffoni medievali all'opera dei pupi, dalla *jonglerie* all'avanspettacolo. Tutti debiti che sono stati variamente indicati e indagati dagli studiosi e che hanno come comune denominatore la tecnica dell'improvvisazione codificata nel 1699 dal giurista palermitano, trapiantato a Napoli, Andrea Perrucci, autore del trattato *Dell'arte rappresentativa premeditata, ed all'improvviso*, in cui è possibile leggere un vasto campionario di esempi classici e moderni di «Sali, Motti, Arguzie, ed altre vivezze per le parti ridicole» e in cui numerosi sono gli esempi di figure e tropi della retorica classica di cui si servono gli attori «ridicoli» - vale a dire i comici - a dimostrazione del fatto che l'umorismo popolare e improvvisato ha regole non meno ferree di quello del teatro colto e che l'apparente estemporaneità dei soliloqui e dei «bisquizzi» dei guitti - le «pinzillacchere», direbbe Totò - sono il frutto di un affinamento progressivo, ad uso della scena, degli stessi principi dell'oratoria deliberativa ed epidittica osservati dai più raffinati retori.²

E non forse un caso che una delle edizioni moderne del trattato secentesco di Perrucci sia stata curata dal regista futurista Anton Giulio Bragaglia, fratello di quel Carlo Ludovico che diresse ben sei film dell'attore. Ma se sappiamo tutto del Totò attore cinematografico, purtroppo non possediamo documentazione visiva delle *performances* teatrali che sarebbero ben più interessanti e dirimenti sulla natura della sua tecnica, non riflettendo abbastanza sul fatto che egli approda al cinema a cinquant'anni, quando ha già dato il meglio di sé sul palcoscenico dei teatri di varietà, la forma di spettacolo che aveva ispirato la «fisicofollia» antipsicologica dei futuristi cui talvolta è stato accostato.³ A dirla tutta, Marinetti e i suoi fratelli avevano ignorato Totò e questi li aveva degnati di altrettanta indifferenza facendo dire al personaggio di Beniamino Lomacchio, in *Totò cerca casa* (1949): «Futurista, impressionista, realista? Veramente io sono socialdemocratico monarchico napoletano». Eppure un'allure marinettiana si scorge nella meccanicità dei movimenti e nella disarticolazione del corpo, facendo pensare agli studi di Fortunato Depero che negli anni Dieci si era interessato proprio agli aspetti meccanici della recitazione teatrale, teorizzando marionette, «costumi plastici» e uomini-macchina caratterizzati da grande espressività ludica, e che alimentano la suggestione della maschera *naturaliter* futurista, sorvolando sul fatto che si deve a Raffaele



Viviani l'invenzione della marionetta umana disarticolata che Totò renderà celebre in una famosa sequenza di *Totò a colori* (1952).

L'esaltazione del teatro di varietà «vetrina remuneratrice d'innumerevoli sforzi inventivi, genera naturalmente [...] il meraviglioso futurista, prodotto dal meccanismo moderno» e di cui erano elementi: le «caricature possenti»; gli «abissi di ridicolo»; le «ironie impalpabili e deliziose»; le «cascate d'ilarità irrefrenabili»; le «analogie profonde fra l'umanità, il mondo animale, il mondo vegetale, e il mondo meccanico»; gli «scorci di cinismo rivelatore»; gli «intrecci di motti spiritosi, di bisticci e d'indovinelli che servono ad aerare gradevolmente l'intelligenza»; «tutta la gamma del riso e del sorriso per distendere i nervi»; «tutta la gamma della stupidaggine, dell'imbecillità, della balordaggine e dell'assurdità, che spingono insensibilmente l'intelligenza fino all'orlo della pazzia»; «tutte le nuove significazioni della luce, del suono, del rumore e della parola, coi loro prolungamenti misteriosi e inesplicabili nella parte più inesplorata della nostra sensibilità»; le «parole gravi ridicolizzate da gesti comici, camuffature bizzarre, parole storpiate, smorfie, buffonate». Che è come dire tutti gli ingredienti della comicità di Totò con cui trova espressione «la scomposizione ironica di tutti i prototipi sciupati del Bello, del Grande, del Solenne, del Religioso, del Feroce, del Seducente e dello Spaventevole» auspicata da Marinetti.⁴

La «fisicofollia», con i suoi esempi di teatralità veloce, irriverente e poliespressiva che Marinetti poneva come condizione per un rinnovamento del teatro, forniva molteplici spunti assieme ai generi minori dello spettacolo - cabaret, varietà, circo - per ribaltare modi e strutture del teatro tradizionale e per introdurre nella drammaturgia contemporanea quegli elementi di straniamento che ritroveremo nell'opera di Luigi Pirandello, Bertold Brecht, Samuel Beckett, Eugène Ionesco e nel surrealismo, e il cui primo rappresentante si può considerare Ettore Petrolini, basti rivedere il suo *Gastone*, ma anche il suo *Pulcinella*.⁵ Elementi che, probabilmente, Totò avrebbe voluto far transitare verso un teatro di prosa colto, stando a certe dichiarazioni raccolte su "Scenario" da Cesare Zavattini, tra i primi intellettuali a innamorarsi seriamente della sua maschera, giungendo fino a scrivere per lui un soggetto, *Totò il buono*, che sarà realizzato solo nel dopoguerra dal De Sica di *Miracolo a Milano* (1951), e senza Totò:

Qualche volta penso di abbandonare il varietà per il teatro. Non significa nel mio caso sottovalutare il primo rispetto al secondo, poiché lo stesso varietà con il repertorio che sogno diventa automaticamente teatro.

Riassumiamo: scrivere una commedia con il coraggio del varietà (es. *Sei personaggi in cerca d'autore*, *La piccola città*). Questa affermazione può far inorridire, ma provate a pensare a Petrolini con il genio di Pirandello).

Adopero spesso le parole *surreale metafisico*. Qualche amico mi ha messo in guardia, sono un po' troppo adoperate e vaghe. Io non arrossisco nel dirle, per me vogliono dire *fantastico* come lo avrei detto a dieci anni. Credo che i cartoni animati siano surreali e metafisici nel mio senso un po' ingenuo: per questo vorrei essere come Maximum, il protagonista di un cartone animato. Anche



perché vorrei parlare pochissimo. Ridere, esclamare; io rido in due modi, e proprio da cartone animato. Questa mia preferenza dovrebbe far capire l'urgenza di una regia che doni al palcoscenico dimensioni sbalorditive.⁶

Sono propositi questi che intercettano l'idea di «meraviglioso futurista», ma che non troveranno mai traduzione; ascendenze legittime che restano sul piano delle mere suggestioni, proprio per quel carattere mobile di Totò che sfugge a ogni definitivo apparentamento. Certo, dietro la sua maschera c'è quella di Pulcinella e quella delle lunari farse di Antonio Petito, che fu il più grande Pulcinella della storia, e di cui fu erede: la maschera proletaria per eccellenza, agita dalla fame e dal bisogno costante di arrangiarsi per soddisfarla, la fame come stimolo, motore di ricerca frenetica, espressione di vitalismo, ansia di cibo e ansia di vita come forma di esorcizzazione dell'ansia della morte.

Il cibo è il campo semantico cui s'incardina il più ampio tema della lotta per la vita già dal primo film – *Fermo con le mani* (1937) – in cui è presente la *gag* della miracolosa pesca di vettovaglie da una tavola imbandita, per mezzo di una canna da pesca, che Totò replicherà in *Totò a Parigi* (1958), in cui compare invece la memorabile battuta «Io sono morto di fame autentico. La mia è una fame atavica. Io discendo da una dinastia di morti di fame: mio padre, mio nonno, il mio bisnonno, il quartavolo, il quintavolo... tutti gli avoli della mia famiglia e i collaterali».

Da lì in poi, a cascata, saranno innumerevoli le battute, i riferimenti lessicali, i *calembour* e le situazioni che mettono al centro il motivo del mangiare e dell'insaziabile avidità conseguenti a ogni forma di privazione materiale.

«Mi suicido per non morire di fame» è, a sua volta, una battuta di *Animali pazzi* (1939), il suo secondo film, scritto da Achille Campanile e diretto da Carlo Ludovico Bragaglia, che riassume in modo surreale quel «copione della vera comicità» che Totò identificava con la miseria:

Io so a memoria la miseria e la miseria è il copione della vera comicità. Non si può far ridere se non si conoscono bene il dolore, la fame, il freddo, l'amore senza speranza, la disperazione della solitudine di certe squallide camerette ammobiliate alla fine di una recita in un teatrucolo di provincia; e la vergogna dei pantaloni sfondati, il desiderio di un caffè latte, la prepotenza esosa degli impresari, la cattiveria del pubblico senza educazione. Insomma, non si può essere un vero comico senza aver fatto la guerra con la vita.⁷

La «guerra con la vita» è quella quotidiana della plebe, la cui cultura era stata fatta propria, nei secoli, da Plauto, Ruzante, Cervantes, Rabelais, Shakespeare: la cultura degli emarginati, dei sottoproletari, degli analfabeti, degli oppressi, di quelle stesse categorie sociali e di quell'umanità che il cinema neorealista aveva eletto a protagonista delle sue storie. È la guerra di Pulcinella che si fa «carnevalizzazione della vita», quella teorizzata da Michail



Bachtin nel suo saggio *Rabelais e la cultura popolare del Medioevo e del Rinascimento*,⁸ e ripresa da Camporesi nel *Paese della fame* e che non ha niente a che vedere con il concetto di carnevale come festa del mondo.

Si può ancora sottoscrivere quanto Federico Fellini ebbe a dirne affermando che

come tutti i grandi clown, Totò incarnava una contestazione totale, e la scoperta più commovente e anche confortante era riconoscere immediatamente in lui, dilatati al massimo, esemplificati in quell'aspetto di personaggio di *Alice nel paese delle meraviglie*, la storia e i caratteri degli italiani: la nostra fame, la nostra miseria, l'ignoranza, il qualunquismo piccolo borghese, la rassegnazione, la sfiducia, la viltà di Pulcinella. Totò materializzava con lunare esilarante eleganza l'eterna dialettica dell'abiezione e della sua negazione.⁹

Totò, come Pulcinella, mette in scena quel processo di temporaneo ribaltamento delle convenzioni sociali dominanti che ha nel corpo, e nella sua anti-naturalità fino ai limiti del grottesco, l'elemento chiave, assieme al cibo. Un'umoralità, la sua, nutrita di commedia dell'arte anche nelle sue versioni più stereotipate e seriali e in cui pure s'incastona un diadema come la trilogia scarpettiana dei film girati con Mario Mattoli - *Un turco napoletano* (1953), *Miseria e nobiltà* (1954), *Il medico dei pazzi* (1954) - che rappresentano l'aggiornamento e la definitiva stilizzazione della maschera plebea di Pulcinella, nelle vesti di Felice Sciosciammocca – abito a quadri stretto in vita, scarpette da ballo, baffetti e papillon rosso – inventata da Eduardo Scarpetta che dello storico Pulcinella di Petito fu il primo e vero erede. Nel primo di questi, come sostiene Sergio Arecco, «la dissociazione del movimento o del gesto pletorico trova sì modo di esaltarsi in presenza del sesso, ma sviluppa forme di autentica sublimazione grottesca in presenza soprattutto del cibo».¹⁰ Ed è in *Miseria e nobiltà*, tassello centrale della trilogia, che Totò diventa personificazione della fame stessa, anzi della «famma», come la chiama Scarpetta, quella endemica e terribile che fa delirare producendo ogni sorta di fantasie, ma resa più drammatica dal contrasto tra l'ingordigia istintiva e animalesca, dettata dall'esigenza di soddisfare un bisogno primario, e l'osservanza morale di voler mantenere, nonostante tutte le privazioni, la propria dignità («la vera miseria è la falsa nobiltà», recita una battuta della commedia): la fame che fa sognare e illudere che un vecchio cappotto sbrindellato che conserva solo una pallida memoria di giorni felici, una volta impegnato al Monte di Pietà, possa magicamente trasformarsi in ogni ben di Dio di vettovaglie. Nella più famosa sequenza del film, Totò dà il massimo della sua *verve* recitativa, salendo sul tavolo al cui centro troneggia una grande zuppiera di ceramica ricolma di spaghetti, quasi a volersi tuffare dentro il largo contenitore, e ne estrae manciate di pastasciutta portandola alla bocca noncurante, solo incredibilmente affamato. La gioia del gruppo di avere finalmente del cibo in casa, di ottima qualità, e per giunta in abbondanza, genera una danza condivisa, preludio della sazietà fisica, come fosse una sorta di ringraziamento per l'improvvisa generosità della provvidenza. Criticata a quei



tempi per via dell'irrispettoso modo di consumare il cibo, è diventata importantissima nell'immaginario generale del cinema ed è qui che tutto si rimette in gioco e Totò sfugge alla facile identificazione con Pulcinella perché, per quanto antica sia la sua maschera, essa non va confusa con quella ancora più arcaica di Pulcinella. Possono talora coincidere in qualche punto, ma l'assimilazione si ferma al fatto che entrambi sono affamati. La fame di Pulcinella è pura ingordigia, quella di Totò è dettata dalla miseria; la furbizia di Pulcinella è cinismo che si coniuga con singolare stoltezza, laddove il personaggio di Totò è astuto e intelligente.

Anche rispetto ad altri emblematici archetipi cui è stato erroneamente accostato – da Pantagruel a Pantalone – Totò si pone perciò su un piano di rappresentazione diverso poiché ha un rapporto gioioso e giocoso col cibo, anche quando gli capita di ingozzarsi, che non degenera mai nell'insaziabilità ferina o mostruosa, facendogli conservare sempre un'umanità dignitosa e un disincanto che si esprimono attraverso l'incredula mimica facciale. Gli è parimenti estraneo il rapporto, cerebrale e distaccato, che per esempio ha il più pulcinellesco Nando Moriconi di Alberto Sordi nel coevo *Un americano a Roma*, in cui lo spettro post-bellico della fame traluce solamente, essendo il surreale dialogo con un piatto di maccheroni nient'altro che la traduzione del dualismo del personaggio tra attrazione esterofila per un modello socio-culturale e attaccamento a una dimensione provinciale che si esprime nell'immediato soddisfacimento di una momentanea tentazione della gola.

La carnevalizzazione permette di irridere l'idea di Potere, di Autorità, è una forma di resistenza dal basso all'omologazione che sottolinea la natura dinamica e fluida della cultura e delle relazioni sociali. La stessa recitazione di Totò è una forma di resistenza e di reazione alle consuetudini della drammaturgia convenzionale, laddove il bisogno di rompere la situazione è a un tempo fisico e verbale; c'è una sequenza tra le più belle di *Nuovo cinema Paradiso* di Giuseppe Tornatore in cui gli abitanti dell'immaginario paese di Giancaldo assistono, in piazza, alla proiezione de *I pompieri di Viggiù* (1949) e si lasciano andare a un entusiasmo irrefrenabile non molto diverso da quello che colpiva il pubblico che lo aveva già ammirato a teatro. Le testimonianze dell'epoca hanno in comune lo stesso termine per definire la reazione degli spettatori: «delirio», vale a dire la perdita di controllo di fronte all'impazzimento ritmico della maschera, con la sua camminata zoppa e la disarticolazione delle braccia e della testa. Come nei riti dionisiaci e nell'ebbrezza delle feste carnevalesche, il personaggio assume una forza perturbante, vitalistica e mortuaria a un tempo. Celebri sono i suoi finali di rivista di cui ci resta testimonianza proprio ne *I pompieri di Viggiù*, in cui Totò corre in ogni direzione per il palco al suono della fanfara dei bersaglieri, dopo aver diretto con marionettistiche e strampalate movenze l'orchestra, e impadronitosi di una bacchetta da direttore, finge esplosioni di fuochi d'artificio in sincronia con le percussioni. In quel finale, Totò non si limitava a stravolgere la mimica facciale, ma rimodellava il



fisico fino a rendere la deformazione del volto equilibrata con la gestualità del corpo, artificialmente rimodellato, sicché esso, aveva osservato Mario Soldati, «più che un burattino diventava un cadavere elettrizzato» e la fanfara dei bersaglieri aveva anche «un sapore freneticamente mortuario ed iconoclasta». ¹¹ L'aspetto carnevalesco di questo tipo di spettacolo stava proprio nel rovesciamento di tutte le categorie e nella sua ritualizzazione che trasforma la maschera nel feticcio di una sorta di religiosità arcaica e popolare, non diversa da quella che il cattolicesimo aveva introdotto col dramma liturgico medioevale e con l'accettazione della giocoleria e dei lazziatori sul sagrato delle chiese, e che i gesuiti istituzionalizzeranno con le rappresentazioni miste di sacro, di comico e di osceno che organizzavano per evangelizzare gli *humiliores*. Totò inscena la stessa carnevalizzazione che mille anni prima era culminata nelle celebrazioni dei Saturnali, necessari per imbrigliare in forme socialmente organizzate un'energia eversiva che non poteva semplicemente essere repressa.

Se la sua prerogativa è l'infrazione dell'ordine, la paradossalità, la deformazione antirealistica che diverte distraendo dal contenuto, spesso infernale o angosciante, l'altra sua faccia è quella del linguaggio liberato dalle regole, distorte o trasgredite, e autolegittimantesi attraverso l'enfatizzazione di tutto ciò che è eversione dalla norma. ¹² Il cantiere linguistico di Totò è, in questo senso, un laboratorio inesauribile di dispositivi retorici tra cui imperano le paretimologie, vale a dire gli inquadramenti di parole in una serie esclusivamente per associazioni fonetiche o morfologiche, e che creano, come nel *grammelot*, veri vortici linguistici in cui dialetti e lingue (francese, tedesco, italiano, latino) si mescolano. Emblematico è il celebre dialogo con il vigile urbano di Milano in *Totò, Peppino e la... malafemmina* (1956): «Dunque, excuse me, bitte schön... noio... volevam... volevàn savoir... l'indiriss...ja...noi vogliamo sapere, per andare dove dobbiamo andare, per dove dobbiamo andare?». O quello meno noto, ma non meno significativo de *Il tuttofare* (1967), secondo di una serie di dieci episodi girati per la Rai, con la regia di Daniele D'Anza, in cui fa dire al personaggio di Rosario Di Gennaro «Je parle fransè, ul, vus avè azzeccato proprio. Io a Parigi vago spiss parschè je teng una zia vedòv, zia Nicòl, zia Nicoletta, elle è vedòv parschè le marì le morò. Le marì era malad, si sentiva poco bene e andò in farmasi a comprar un liquid lassativ. Andò alla meson, trangoiò le liquid, se mis dan le lì e schioppò».

Come nelle prerogative del teatro popolare che aveva già conosciuto gli stravolgimenti linguistici di Pulcinella, anche Totò ricorre spesso a questo genere di deformazione che tende a svuotare soprattutto i codici ufficiali, quelli della lingua del potere; il latino è una delle più sue più frequenti eversioni in direzione del fraintendimento, della deformazione, dell'uso improprio: ¹³ da quello burocratico ai proverbi, dalle espressioni auliche e stereotipate degli pseudocolti al latino liturgico (come nella scena della litania tra Totò e Macario ne *Il monaco di Monza*, tutta giocata sulla successione di nomi di attrici, o nelle preghiera sottovoce di un finto frate ne *I due marescialli* in cui sono messe in fila



parole come «linòleum», «colosseum», «autobus» insieme a formule come «mortis tua / et tu patri / et tu nonni in cariolam mea». Fino all'invenzione maccheronica di cui si hanno esempi già in *San Giovanni decollato* (1940), in cui Totò, nei panni del mastro Agostino Miciacio della commedia di Nino Martoglio, inventa l'espressione «in primis et antimonio» costruita sulla base dell'assimilazione fonica tra il termine "antimonio", che indica l'elemento chimico, e l'espressione latina «in primis et ante omnia». Tutta costruita su una *vis macaronica* è soprattutto la scena dell'incontro tra Totò, Cleopatra e la madre di questa in *Totò all'inferno* (Cleopatra: «non me riconoscibus?»; Totò: «quandum archibus sei bonam»; la madre di Cleopatra: «vigliacchibus/ mascalzonibus/ farabuttibus»).

Il decennio degli anni Cinquanta del Novecento è quello che ha visto deflagrare il fenomeno, ma è anche quello che, sull'onda lunga dell'*engagement* e degli imperativi che si erano imposti con la stagione neorealista, la comicità di Totò non poteva avere vita facile. Difatti, veniva guardata con diffidenza dalla critica che la giudicava, con accezione spregiativa, "volgare", aggettivo *double face* che ci dice però anche della sua cifra più nobile e autentica, se intendiamo per "volgare" ciò che appartiene al *vulgus*, agli strati sociale culturalmente ed economicamente più svantaggiati, a ciò che nell'antichità era il discrimine tra società alta e bassa.

Anche la lingua di Dante è «volgare», ma nel senso di lingua primaria che si contrappone alla grammatica intesa come «lingua di cultura regolata e convenzionale», come codice immutabile e artificiale delle *élites*, in cui magmaticamente confluiscono l'alto e il basso, il registro colto, ufficiale, normato e le espressioni semplici della lingua parlata.

La comicità di Totò non usa, per esempio, la volgarità fine a sé stessa della sconcezza, come pure il riferimento sessuale esplicito, perché in definitiva non mira mai a calpestare la dignità altrui. Molti ricordano *I due colonnelli* (1962), in cui Totò interpreta Antonio Di Maggio, un colonnello di stanza in Grecia che contende il possesso di un paesino al confine tra Grecia e Albania al colonnello inglese Henderson, interpretato da Walter Pidgeon, con cui finisce per stabilirsi una certa solidarietà e un reciproco aiuto. Quando viene catturato dai tedeschi e condannato alla fucilazione per non aver voluto eseguire l'ordine di bombardare il paesino, sterminando tutta la popolazione, comprese donne, vecchi e bambini, il plotone formato dai soldati italiani si rifiuta di sparare al suo colonnello e viene schierato perché siano fucilati anche loro. E puntualmente, nella scena in cui l'ufficiale nazista Kruger minaccia il colonnello italiano con l'intimazione «ho carta bianca!», si ride al liberatorio «e ci si pulisca il culo!» sbattuto in faccia al nemico che rappresenta lo sberleffo, la disobbedienza dell'uomo comune all'autorità ottusa e oppressiva. Ma non tutti sanno che si tratta dell'unica parolaccia pronunciata nei suoi quasi cento film; sdoganando oggi l'improprio, usandolo come intercalare desemantizzato, o inflazionandolo nello spettacolo e perfino nella politica, l'abbiamo di fatto depotenziato, devitalizzato, sterilizzato, privandolo della sua carica eversiva, beffarda, irridente.



Il suo primo critico, Goffredo Fofi,¹⁴ diceva che il vero Totò non sta né in alto né in basso, non è quello delle variazioni d'autore di Rossellini, Lattuada e Pasolini, interpreti semmai dell'anima saturnina e melanconica del principe, e nemmeno in senso stretto quello delle cosiddette "totoate" sfornate negli anni Cinquanta a ritmi industriali per sfruttarne il successo, e che il suo miglior film sarebbe paradossalmente una sorta di film-Lego, nel senso dei noti mattoncini, un super-film, un'antologia di sequenze scomponibili e ricomponibili a piacimento, di meta-cinema, di riuso e anamorfofi narrativa di materiali esistenti, in funzione di infinite possibilità di rilettura.

E, in effetti, quando lo rivediamo in televisione, indugiamo nella visione prima di cambiar canale, anche quando si tratta di sequenze riviste decine di volte e di cui siamo in grado di ricordare le gag o di anticiparne le battute. Le aspettiamo, anzi, per compiacerci di ricordarle o semplicemente perché ci fanno ridere lo stesso, pur avendone una memoria esatta che non chiede di essere aggiornata. E se ci fosse con noi qualcuno che non fosse in grado di riconoscere quella maschera e ci chiedesse cosa stiamo guardando, risponderemmo quasi sempre "un film *di* Totò". Poco importa chi l'abbia diretto - si chiami Monicelli, Mattoli o Steno -, quel nome, quella faccia, quel corpo, si sovrappongono a tutto e non ci rendono in grado molte volte nemmeno di ricordare la trama, quasi che l'essenza di Totò stia tutta in quella dispersione per frammenti della nostra memoria di spettatori.

NOTE

1 Uno dei primi tentativi di sistematizzazione delle varie questioni e dei molteplici approcci ermeneutici alla 'galassia' Totò, in una prospettiva trans-nazionale, è quello del convegno organizzato nel 2002 dall'Istituto italiano di cultura di Barcellona con la collaborazione dell'Università di Barcellona e del Dipartimento di Scienze della Comunicazione di Salerno, i cui atti possono leggersi in Aronica D., Grezza G., Pinto R. (a cura di) (2003), *Linguaggi e maschere del comico: il cinema di Totò*, Roma, Carocci Editore.

2 Al riguardo si legga Cotticelli F. (2011), *Il trattato Dell'arte rappresentativa premeditata, ed all'improvviso. L'impresa bellissima e pericolosa di Andrea Perrucci*, in "Commedia dell'Arte Annuario internazionale", a. IV, Firenze, Leo S. Olski Editore, pp. 47-91. Sulle ascendenze più antiche e molteplici si veda altresì Scuriatti M. (2015), *E io lo nacqui. Totò, o l'arte della commedia bassa*, Milano, Edizioni Bietti, pp. 138-164.

3 Sull'apprendistato teatrale di Totò, si legga Meldolesi C. (1987), *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni spreocate dal teatro italiano*, Roma, Bulzoni, in particolare il capitolo *L'indipendenza prima di tutto. Il caso di Totò*, pp. 17- 55. Ma di un'«infanzia futurista» di Totò – futurista «suo malgrado» -, e del rapporto simbiotico che la pubblicistica e il teatro napoletano ebbero con i programmi artistici di Marinetti, scrive Anile A. (2017), *Totalmente Totò. Vita e opere di un comico assoluto*, Bologna, Edizioni Cineteca di Bologna, pp. 23-31.

4 Marinetti F. T. (1913), *Il Teatro di varietà*, "Daily-Mail" 21 Novembre 1913, poi in Id. (1923), *I manifesti del futurismo*, Milano, Istituto editoriale italiano.



- 5 Ancor prima del *Teatro sintetico* del 1915 che, «all'insegna della casualità, del capriccio e dell'illogico postulava il superamento di ogni tecnica per dar luogo ad atti scenici brevi come attimi [favorendo] un rapporto interattivo col pubblico, proprio come avveniva nello spettacolo di varietà», il «meraviglioso futurista» teorizzato da Marinetti era già stato tradotto un anno prima in esibizioni teatrali come quelle che si tenevano a Roma presso la galleria futurista di Giuseppe Sprovieri, di carattere prevalentemente comico e caratterizzate da un frenetico e irriverente dinamismo poliespressivo pre-dadaista; cfr., al riguardo Salaris C. (2016), *Futurismo*, Milano, Bibliografica, pp. 42-43.
- 6 Fofi G. (1972), a cura di, *Totò*, Roma, Edizioni Samonà e Savelli, pp. 138-139.
- 7 Faldini F., Fofi G. (2000), *Totò, l'uomo e la maschera*, Napoli, l'ancora del Mediterraneo.
- 8 Bachtin M. (1979), *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino (ed. or., *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura Srednevekov'ja i Renessansa, Izdatel'stvo, «Chudožestvennaja literatura», Moskva 1965*).
- 9 Fellini F., in Faldini-Fofi, cit., p. 294.
- 10 Arecco S. (2013), *Totò e la fiaba di Napoli, a prescindere*, in *Le anatomie dell'invisibile. Il cinema raccontato con il cinema*, Novi Ligure, città del silenzio edizioni, p. 84.
- 11 La testimonianza di Mario Soldati, rilasciata nel settembre del '74, in *Sentimental. Il teatro di rivista italiano*, a cura di R. Cirio e P. Favari, Milano, Almanacco Bompiani, 1975, è riportata in Meldolesi C., cit. p. 36.
- 12 La deformazione linguistica è lo strumento con cui vengono vanificati «valori e gerarchie, canoni e precetti usati come alibi o imposti come trappole»; cfr., al riguardo, Di Grado A. (2023), *Il vangelo secondo Totò*, Torino, Claudiana, p. 87.
- 13 Sullo stravolgimento del latino si veda Beccaria G. L. (2002), *Sicut erat. Il latino di chi non lo sa: Bibbia e liturgia nell'italiano e nei dialetti*, Milano, Garzanti, come pure, nello specifico della lingua di Totò, Rossi F. (2002), *La lingua in gioco. Da Totò a lezione di retorica*, Roma, Bulzoni, pp. 46-50.
- 14 Lo si legga già a partire da Fofi G., cit., e poi in Faldini-Fofi, cit.