

Considero Totò il grande Arlecchino del Novecento, e dell'Arlecchino delle origini egli ha saputo ripetere la versatilità, la disponibilità a far tutto, diventare tutto. Era appunto un mamo, cioè una seconda maschera, d'appoggio, che sa consumare il proprio tirocinio...»

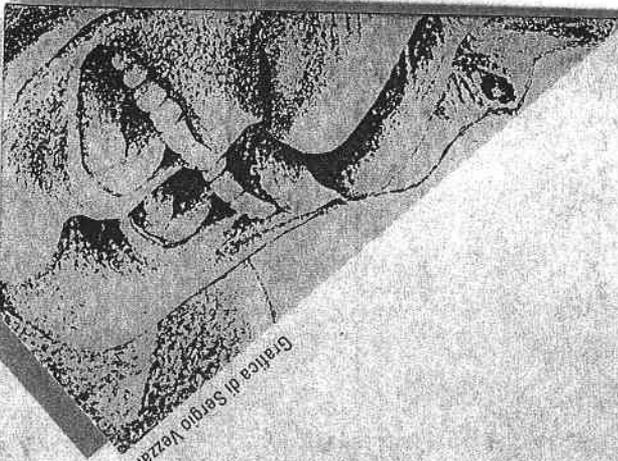
Dario Fo, mediante l'analisi di numerose immagini di Totò tratte dai suoi film, propone una lezione insolita, commossa sul grande comico e, attraverso il costante rinvio colto alla tradizione teatrale che Totò assume e riassume, delinea un vero e proprio "manuale dell'attore comico".

Il volume è completato da un dizionario-antologia, la filmografia di Totò e un saggio sulla nozione di "comico".

DARIO FO, autore e attore comico di straordinario talento, è uno dei rappresentanti più significativi della cultura teatrale italiana degli ultimi quarant'anni.

Lire 15.000

ISBN 88-8252-028-5



Grattica di Sergio Lezani



VALLECCHI

Dario Fo

TOTÒ. MANUALE DELL'ATTOR COMICO

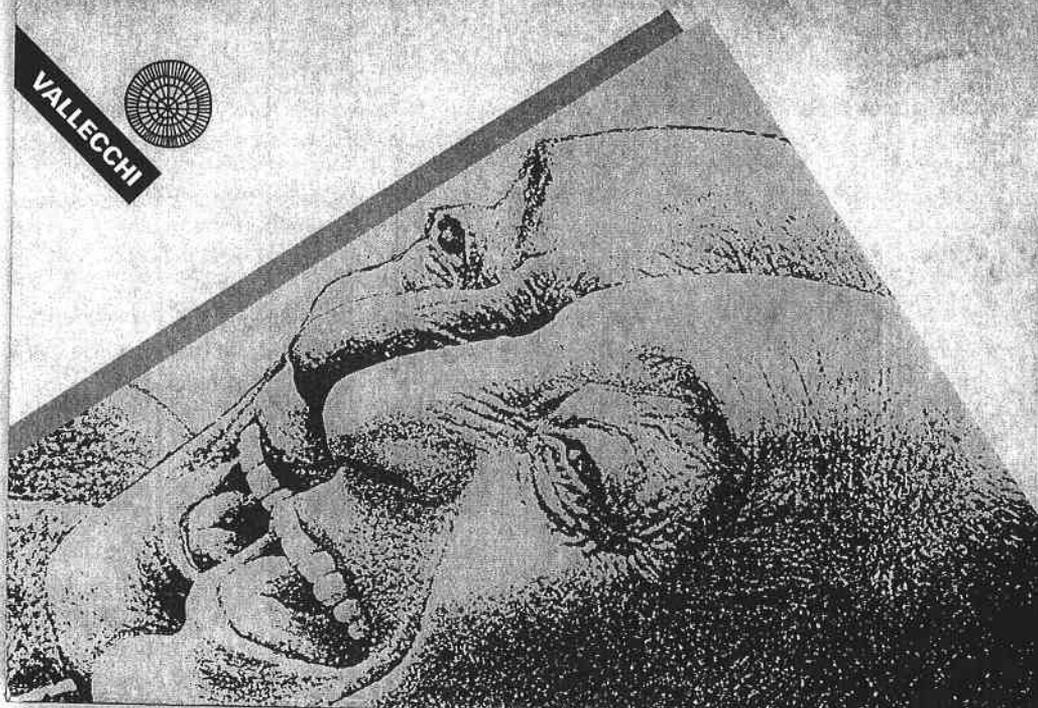
IL PENSIERO MODERNO

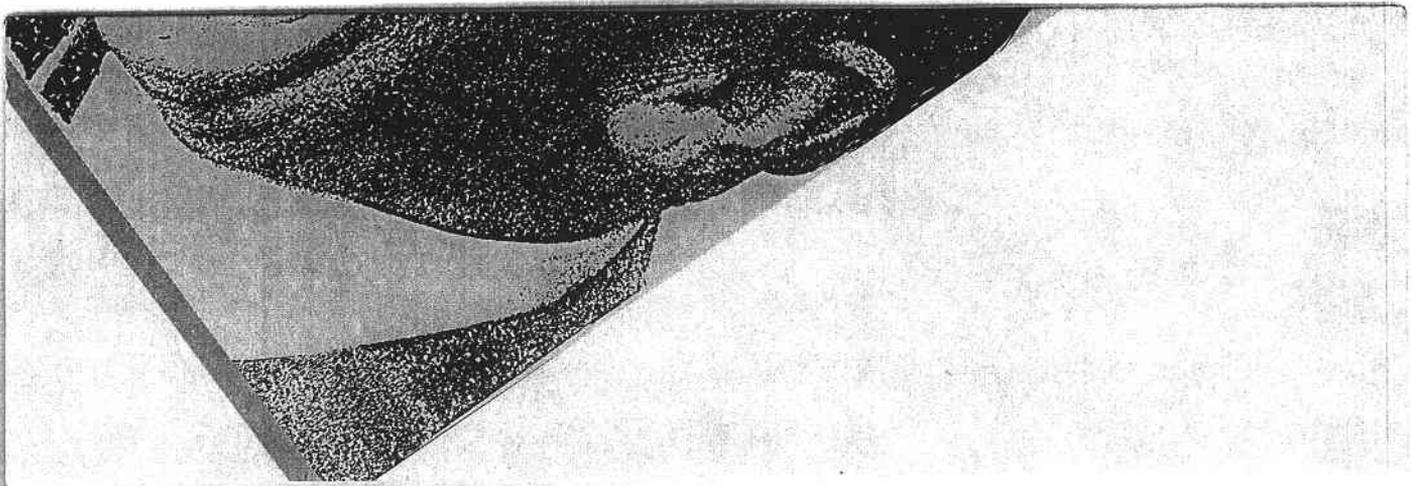
COMUNICAZIONE
E IMMAGINE



VALLECCHI

Dario Fo
TOTÒ
MANUALE
DELL'ATTOR
COMICO





IL PENSIERO MODERNO
comunicazione e immagine

collana diretta da
Liborio Termine

D. FO
"MANUALE
DELL'ATTOR CONICO"
VALLECCHI EDITORE
800254

Dario Fo

TOTÒ

MANUALE DELL'ATTOR COMICO

Vallecchi Editore

INDICE

L'erotismo della marionetta	7
I volti della maschera totale	13
La moralità della cariveria	19
L'Arlecchino del Novecento	23
Il salto nell'assurdo	29
La risata la paura il grottesco	37
Il corpo inventato	41
Il ruolo della «spalla»	47
Tra il cinema e il teatro	53
Il mirabile nella cialtroneria	57
Con Pasolini, il ritorno del mano	63
Totò ed io	67
Dizionario	69
Bibliografia	107
Iconografia	109
Liborio Termine, « <i>A prescindere...</i> »	111
Filmografia	127

L'EROTISMO DELLA MARIONETTA

Non si può svolgere, o tentare di svolgere, un'analisi storica e soprattutto critica della tecnica dell'attore se all'attore manca una «poetica»; perché è in essa, nei temi attraverso cui si sviluppa, che la «tecnica» acquista spessore e significato, diventa «stile».

Totò una poetica la possiede – ed è ricca di temi, di motivi, di tasselli che si inseguono e si raccordano a incastro in modo da dare, alla fine, una visione complessa e unitaria al tempo stesso, identificabile sempre come «quella di Totò».

Innumerevoli immagini dei suoi film mi catturano; alcune, innanzitutto, mi attirano. Le immagini, per esempio, di donne bellissime che prestano il loro fascino, la seduzione del loro corpo, al gioco della sessualità «secondo Totò».

Eccolo, mentre scruta, con furba espressione, la donna nuda nella vasca da bagno.



o guarda, con assorta meraviglia, la ragazza che spunta dallo scatolone e si copre con gesto improvviso:



O ancora mentre, nei panni di un professionale massaggiatore, guarda in modo non professionale le parti scoperte della sua bella cliente...



Ebbene c'è, evidente, in tutte queste immagini – e in tutte le altre immagini come queste –, un tratto comune, inconfondibile: l'astrazione con cui Totò muove il gioco della sessualità. Un'astrazione che deriva dal fatto che dinanzi al sesso, all'erotismo, alla seduzione, egli perde concretezza, pesantezza umana e diventa una specie di burattino, una sorta di Pinocchio, quasi del tutto asessuato. Proprio come assessuate erano le maschere greco-romane della grande tradizione delle atellane e della commedia plautina o, prima ancora, della commedia aristofanesca. Ciò non significa, certo, che in lui manchi una carica erotica, la tensione del desiderio; c'è, ma è tutta, in qualche modo, esterna, facile quindi a interrompersi, a negarsi, a mutare segno. E così, infatti, accade sempre: Totò non mette mai le «mani addosso» alle donne che desidera; e quando si accosta loro e le abbraccia e dà bacetti, non c'è nel suo gesto lascivia. Si direbbe anzi che



proprio allora il desiderio, consumato in se stesso, appare privo di forza e diventa più timido e pauroso che tetro; comunque privo della volgarità che è propria di clichés simili molto spesso impiegati nell'avanspettacolo.

Ecco, le espressioni che Totò assume appena il gioco sessuale si fa, per così dire, spinto, si caricano di tic, di ammiccamenti, di infantili pudori, di caste ritrosie. Senti che il sesso gli procura terrore, e mostra bene che il terrore che prova è più grande di lui.



Una curiosa, e drammatica, dialettica si consuma nei suoi atti, nei suoi gesti, nella pantomima irresistibile: il sesso è allertamento, lusinga, oggetto di forte desiderio, ed è tutto questo che, di fatto, egli seconda. Ma appena lo seconda, lentamente scivola verso lo «scherzo», che è parodia del desiderio – una parodia che svela appunto il terrore ch'egli prova nel concedersi, nel «lasciarsi andare» alla sessualità.

Si direbbe che, dinanzi al sesso, Totò provi sempre l'effetto di una regressione: è come se la donna, per uno scarto improvviso, diventasse Madre che lo sollecita, gli impone d'essere Figlio-bambino. Perciò, non a caso, egli ama ed assume sino in fondo la marionetta-bambino per eccellenza: Pinocchio.

La sessualità è, dunque, per Totò un campo complesso; ma proprio perché complesso è anche quello in cui meglio appare o si delinea la qualità e la natura del suo stile.

Colpisce la forza di questa doppia tensione – il desiderio e la paura –, e colpisce l'equilibrio con cui si genera il passaggio dall'uno all'altra in un vero e proprio rovesciamento, in quella che si può chiamare la «soluzione del contrario».



Dario Fo

Un risultato, un effetto, che deriva da ciò che ho definito *l'astrazione*, la capacità cioè di saper mantenere questa carica enorme, questa fame di sesso, ma, nello stesso tempo, di tenerla come un fatto esteriore che, per ciò stesso, non partecipa mai al trivio, non scivola nello scuriale e nell'osceno. Segno, in fondo, che il sesso è assunto come una cifra meccanica, una «spintax». Com'è, del resto, la fame.

I VOLTI DELLA MASCHERA TOTALE

Totò ha la natura del grande comico in quanto alla base della sua comicità premono e vivono sentimenti tragici. Direi, anzi, che la grande comicità di Totò è determinata proprio dal fatto che ogni suo discorso è sempre tragico: c'è dentro la morte, la paura, l'orrore, la miseria, la fame. La fame soprattutto, in ogni senso: di sesso, di dignità, di libertà, di giustizia.

Sono, questi, temi e sentimenti che caratterizzano la sua poetica e il modo ch'egli ha di «vedere», valutare il mondo. Ma, nel contesto in cui li precipita e li «mischia», sono anche «ingredienti» ch'egli utilizza e osserva con un distacco enorme, da grande epico. Come dire che non se ne vuole fare catturare, ma li vuole, a ogni punto dell'azione, dominare. Perciò egli ama *giocare in terza persona* pur raccontando sempre se stesso. Ed è prodigioso che vi riesca sapendo anche essere una *maschera totale*. Perché Totò è una delle poche, autentiche, maschere del nostro teatro.

Sappiamo che cos'è una Maschera. È, in senso proprio, una dimensione, quella che il personaggio assume quando non sostiene più la carica che ha dentro. C'è un momento in cui il personaggio avverte in sé un eccesso di carica appunto che non sa e non può utilizzare in funzione dell'economia del personaggio ch'egli è. E allora quell'eccesso, quel di più, si fissa nella dimensione-maschera e l'azione che ne consegue è il momento rappresentativo di colui che è diventato maschera.



Questo è importante ricordare: che la maschera non si costruisce «al di sotto» del personaggio, per difetto di qualità e caratteri e forze emotive, ma si costruisce per un eccesso di tali forze, di tali elementi. Ecco perché mentre una maschera può svelare un personaggio, è difficile che accada il contrario.

Tutto questo ci dice anche che la maschera è sintesi che si manifesta nel richiamo totale alla «girimas» fissa – parola, questa, che nel caso della maschera non vuol certo dire «rigida». La maschera, infatti, consente una grande elasticità ai movimenti, possiede una grande dote plastica. Oppone resistenza solo a quei tentativi che



vorrebbero trasformarla nei suoi caratteri, nella sua essenza, mediante il travestimento. Come dire che la forza della maschera consiste appunto nel fatto che essa è sempre riconoscibile, sempre uguale a se stessa, nonostante i molli e diversi travestimenti che può assumere.

Totò è, in questo senso, una Maschera nell'accezione piena del termine. Egli infatti è sempre Totò anche





quando indossa abiti femminili, costumi settecenteschi, o mette in testa elmi e fez... Si direbbe che il travestimento non serve a nascondere ma ogni volta a svelarlo meglio. Quale che sia il costume che indossa vediamo sempre che la sua maschera incombe, esce, si rappresenta con forza. Perfino quando si mette il naso di Pinocchio e recita la parte del burattino tra tanti burattini veri, non è il rassomigliante Pinocchio quel che «vediamo» ma è la «gri-



mas» di Totò che si afferma perentoria e determinante. Anche quando vuole indossare i panni del «personaggio», non si crede mai alla verità, alla sincerità del personaggio «romantico» o «naturalista» di cui veste i panni. Perché, pure qui, è la maschera che accoglie, come sua materia, il personaggio; e mentre la prima domina, diventando un timbro, l'altro appare e si svela come una caricatura fissa e assoluta.

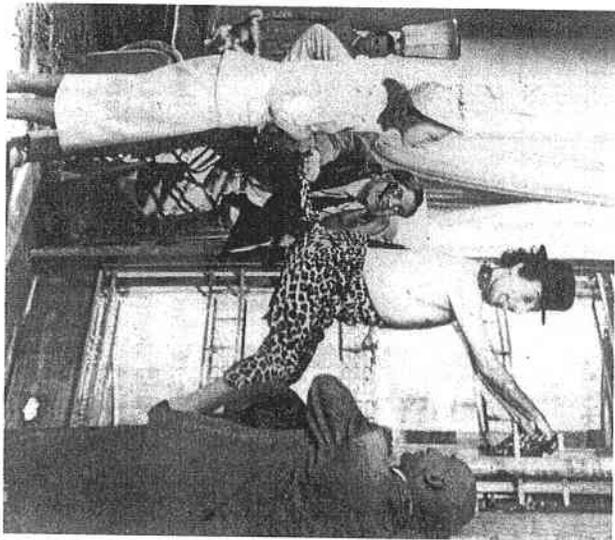
Non c'è dubbio che proprio questo ci dà la misura più alta della comicità di Totò.

LA MORALITÀ DELLA CATTIVERIA

Un personaggio, abbiamo visto, preme sotto la maschera. E la maschera che lo assume è quella che lo svela e lo giudica. Quali caratteristiche possiede questo personaggio che nutre la maschera di Totò? Innanzitutto la crudeltà, la cattiveria.

Il personaggio di Totò non è mai buono, neppure quando è soverchiato, abbattuto, dagli eventi o è costretto a subire dagli uomini angherie che lo spingerebbero a prostrarsi. Egli non conosce la dimensione soffice del «dolce mammolotto» downesco propria di una tradizione sentimentale-romantica legata, per esempio, alle maschere di tipo francese. Egli non si presenta mai come il «tornolone buono» che fa tanta tenerezza.

Anzi, a tutti i suoi momenti di «caduta», ai suoi forzati cedimenti alle angherie corrispondono quelli della vendetta, della rivalse, nei confronti di chi gli ha fatto male. E sono momenti, atti, situazioni in cui la vendetta di ritorno è straripante, eccessiva.



È un personaggio che non possiede – almeno nell'accezione comune di questa parola – «pietà». Appena può, se è necessario, non si fa scrupolo di «montare sulla resta» di disgraziati come lui.

Non è falsamente retorico né patetico. Impossibile trovare in lui la bontà, il candore che trasuda miele e profumi delicati e gentilezze infantili come in molte maschere convenzionali – quella di Macario, tanto per dirne una. Totò è un personaggio che, posto dinanzi al problema della sopravvivenza, pur di risolverlo, agisce come una forza della natura; e se pure la sua lotta deve combat-

terla contro altri disgraziati che si misurano con lo stesso problema, non conosce delicatezza né compromessi pur di salvarsi: diventa violento, persino abietto e ci mostra come si esercita l'arte di chi usa gli uomini come scala, come tappeto, l'arte di chi sa truffare, insultare.

Non ho dimenticato quella sequenza in cui, indossati i panni di Tarzan, e trovandosi per caso su un treno, fa al macchinista – un operaio – cose di una crudeltà terribile, di una violenza memorabile. Totò non si presenta mai con la pretesa ideologica dell'uomo economico-classista-socialista: lui, che non conosce mediazioni ideologiche, ama «andare dentro» la realtà e le cose con pesante forza d'urto. Potrei anche dire che sostituisce l'ideologia con la risata.

Sono convinto, infatti, che, in questo, Totò si rifaccia – ne sia cosciente o no – a grandi maschere classiche: quelle che facevano emergere tutto ciò che di infame esiste nell'uomo attraverso la risata, attraverso lo «scompiaccio», che in molti casi è davvero crudele.

Così il suo personaggio: conosce e pratica la vigliaccheria, la truffaldineria, il trucco; usa lo sberleffo contro il bambino a cui mangia la pappa, contro il vecchietto che aiuta a passare dall'altra parte della strada; e non si chiede se sia lecito rubare al povero, all'accattione, al cieco, perché lo considera comunque lecito. C'è anzi, un certo compiacimento della cariverria, che qualche volta può risultare fine a se stesso.

E una lezione che Brecht rende esplicita, per esempio, in *Santa Giovanna dei Macelli* quando fa notare

come l'operaio, che è costretto a battersi contro il padrone, spesso non è affatto solidale con la classe cui appartiene e anzi, appena può, va contro la propria classe, tradisce. Effetto di una particolare cultura che la società rende dominante.

Il personaggio di Totò appartiene, per definizione, alla categoria dei «disgraziati». Ma non è di quelli che, nella miseria, sognano un mondo bello per tutti. Anche lui sogna; ma ogni sogno è un turbamento, perché nel notturno si prolunga o si anticipa ciò che è evento di ogni giorno: la tracotanza, la violenza, la disperazione. L'ingustizia che nel mondo si trova dappertutto esce dai pori di Totò.

Ma non è, per questo, un personaggio moralistico. È invece un personaggio morale, in quanto mostra e svela l'infamità, l'ingiustizia, la violenza, ecc. recitando la parte dell'ingiusto, del violento, dell'infame; assumendo in sé tutte le brutalità e i «volti», le maschere sociali che nella realtà sono brutali.

È questo istinto o forza morale che permette a una grande versatilità, pronta sempre a interpretare tipi e personaggi assai diversi tra loro, di non costruire macchietti fini a se stesse. Quando interpretava questi personaggi era una specie di «mammo». Totò ha cominciato come mammo.

Curioso esordio: proprio come accadde ad Arlecchino, con cui ha molti punti in contatto.

L'ARLECCHINO DEL NOVECENTO

Considero Totò il grande Arlecchino del Novecento; e dell'Arlecchino delle origini egli ha saputo ripetere la versatilità, la disponibilità a far tutto, diventare tutto. Era appunto un mammo, cioè una seconda maschera, d'appoggio: quella di chi certamente ha le qualità per diventare «primo attore», maschera di forte consistenza, ma che frattanto consuma il suo tirocinio, esercita la propria abilità sul filo della macchietta leggera, di passaggio, quella che «sballa» tutto: una maschera di contrappunto.

Così l'Arlecchino delle origini, così il Totò ai suoi esordi. Curioso questo rapporto, questo parallelismo che si può percorrere in ogni aspetto.

È vasta la galleria dei personaggi che hanno il volto di Totò, ed è vasta quella dei personaggi che hanno il volto di Arlecchino. Nell'una e nell'altra troviamo giudici, vescovi, comandanti di eserciti, preti, militari, uomini di potere, medici, mati, seduttori...

Pochilo ricordano, o lo sanno, ma Arlecchino ha lavorato nel *Tartufo*, nel *Dongiovanni*, senza interpretare il



ruolo principale. Nel *Tartufo*, a esempio, recitava la parte del marito fregato. E c'è un bellissimo testo in cui assume i panni di un giudice dell'Inquisizione.

Questo giudice ha una moglie giovane e bella, che è corteggiata da un ragazzo. In occasione di un processo, il giudice, spinto dalla gelosia, fa arrestare il ragazzo e preme su due testimoni che, per compiacerlo, riconoscono nel giovane il colpevole. Il giudice allora lo mette ai ferri e lo tortura per farlo confessare. Frattanto arriva la moglie; lui le parla del «caso» e, con violenza, in un grottesco latino maccheronico, le dice del rigore e della sanità della legge, le espone le ragioni di un'istruttoria cattiva e iniqua come se fosse la più buona e giusta. La donna l'ascolta e poi, freddamente, l'insulta.

«Lo so», gli dice, «perché lo stai condannando: perché sei convinto che io sia la sua amante».

Il giudice dapprima si schermisce, alla fine urla: «Sì, è vero: lui mi ha fatto cornuto e io l'inchiodo». E lei, di

rimando: «Ti disprezzo», gli dice, «lui non è il mio amante», e gli mostra che la sua gelosia è infondata essendo frutto di un equivoco. Il giudice Arlecchino ha adesso un forte ripensamento e comprende che l'unico modo per riavere la sua donna è salvare il giovane.

Ricomincia così il processo e svolge di nuovo tutta l'istruttoria ma al contrario. Cerca altrove il colpevole e pensa di averlo trovato in un altro uomo quando si rende conto che veramente colpevole è il giovane che ha fatto arrestare e torturare. E tuttavia, adesso, per amore della moglie, lo vuole e lo deve salvare. Così, nonostante egli si confessi colpevole, lo assolve, condannando i testimoni, che avevano detto il vero, come spergiuri e mandando a morte l'innocente.

C'è, in tutto questo, una spietatezza che eccede ogni misura, e c'è l'emergere di una grande forza morale proprio nel fatto che si rappresenta, e si celebra, non un personaggio positivo ma negativo.



Solo Totò è capace di altrettanta crudeltà, di altrettanta violenza. Non è facile, e neppure agevole, assumere fino in fondo questo ruolo. Totò ci riesce, con meravigliosa leggerezza; e con leggerezza raggiunge una profondità non pedante. Un merito, un risultato, che deriva anche dall'aver saputo porre una distanza sostanziale, decisiva, dalla Commedia dell'Arte, che pure costituisce una sua forte matrice. Quella distanza, appunto, che gli fornisce la chiave per interpretare i personaggi del potere sino in fondo, con convinzione, non «casualmente».

Quando lo vediamo, con il canice la barbeta gli occhiali e un'espressione sadica nel volto, che fa il chirurgo, sappiamo di non trovarci dinanzi a uno – a un attore – che per caso indossa i panni del chirurgo senza però saperlo fare, senza veramente esserlo. No, quando vediamo Totò in sala operatoria abbiamo la certezza d'essere di fronte a uno che è consapevole di fare il chirurgo e di essere tale sino in fondo.

Così quando fa il ladro egli è veramente un ladro, non uno che per caso si trovi nella condizione del ladro. Totò ci convince davvero che lui sta rubando e sa comunicarci il senso profondo, rispettabile, della sua professione. Perché lui, innanzitutto, non dubita affatto di esercitare una professione corretta, pulita, in quanto si rischia, si paga, e dal momento che si rischia e si paga, si ha il diritto di compirla.

Né minore sincerità, minore profondità, mette quando assume il ruolo del poliziotto tracotante, tronfio, presuntuoso. Egli lo è, perché fa discendere il carattere

dalla convinzione certa di servire davvero una Legge che è uguale per tutti, uno Stato che è garanzia di giustizia per tutti. Ma accade, può accadere, che la realtà, gli effetti del suo agire, gli mostrino ch'egli non serve una Legge uguale per tutti, uno Stato che è fonte di giustizia per tutti, e allora ecco quel che abbiamo chiamato il «rovesciamento», la «soluzione del contrario»: scopre d'essere uno strumento sciocco in mani abili e perverse e precipita in una crisi profonda, altrettanto vera.

Qui, appunto, ci sono le grandi matrici di Arlecchino e della Commedia dell'Arte, e c'è la soluzione del contrario, il «salto di chiave» nel gioco della satira da parte di Totò. Ed è sorprendente come lui, ch'era essenzialmente attore di «situazioni», da cui sapeva trarre il massimo dell'effetto, riuscisse a trattare con lo stesso metro, con la stessa misura, il ventaglio dei sentimenti.

IL SALTO NELL'ASSURDO



Questa immagine mi attira perché un' espressione, e una situazione, svelano, nella fissità dell'istantanea, il complesso gioco di ciò che ho chiamato la «soluzione del contrario».

La situazione, innanzitutto: una stanza, tre personaggi: un uomo, con la barba, in pigiama, è seduto, accosta a sé la donna, in vestaglia, e la bacia, mentre un altro uomo, più avanti, con un impeccabile abito scuro, guarda di sottocchi, irrigidisce il corpo e fa una smorfia.

Che cosa accade? Sono portato a pensare che l'uomo in pigiama e la donna in vestaglia, per l'intimità familiare del gesto, siano marito e moglie o comunque due innamorati; e posso congetturare che l'uomo in abito scuro sia venuto a trovarli in un'ora non adatta alle «visite».

Ma proprio quel gesto, quella esposizione di affettuosità o di intimità alla presenza dell'altro, mi dice che qualcosa si dichiara, si comunica: una sorta di messaggio del tipo: questa donna è mia (e da parte della donna, per l'atteggiamento che assume, un: sì, è vero, sono sua). Un «messaggio» che l'altro, il signore in abito scuro, il visitatore fuori-orario (nella speranza che la donna fosse sola?), raccoglie e a cui reagisce con tutto il suo corpo: irrigidimento muscolare, smorfia – i vettori espliciti della gelosia. Questo signore è Totò.

La situazione che ho descritto è plausibile ma abnorme, fuori misura, perché costruita su un eccesso: quello che deriva da una sproporzione tra una, per così dire, «normalità» (il rapporto «legale» tra marito e moglie, tra «legittimi» innamorati) e una «anormalità» (l'eccesso appunto della gelosia che la situazione non giustifica e che è, o appare, in tutti i sensi, fuori posto: nell'uomo che l'incarna, nel modo in cui è espressa). Ma qual è il

contrario? È il fatto che Totò è un geloso a pagamento. È stato ingaggiato dal marito perché gli desideri la moglie... reciti una sofferenza inaudita nel vederla amata e amante di quell'uomo. Naturalmente poi ci sarà il contraccolpo di situazione in un altro rovescio.

Ed è proprio questo paradosso iniziale che crea un rovesciamento, una soluzione del contrario che non investe la situazione in sé, ma il sentimento – la gelosia – che, «caricato» oltre misura, diventa una satira terribile della gelosia e di chi la coltiva e ci parla dell'imbecillità del geloso o, più in generale, di quanto imbecille, stupido, violento possa essere un sentimento a cui tutta una letteratura e una retorica hanno accordato credito.

È per questa via che Totò rovescia i più resistenti e usuali luoghi comuni.

Quello del *seduttore*, per esempio, che incarna benissimo quando assume i panni del provinciale che per una vita intera ha desiderato, sognato e parlato tanto di un'av-



ventura con la «dommina allegra». Finalmente ne ha occasione. Finalmente trascorre una serata con la «dommina allegra». Ma la sproporzione, il rovesciamento, sono in agguato.

In un momento di abbandono, di piacevole confidenza, la ragazza comincia a parlare di sé e Totò l'ascolta con attenzione, interesse, complicità. Lei parla e gli racconta – nel night dove si trovano e dove i «seduttori» seducono – la sua vita, che è fatta di stenti, di dolori, di infamie: sedotta, è stata abbandonata con un bambino che adesso sta male ed è difficile racimolare quanto necessario per guarirlo.

A poco a poco Totò ne è coinvolto, piange, la conforta e, così consumata l'avventura – ciò che doveva essere passione, divertimento, gioia, notte di piacere –, «Non andrò mai più con le dommine allegre», dice.

Con la stessa «tecnica», con la stessa «chiave», Totò spinge avanti, sino alle ultime conseguenze, il suo atteggiamento regressivo nei riguardi del sesso e mette a nudo, dell'infantilismo maschile, le fantasie nascoste, i sentimenti che lo tramano.

Anche se appartengono a film diversi, a situazioni diverse, possiamo agevolmente vedere, o considerare, tre immagini come parti di un'unica sequenza. Concettualmente, infatti, lo sono.

È la regressione, è la paura nei riguardi del sesso che fa nascere il desiderio, la vocazione dell'harem, dell'esser dentro il gineceo, unico protagonista, sola presenza che riceve cure, attenzioni, amori da parte di molte donne.



È il sogno maschile che Fellini ha reso celebre, ma che Totò per primo ha portato sullo schermo, non limitandosi però a darne facile rappresentazione.

Egli, per così dire, lo spinge avanti, questo «sogno», e svela, con crudeltà, di quale sostanza è fatto appena quest'uomo, lasciato il palcoscenico dell'harem, è real-



mente «preso» dalle donne che lo attoniano, lo curano, lo svestono, mentre lui si ritrae, vuol fuggire, soffre.

Anche qui un eccesso, una sproporzione, come territorio dove si forma e si realizza un rovesciamento, sia nelle situazioni sia nei sentimenti. Qualcosa di diverso, e forse di più, del semplice paradosso. E mi

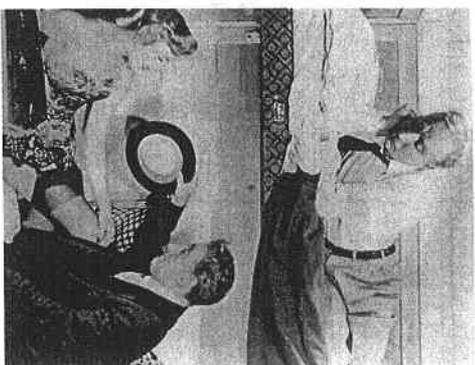


pare interessante sottolineare che il campo di tale sproporzione, il luogo, il palcoscenico in cui si produce e si rappresenta, è ancora e innanzitutto il corpo, il quale, senza rinunciare per così dire alla naturalità del gesto perimente, istituisce comunque un sistema di comunicazione complesso.

Un altro celebre numero di Totò lo dimostra: quello che si svolge nella cabina del vagone letto ch'egli divide con l'onorevole Trombetta e dove entra e rimane, da «clandestina», la ladra, la quale, lusingandoli con la propria seduzione, li derubera. È, per così dire, l'aggiornamento di una vecchia farsa ottocentesca che ha origini antiche, addirittura nelle atellane e ripresa dalla Commedia dell'Arte; ed è interessante perché pone Totò, nello stesso tempo, di fronte a due temi che gli sono assai cari: il

rapporto con il potente – l'onorevole – tronfio e spocchioso, e con la donna, la seduzione.

Ebbene, la situazione che si genera è più che stravagante, è paradossale. Ma Totò non accetta le «regole» del paradosso, non ne seconda la metrica che porterebbe la vicenda appunto a esaurirsi in se stessa, a diventare pura



macchietta. Egli, invece, dà dentro al paradosso, lo carica e lo fa esplodere; e così facendo lo muta in *assurdo*, in una macchina che svela i suoi congegni e mostra ciò da cui sono mossi: da un forte, preciso, intento morale.

Anche in questo vedo tornare l'Arlecchino delle origini, quello che, recitando dinanzi al Re e ai suoi cortigiani, aveva l'impudenza di calarsi le braghe, defecare sul palcoscenico, prendere gli escrementi – certo finiti ma molto naturalisticamente riprodotti – e gettarli sul pubblico, sugli uomini della Corte. Questo «pubblico», questi «cortigiani» su cui cadevano gli escrementi erano, s'intende, attori travestiti che Arlecchino sbeffeggiava, copriva d'insulti.

Il Re, che conosceva il trucco, si divertiva e godeva dell'imitazione che gli attori facevano della nobiltà, la

Dario Fo

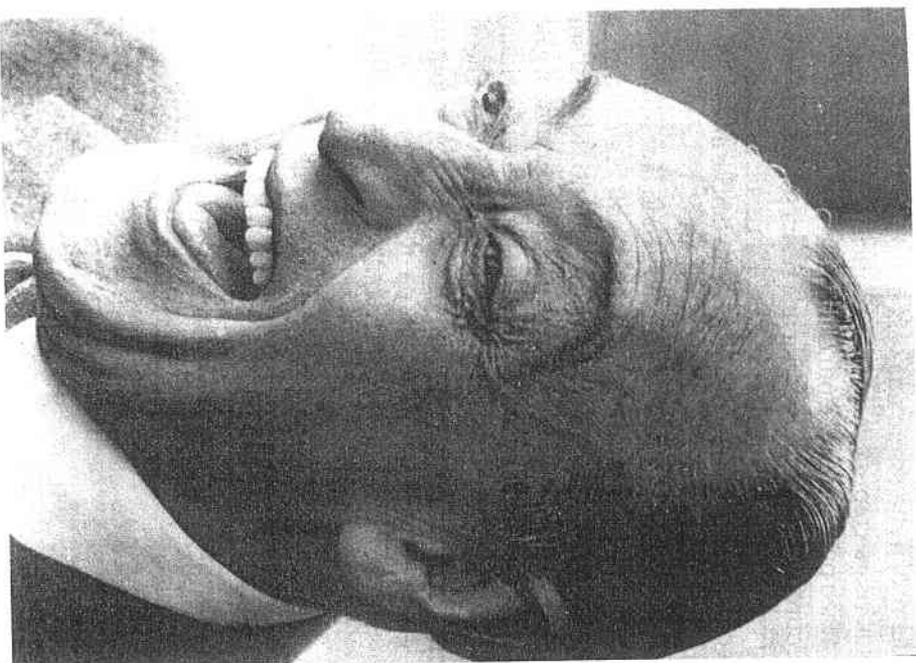
quale, perfettamente imitata, si sentiva ed effettivamente era sbeffeggiata.

Non molto diverso ciò che accadde a Totò quando, per la prima volta, recitò il numero dell'onorevole in *Bada che ti mangio*: parecchi parlamentari chiesero l'intervento della censura perché si riconoscevano in questo personaggio così ottuso e aggressivo. Come Arlecchino ai suoi tempi, Totò aveva indovinato certi timbri, certi suoni, certe chiavi che producevano il tormentone dell'insulto, un tormentone che derivava dall'«abbassare» giocando sull'assurdità del «lei non sa chi sono io», il tormentone del Trombetta-Trombone.

Ecco un modo per muoversi, all'interno del paradosso, «da pari a pari», che è poi un modo di rompere, far deflagrare il paradosso e mutarlo nell'assurdo, nel surreale – che è l'arte dell'astrazione. Un'arte in cui Totò eccelle, perché il suo essere surreale non è mai fine a se stesso ma ha sempre un addentellato morale. Astratta è, per esempio, la danza che egli esegue nella scena dell'harem, perché Totò ci presenta e si muove e articola il proprio corpo come un giocattolo; ma un «giocattolo» che è pronto ad animarsi appena sente addosso il respiro della donna, la sua minacciosa carica sessuale.

36

LA RISATA LA PAURA IL GROTTESCO



37

Anche il ridere, la forza della risata, in Totò diventa, sa diventare una tecnica del rovesciamento, simile all'assurdo, al surreale. Egli conosce la straordinaria possibilità del riso, il suo essere una vera e propria arma. Perciò la sua risata colpisce, non si dimentica, perché è spesso il mezzo più semplice, e più difficile, per togliere i veli che coprono e rendono ipocrita una realtà sociale, un modo d'essere, una forma di pensiero. La risata, in Totò, è un vero e proprio *gesto*, perché del gesto (anche in senso brechtiano) possiede l'azione e gli effetti.

Mi sono ricordato di Totò leggendo la testimonianza di uno dei tupamaros usciti dalla clandestinità. Raccontava che un suo amico nel vederlo ridere si stupiva che ne avesse ancora il gusto dopo dieci anni di galera. «Ma se non avessi riso», diceva, «mi sarei suicidato. È l'ironia, il riso, che mi hanno aiutato a vivere, che mi hanno insegnato persino a non odiare». E raccontava dell'incontro che aveva avuto, da qualche parte, con un suo torturatore. Quel volto che mille volte gli aveva fatto paura, che mille volte avrebbe voluto sfigurare, adesso l'aveva di fronte. Lo guarda e quello impallidisce, per la paura. Allora ride, ride forte, e l'altro prova un terrore ancora più grande, indicibile. «La paura, il terrore del mio ex torturatore», diceva, «mi ha fatto vedere il grottesco della situazione; ed era stata la mia risata ad "aggraverlo", a provocargli la paura, il terrore».

Totò conosce perfettamente questa qualità, questa funzione della risata, e così la impiega: come cifra, mezzo, che apre e svela il *grottesco*. Che il gioco sia consapevo-

le e sapiente lo dimostra una caratteristica che considero importante.

Inutile dire che il «luogo» della risata è il volto. Ebbene Totò, che sa di non essere – almeno nell'accezione comune del termine – bello, utilizza il proprio volto innanzitutto come «luogo» della trasformazione del grottesco. Non ha paura di uscire dai registri convenzionali della cosiddetta bellezza fisica, perciò seconda tutte le alterazioni possibili dei lineamenti del suo volto, ne accentua e prolunga i tratti – un po' come fa il caricaturista nella sua vignetta – e, nel grottesco che in tal modo realizza, appare bellissimo.

Scopriamo così il grottesco come superbellezza; assistiamo alla metamorfosi della maschera che diventa surreale giocando sull'orrido, sul deforme, sull'orribile; e ritroviamo intatto il fascino delle antiche origini con l'era nelle atellane, nella commedia plautina... Totò ama e sa come portare il proprio volto oltre la misura del volto, come cambiarlo in «altro», nel suo contrario. Un giorno si trova all'anagrafe, dove richiede la carta d'identità, e risponde all'impiegato che compila la sche-



Dario Fo

da con i dati segnaletici. Alla voce: «Faccia», Totò risponde: «Numero 46». Come se fosse una scarpa. Naturalmente era una scarpa.



40

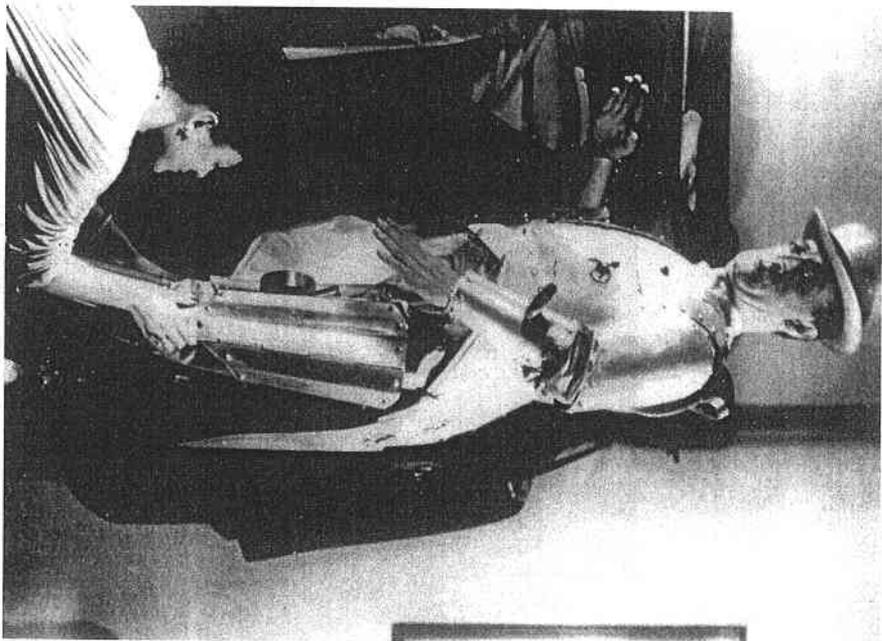
IL CORPO INVENTATO

Nell'attore non solo il volto ma tutto il corpo è effetto di costruzione. Si è forse tentati di pensare che quello di Totò lo è in modo particolare. Ma tra gli «strumenti», i mezzi, della sua comicità, il corpo è solo il più appariscente non il più importante.

Certo, aveva una grande abilità nello snodarsi, nello sbloccarsi, nello sCOORDINARSI. Conosceva tutte le tecniche, tutti i segreti per rompere e ricomporre la gestualità, e molto l'aiutava la disposizione che possedeva nello sCOORDINARE le giunture del suo corpo, dall'ileo al trapezio dal tronco rotante alle vertebre. Il suo corpo dava senza dubbio l'impressione di sapersi «spaccare» per poi ricomporsi in unità grottesca.

Faceva con più abilità o intelligenza di altri ciò che ogni attore normalmente impara a fare in una scuola di pantomima; anche se credo che Totò non abbia mai frequentato una di queste scuole. D'altra parte sono convinto che, prima di apparire sul palcoscenico, non faces-

41



se esercizi preparatori. Arrivava in teatro prestissimo, leggeva, guardava, pensava, si truccava lentamente, chiacchiava con qualcuno e alla fine entrava in scena.

Possedeva il tono, lo stile, di colui che, giorno dopo giorno, ha fatto il suo esercizio direttamente sul palcoscenico e, atto dopo atto, ha spinto i suoi gesti sempre oltre, saggiato le sue possibilità ogni volta più avanti. Ma, acquisite queste abilità, non ha delegato ad esse il tono, il modo, l'espressione o lo stile della sua comicità; le ha semplicemente curate e utilizzate come uno strumento importante ma non decisivo. E, in effetti, ciò che determina la grandezza di Totò non è il corpo, sono i tempi, i ritmi, l'ascolto, la misura.

Totò, nonostante potesse usare «grimas» all'infinito, era assai misurato. C'erano «numeri» o film in cui interpretava anche quattro personaggi diversi. Poteva essere facile che la maschera allora «slittasse» dalla sua sostanza propria, andasse fuori misura; e invece era sempre una lezione da osservare il modo che aveva di moltiplicare la propria maschera, di cui sapeva mantenere l'unità nel rispetto della diversità dei ruoli, delle funzioni che i diversi tipi o personaggi gli imponevano. Un gioco, appunto, di misura e, naturalmente, di «invenzione», che aveva al suo centro sì il corpo, ma non solo quello.

Non ho avuto la possibilità di vedere in teatro quel grandissimo attore napoletano che era Viviani, ma ho guardato molte sue fotografie e penso di poter dire che Totò sia veramente l'unico attore che ne abbia preso l'eredità. Trovo incredibile la quantità di dote, di metrica, di assorbimento che aveva nei riguardi di tutto ciò ch'era la cultura teatrale napoletana. Coglieva l'essenza, la faceva propria, la rielaborava. Nessuno è più riuscito

Dario Fo

a realizzare un «Pazzariello» come lui. Ho visto decine di «pazzarielli» a Napoli, ma Totò l'ha reinventato, l'ha ricostruito e l'ha fatto diventare eccezionale.

Totò sapeva come attingere ai molti registri dell'azione comica e possedeva un repertorio vasto, solido, di buona tradizione, che recuperava persino la memoria della Commedia dell'Arte. Molte cose sue, che sembravano autentiche improvvisazioni, di fatto appartenevano al repertorio, erano fissate nei ritmi, nei timbri, nel tono. Sapeva come riproporle con la freschezza, la naturalezza di una pura invenzione – e la bravura, s'intende, era tutta in questa «naturalezza». Ma i registri erano collaudati



44

Totò. Manuale dell'attore comico

e gli «ingranaggi» dell'azione comica perfettamente messi a punto: i ritmi, il paradosso, l'assurdo, il grottesco, il tormentone. Aveva, del grande comico, la capacità di meravigliarsi per cose di poco conto e di rimanere estraneo, indifferente, dinanzi a cose terrificanti.

Era un autentico attore-autore e aveva, dello spettacolo, una visione globale, armonica. Lo testimonia il modo, generoso e intelligente, che aveva nel lavorare con la «spalla».

45

IL RUOLO DELLA «SPALLA»

Il ruolo tradizionale della «spalla» è quello di esaltare, far emergere al meglio le qualità, gli effetti, del primo attore. E accade, qualche volta o spesso, che le qualità e gli spazi dell'attore che fa da «spalla» vengano ristretti, assai impoveriti, soffocati da una funzione puramente meccanica. Non accade così con Totò primo attore.

Egli ha sempre mostrato una straordinaria forza nel ribaltare la chiave della «spalla». Le usava, se ne serviva, ma riconosceva loro valori grandissimi. Riusciva a far scattare, in questi attori, una sorta di dimensione, di spessore, di bravura persino, che moltissimi di loro non possedevano naturalmente. In genere erano attori anche mediocri che, al suo fianco, apparivano però nobili, degni, con delle corde e possibilità alte. Ricordo un film in cui Carlo Croccolo recitava, nel ruolo di «spalla», con Totò. Sembrava davvero un attore grandissimo. Non credo che abbia poi fatto niente di quel livello, perché da solo incapace e, con altri, privo dell'appoggio che Totò sapeva dare.

Ecco, era questo il suo segreto: saper sostenere l'altro; porsi, nei suoi riguardi, come una specie di asta per il salto in alto che, con la sua grande elasticità, dà appoggio e permette a tutti di librarsi in aria, di superare l'ostacolo.

La galleria che formano questi volti è varia, affollata; e tuttavia in nessuna immagine, in nessuna inquadratura, c'è il segno di una prevaricazione. Mi piace, a tratti, fermarmi a guardare questi volti, e dinanzi a tanti di loro spesso mi chiedo chi siano. Sono veramente nessuno, molti di questi attori, inesistenti. E tuttavia memorabili in *quel* film di Totò, in *quella* pièce con Totò.



Né diventava avaro, o geloso, quando si trovava accanto attori di grande valore come i De Filippo, Peppino e Tiina, o Fabrizi o Nino Taranto o Tina Pica o Fermandel... Allora sentiva che importante, necessario, era che gli altri avessero spazio, la possibilità di esercitarsi in autentiche «performances»; che elaborassero con

libertà la tecnica del contrappunto, di cui egli sapeva comunque giovare. Credo che Peppino De Filippo abbia dato molta parte del meglio di sé lavorando appunto con Totò, in una libertà, in un «rincorrersi» che ha fatto interpretare, ai due attori, sequenze decisamente belle.

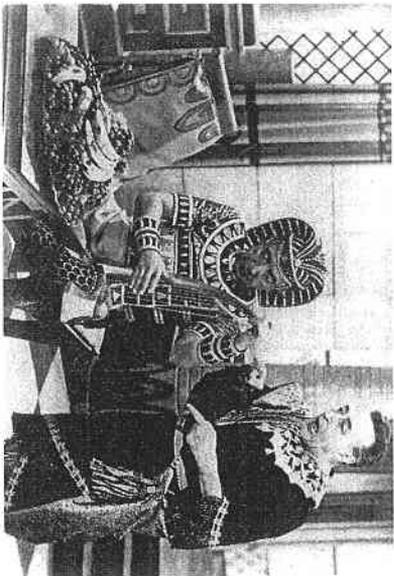
A volte Totò, che pure alla parola affidava gran parte della sua comicità, sapeva cedere al partner l'intero



Dario Fo

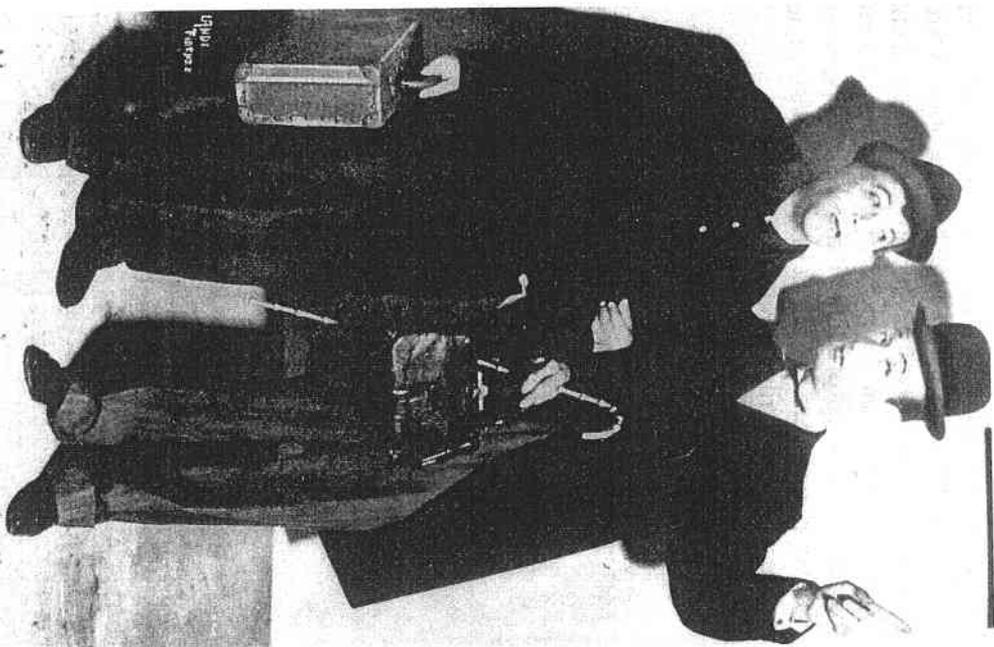
tempo della parola riservando a sé lo spazio del silenzio, e allora utilizzava in funzione espressiva lo sguardo. C'è una scena in cui Peppino parla e lui l'ascolta soltanto, senza un gesto, senza nulla che possa distrarre l'attenzione da ciò che viene detto. Inutile dire che per quel silenzio, grazie ad esso, le parole e l'intera scena assumevano un valore notevole. Solo lo sguardo s'era incaricato di offrire una punteggiatura, una sottolineatura, un tratino di distanza. Così come ricordo, tra i «giochi» più belli, quelli che Totò faceva con Aldo Fabrizi. Difficilmente ho trovato Fabrizi così bravo come quando lavorava con Totò. Mi sembra proprio che, in questi casi, la versatilità di Totò fosse tale da riuscire a ritagliare il proprio profilo in rapporto agli attori con i quali recitava.

Svolgeva e guardava al lavoro dell'attore con la cognizione e l'etica di un grande mestiere. Anche quando - e



50

Totò, Manuale dell'attor comico



51

Dario Fo

questo è un mirabile paradosso – si obbligava a recitare in film decisamente orridi. Non bisogna dimenticare, infatti, che spesso ha avuto degli autori che erano di una pochezza assoluta, da cui riceveva mediocrità e a cui dava fama. E allora il prodigio, il mirabile del paradosso: dover riconoscere che la sua bravura consisteva nel riuscire a salvarsi in film appunto orridi.

TRA IL CINEMA E IL TEATRO



Tra il suo teatro e il suo cinema Totò non ha stabilito una continuità ma una vera e propria circolarità. Nasce con l'avanspettacolo che in lui trascina la memoria e la complessità della Commedia dell'Arte e percorre l'intero registro del varietà. Passa al cinema e qui trascina i tempi, gli andamenti, i ritmi, i toni del lavoro

teatrale. Ma il cinema gli insegna qualcosa' altro: gli insegna che i tempi, gli andamenti, i ritmi della recitazione vanno coniugati con quelli del montaggio, di cui debbono, nel quadro d'insieme, accogliere la metrica. Il concetto di «taglio» entra così nella sua stessa recitazione, che si fa più nervosa, più agile, che si sfronda dei tic che il palcoscenico può sopportare. Quindi porta nel teatro, nella varietà, le stesse chiavi di sintesi che ha appreso nel cinema, e così il circuito si chiude.

Sia al teatro che al cinema era perfettamente percepibile questa specie di doppio percorso; e questo appunto caratterizzava la particolare grana della sua recitazione, sempre rispettosa dei linguaggi che, di volta in volta, utilizzava.

Non era, nell'accezione astratta o accademica del termine, un purista: ma conosceva assai bene e sfruttava le possibilità che i linguaggi hanno, contaminandosi, di potenziare i loro effetti. Ci sono immagini, fotografie, di Totò che è difficile stabilire se sono tratte da un film o da un'opera teatrale. Il perfetto gagà che, con narcisistica esposizione di sé, sacramentalmente assorto, si accende la sigaretta, è sul palcoscenico o nello schermo? E il gramo, triste, personaggio che la macchina fotografica fissa mentre si produce in un numero d'avanspettacolo, poco convinto di sé, documenta un reperto teatrale o è l'interpretazione cinematografica di un personaggio teatrale? Ma, al di là dell'ammiccamento o della citazione esplicita del palcoscenico, questa specie di ambiguità circola sia nei film che nel teatro di Totò.

E circola anche a livello di «parlaro», nel modo di concepire, strutturare, la battuta, il dialogo. Aveva una enorme possibilità di inventarsi le terminologie paradossali e di distribuirle, usandole come una sorta di prolungamento, di rafforzamento dell'azione del suo corpo. Anche la lingua, infatti, veniva da lui sottoposta a una specie di scoordinamento e di ricomposizione mirata all'assurdo, cioè al

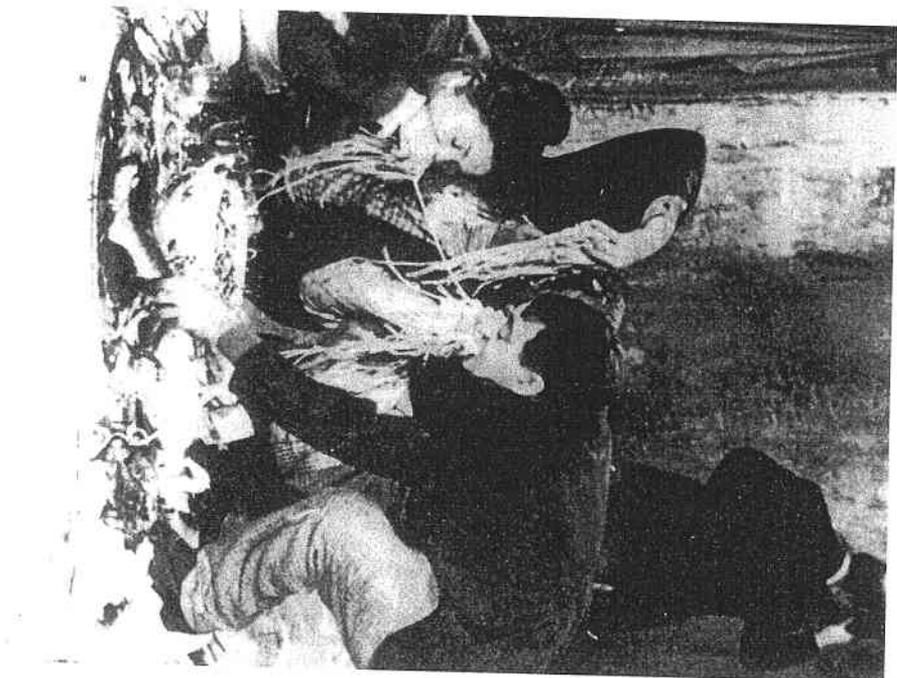
non-sense.



Conosceva l'arte di dividere, nella parola, il senso dal suono, e di giocare con l'uno e con l'altro, di reinventare dimensioni semantiche nuove sul luogo comune, sull'onomatopea. «Non mi tocchi», diceva per esempio: «perché se lei mi tocca io faccio il ritocco». «Ma è lei che mi tocca, io non tocco», rispondeva l'altro. E lui: «Io tocco perché lei mi tocca; se lei non tocca, io non tocco. Se lei però tocca, io ritocco». Perciò è un po' il padre di quel «demenziale» che ha avuto recentemente molto successo. E quante sue espressioni sono diventate una sorta di slogans per inte-

Dario Fo

re generazioni: «A prescindere», «Ma mi faccia il piacere», «Siamo uomini o caporali», «Ma non mi dica», «Sono uomo di mondo, ho fatto il militare a Cuneo»...



56

IL MIRABILE NELLA CIALTRONERIA

Giò che Totò aveva in comune con i grandi attori comici del cinema – Chaplin, Linder, Keaton – era la capacità di attribuire all'azione una sostanza morale, o, ma è la stessa cosa, la capacità di far scaturire l'azione da una profonda qualità morale. Che è – l'abbiamo visto – l'esatto contrario del moralismo.

Sul tema del rapporto tra paura e sopravvivenza, per esempio, si potrebbe stabilire più di un parallelismo con Charlot, che fa della fame un motivo epico e non ignora nessuna infamia pur di affermare il suo diritto alla sopravvivenza. E riferimenti continui, sulla base del contenuto morale e dei molti modi attraverso cui si esprime, si possono stabilire con altri attori, ma solo con i grandi attori.

E dei mediocri, infatti, dei cosiddetti minori, l'inclinare verso il moralismo, la preoccupazione per il piccolo insegnamento, per il buon ammaestramento utile ai bambini o agli adulti perennemente considerati bambi-

57



mi: il «non si ruba», «non si fanno i capricci», «non si turba l'ordine». Amano, costoro, mostrare come, per equivoco, ci si possa trovare nella condizione del ladro, ma come bisogna non rubare mai, restituire quel che non ci appartiene, anche se è un pezzo di pane e si sta morendo di fame.

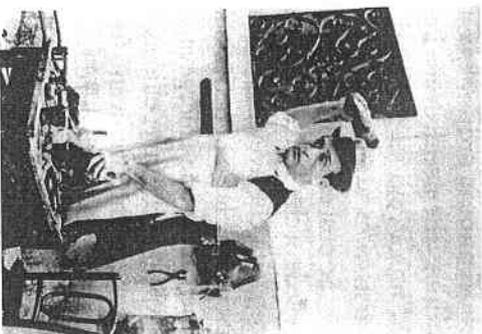
Il moralismo ama le favole «tutto cuore» che non tengono conto del cuore dell'uomo. Al contrario del comico autentico, grande, che vuole penetrare dentro la realtà e, se necessario, risponde all'ingiustizia con l'ingiustizia, deborda nell'arraffare, nell'arrangiarsi andando contro qualsiasi ordine e così dice che il mondo ha bisogno di un diverso ordine e di una follia con il sapore umano. Certo, nel gioco del comico salta fuori spesso una sorta di qualunquismo; ma è questa la sua caratteristica: di mostrare un qualunquismo che è dichiarato, non casuale. E Totò lo dichiara, lo sottolinea, lo espone.

Ciò che invece differenzia Totò da attori come Chaplin, Linder, Keaton, è l'incuria, il distacco, la discontinuità stilistica con cui realizzava i suoi film. Davanti all'impressione di farti solo per danaro: forniva la sua prestazione, lo pagavano e passava ad altro, disinteressan-

dosì dell'esito, del risultato, del modo in cui il suo lavoro veniva «confezionato».

Ricordo la prima volta che lo conobbi. Ero a Torino, e lui venne al Carignano a vedere *Il dio nell'occhio* che stavo recitando con Durano, Parenti e Franca. Si trattene con noi, si complimentò e io, a mia volta, mi complimentai con lui per un film che era appena uscito. «Ah, è uscito?», disse. «Non l'ho ancora visto!» «Ma l'avrà doppiato», replicai, incredulo. «Doppiato?», rispose. «Non l'ho doppiato, è stato girato in diretta».

Lui recitava così, i suoi film, completamente in diretta, e non si curava degli errori, dei rumori di fondo, dei salti, delle distorsioni di registro. Non a caso molti, troppi suoi film sono «cialtroni»: girati con molti errori, montati senza neppure tener conto degli attracchi, con inquadrature e sequenze intere senza aggiustamenti. Totò non aveva la qualità del regista, non era, in questo, Chaplin. Si sentiva autore della sua prestazione, non del film, che pure, quale che fosse il regista, veniva comunque identificato come «un film di Totò». Ma di questo non aveva, non provava responsabilità.



E tuttavia proprio questo non gli fu perdonato dalla critica, che non trovava l'esercizio dello stile – il quale è l'unica cosa su cui la critica ama, a sua volta, esercitarsi.

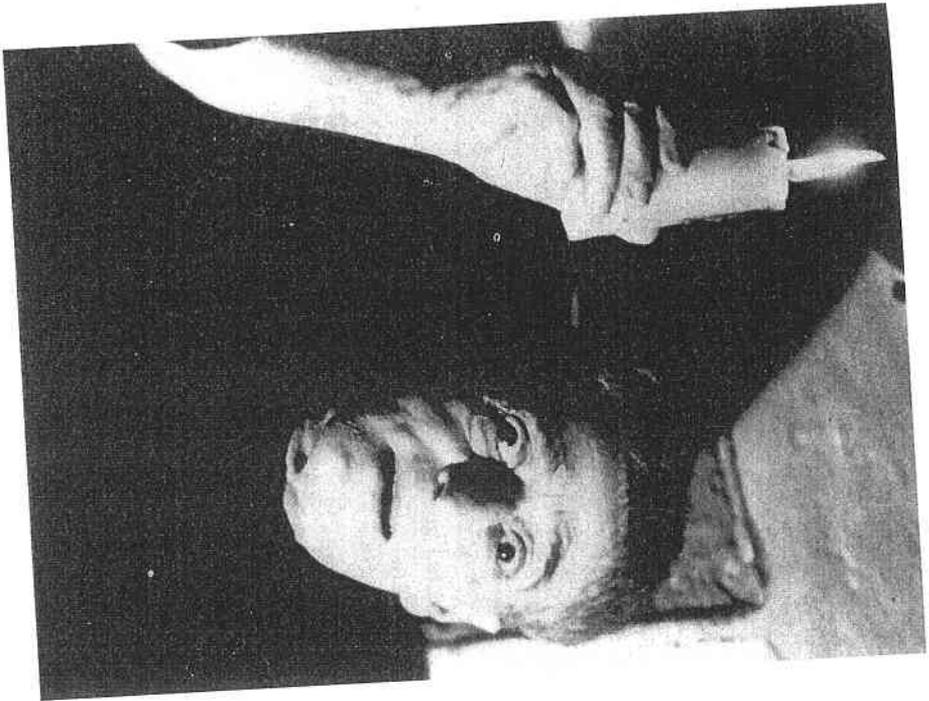
Se così erano fatti i suoi lavori cinematografici, dove si vedeva che Totò era veramente grande? L'ho detto: nella capacità che aveva di salvarsi in film orribili; e si salvava perché la sua poetica e il suo stile avevano una forza che comunque emergeva, si imponeva. E allora importava poco che una pellicola fosse «cialtrona», dal momento che, a tratti, venivano fuori «numeri», situazioni, personaggi, da far sbalordire per la meraviglia.

Con tale disposizione verso la sorpresa andavo a vedere i suoi film e, ogni volta, aspettavo il momento in cui ero certo di poter cogliere, al di là di ciò che costituiva il suo repertorio, la scintilla delle improvvisazioni che reattiva a contatto con il pubblico, fosse anche solo quello del «set». Perché della Commedia dell'Arte aveva assunto anche questa abilità. Non mi ha mai deluso.

Né mi ha deluso quando faceva esplodere una costruzione sciatta o dava linfa a ciò che stancamente si trascinava, ritornando al suo repertorio che però aggiornava, reinterpretava. Così, per esempio, il «numero del ciabattino»: certo, può dare l'impressione d'essere fuori economia rispetto al film che lo contiene, e forse lo è, tant'è vero che non se ne ricorda il titolo; ma basta averlo visto, per non dimenticarlo. Egli ha il banchetto nella corte e lavora. Batte e ribatte sulla suola mentre polemizza con i vicini e più la polemica sale più il suo lavoro si anima,

e gli oggetti, i colpi che dà, i rumori che produce sono già un teatro nel teatro, mentre intona una canzone in cui c'è tutto lo sforzo, l'ironia di cui è capace. Un pezzo di bravura eccezionale, che vale certamente un intero film.

CON PASOLINI, IL RITORNO DEL MAMO



Dario Fo

È Pasolini che chiude il sipario su Totò; è Pasolini che prepara a Totò una imponente, fastosa, «uscita» e ne celebra, riconoscendola, la grandezza.

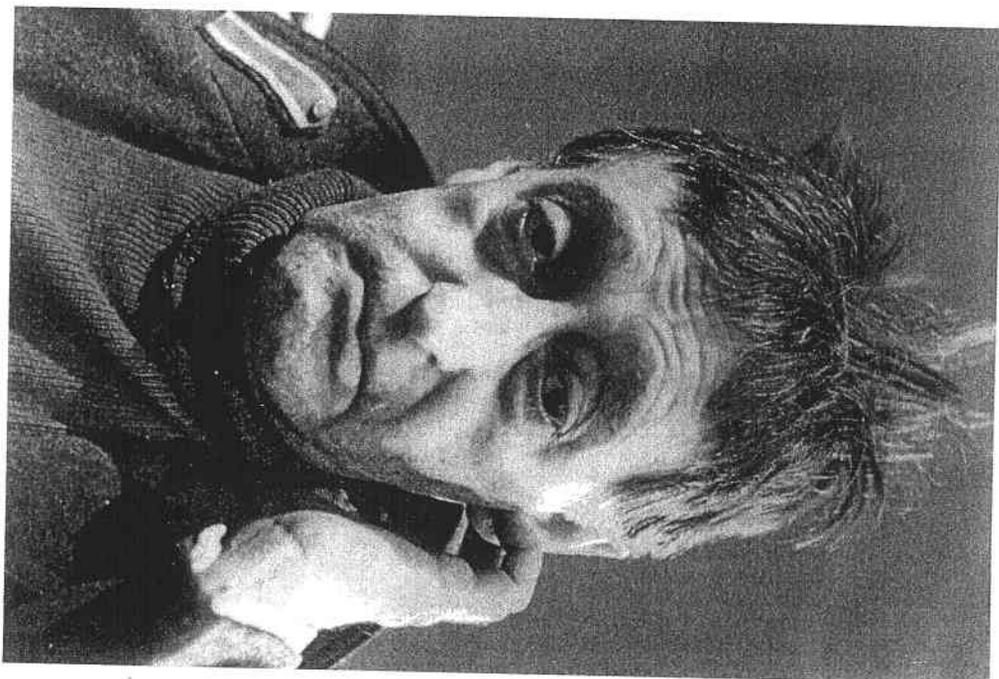
Molte qualità, molti valori si possono isolare e descrivere in quei film, ma uno, per me il maggiore, è quello che si impone: l'amore, il rispetto che si coglie nell'occhio che sta dietro la macchina da presa e guarda, con misurata delicatezza, il vecchio attore che non risparmia l'ultima sua forza (*Uccellacci e uccellini*).

Ma c'è qualcos'altro che mi colpisce e, fuor di retorica, mi commuove. Qualcosa che non so quanto sia stato notato. Pasolini restituisce a Totò, in maniera indiretta e ne *La terra vista dalla luna* in maniera diretta, il suo ruolo di «mammo», che è il ruolo degli esordi, degli inizi, e che qui, al tramonto, acquista una purezza, una altezza, una malinconia che probabilmente non è mai riuscito ad esprimere altrove.

È stata l'intuizione della natura vera dell'arte di Totò e una sensibilità assai acuta che forse hanno spinto Pasolini a chiudere un cerchio nel quale il lavoro dell'attore sembra, alla fine, esso stesso farsi arte o uscire dall'arte a cui per una vita intera l'attore ha prestato i suoi strumenti.

Totò. Manuale dell'attore comico





TOTÒ ED IO

Ho imparato qualcosa da Totò? Riconoscere la grandezza, e di che cosa è fatta, vuol dire sempre imparare delle cose.

Non so se in qualche punto remoto qualcuno possa stabilire delle connessioni, degli echi. Io riesco a vedere, più che raccordi, indicazioni, suggerimenti, i cartelli di cui sono disseminate le lezioni che si considerano memorabili. La necessità di avere misura, di usare distacco nei confronti della materia, di rifuggire da ogni forma di patetismo, di moralismo, dalla «cocotterie» pacioccona di molti, troppi comici. Totò mi ha indicato ciò da cui bisogna fuggire, quel che occorre pulire, dove «metter benzina», quali sono i luoghi comuni della comicità che è necessario raschiare, come utilizzare le chiavi del «demenziale».

La mia forza è quella di aver imparato a capire che la forza di un personaggio come Totò si rivela nel fatto che anche quando i testi che doveva recitare erano cial-

Dario Fo

troni, lui era sempre in grado di tirar fuori il personaggio-maschera, il personaggio-buffone. Non il pagliaccio, ma la maschera che sola è capace di stabilire un rapporto stretto con la realtà.

Quel rapporto alla cui base trovi sempre un sentimento di indignazione: che è una forza morale e perciò tragica e perciò comica.

DIZIONARIO

a cura di
Ira Fabbri

Arlecchino Dall'esame di tutti i documenti più antichi appare che in *Arlequin, comédien italien*, si conservano il nome, la maschera, la volgarità e la spudoratezza dell'antico duce degli Herlequins. Soprattutto nel più antico (*Histoire plaisante des faicts et gestes de Harlequin*), che narra la discesa di Harlequin all'inferno per trarne Carolina, già padrona di bordelli, ci si presenta un *plaisant*, che si diletta dei lazzi più osceni, che ruota gli occhi, che sorprende con gli abbracci gli uomini all'improvviso, che salta loro sulle spalle, che si libra nell'aria, che eseguisce i giochi più acrobatici, che danza e tiene discorsi sciocchi... [...] Arlecchino si è sempre ricordato dell'antica sede aerea in cui un tempo dimorava: il suo corpo era più adatto a muoversi in aria che in terra; e il passo di danza lo seguiva in ogni contingenza della vita. [Giovanni Jaffe] *Cfr. Pulcinella*

Ma Arlecchino non è nato in Italia. Il suo nome e le aree in cui primo egli apparve nella documentazione storica e letteraria, e in cui si è conservato come personaggio del folklore, ci fanno portare la sua origine in un'area dell'Europa centro-occidentale o settentrionale. Per l'Italia, il primo ricordo

è nella *Divina Commedia* (*Inferno*, canti XXI e XXII): ove egli serba ancora i suoi tratti originari nel nome di Alichino e nella sostanza, come diavolo comico. La testimonianza di Dante rimane isolata, ma è di valore straordinario. [...] Dante deve aver veduto nella realtà della vita del suo tempo, e appunto in occasione di feste d'inizio di un ciclo stagionale, la «fiera» compagna, con quei precisi atti e gesti e modi che ci descrive con tanta evidenza. [Paolo Toschi]

barbata Mi è accaduto di pronunciare frasi formulate d'improvviso sulla scena, in risposta ad una barbata errata del mio interlocutore. Al Teatro Nuovo di Napoli si rappresentava la rivista *Messalina*, parodia della vita della dissoluta Imperatrice e del suo amante Caio Silio. L'attore Antonio Schioppa invece di salutarmi con la frase latineggiante: «*Ave, Caio Silio!*», se ne uscì con un «*Ave, caro don Silio...*». Afferrai al volo la «pape-rà», e, mantenendomi sullo stesso tono, gli risposi: «*Salute don Antò, 'a bellezza vostra!*...» [Toto]

Nei film che [Toto] ha fatto con me non inventava le battute, ma anche negli altri film più che inventare le battute inventava battute che appartenevano al suo repertorio di teatro, di avanspettacolo, di varietà. Non è che inventasse lì per lì: se aveva delle battute del suo repertorio, che a volte entravano nel gioco di quella scena del film che si faceva, allora ce le metteva. Ma anche noi, in sede di sceneggiatura, infilavamo dentro gli «sketches» che aveva fatto in teatro: i più famosi l'abbiamo usati tutti. [Mario Monicelli]

caricatura La caricatura, la parodia è la contraffazione – come la loro antitesi pratica: lo smascheramento – si rivolgono contro persone e oggetti che rivendicano autorità e rispetto, che

sono in un certo qual senso «elevati». [...] La caricatura, con il noto, produce la degradazione dando risalto, nell'espresso-ne generale dell'oggetto elevato, a un solo aspetto comico per se stesso, il quale è destinato a passare inosservato finché è percepibile solo nel quadro generale. Isolando questo aspetto, si può ottenere un effetto comico che, nel nostro ricordo, si estende all'oggetto tutto intero. Condizione perché ciò avvenga è che la presenza diretta dell'oggetto elevato non ci confermi in una disposizione riverente. Quando un simile aspetto comico rimasto inosservato manca nella realtà, la caricatura non esita a crearlo esagerandone uno nient'affatto comico in se stesso. [Sigmund Freud] *Cfr. parodia e smascheramento*

Per quanto regolare sia una fisionomia, per quanto armoniosi si possano supporre i lineamenti, per quanto agili i movimenti, [nel comico della caricatura] l'equilibrio mai ne risulta perfetto. Vi si scorgerà sempre il segno di una piega che comincia, l'abbozzo di una possibile smorfia, infine una deformazione preferita in cui si deforma piuttosto la natura. L'arte del caricaturista sta nel cogliere questo movimento talvolta impercettibile e di renderlo visibile a tutti ingrandendolo. Egli deve imporre al suo modello questa stessa smorfia in cui questi contrarrebbe la sua fisionomia ove mai esagerasse artificialmente ciò che vi è di caratteristico in essa: ed indovina, anzitutto, sotto le armonie superficiali della forma, le disarmonie profonde della materia. Realizza, così, proporzioni e deformazioni che hanno dovuto esistere in natura allo stato di intenzione, ma che ricacciate da una forza migliore non si sono manifestate. La sua arte, che ha qualcosa di diabolico, richiama in vita il demone che l'angelo ha atterrato. [Henri Bergson]

cinema Faccio tanti film in cui sono costretto a inventarmi tutto, il mattino arrivo in teatro e trovo che non c'è niente, debbo creare i lazzi, le battute, tutto da zero. [Totò]

Verso il cinema [Totò] aveva un atteggiamento non dico di disprezzo, questo no, ma comunque di disinteresse. Lo ha fatto per venti anni e fatto soltanto quello, ma lo ha fatto per ragioni economiche, però, il suo amore restava il teatro. [Mario Monicelli]

Totò guardava al cinema con la sufficienza ironica di chi, realizzatosi da solo con fatica e piano piano, guarda a colui che, da un giorno all'altro, con una spinta fa carriera. E mentre lo riteneva sempre un astruto marchingegno fabbrica soldi, non riuscì mai a valutarlo vera concretizzazione artistica per un attore. [Franca Faldini]

clown Ogni vero clown vien fuor da un altro spazio, da un altro universo: il suo ingresso deve figurare un superamento dei confini del reale e, sia pure in un clima di assoluta bonomia, deve apparirci come uno *spirito che torna*. [...] La sua apparizione ha come fondale un abisso spalancato, dal quale si slancia su di noi. [...] Quello che conferisce alla figura del clown la sua eccentrica superiorità sugli imperatori e sui giudici, è il fatto che, al contrario dei potenti presi in trappola dal loro abbigliamento e dagli attributi esterni di una vana tirannia, il clown è un *re derisorio*; con il suo costume da parata indosso, è ancor più prossimo al riconoscimento della propria realtà derisoria, ancor più pronto a riprendere umilmente possesso della sua miserabile verità. Toccherà a noi intuire che egli rappresenti noi tutti, che siamo tutti dei pagliacci, e che la nostra vera dignità (giacché a questo punto si può parafasare Pascal)

consiste nell'ammissione del nostro essere pagliacci. [...] A parte dal romanticismo (ma certamente non senza qualche segno premonitore) il buffone, il salimbando e il clown sono diventati le immagini iperboliche e volontariamente *deformanti* che agli artisti piacquero dare di se stessi e della condizione dell'arte. E, insomma, un autoritratto camuffato, la cui portata non si limita alla caricatura sarcastica o dolorosa. [...] Il gioco ironico possiede di per sé il valore di un'interpretazione: è una detersoria epifania dell'arte e dell'artista. La critica dell'onorabilità borghese in quel gioco si sdoppia in un'autocritica diretta contro la vocazione estetica in quanto tale, ed in essa dobbiamo riconoscere una delle componenti peculiari della «modernità» da un centinaio d'anni a questa parte, o poco più. [Jean Starobinski] *Cfr. maschera*

Come tutti i grandi clowns, Totò incarnava una contenzione 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 qualunqueismo piccolo borghese, la rassegnazione, la sfiducia, la viltà di Pulcinella. Totò materializza con lunare esilarante eleganza l'eterna dialettica dell'abiezione e della sua negazione. [Federico Fellini] *Cfr. commedia e principe*

comico Il Comico non è mai entrato finora nelle definizioni dei filosofi – salvoché involontariamente –, e ciò per il fatto che il sentimento di esso assume tante forme quante difformazioni sono al mondo e, tra tutti, esso solo ha una materia inesauribile, quante sono le linee curve. [Jean Paul Richter]

Il Comico è materia simile al mercurio, che in nessun momento si può raccogliere in una massa e molto meno chiudere in determinati confini, giacché trova aperti anche i più sottili varchi e sfugge a colui che voglia afferrarlo, non solo sotto le mani ma nelle mani. [Adolf Zeising]

Con l'arte propriamente detta, con l'arte in senso estetico o Poesia, il concetto del Comico non ha altro rapporto che quello di designare empiricamente alcuni aspetti del mondo dei sentimenti, che è la materia della Poesia: materia e non forma, donde l'errore di aver collocato quel concetto tra le categorie estetiche e l'opportuno discacciamento che io già ne feci dai quadri di quella scienza. Se nell'Oratoria è dato eccitare il sentimento del Comico nella sua pratica realtà, nella Poesia il Comico, come tutti gli altri ordini di sentimenti, è sempre immerso e sommerso nel puramente umano; e di qui viene la profonda differenza che si avverte tra il comico poetico e quello impoetico, buffonesco o satirico che sia. A dar risalto a questa umanità e poeticità del Comico valse talvolta la parola, che gli sose accanto e poi gli si contrappose, di «Umoristico», riso tra le lacrime o lacrime nel riso. [Benedetto Croce] *Cfr. umorismo*

Il Comico nasce nel momento stesso in cui la società e la persona, liberate dal pensiero della loro conservazione, cominciano a trattare se stesse quale opera d'arte. In una parola, se si traccia un cerchio intorno alle azioni e alle disposizioni che compromettono la vita individuale o sociale, resta, al di fuori di questa zona d'emozioni e di lotta – in una zona neutra in cui l'uomo dà spettacolo di sé al suo simile – una certa rigidità del corpo, dello spirito e del carattere che la società vuol eliminare per ottenere dalle sue varie parti la più grande ela-

sticità e la più alta sociabilità possibili. Questa rigidità è il comico, ed il riso ne è il castigo. [Henri Bergson]

Il Comico nasce anzitutto come una trovata improvvisata sorta dalle relazioni sociali tra gli uomini. Lo si trova nelle persone: più precisamente nei loro movimenti, forme azioni e particolarità di carattere, in origine probabilmente solo nelle proprietà del corpo e poi anche in quelle dell'anima, ossia nelle manifestazioni di quelle proprietà. [Sigmund Freud]

Nel Comico («personaggio comico») lo spettatore trova rappresentato colui che egli *non vorrebbe essere*. Peggio: trova se stesso, ma quel se stesso *di cui egli si vergogna e nasconde*. Trova il suo «io» vergognoso e segreto. Trova l'immagine di quell'io che egli vorrebbe scacciare da sé, distruggere, far sparire. [...] Il comico è la rivelazione di ciò che è brutto e nascosto. Il comico richiede anzitutto l'effetto della sorpresa, e da parte di noi spettatori una considerazione seria, convinta dell'aspetto «normale» del personaggio (uomo o cosa). Il comico insomma nasce dalla «smontatura» delle cose serie e gravi, ed è per questo che nel comico anche più innocente c'è sempre un che di nocente, un che di maligno e di corrosivo, e piace soprattutto alla plebe. Nel riso c'è sempre qualcosa di basso (di *mortale*) e per questo il riso è considerato «volgare» (così nobile invece, così disinta la gravità!). Ma questo gioco di contrasti per «fare effetto», deve esercitarsi su cose e persone vive e che fanno parte della nostra «attualità». L'uomo più comico, o come dire di qualità infima, la morte lo nobilita, ossia spegne la sua comicità. [...] Di fronte alla vita brevissima del comico, si stende la vita infinitamente lunga del tragico. Nel comico non c'è posto per l'eternità. [Alberto Savinio]

Non devo leggere dei libri per sapere che il tema della vita è il conflitto e il dolore. Per istinto, tutta la mia comicità si basa su queste cose. Il mezzo al quale ricorro per creare l'intreccio comico era semplicissimo. Non si trattava che di mettere la gente nei guai per poi trarla d'impaccio. [...] Attraverso la comicità vediamo l'irrazionale in ciò che sembra razionale; il folle in ciò che sembra sensato; l'insignificante in ciò che sembra pieno d'importanza. Essa ci aiuta anche a sopravvivere preservando il nostro equilibrio mentale. Grazie all'umorismo siamo meno schiacciati dalle vicissitudini della vita. Esso attiva il nostro senso delle proporzioni e c'insegna che in un eccesso di serietà si annida sempre l'assurdo. [Charles Chaplin] *Cfr. miseria, viso*

Il Comico deve essere antico, e «lazziatore», cioè capace di inventare ogni volta lazzi e macchiette inedite e imprevedibili. Per un comico vero il copione non deve contare nulla. [Totò]

commedia I Dori si danno il merito di essere stati creatori sia della commedia che della tragedia, — la commedia l'avrebbe prodotto i Megaresi, sia quelli nostri, durante il tempo della loro democrazia, sia quelli della Sicilia, perché ivi sarebbe vissuto a Megara Iblea il poeta Epicarmo, che è molto più antico di Chionide e di Magnete —; la tragedia poi l'avrebbero prodotta altri Dori del Peloponneso. Le prove che essi portano sono etimologiche, perché essi mostrano che mentre gli Ateniesi chiamano i villaggi *demi*, essi invece li chiamano *comi*, e che il vocabolo comici non sarebbe derivato dal verbo *comazein* (far baldoria), ma dal passare degli attori da villaggio a villaggio, non essendo tenuti in alcun conto nelle città. [...] La commedia è imitazione di uomini ignobili, ma tali non per ogni specie di

vizi, ma in quanto il ridicolo è parte del brutto. E infatti il ridicolo è qualcosa di spagliato e di turpe, ma senza produrre dolore né danno, come ben mostra la maschera tragica che è qualcosa di brutto e di stravolto ma senza dolore. [Aristotele]

Si può fare l'ipotesi che [Totò] nella commedia italiana rappresentasse la zona metafisica, non i caratteri, ma l'imponderabile, il grottesco, l'inversosimile, i piccoli personaggi e i fatti diversi di cui è ricca la nostra cronaca e che sorprendono sempre per quella loro aria inventata eppure plausibile, il morto che si rifa vivo dopo vent'anni e mette nei guai la giustizia e il paese, un consiglio comunale che gioca al totocalcio per pareggiare il bilancio, il maiale che cade dal terzo piano e accoppa un passante, la famiglia distrutta dagli errori dell'ufficiale anagrafico, quel sottomondo che dal *Novellino* al Pirandello delle novelle paesane non sembra essere affatto cambiato; infine, un'Italia minuta, le cui leggi biologiche restano estranee al corso della società in progresso di cui pure fa parte. Per questo Totò va cercato nel suo centinaio di film, non in uno solo, nella continua follia di una maschera che non fa della satira o tanto meno della sociologia ma propone esclusivamente stessa. Totò ha potuto essere lo jettatore che vuole una patente per esercitare meglio la sua funzione (appunto, Pirandello) o il «morto» professionista utilizzato per sviare le indagini dei doganieri, o il padre di numerosa prole che «cerca casa», e la trova persino in una ex-casa chiusa. Ha potuto fingersi genitore, ladro, generale, soldato, mondanò, spia, ballerino, tiliuomo, ladro, generale, soldato, mondanò, spia, ballerino, avventuriero, dottore, pazzo, uomo d'affari, sonnambulo, eccetera, proprio perché la sua sola presenza caricaturale smentiva tutte le possibili attribuzioni. Nella frantumazione della commedia dell'arte, mentre i «servi» Brighella, Arlecchino, Pulcinella si sono dati a rappresentare il mondo possibile nelle

vesti dei loro padroni, Torò si è dedicato a illustrare, come in una striscia comica, dunque sempre *à suivre*, l'assurdo della sua presenza in quel mondo. Una trovata in fondo letteraria, di confutazione della realtà fatta servendosi dei suoi propri mezzi, con una sicurezza e un disegno aristocratico, che conferma almeno il titolo bizantino del suo inventore. [Ennio Flaiano]

corpo Intorno al corpo si aggira una grande quantità di demoni: la paura del ridicolo, il ridicolo attribuito al corpo, la possibilità di esercitare una specie di cattiveria sul corpo dell'altro. Non dobbiamo dimenticare l'aspetto demoniaco del rapporto umano attraverso i corpi. È un po' questo senso dell'inter-soggettività dei corpi che dovremmo cercare di prendere in considerazione. In altri termini, ogni volta che pensiamo al corpo umano, al corpo dell'altro, degli altri, e al nostro corpo, dovremmo cercare di essere sempre un po' sottili, un po' più delicati; dovremmo cercare di sentire, attraverso l'immagine del corpo, quanto siamo in certo modo fragili, vulnerabili. Ma questo tipo di sottigliezza, tutto questo immenso campo dell'intersoggettività del corpo, evidentemente non può essere la scienza a individuarlo, a percepirlo: forse, ma solo in parte, la psicanalisi, cioè la sola scienza psicologica che ai nostri giorni si sia veramente occupata del corpo. Ma di questo mondo della sottigliezza e della fragilità del corpo umano, può veramente rendere conto, secondo me, soltanto la letteratura. [Roland Barthes]

Il riso provocato dalle deformazioni corporali e facciali di Torò sembra quasi una conferma di alcune tendenze che i nuovi teorici del comico hanno scoperto nell'anima dei nostri contemporanei: una certa crudeltà distorsionista da camera di tor-

tura e, in genere, un certo gusto del disaricolato, del disincantato e, beninteso, dell'insensato. [Sandro De Feo]

Cerco di cogliere l'aspetto ridicolo e lo ritraggo con la mutevolezza del mio viso e le possibilità acrobatiche del mio fisico, allo stesso modo che Onorato o De Seta, con la loro mimita, tracciano, su un foglio da disegno, la caricatura di una persona, esasperandone i tratti, pur rispettando, nella sostanza, le linee del volto. [Torò] *Cfr. caricatura, marionetta, maschera*

Un viso è tanto più comico quanto meglio ci suggerisce l'idea di qualche azione semplice, meccanica, in cui la personalità sia sempre assorbita. Vi sono volti che sembrano occupati a piangere sempre, altri a ridere o a fischiare, altri a soffrire eternamente in una trombetta immaginaria: questi sono i visi più comici fra tutti. Anche qui si verifica la legge secondo la quale l'effetto è tanto più comico quanto più naturalmente ne spieghiamo la causa. Automatismo, rigidità, piega contratta e conservata, ecco i dati per cui una fisionomia ci fa ridere. [Henri Bergson]

costume Anche il vestito che uso sul palcoscenico deriva, in fondo, dall'autosessame di come vestivo nel periodo corrispondente all'inizio della mia vita teatrale. Il mio corredo era composto di un solo abito per la scena che andava sempre più logorandosi, senza una sia pur remota possibilità di sostituzione. Ebbi, da qui, l'idea di creare un «costume» che accentuasse la mia reale situazione vestitiaria. Una logora bombetta, un tight troppo largo, una camicia lisa col colletto basso, una stringa di scarpe per cravatta, un paio di pantaloni «a salafossi», comuni scarpe nere basse, un paio di calze colorate. Così nacque l'abito di Torò. [Torò]

critica Non dimenticherò mai quella che è stata una delle maggiori delusioni [di Totò], quando a Napoli gli consegnarono un premio e non c'era nessuno, non è venuto nessun critico, è rimasto molto male, lo hanno fatto piangere. Il pubblico gli ha sempre detto di sì. Invece la critica lo ha sempre sottovalutato, lo ha guardato con diffidenza, con degnazione. Ma i critici italiani hanno questo vezzo, che vanno al cinema come se dovessero vedere sempre *A la recherche du temps perdu*: non distinguono tra Proust, Kafka, Joyce e i film popolari, i film comici; usano lo stesso metro per tutto, con il risultato che le loro sentenze sono scritte sull'acqua. [Steno]

Il recupero che viene fatto oggi di Totò mi sembra un recupero puramente casuale, che non ha altro senso che quello di proporre alla volgarità degli anni Settanta la volgarità degli anni Cinquanta. Sono convinto che i film che ha fatto Totò durante gli anni Cinquanta sono tutti orribili, squallidi e volgari. Non per colpa sua, perché in questo caso bisogna ipotizzare una dissociazione assolutamente netta, precisa, drastica, tra autore del film e attore. In quanto attore Totò si è autocreato ed è vissuto autonomamente, ma i film che ha fatto sono oggettivamente brutti. Se ne salvano alcuni, ma non sono quelli del recupero attuale. Si recuperano i brutti film di Totò perché sostanzialmente nulla è cambiato, e anzi probabilmente quanto a volgarità e a sottocultura gli anni Settanta non hanno nulla da invidiare agli anni Cinquanta. [Pier Paolo Pasolini]

crudeltà Come altri comici, Totò aveva la tentazione della crudeltà. In un film, Castellani una volta gli dà un coltello di quelli che rientrano e gli dice: «Alla fine fingi di ammazzarmi, io fingerò di morire». Quando viene il momento di ammazzare Castellani, Totò si accorge che il coltello non entra e

interrompe la scena gridando: «Ma datemene uno vero, datemene uno vero». [Sandro Coninenza]

gesto (brechtiano) Per «gesto» non si deve intendere la gesticolazione: non si tratta di movimenti delle mani intesi a sottolineare o a chiarire, bensì di un atteggiamento di insieme. «Gestuale» è un linguaggio che si basa sul gesto così inteso; un linguaggio che dimostra determinati atteggiamenti che colui che lo tiene assume di fronte ad altre persone. [...] Per «gesto sociale» deve intendersi l'espressione mimica e gestuale dei rapporti sociali che presiedono alla convivenza degli uomini di una data epoca. [...] Gli atteggiamenti che i personaggi prendono gli uni verso gli altri rientrano nell'ambito che noi chiamiamo «gestuali». L'atteggiarsi del corpo, il tono della voce, l'espressione del viso sono determinati da un *gesto* sociale: i personaggi si insultano, si complimentano, s'istruscono a vicenda, ecc. Negli atteggiamenti sociali, assunti cioè da uomini verso altri uomini, rientrano persino quelli in apparenza affatto privati, come le manifestazioni del dolore fisico nelle malattie o quelle religiose. In genere queste manifestazioni gestuali sono assai complicate e contraddittorie, tanto che non possono più esprimersi con una sola parola. L'attore dovrà portare attenzione a non perdere nulla di tutto ciò nella figurazione, necessariamente accentuata, bensì ad accentuare tutto il complesso. [Bertolt Brecht]

grottesco Dal punto di vista artistico, il comico è un'imitazione, e il grottesco, una creazione. Il comico è un'imitazione mista a una certa facoltà creatrice, ossia a un'idealità artistica. Ora, l'orgoglio umano, che ha ogni volta il sopravvento, ed è la causa naturale del riso nel caso del comico, diventa pure causa naturale del riso nel momento del grottesco, il quale è una crea-

zione mista a una certa facoltà imitatrice di elementi pressistenti nella natura. [...] Il riso provocato dal grottesco ha in sé qualcosa di profondo, di assiomatico e di primitivo, molto più simile alla vita innocente e alla gioia assoluta che non il riso eccitato dal comico dei costumi. Tra queste due forme di ferenza che corre tra la scuola letteraria con un fine e la scuola dell'arte per l'arte. Così il grottesco domina il comico da un'altezza in proporzione. [Charles Baudelaire]

Nel grottesco la vita passa attraverso tutti gli stadi, da quelli inferiori, inerti e primitivi; a quelli superiori più mobili e spiritualizzati, in una ghirlanda di forme disparate che testimonia la sua unità. Avvicinando ciò che è lontano, mettendo in relazione ciò che si esclude a vicenda, violando le nozioni abituali, il grottesco in arte è simile al paradosso in logica. Ad un primo sguardo il grottesco è soltanto spirituale e divertente, mentre esso cela tante possibilità. [L. E. Pinski]

La forma grottesco-carnevalesca illumina la libertà di invenzione, permette di unificare elementi eterogenei e d'avvicinare ciò che è lontano, aiuta a liberarsi dal punto di vista dominante sul mondo, da tutte le convenzioni, da tutto ciò che è banale, abituale, comunemente ammesso; e permette di guardare il mondo in modo nuovo, di sentire la relatività di tutta l'esistenza e la possibilità di un ordine del mondo che sia completamente diverso. [...] Nel grottesco romantico il principio comico subisce una trasformazione importante. Il riso, è chiaro, rimane ancora: se nella seriosità monolitica è escluso anche il grottesco più timido, nel grottesco romantico invece il riso è ridotto e prende la forma di humour, di ironia e sarcasmo. Cessa di essere riso allegro e gioioso. L'elemento *rigenerato*-

re positivo del principio comico viene ridotto al minimo. [Michail Bachtin]

lingua Anni addietro, mentre recitavo nella rivista *L'ultimo Tarzan*, in attesa del mio turno, approfittai del breve respiro concessomi per avvicinarmi lestamente alle quinte e bere un sorso di caffè. Il turno mi toccò, purtroppo, prima di quanto avessi calcolato, e, con un sorso di caffè ancora in gola, doveti rivolgermi al mio interlocutore, pronunciando, mezzo soffocato e quindi con un'accentazione errata, «*Indovina un bo'...*», invece di «*Indovina un po'...*». La frase fece subito presa sul pubblico, e molti, per diverso tempo, ripeterono con me: «*ndovina un bo'...*». Qui, intervenne il caso. La maggior parte delle volte, però, seguendo la mia formula dell'umorismo teatrale presi a rifare il verso a modi di dire ormai invalsi nell'uso comune e adoperati, spesso, da molte persone con un certo tal tono di saccenteria e di prosopopea: «*A prescindere...*», «*Apoteosi*», «*Comunque...*», «*Io sono un uomo di mondo...*» [Torò]

La lingua [di Torò] è stata una specie di minnesi del dialetto o del modo di parlare del napoletano, del meridionale, emigrato in una città burocratica come Roma. E allora ecco gli inserti di lingua burocratica, di lingua militaresca, di modi di dire dei vari gerghi del parlare comune, per esempio quello sportivo, metriamo. Nell'uso che io ho fatto di Torò ho eliminato tutto questo, ho eliminato le parole dette fra virgolette, le citazioni burocratiche o militaresche o sportive, e gli ho dato un linguaggio che non è un linguaggio puramente dialettale, metriamo o il napoletano o il romano, ma un misto dei due. È la lingua che può parlare un immigrato meridionale che vive da venti, trent'anni a Roma e quindi ha perso le sue carat-

teristiche linguistiche mescolandole con le nuove. [Pier Paolo Pasolini] *Cfr. Pasolini*

mamo Il tipo del «figlio di mamma» piccolo borghese un po' tonto, con manie signorinesche ed un eloquio da scilinguato. [Enzo Grano]

marionetta La tematica del «manichino» era quella del teatro delle marionette. Era la storia dell'uomo della strada che, per colpa della politica, diventa una marionetta. Il personaggio funziona ancora, perché è cambiata la realtà della politica, non quella dell'italiano. [Totò]

Totò aveva coscienza di questa sua prerogativa di marionetta, diceva: «Io ho una vis comica che deve venir fuori, o mi piazzò la macchina in primo piano, in modo che faccia vedere bene tutti i particolari della faccia, o se non ho bisogno del campo lungo, dove si veda tutta la mobilità del corpo, la mimica del corpo, i movimenti della marionetta». [Franca Faldini]

maschera All'attore la maschera serve a creare il tipo surreale, a evadere da una realtà contingente, a facilitare il viaggio verso la fantasia, a giustificare l'estro delle avventure metafisiche: essa stabilisce che questo è teatro autentico, non è riproduzione pedestre della vita reale, assurda aspirazione di tanta parte del teatro. [...] I comici sono stati sempre combattuti tra la tentazione d'usare il volto e la prudenza di rimettersi alla sperimentata potenza espressiva della maschera. [...] La maschera fu nera perché noi siamo bianchi: se eravamo negri le maschere sarebbero state bianche. In un primo tempo, quando ci si tenne a rifar realisticamente il contadino, la ma-

schera fu soltanto abbronzata dal sole, ed ebbe un lungo naso esagerato; allorché si volle farla grottesca, le si fece rifiutare il viso umano ad assumere un ceffo mostruoso e assurdo: nero. [...] Precursori dei *clown* moderni, tutte le Maschere, e Pulcinella in testa, contavano sulla prepotente comicità fisica, che sa cogliere il riso in tutti gli strati sociali. [Anton Giulio Bragaglia]

È il motivo più complesso e più ricco di significato della cultura popolare [dell'antichità e del Medioevo]. La maschera è legata alla gioia degli avvicendamenti e delle reincarnazioni, alla relatività gaia, alla negazione della stupida coincidenza con se stessi; la maschera è legata agli spostamenti, alle metamorfosi, alle violazioni delle barriere naturali, alla ridicolizzazione, ai nomignoli (accompagnati dai nomi); in essa è incarnato il principio giocoso della vita: alla sua base sta il rapporto del tutto particolare della realtà e dell'immagine, caratteristico di tutte le forme più antiche di riti e spettacoli. E senz'altro impossibile esaurire il simbolismo estremamente complicato e polisemico della maschera. Bisogna notare comunque che fenomeni come la parodia, la caricatura, le smorfie, le smancerie, le scimottature, ecc., non sono altro, in fondo, che suoi derivati. E nella maschera che si rivela molto chiaramente l'essenza del grottesco. Nel grottesco romantico la maschera, staccata dall'unità della visione popolare e carnevalesca del mondo, s'impoverisce ed acquista molti altri nuovi significati, estranei alla sua primitiva natura: la maschera dissimula, cela, inganna, ecc. [...] Nel romanticismo la maschera perde quasi interamente il suo elemento rigeneratore e rinnovatore e prende una valenza lugubre. Vi si cela spesso un vuoto terribile, il «niente». [Michail Bachtin]

In origine Persona era la maschera che portava l'attore e che indicava la parte da lui rappresentata. [...] Solo perché la Persona è un segmento più o meno accidentale o arbitrario della psiche collettiva, possiamo cadere nell'errore di considerarla, anche *in toto*, come qualcosa di individuale; ma, come dice il nome, essa è solo una maschera della psiche collettiva, una *maschera che simula l'individualità*, che fa credere agli altri che chi la porta sia individuale (ed egli stesso vi crede), mentre non si tratta che di una parte rappresentata in teatro, nella quale parla la psiche collettiva. Se analizziamo la Persona, stacciamo la maschera e scopriamo che ciò che pareva individuale è, in fondo, collettivo. [...] Tutto sommato, la Persona non è nulla di «reale». È un compromesso tra l'individuo e la società su «ciò che uno appare». [...] Ma sarebbe ingiusto fermarsi a questo punto, senza riconoscere in pari tempo che nella caratteristica scelta e definizione della Persona è già insito qualcosa di individuale e che, nonostante l'esclusiva identità della coscienza dell'Io con la Persona, il Sé inconscio, la vera e propria individualità, è sempre presente e si fa notare, se non direttamente, almeno indirettamente. Sebbene la coscienza dell'Io si identifichi inizialmente con la Persona, cioè con quella figura di compromesso sotto la quale ciascuno appare di fronte alla collettività e rappresenta la sua parte, tuttavia il Sé inconscio non può venire talmente rimosso da non farsi notare. [Carl Gustav Jung]

Molti critici rimproverano ai miei registi di usarmi sempre con la stessa maschera, entro schemi per lo più fissi. C'è da ribattere che Charlot e Musco, per citarne solo due, sono stati sempre uguali grazie alla loro maschera. Perché si dovrebbe cambiare ogni volta? Perché ci si dovrebbe spersonalizzare? Con questa maschera qua ho lavorato nelle farse della

commedia dell'arte, nel varietà, nel café-chantant, nella rivista, nelle operette, nella prosa dialettale e nel cinema: le sono affezionato come alla mia cosa più cara. [Toto]

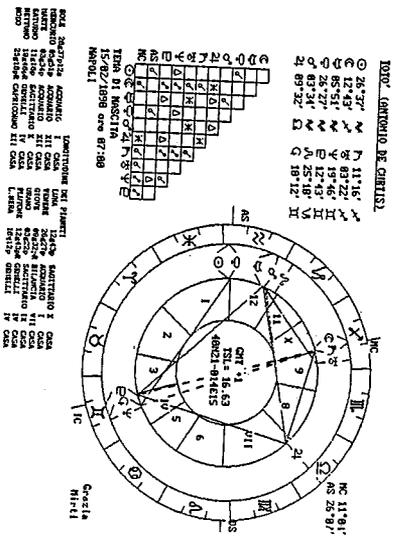
Trovare e definire una propria maschera non gli fu difficile: il suo volto già conteneva (come quello di un Buster, di un Fatty, di uno Stanlio, non necessitando di ritocchi come quello di uno Charlot, di un Groucho, di un Langdon) gli elementi di irregolarità, di deformazione necessari alla maschera, e la sua incredibile capacità mimica era tutta dentro questi elementi, ampliati dalla «disarticolazione» di un fisico piegabile a quasi tutte le deformazioni. Mani, braccia, piedi, gambe, torso, pomo d'Adamo, orecchi, occhi, naso, mento: ogni elemento poteva essere condizionato dalla volontà dell'attore e scatenato in un marionettismo capace di tutte le bizzarrie. [Goffredo Fofi]

Il mimo comico è da sempre il portavoce d'un riso triviale e la sua vicenda è una perpetua vicenda di bandi ed emarginazioni da parte del sapere alto e dell'ordine costituito. [...] Perché il mimo comico, basato su impensate distorsioni degli arti e sul contropiede ritmico, le tecniche di paratazione giullaresca con la voce che va giù a trovare l'eco di pancia o si blocca nel falso idioia, la ginnastica della lingua sulle più impossibili dissonanze, l'isterismo del gag che si piazza nei tempi giusti di attese e risposte, le simulazioni di stati limite del corpo, la fame onnubilante, la brama sessuale con la lingua fuori, la gioia escrementale, i gesti magici del maledire, la rabbia dello stizzoso, tutto questo armanamentario di trucchi comici, che è ciò che costituisce alla fine l'unica sopravvivenza della comicità, non è destinato a concludersi in un libro, bensì solo a concludersi o dissolversi, se non trova un teatro

testuale più vasto del libro, e più vasto anche del teatro. [Gianni Celati]

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 avere fatto la guerra con la vita. [Toto]

oroscopo Colpisce con immediatezza la foggia geometrica ad aquilone che caratterizza la Carta del Cielo di Toto, nato secondo l'angrife di Napoli all'alba di un giorno di febbraio di fine secolo, e fortemente caratterizzato dal suo segno natale, l'Acquario, nel quale si trovavano Sole, Ascendente, Mercurio, Venere, Marte. Nella consuetudine astrologica si può



parlare di «stellium», cioè di un vero e proprio ammasso di pianeti nel segno natale, ciò che determina un' enfasi di qualità e difetti, una colorazione di maggiore spicco che accresce i confronti cromatici e psicanalitici della forte personalità. Sole e Ascendente nel segno di nascita indicano fortissime eredità da spendere, e identificazione con il vissuto precedente della famiglia, qui rafforzate dalla presenza di Plutone, Lilith e Nettuno in quarta casa, ad indicare il mistero che circondò le origini nobilitari dell'attore e lo spinse a voler indagare i segreti che le concernevano. Venere accanto al Sole è indicatrice di fortuna nella vita, di fascino personale, di carisma, ed inoltre la forte presenza acquariana pone in risalto lo spirito elettrico, che poteva spaziare, al di là della recitazione, nella musica e nella grafica, nella scienza e nella tecnica. Spicca Giove in felicissima posizione che vibra sulla cuspidè dell'ottava casa, sintomo di fama crescente dopo la morte, destinata a incrementarsi con il trascorrere del tempo. Il Medium Coeli, significativo dell'affermazione di ciascuno nella vita, si trova nel segno del Sagittario, caratterizzato da una precisa congiunzione Luna/Saturno. Espressione dei guai visivi sotto il profilo della salute, e della popolarità spesso inadeguata alla personalità e alle capacità di lui. Egli del resto era ben conscio di valere assai più di quanto critici poco acuti e capitalisti senza scrupoli potevano aver inteso, esprimendo una forte fiducia in se stesso. Il senso del ritmo è esasperato, espresso attraverso una forte congiunzione Marte/Mercurio, pericolosa nel linguaggio tagliente della tensione, capace di ritmare e sincopare i movimenti come i fili di una marionetta, di un burattino che sapeva scindersi in mille volute. Il prevalere di pianeti a est del Cielo natale indica lo straordinario dinamismo, la serie cospicua di esperienze accumulate. Si nota anche la situazione finanziaria incurata che lo ha spesso preoccupato e spinto ad assumere im-

Chi fa una parodia o una caricatura è certamente animato da un intento o satirico o semplicemente bufflesco: la satira o la burla consistono in un'alterazione ridicola del modello, e non sono perciò commisurabili se non in relazione con le qualità di questo e segnatamente con quelle che spiccano di più e che già rappresentano nel modello una esagerazione. Chi fa una parodia o una caricatura insiste su queste qualità spiccate; dà loro maggior rilievo; esagera un'esagerazione. Per far questo è inevitabile che si sforzino i mezzi espressivi, si alteri stranamente, goffamente o anche grottescamente la linea, la voce o, comunque, l'espressione; si faccia insomma violenza all'arte e alle condizioni serie di essa. Si lavora su un vizio o su un difetto d'arte o di natura, e il lavoro deve consistere nell'esagerato, perché se ne rida. Ne risulta inevitabilmente un mostro; qualcosa che, a considerarla in sé e per sé, non può avere alcuna verità, né, dunque, alcuna bellezza; per intendere la verità e però la bellezza, bisogna esaminarla in relazione col modello. Si esce così dal campo della fantasia pura. Per ridere di quel vizio o di quel difetto o per deriderli, dobbiamo anche scherzare con lo strumento dell'arte; esser coscienti del nostro gioco, che può esser crudele, che può anche non aver intenzioni maligne o averne anche di serie, come le aveva ad esempio Aristofane nelle sue caricature. [Luigi Pirandello]

personaggio – Basta? Ah, no, perdio! – scattò il dottor Fileno con un fremito d'indignazione per tutta la persona. – Lei dice così perché non son cosa sua! [...] Nessuno può sapere meglio di lei, che noi siamo esseri vivi, più vivi di quelli che respirano e vestono panni; forse meno reali, ma più veri! Si nasce alla vita in tanti modi, caro signore; e lei sa bene che la natura si serve dello strumento della fantasia umana per pro-

seguire la sua opera di creazione. E chi nasce mercé questi atti-
vità creatrici che ha sede nello spirito dell'uomo, è ordinato
da natura a una vita di gran lunga superiore a quella di chi nasce
dal grembo mortale di una donna. Chi nasce personaggio, chi
ha la ventura di nascere personaggio vivo, può infischiarci
anche della morte. Non muore più!

[...]

Il padre (con dignità ma senza alterigia): Un personaggio,
signore, può sempre domandare ad un uomo chi è. Perché un
personaggio ha veramente una vita sua, segnata di caratteri suoi,
per cui è sempre «qualcuno». Mentre un uomo – non dico lei,
adesso – un uomo così in genere, può non esser «nessuno».
[Luigi Pirandello]

Totò crea il personaggio per distruggerlo, ma prima ci gioca
a lungo, con astuzia beffarda, con perfidia felina, come il gatto
col topo. Poi lo attacca, lo spinge verso tutti gli angoli del ridi-
colo senza salvezza e lo aizza per umiliarlo subito dopo, poi-
ché egli che sul teatro è nato e per il teatro vive, sa perfetta-
mente che soltanto del succube la gente ride. Sembra a volte
che egli-personaggio supplichi se stesso-Totò e implori «lascia-
mi respirare, concedimi una piccola tregua». Egli per qualche
istante abbandona la sua preda. Esce dal personaggio e segnan-
tamente ballonzola felice, lanciando al pubblico quelle parlanti
betta, ballonzola felice, lanciando al pubblico quelle parlanti
occhiate da sotto in su, come per dire: Avete visto come l'ho
conciato? Ma non è abbastanza. Aspettate e vedrete. E rien-
tra con violenza nei panni di un gagà, d'un Orlando curioso,
d'un Pinocchio, d'uno scisci caprese, d'un nevrastenico viag-
giatore di vagone letto, per ricominciare il suo gioco più ser-
rato, più sfrenato eccitandosi fino all'ebbrezza. [Michele
Galdieri]

Mi chiedeva quale fosse il segreto della calma [di Totò] e della sua sottille capacità di interpretazione. Mi sembrò di trovarlo proprio nella sua disposizione surreale di fronte alla vita e alla rappresentazione italiana, cioè al realismo che è la piattaforma del nostro teatro, e ora del nostro cinema. Egli poteva rappresentare soltanto se stesso, non era un tipo o un carattere proveniente dalla commedia dell'arte, un Pulcinella, un Brighella, un Pantalone, un Arlecchino, anche se poteva improvvisarne i modi; ma una formazione autonoma, un'invenzione che riassumeva quei caratteri e li spostava sul piano della caricatura assoluta, senza legami col resto, la società, il tempo: pura astrazione comica. Insomma, Totò non esisteva in natura, non era «vero». In questo senso egli si distacca da tutti gli altri attori comici, che sono derivati dalla commedia popolare. [Ennio Flaiano]

principe Dicono che Totò fosse Principe. Una sera che eravamo a cena insieme diede una mancia di ventimila lire a un cameriere. Di solito i principi non danno simili mance, sono molto taccagni. Se Totò era principe, era dunque un principe molto strano. In realtà conoscendolo risultava un piccolo-borghese, un uomo di media cultura, con un certo ideale di vita piccolo-borghese. Come uomo. Ma come artista, qual è la sua cultura? La sua cultura è la cultura napoletana sotto-proletaria, è di lì che viene fuori direttamente. Totò è inconcepibile al di fuori di Napoli e del sottoproletariato napoletano. Come tale Totò legava perfettamente con il mondo che io ho descritto, in chiave diversa perché il mondo da me descritto era in chiave comica e tragica, mentre Totò ha portato un elemento clownesco, da Pulcinella, però sempre tipico di un certo sottoproletariato che è quello di Napoli. [Pier Paolo Pasolini]

Dagli uomini della troupe [Totò] veniva chiamato principe. Anche il duca Caracciolo, che era l'aiuto regista, lo chiamava principe. Prima di iniziare una scena, sentii una volta l'operatore Tonti che implorava: «Per favore, le Altezze mantengano un dignitoso silenzio». [Ennio Flaiano]

Quando nella sua mania dell'araldica mi ha annunciato che mi avrebbe fatto conte, mi sono messo a ridere perché l'idea di essere fatto conte dal principe Totò mi faceva ridere, e lui si è offeso. [Mario Martelli]

Pulcinella Pulcinella è in realtà l'Arlecchino del sud. [...] Il meccanismo delle commedie e farse di Pulcinella è quanto mai tradizionale e ripetuto. Le sue avventure sono le marionerie, le trappole, le astuzie, la innocenza, le discordie, gli sdegni, gli inganni, la fortuna, le gelosie, i trionfi, le disgrazie, e, soprattutto, eternamente, gli equivoci. I personaggi sono i fanatici, i filosofi, i fratelli, le schiave, i traditi, le vedove, i finiti, i rivali, gli amanti, i pazzi per forza, amanti per forza, medici per forza, i cornuti senza donne, e i creduti spiriti in cento commedie fino a *Questi fantasmi* di Eduardo De Filippo discendente di Pulcinella. [Anton Giulio Bragaglia]

Alle spalle di Totò c'è Pulcinella e c'è Napoli. C'è una spinta che è di viscere e non di cervello, e quindi è più diretta alle soddisfazioni immediate, misere ma non per questo meno difficili da raggiungere. In fondo, il dilemma della comicità di Totò e della sua evoluzione è tutto in questa constatazione: data come molla la fame, essa si esprime nelle tre facce del Pulcinella sottoproletario d'origine ancora contadina; nella sua astrazione assoluta di marionetta e manichino; nella sua riduzione a concreto personaggio con nome e cognome, tra sottoproletario e

piccolo-borghese, nel contesto storico reale dell'Italia del dopoguerra. [Goffredo Fofi]

risata Mi ricordo la prima risata che feci fare in teatro. Recitavo in una compagnia di commedia dell'arte, quelle farse con Pulcinella e le maschere classiche del teatro napoletano. Il primo attore era un certo Marco 'Nfrù, un nome che era tutto un programma. Ero stato scritturato in una parte minore, stavo di fianco sul palcoscenico, senza parlare e facendo qualche mossa soltante. La gente rideva e Marco 'Nfrù non riusciva a dire la battuta. Siccome si recitava a soggetto, a un certo punto sbottò: «O esce questo, o nie ne vado io». E giù un uragano di risate tra gli spettatori. Ma io me ne dovetti andare. [Torò]

riso Non bisogna essere amanti del riso. Infatti, quando qualcuno si lascia andare ad una forte risata, ciò provoca anche un forte sconvolgimento del suo animo. [Platone]

Generalmente, la passione di chi ride è l'improvvisa stima di sé che deriva dalla sconvenienza altrui. Di niente, infatti, si ride, se non è improvviso; né le stesse persone ridono della stessa cosa o degli stessi scherzi più volte. Non si ride, inoltre, delle sconvenienze degli amici o dei consanguinei, giacché non sono degli altri. Gli elementi che muovono il riso sono, dunque, tre, congiunti insieme: la sconvenienza, il fatto che questa è degli altri, il fatto che questa è improvvisa. [Thomas Hobbes]

In genere non c'è nulla che sia più contrastante di ciò di cui ridono gli uomini. Può muoverli a riso anche ciò che vi è di più piatto e banale, ma spesso ridono pure delle cose più importanti e profonde purché vi si mostri un qualsiasi lato del

tutto insignificante che sia in contraddizione con le loro abitudini e la loro concezione quotidiana. Il riso è allora solo estrinsecazione di una saggezza compiaciuta, un segno che si è tanto saggi da riconoscere un simile contrasto e da saperla lunga in proposito. Parimenti esiste un riso di motteggio, di disprezzo, di disperazione ecc. Invece sono propri del comico l'infinito buonomore in genere e la sconfinata certezza di essere ben al di sopra della propria contraddizione e di non esserne affatto amareggiati e resi infelici: ossia la beatitudine e l'essere a proprio agio della soggettività che, certa di se stessa, può sopportare la dissoluzione dei suoi fini e delle sue realizzazioni. Il rigido intelletto è il meno capace di fare ciò proprio quando egli diviene, con il suo comportamento, altamente ridicolo per gli altri. [Georg W. F. Hegel]

Notiamo una importante particolarità del riso della festa popolare: esso è diretto contro le stesse persone che ridono. Il popolo non si esclude da tutto il mondo in divenire. È anch'esso incompiuto; anch'esso, morendo, nasce e si rinnova. In ciò consiste una delle principali differenze fra il riso della festa popolare e il riso puramente satirico dell'epoca moderna. L'autore puramente satirico, che conosce soltanto il riso negativo, si pone al di fuori dell'oggetto della sua derisione, vi si contrappone, e così viene distrutta l'integrità dell'aspetto comico del mondo, e ciò che è «comico» (negativo) diventa un fenomeno privato. Il riso ambivalente del popolo esprime invece l'opinione del mondo intero in divenire, in cui si trova anche colui che ride. [Michail Bachtin]

Il riso è satanico, perciò è profondamente umano. Il riso è nell'uomo la conseguenza dell'idea della propria superiorità; e, in effetti, siccome il riso è essenzialmente umano, è per

essenza contraddittorio, in altre parole è a un tempo segno di una grandezza infinita e di una miseria infinita, miseria infinita in rapporto all'Essere assoluto di cui possiede il concetto, grandezza infinita in rapporto agli animali. [Charles Baudelaire]

L'individuo perfettamente morale ride altrettanto poco di quello perfettamente cattivo. Manca in lui lo scatenamento del piacere. [Sandor Ferenczi]

Il riso, rasserenato o terribile, segna sempre il momento in cui svanisce una paura. Esso annuncia la liberazione, sia dal pericolo fisico, sia dalle reti della logica. Il viso rasserenato è come l'eco dello scampo dal potere; quello cattivo vince la paura schierandosi con le istanze che sono da temere. È l'eco del potere come forza ineluttabile. Il *fun* è un bagno riempirante. L'industria dei divertimenti lo prescrive continuamente. In essa il riso diventa lo strumento di una frode sulla felicità. I momenti di felicità non lo conoscono; solo le operette, e poi i film, presentano il sesso fra scroscianti trisate. Ma Baudelaire è privo di *humor* come Holderlin. Nella falsa società il riso ha colpito la felicità come una lebbra e la trascina nella sua totalità insignificante. Ridere di qualcosa è sempre deridere, la vita che, secondo Bergson, spezza la crosta indurita, è in realtà l'irruzione della barbarie, l'affermazione di sé che - nell'associazione sociale - celebra la sua liberazione da ogni scrupolo. Il collettivo di quelli che ridono è la parodia dell'umanità. [Horkheimer - Adorno]

sfortunato È stato il successo troppo facile a rovinarmi. Sono stati i produttori che hanno incassato un sacco di soldi con i miei film. Non ho mai avuto grandi attrici al mio fianco o buoni

soggetti, per anni. Facevano delle porcherie e guadagnavano milioni, quindi non hanno mai pensato a fare meglio. Mi hanno detto che potevo diventare uno Charlot italiano. Li ringrazio. Ma di Charlot ce n'è uno solo. È vero però che io sono un mimo nato, lavoro con la faccia senza trucco. Avrei potuto andare per il mondo con la mia faccia, far ridere tanta gente, com'è accaduto con *L'oro di Napoli* di De Sica o con *Napoli milionaria* di Eduardo. Mi hanno ridotto invece al ruolo di attore regionale: copioni creati soltanto per l'Italia, film che non costavano una lira. Sono stato male amministrato, il mio patrimonio di attore mi sembra che sia stato sciu-pato. Questo è il mio rimpianto. [Torò]

[Torò] è stato sfortunato con gli sceneggiatori, con gli autori. Se anche nel cinema avesse avuto la fortuna di trovare degli sceneggiatori, dei registi, come era successo in teatro con Galdieri che gli ha cucito i panni addosso avrebbe fatto molto di più di quello che ha fatto. [Nino Taranto]

Torò non poteva fare che Torò, 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 diamanifera, una splendida stalattite, questo era Torò. Il punto d'arrivo di qualcosa che si perdeva nel tempo e che finiva in qualche modo con l'essere fuori del tempo. Intervenire su un simile prodigioso risultato, modificarlo, costringerlo a qualcosa di diverso, dargli una diversa identità, una diversa credibilità, attribuirgli una psicologia, dei sentimenti, inserirlo in una storia, sarebbe stato oltre che insensato, deleterio, sacrilego. [Federico Fellini]

smascheramento Possiamo annoverare nello *smascheramento* anche quella maniera di mettere in ridicolo che degrada la dignità del singolo individuo richiamando l'attenzione sulla sua fragilità, comune a tutti gli uomini, e particolarmente sulla dipendenza delle sue funzioni dell'anima da bisogni del corpo. Lo smascheramento equivale allora all'esortazione: «Il tale e il talaltro, ammirati come dei semidei, sono soltanto uomini come me e te». [Sigmund Freud]

spalla Sapeva che aveva una parte del viso più comica e una parte più sfuggente, cercava sempre di mettersi alla destra della sua «spalla» in modo da poter presentare alla macchina da presa la parte sinistra, che era la parte più viva, più efficace. [...] Totò diceva sempre: «Io posso far ridere, ma se ho vicino a me uno che fa ridere più di me, anch'io faccio ridere di più». [Sergio Corbucci]

Tra Welles e Totò i rapporti erano buoni. All'inizio Ponti diceva: «Che succederà con Totò?» e io: «Totò se lo mangia dopo due minuti», e infatti nel film fu proprio così, e finì che Welles faceva la spalla a Totò, gli dava il pretesto per i suoi lazzi. Welles voleva recitare in italiano. Totò: «Meglio in inglese, lo capisco meglio!» [Lucio Fulci]

Un giorno dell'inverno 1956, Totò mi fece sapere che gli avrebbe fatto tanto piacere se avessi accettato di girare un film con lui. Trovai l'offerta interessante e cominciai, così, la serie dei films *Totò, Peppino...* Io ho amato l'«arte» cinematografica di Totò, l'ho apprezzata, assecondata, e, per quanto ho potuto, in alcuni momenti posso dire di avere sempre cercato di collocarla su di un piano di chiara «umanità», preoccupandomi essenzialmente di fare in modo che insieme l'uno

potesse servire all'altro, in perfetta intesa e collaborazione artistica, come due bravi colleghi che si stimano e si rispettano a vicenda. [...] Posso affermare che tutti i films che abbiamo girato assieme, spesso li abbiamo recitati «a soggetto». [...] Mi permetto, molto umilmente, di affermare che, se i miei films con Totò fossero stati «girati» — come io sempre consigliavo — solamente dopo un'attenta e scrupolosa preparazione, l'Italia cinematografica avrebbe potuto vantare, in quanto al genere comico-farsesco, una produzione di ottimo livello artistico, ineguagliabile in casa sua e, forse, fuori. [Peppino De Filippo]

Arrivati davanti alla macchina da presa, cominciarono l'allegro gioco della recitazione prevalentemente estemporanea che per noi era una cosa veramente dilettevole. C'era soltanto un inconveniente, che diventando spettatori di noi stessi ci capitava frequentemente di non poter andare più avanti per il troppo ridere. [Aldo Fabrizi]

umorismo L'umorismo, per il suo intimo, specioso, essenzialmente processo, inevitabilmente *scompono*, disordina, discorda; quando, comunemente, l'arte in genere, com'era insegnata dalla scuola, dalla retorica, era sopra tutto *composizione* esteriore, accordo logicamente ordinato. [...] Vedo una vecchia signora, coi capelli ritinti, tutti uniti non si sa di quale orribile manteca, e poi tutta goffamente imbellettata e parata d'abiti giovanili. Mi metto a ridere. *Avverto* che quella signora è il *contrario* di ciò che una vecchia rispettabile signora dovrebbe essere. Posso così, a prima giunta e superficialmente, arrestarmi a questa impressione comica. Il comico è appunto un *avvertimento del contrario*. Ma se ora interviene in me la riflessione, e mi suggerisce che quella vecchia signora non prova forse nessun piacere a pararsi così come un pappagallo, ma che forse

ne soffre e lo fa soltanto perché pietosamente s'inganna che, parata così, nascondendo così le rughe e la canizie, riesca a trattenerne a sé l'amore del marito molto più giovane di lei, ecco che io non posso più riderne come prima, perché appunto la riflessione, lavorando in me, mi ha fatto andar oltre a quel primo avvertimento, o piuttosto, più addentro: da quel primo *avvertimento del contrario* mi ha fatto passare a questo *sentimento del contrario*. Ed è tutta qui la differenza tra il comico e l'umoristico. [Luigi Pirandello]

Le specie dell'umorismo sono straordinariamente varie, secondo la natura dell'eccitazione del sentimento che, a favore dell'umorismo, viene risparmiata: pietà, collera, dolore, simpatia e via dicendo. E la serie apparentemente non è finita, poiché il regno dell'umorismo si dilata sempre più, ogni volta che l'artista o lo scrittore riesce ad annettervi moti del sentimento rimasti fino a quel momento al di fuori del suo potere e a trasformarli [...] in fonti di piacere umoristico. [...] Le forme nelle quali l'umorismo si manifesta sono determinate da due particolarità, connesse con le condizioni che presiedono alla sua nascita. L'umorismo può, in primo luogo, far capolino fuso col motto o con un'altra specie del comico, nel qual caso il suo ufficio è di scartare una possibilità di sviluppo affettivo implicita nella situazione, che potrebbe ostracolare l'effetto di piacere. Esso può, in secondo luogo, escludere del tutto questo sviluppo affettivo, o soltanto parzialmente, e questo, essendo il più facile, è il caso più frequente e l'origine delle diverse forme di umorismo «rotto», ossia di umorismo che sorride tra le lacrime. Esso sottrae all'affetto una parte della sua energia e gli dà in cambio una sfumatura umoristica. [...] L'umorismo ha non solo un che di liberatorio, come il motto

di spirito e la comicità, ma anche un che di grandioso e nobilitante: e questi tratti non sono rintracciabili negli altri due modelli testé citati di conseguire piacere mediante l'attività intellettuale. La grandiosità risiede evidentemente nel trionfo del narcisismo, nell'affermazione vittoriosa dell'invulnerabilità dell'io. L'io rifiuta di lasciarsi affliggere dalle ragioni della realtà, di lasciarsi costringere alla sofferenza, insiste nel pretendere che i traumi del mondo esterno non possono intaccarlo, dimostra anzi che questi traumi non sono altro per lui che occasioni per ottenere piacere. Quest'ultimo elemento è assolutamente essenziale per l'umorismo. [...] L'umorismo non è rassegnato, anzi esprime un sentimento di sfida, e costituisce non solo il trionfo dell'io ma anche quello del principio di piacere, che riesce in questo caso ad affermarsi a dispetto delle reali avversità. [Sigmund Freud]

uomini o caporali Abitualmente, le persone che si frequentano vengono divise in amiche o nemiche, *miti* o *nocive*, *buone* o *cattive*. Io le divido in *uomini* o *caporali*. Per fare un esempio: la famiglia dei miei nonni paterni che si oppose, per ragioni di nobiltà, al matrimonio di mio padre con mia madre, appartiene ai *caporali*. Lo scrittore Curzio Malaparte, che per vendere il suo libro *La pelle* ha inventato fatti di sana pianta diffamando Napoli e i napoletani, deve considerarsi inquadrato nel plotone dei *caporali*. [Torò]

BIBLIOGRAFIA

- Aristotele, *La Poetica*, La Nuova Italia, Firenze, 1934.
- Michail Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Einaudi, Torino, 1979.
- Roland Barthes, *Il corpo dell'uomo*, in «L'Illustrazione italiana», Nuova serie, anno IV, numero 15, novembre 1984.
- Charles Baudelaire, *Scritti sull'arte*, Einaudi, Torino, 1981.
- Henri Bergson, *Il riso*, Utet, Torino, 1971.
- Anton Giulio Bragaglia, *Pulcinella*, Sansoni, Firenze, 1981.
- Bertolt Brecht, *Breviario di Estetica teatrale, Scenografia e musica nel teatro Epico. Nuova tecnica dello spettacolo - II (1949-55)*, in *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino, 1975.
- Gianni Celati, *Finzioni occidentali*, Einaudi, Torino, 1975.
- Charles Chaplin, *La mia autobiografia*, Mondadori, Milano, 1964.
- Benedetto Croce, *Ultimi saggi*, Laterza, Bari, 1935.
- Sandor Ferenczi, *Fondamenti di psicoanalisi*, vol. IV, Guaraldi, Rimini-Firenze, 1974.
- Sigmund Freud, *Il motto di spirito e altri scritti*, Boringhieri, Torino, 1972.
- Enzo Grano, *Pulcinella e Sciosciammocca*, Ed. Arturo Berisio, Napoli, 1974.
- Georg W. F. Hegel, *Estetica*, tomo II, Einaudi, Torino, 1976.

- Thomas Hobbes, *Elementi di filosofia*, Uer, Torino.
M. Horkheimer - T. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino, 1966.
Giovanni Jaffei, in Paolo Toschi, *Le origini del teatro italiano*, Boringhieri, Torino, 1976.
Carl Gustav Jung, *Opere*, Boringhieri, Torino, 1965.
L. E. Pinskiĭ, *Il realismo dell'epoca del Rinascimento*, Mosca 1961, in Michail Bachtin, *op. cit.*
Luigi Pirandello, *L'umorismo*, Mondadori, Milano 1986; *Novelle*, Mondadori, Milano 1985; *Sei personaggi in cerca d'autore*, Mondadori, Milano, 1984.
Platone, *La Repubblica*, in Armando Plebe, *La nascita del comico*, Laterza, Bari, 1956.
Jean Paul Richter, *Vorschule der Aesthetik*, ed. Müller, Leipzig, Meiner 1923, in Benedetto Croce, *op. cit.*
Alberto Savinio, *Nuova Enciclopedia*, Adelphi, Milano, 1977.
Jean Starobinski, *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, Boringhieri, Torino, 1984.
Paolo Toschi, *Le origini del teatro italiano*, Boringhieri, Torino 1976.
Adolf Zeising, *Aesthetische Forschungen*, Frankfurt a. M., 1855, in Benedetto Croce, *op. cit.*

Le citazioni di Torò, Sergio Corbucci, Sandro De Feo, Peppino De Filippo, Aldo Fabrizi, Franca Faldini, Federico Fellini, Ennio Flaiano, Goffredo Fofi, Lucio Fulci, Michele Galdieri, Mario Monicelli, Pier Paolo Pasolini (come la filmografia) sono tratte da Franca Faldini-Goffredo Fofi, *Torò*, Tullio Pironto Editore, Napoli, 1987.

Le citazioni di Sandro Continenza, Sergio Corbucci, Franca Faldini, Mario Martelli, Mario Monicelli, Steno, Nino Taranto, sono tratte da Orio Caldiron, *Torò*, Gramese, Roma, 1980.

Le immagini citate nel volume sono tratte da: pag. 8, *Che fine ha fatto Totò Baby?* (1964); pag. 8, basso: con Rosanna Schiaffino in *Totò lascia o raddoppia?* (1956); pag. 9 *I pompieri di Viggiù* (1949); pag. 10, con Anna Magnani e Mario Castellani nello spettacolo *Volunnineide* (1942); pag. 10, con Irene d'Asutra; pag. 11, con Yvonne Sanson; pag. 14, *Letto a tre piazze* (1960); pag. 15 *Totò a colori* (1952); pag. 15, basso a sin.: *C'era una volta il mondo* (1947); basso a destra: *Totò cerca moglie* (1950); pag. 16, alto: con Franca Faldini in *Totò e le donne* (1952); basso: con Renato Rascel in *Figaro qua, Figaro là* (1950); pag. 20, con Timo Buazzelli in *Totò Tarran* (1950); pag. 24, *Totò Diabolicus* (1962); pag. 25, con Fernandel in *La legge è legge* (1958); pag. 29, *L'uomo, la bestia e la virtù* (1953); pag. 31, con Anna Magnani; pag. 33, *Un turco napoletano* (1953); pag. 33 e 34, *Totò e le donne* (1952); pag. 35, *Totò a colori* (1952); pag. 40, nello spettacolo *Volunnineide* (1942); pag. 42, prima della recita di *Bada che ti mangio* (1949, foto di Federico Parrellani); pag. 44, con Franca Faldini nello spettacolo *A prescindere* (1956); pag. 48, con Tina Pica in *Destinazione Piouarolo* (1955); Pag. 49, alto: con Peppino e Tritina De Filippo in *Totò, Peppino e i fuorilegge* (1956); basso: con Aldo Fabrizi in *I tartassari* (1959); pag. 50, con Nino Taranto in *Totò contro Maciste* (1962); pag. 51, con Guglielmo Inglesse; pag. 53, con

Olga Villi in *Yvonne la nuit* (1949); pag. 56, *Miseria e nobiltà* (1954); pp. 58 e 59, *San Giovanni Decollato* (1940); pag. 63, *La Mandragola* (1965); pag. 65, *Uccellacci e uccellini* (1966); pag. 66, *Siamo uomini o caporali?* (1955); pag. 128, con Magali Noël in *Totò e Cleopatra* (1963).

Liborio Termine

«A PRESCINDERE...»

Non c'è nessuno, oggi, in Italia, che non faccia di Totò grande elogio, che non dia giudizio lusinghiero. E tuttavia, a sentire elogi e giudizi, si prova spesso la sensazione che nascondano un qualche imbarazzo, una riserva, esprimano una inconscia perplessità. La riserva, infatti, se c'è, è pregiudiziale e, per così dire, si affaccia a trarimento nel linguaggio — appunto come cosa che sarebbe indecente pronunziare ma che non si riesce a rimuovere del tutto.

Molte, naturalmente, possono essere le ragioni — anche buone, anche giuste — che destano un simile atteggiamento, del resto assai consueto e comune. Ma quella che, forse, si avvicina di più al vero riguarda la difficoltà di individuare e dire, in maniera chiara e certa, qual è il fondamento dell'arte di Totò, la radice della sua grandezza — cioè la ragione stessa dell'elogio. Forse perché manca, forse perché sfugge.

Ci viene perciò il sospetto che quanto si vorrebbe dire (e malamente si tace) è la certezza che non si possa attri-

buire a Torò né una qualità o misura di «autore», facendogli difetto una «poetica» (è dalla poetica, sappiamo, che si riconosce un autore); né una qualità o misura di «grande attore», per assenza di «profondità» (è noto ed evidente a tutti che la sua recitazione si svolge per intero sulla superficie di modi e gesti che infinitamente si rinnovano, si prolungano). E se le cose stanno così, come, dove rintracciare l'arte, la grandezza, di Torò?

È sempre imbarazzante dover scoprire che la ragione possa contrastare ciò che per istinto, per immediato sentire, sappiamo o troviamo effettivamente vero. Accade allora che il linguaggio ne patisce, ne soffre, e censura. E così, con ogni probabilità, accade per gli elogi a Torò. La ragione dice che la sua arte non ha fondamento né ha radici la sua grandezza, mentre l'istintivo sentire assicura il contrario – ed è sentimento più forte del primo; più vero, forse, anche se non ragionevole.

Si pronuncia, dunque, quel sentimento, senza però dimenticare del tutto il dubbio che l'altro vi insinua e che – è consueto anche questo – assume spesso la forma del rammarico. Non c'è elogio, infatti, che non contenga il rammarico per non aver quasi mai trovato. Torò, registi capaci di dare espressione al suo talento di attore (solo Pasolini, tardivamente...); e il rammarico per essersi sempre imbatuito in produttori la cui avidità non gli ha mai permesso di diventare «uno Charlot italiano». («Li ringrazio», rispondeva Torò. «Ma di Charlot ce n'è uno solo»).

Può però la ragione avere torto, e l'istinto ragione? Non è possibile invece pensare che, per quanto riguar-

da almeno il fatto comico, esistano altri punti focali diversi da quelli con cui normalmente l'estetica assicura legalità ai fenomeni culturali (la «poetica», ad esempio, la «profondità»)? È pensabile, cioè, che i territori della cultura siano assai più estesi di quelli che l'arte, nella sua definizione o stratificazione, assume e legittima? Territori che, con la loro sola presenza, chiedono all'arte di ripensare i suoi strumenti, il suo significato, per ampliare il raggio della sua azione, l'ambito della sua tutela, del patrocinio?

Il comico è forse uno di questi territori – e la sua storia (se ne trovano ampie tracce nel *Dizionario* che qui si dà a corredo del volume) sembra accreditare davvero una tale opinione, promuovere una simile richiesta.

Non è un caso estremo, per esempio, quello di Benedetto Croce che cancella il comico dall'estetica, ne fa «opportuno discacciamento» dall'arte «propriamente detta» – è, semplicemente, un caso istruttivo.

Con chiarezza di espressione e buoni argomenti egli dice, infatti, che il comico non ha fondamenti estetici: ad esso manca quel che potrebbe permettere costruzioni «logicamente eseguibili» di teorie – perché, qualcuno che cosa di esso si affermi, alla fine si afferma sempre che è un vuoto di sostanza, un puro nome, il quale in sé contiene, ed esaurisce, la sua stessa definizione. E ciò in quanto, assicura, non esistono oggetti che siano, per se stessi, comici, che abbiano «carattere» comico.

«Le cose non sono per sé comiche o non comiche»; la comicità nasce solo «dal nostro modo di trattarle, cioè

dal nostro sentire». Se il nostro sentimento ci inclina al riso, gli oggetti gli vanno incontro e appaiono comici. Ma se il sentimento ha diversa disposizione, le stesse cose che ci hanno fatto ridere, ci lasciano indifferenti o acquistano più serio significato; comunque perdono del tutto la loro dimensione comica. Perciò, dice Croce, «il concetto del Comico non esprime mai alcun valore o disvalore, non designa né il bene né il male, né l'utile né il disutile, né il bello né il brutto, né il vero né il falso; ma è indice di una serie o di un gruppo di fatti, e nient'altro».

Fatti: e, quindi, eventi che si consumano nell'effettualità del loro accadere; e che, pur designando «alcuni aspetti del mondo del sentimento», li esprimono non nella maniera dell'arte ma della vita: empiricamente.

Istruttiva tesi, dicevo, questa di Croce – e lo è, perché ci obbliga a riconoscere, a «prendere atto», che il Comico – in quanto forma, nozione, concetto – giunge al punto ultimo del suo cammino storico, e svela tutto il proprio logoramento, la perdita della sua sostanza; sicché lo vediamo depositarsi come puro nome a cui nulla corrisponde; nome che – vuotamente, vacuamente – riflette se stesso. Vittoria dell'istintivo sentire, non della Poesia.

Senza difficoltà potremmo, dovremmo forse riconoscere che (nel caso del comico) l'istinto ha davvero ragione – ma solo perché la Ragione (l'estetica) tace, non interviene, si dimette. Non è certamente la risposta che cerchiamo per i nostri interrogativi, ma bisogna riconoscere che è l'unica accreditata dalla storia della cul-

tura, nei cui riguardi le osservazioni di Croce costituiscono appunto una sorta di ultimo attestato notarile. Ma non è stato sempre così; il comico non ha sempre avuto un tale destino.

Molti ci hanno detto quando inizia la dissoluzione, e ci hanno mostrato il processo, ci hanno indicato come esso si sviluppa e in quali direzioni. Quando la percezione del mondo diventa fortemente, crudamente, sociale, l'età di Saturno scompare dal sogno degli uomini; e gli uomini, che ormai sanno di non poter mai più essere restituiti a se stessi, perdono, con quella certezza, il sentimento e la felicità del riso.

Così un poeta, Baudelaire, nell'Ottocento, potrà scrivere: «*Il saggio non ride se non tremando*. Da quali labbra autorevoli, da quale penna integralmente ortodossa è uscita questa massima strana e conturbante?» – e lo scrive forse per ricercare «la legge primordiale del riso» (che è satanica e perciò profondamente umana); certo per testimoniare che il riso non trova più, in sé, un contenuto, un «oggetto» proprio, se non la vergogna d'essere riso. Baudelaire, infatti, con molto anticipo su Croce, afferma anche che «il comico, la potenza del riso è nel soggetto che ride e niente affatto nell'oggetto del riso».

E se un filosofo, nel tentativo di dare sostanza al comico, dice (quasi a voler integrare l'oggetto del riso con il soggetto che ride) che il comico, per produrre tutto il suo effetto, esige «qualcosa come un anestesia momentanea del cuore: si dirige alla pura intelligenza», e perciò reclama insensibilità e indifferenza, cinismo e assen-

za di emozioni; - di fatto accresce le ragioni per cui il riso contiene ormai solo la vergogna d'essere riso.

Allora lentamente, con passaggi graduali e successive trasformazioni, accade un fenomeno curioso: il comico, per affermare la propria esistenza (estetica, non empirica) e la propria essenza, sente il bisogno di distruggersi, di divorarsi in quanto comico - ma senza negarsi del tutto, perché è dalle sue ceneri che deve ogni volta risorgere. Come se vi premesse un desiderio di purificazione, di riscatto dalla vergogna che esso contiene, vuole esporre i segni della propria degradazione e trascenderli, mutarli in valore. Il comico diventa Grottesco, Witz, Humor, Umoreismo...

Per la modernità, il fatto comico si costruisce sulla base della sua esposizione luttuosa - e, come noto, noi siamo gli esecutori testamentari della modernità. Non è un caso, del resto, che già Kant dicesse che «il comico è una aspettativa che finisce nel nulla».

Esemplare, appunto, della conclusione di questo processo, è la concezione che Pirandello ha dell'umorismo, la differenza che traccia con il puro comico (il quale ne esce, irrimediabilmente, svilito): «Vedo una vecchia signora, coi capelli ritinti, tutti unti non si sa di quale orribile maneca, e poi tutta goffamente imbellettata e parata d'abiti giovanili. Mi metto a ridere. *Avverto* che quella vecchia signora è *il contrario* di ciò che una vecchia rispettabile signora dovrebbe essere. Posso così, a prima giunta e superficialmente, arrestarmi a questa impressione comica. Il comico è appunto un *avvertimen-*

to del contrario. Ma se ora interviene in me la riflessione, e mi suggerisce che quella vecchia non prova forse nessun piacere a pararsi così come un pappagallo, ma che forse ne soffre e lo fa soltanto perché pietosamente singanna che, parata così, nascondendo così le rughe e la canizie, riesca a trattenere a sé l'amore del marito molto più giovane di lei, ecco che io non posso più riderne come prima, perché appunto la riflessione, lavorando in me, mi ha fatto andar oltre a quel primo *avvertimento*, o piuttosto, più addentro: da quel primo *avvertimento del contrario* mi ha fatto passare a questo *sentimento del contrario*. Ed è tutta qui la differenza tra il comico e l'umoristico».

Come dire che il comico può superare la superficie - e la superficialità - in cui si coglie e in cui si arresta; ci permette di «andare oltre» o «piuttosto più addentro», e così acquisire «profondità» e diventare materia di poetica; ma a condizione di non essere più comico, di offrire se stesso alla riflessione come una spoglia luttuosa e attendere che la riflessione lo elabori, lo modifichi, lo riscatti. (E ci viene il sospetto che così, Pirandello, più di quanto non imputasse a Croce, abbia letteralmente espulso, «discacciato», il comico dall'arte - per opposta argomentazione a quella crociana, ma del tutto coincidente nel risultato).

Nessuno stupore, dunque, se un territorio assai vasto della cultura si sia trovato delegittimato culturalmente. Sappiamo che solo con snobismo, l'intellettuale ha potuto intrattenersi, per esempio, sull'avanspettacolo o sul

mimo o sul clown; e seriamente è riuscito a coglierli solo quando – è il caso, meritorio, di Starobinski – si è scoperto che la stessa essenza luttuosa di ciò che è degradato è stata assunta dall'artista come maschera o tema derisorio (soprattutto – e dovrebbe essere un segnale importante – dell'arte). Segno che l'arte, in qualche modo, non coincide più, se non in tutto almeno in alcuni punti decisivi, con la costante trahettoria della sua stessa storia. (Dubitiamo infatti, per essere chiari, che il progetto di rifondazione del concetto di arte, richiamato nel 1936 da Walter Benjamin come urgente e necessario per la pressione che vi esercitava il cinema, sia stato ancor oggi veramente compiuto, o compiuto sino in fondo).

E allora tornano gli interrogativi che abbiamo posto; si rinnova il piacere di sapere se esistono, rispetto alla tradizione estetica, altri punti focali da cui guardare il fatto comico – guardare, in ultima analisi, Totò.

Non so quanto Totò avesse coscienza o intuizione che il riso, ormai, esprime solo la vergogna d'essere riso; che, al fondo di ogni suo contenuto o pretesto specifico, esso ci dice che solo la vergogna è il suo vero contenuto, la sua vera ragione. Non lo sappiamo, e congetturarvi è inutile.

Ma tutto lascia supporre, mi fa pensare, che nel produrre la sua comicità egli si sia comportato come se veramente, profondamente, lo sapesse. E, sapendolo, abbia isolato questo aspetto, lo abbia ingrandito, posto come

motore della sua azione, centro unitario del suo fare. Suppongo, cioè, che egli abbia fatto della vergogna del riso un progetto espressivo, estetico.

Tutto, in apparenza, ci scoraggia dall'attribuire a Totò una vocazione provocatoria – e di una «provocazione», in particolare, che dovrebbe aggredire una sostanza forte della cultura, una regione fortemente protetta dell'estetica. Totò, è noto, non ha mai esibito credenziali culturali; esposto emblemi diversi da quelli, un po' patetici, dell'araldica. Conoscendolo, ha detto di lui Pasolini, «risultava un piccolo-borghese, un uomo di media cultura, con un ideale di vita piccolo-borghese. Come uomo. Ma come artista, qual è la sua cultura? 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».

Come attribuirgli, allora, la capacità o la forza di organizzare, articolare, mantenere un progetto in cui, addirittura, la comicità mette in rappresentazione ciò che l'ostacola e la condanna: la vergogna, appunto, la quale, così esposta, diviene la sua stessa sostanza, la sua autentica e profonda materia?

Forse è possibile attribuirgliela, quella capacità, se pensiamo che si manifesti in maniera istintiva, effettuale. Com'è certamente la maniera di Totò; e senza pregiudizio alcuno per il progetto, per il risultato. Del resto, che l'effettualità possa sopportare un progetto estetico lo accredita proprio Pasolini quando afferma che «l'attore comico crea se stesso, inventa se stesso, quindi com-

pie un'operazione poetica, artistica, di carattere e livello estetico e non semplicemente comunicativo e strutturale. E quindi nel momento in cui Totò ha creato e inventato se stesso ha continuato sempre a inventarsi». Inutile dire che stiamo il «progetto» che sospettiamo esserci, che assumiamo come ipotesi, nella continua produzione di questa «invenzione».

Consideriamo il riso, dunque, come ciò che contiene e trascina una intima, profonda, oscura vergogna; come se il riso, preso in se stesso, quale atto di una liberazione, di una esplosione della psiche e del corpo, senz'altra giustificazione che quella d'essere riso, gioioso e allegro, realmente disinteressato, fosse giudicato indegno del ruolo che ci siamo assegnati nell'esistenza — indegno dell'esistenza stessa: simile alla pazzia, alla vacuità, alla superficialità, a cui attribuiamo sanzioni morali e sociali. (Di un filosofo mi è stato detto, con comica convinzione, senza ironia, che «era serio perché non rideva mai»).

Nel secolo della coscienza infelice, tutto ciò che sfugge al dominio del pensiero — che è ragione, problema, profondità — è divenuto oggetto di sospetto, e se non gode di vero e proprio disprezzo, certo gode di discredito; e anche così aumentiamo gli interrogativi sulla nostra dimensione umana che avvertiamo disimmetrica rispetto sia alla «natura», che la reclama come suo oggetto, sia alla «cultura» che l'assoggetta e la modella alle sue funzioni e alle sue convenzioni, con le quali, alla fine, veramente coincide.

Non è un caso, del resto, che proprio quest'epoca abbia sentito il bisogno di fondare mitologie; e le fonda in quanto accredita il mito come ciò che muta la cultura in natura — come ciò appunto che costruisce e trasforma il sociale, lo storico, l'ideologico, in evento naturale, in «fatto di natura» al pari delle stagioni, del canto degli uccelli, del profumo dei fiori. Ma questo tentativo non salda comunque la scissione dell'anima, la sua frammentazione; esso propone infatti una soluzione che, se dà risposte «ragionevoli», non elimina tuttavia l'«irragionevolezza» delle domande — anzi, pone quell'«irragionevolezza» come un costante, irrisolto problema per la ragione, un ostacolo per il pensiero, un focolaio che produce e alimenta la nevrosi. La quale, con ogni probabilità, è diventata anch'essa uno dei grandi miti del nostro tempo: la forma attraverso cui la ragione anestetizza le ragioni del cuore e toglie voce ai disagi dell'uomo.

So di semplificare un tema complesso e assai articolato, ma è necessario farlo per dire che è al fondo di questo cammino che il riso distrugge l'oggetto comico (il quale, per principio, contiene sempre quel che muove il «sentimento del contrario») e si scopre vuoto, così generando, in chi ride, vergogna e forse senso di colpa.

Sono convinto che Totò abbia perfettamente intuito questo panorama, colto il palcoscenico di una così complessa azione, e compreso che il riso, assunto e rappresentato in se stesso, anche per il vuoto in cui si sviluppa e cade, poteva costituire un autentico scandalo per la cultura, una beffa, e forse una rivincita per la «natura» — in

quanto alla «natura» riportava il corpo che ride: smorfia e scompostezza.

Così Totò scopre, con immediato, prodigioso sentire, la potenza del riso come *atto gratuito*, come azione che si costruisce sul perfetto vuoto, realizzando e, in qualche modo, portando a compimento quella che era stata una tendenza avviata da tutte le avanguardie storiche (alla stessa maniera, bisogna aggiungere, in cui Chaplin scopre la forza del comico nel *gesto involontario* – cosa appunto che ci permette di leggere la sua opera come una sorta di ininterrotta «psicopatologia della vita quotidiana»).

Perciò mi pare che solo per non aver tenuto conto di questa inclinazione, di questa vocazione di Totò a rappresentare il comico come atto gratuito, si sia potuto dire che, ai suoi film, siano mancati buone sceneggiature, testi di rilevante spessore, registi capaci di imporre rigore: cose importanti ma forse del tutto superflue nel lavoro di Totò. Né mi stupisce che la produzione dell'«atto gratuito» sia stato generalmente confuso con l'«improvvisazione» – dote che volentieri si riconosce a Totò, per celebrarne l'abilità e sviltnne la sostanza, perché allude a quel «girare a vuoto», a quel cammino verso la dispersione e il nulla, che sono invece la gloria della sua arte e un invito (o una sfida?) a celebrare, e riconoscere, l'irragionevolezza della ragione.

Mi sembra, addirittura, che Totò dichiarò questo suo «progetto», che lo enunciò in ogni suo film – perché in ogni film è sempre presente il tema della «risata», dello

«scompiscio»: del personaggio che ride, ride, alterando i tratti del suo viso, disorganizzando il suo corpo; e ride, sino all'estenuazione, di niente o di quel meno di niente che è la futilità assoluta. Quella risata è contagiosa e afferra lo spettatore che, come Totò nello schermo, ride anche lui sino all'estenuazione, si «scompiscia», senza sapere perché, senza ragione, senza oggetto: per la pura, e se vogliamo meccanica, felicità del riso.

Considero il tema della risata come una vera e propria metafora del discorso che qui stiamo facendo, dell'ipotesi che avanziamo.

Contagiato da Totò in una risata che gira intorno a se stessa, di che cosa o di chi ride lo spettatore? Non c'è oggetto né personaggio comico: dinanzi a lui c'è solo Totò che ride come lui. Di chi ride, dunque, lo spettatore? Di chi Totò lo fa ridere?

Naturalmente, inconsciamente, lo spettatore ride di se stesso che ride; di se stesso riflesso in quello specchio che è Totò (e lo schermo). Non riconosce immediatamente il proprio volto – ma nella smorfia che altera il viso, nella disorganizzazione del corpo, nei movimenti convulsi di Totò che ride, si scrivono e si riflettono le smorfie, le disarticolazioni dello spettatore che ride come Totò, nello stesso modo. Così Totò offre allo spettatore la visione della sua degradazione, della sua sconvenienza, e, con ammiccante complicità, sembra dirgli: «Io sono come te e perciò sono te. In me stai osservando la tua degradazione, e di questo ridi. E, ridendo di te, per il solo fatto che osi farlo, ti riappropri di te,

vinci il nemico che ti minaccia e agisce con il tuo stesso corpo».

Ma tutto questo sarebbe, potrebbe essere consolatorio, e perciò perfettamente inutile, se Totò non vi aggiungesse quella crudeltà che, senza distruggere l'effetto, lo rende manifesto e sollecita un'azione, un agguistamento, perché spessa, disorienta.

Lo spettatore, infatti, proiettato nel riso di Totò è del tutto in balia di Totò, con il quale coincide, al quale aderisce. Il suo piacere consiste forse in questa completa identificazione. Ma Totò non permette mai che tale piacere si consumi, si esaurisca dolcemente, con delicatezza. Improvvisamente blocca quella «gratuita» risata, come se all'improvviso si rendesse conto che sta ridendo di niente, per niente. Riprende, per così dire, il dominio di sé e manda in frantumi ciò di cui lo spettatore prova ancora piacere: apre la scatola e mostra il meccanismo; passa dall'altra parte e assume il ruolo di colui che sorprende chi sta ridendo di niente, per niente, e si chiede (gli chiede) se non ci sia della follia, della vacuità, della stupidità. Totò ora domina lo spettatore e gli fa necessaria violenza, perché lo costringe a dare risposta alla sua sorpresa, all'essere stato sorpreso; l'obbliga cioè a mettere a nudo la sua vergogna, a esporre l'infantile sentimento che ne ha.

Ma poi «recuperata». Non lascia lo spettatore nello sconcerto. Lo riprende per mano, e ricomincia il gioco... Né diverso, in quanto a «meccanismo», mi sembra il lavoro ch'egli fa sulla lingua. Anche qui una sorta di scavo dentro il suono della parola per precipitarne il senso

in una voragine. Valéry ci ha detto che delicatissimo è il rapporto che lega la parola al suo significato — così delicato da paragonare la parola a una tavola leggera posta sopra un fossato e che sopporta solo il passaggio di un uomo in rapido movimento. Noi realmente attraversiamo le parole; se, infatti, vi indugiamo e facciamo gravare il peso del nostro corpo su quella insicura assicella, allora, ci avverte ancora Valéry, «quel fragile ponticello si spezzerà, o si rovescerà, scaraventando tutto quanto nell'abisso».

A Totò piace fermarsi sul ponticello, si diverte a farlo oscillare, e ne prova la resistenza sino a quando non si rompe o si rovescia: sino a quando cioè il significato s'inabissa, perde il suo valore, e il suono appare vuoto, sconcertante, ridicolo. Totò non ignora, infatti, che quando la parola disperde il suo significato, è un pezzo di mondo che si frantuma, va in pezzi, cade nella voragine.

Inutile dire che tutto questo è o diventa immediatamente critico — e, per le maschere sociali che vi fanno da pretesto, assume la dimensione di una forte critica sociale, che è l'antico privilegio del Buffone.

Perciò concordiamo con Pasolini quando dice che Totò ha creato Totò in una continua, incessante invenzione di se stesso — «invenzione» che è ripetizione, moltiplicazione, bisogna aggiungere, degli atti gratuiti concepiti e assunti come l'inesauribile catalogo degli atti sociali nei quali lo spettatore è obbligato a riconoscersi, identificarsi, per provarne la vergogna (e il piacere di liberarsi dalla vergogna).

Dario Fo

In questo senso, Totò, oltre che grande attore, si legittima come «autore». E, come autore, ci impone di riconoscere la qualità e la natura della sua poetica, l'eredità che si trascina e rinnova, la «movità» che rappresenta. Con ciò non si dice, né si vuol dire, che i suoi film siano «belli»: molti, la maggior parte di essi, sono forse brutti, bruttissimi. Si vuole più semplicemente dire che quei film *comunque* (Totò direbbe «a prescindere») chiedono all'arte, all'estetica (in particolare a quella che si occupa del comico), di ripensarsi. Non per giudicarli belli, ma per giudicarli.

Non è un caso, allora, se Dario Fo, in questo saggio su Totò, inizia proprio dalla «poetica» – un territorio a cui la nostra ipotesi, forse, fa da contesto o premessa (e la cui conclusione più radicale, più corrosiva e più colta, la dobbiamo ricercare, con ogni probabilità, nell'opera di Dario Fo stesso – critico e complice di Totò).

FILMOGRAFIA



1937

Fermo con le mani. Regia: Gero Zambuto; soggetto: Guglielmo Giannini; sceneggiatura: Zambuto, Giannini; interpreti: Totò (*Totò, il vagabondo*), Erszi Paal, Tina Pica, Oreste Bilancia, Franco Coop, Nicola Maldacea; produzione: Trianus.

1939

Animali pazzi. Regia: Carlo Ludovico Bragaglia; soggetto: Achille Campanile; sceneggiatura: Gaetano Campanile Mancini, Ivo Perilli; interpreti: Totò (*il barone Tolomeo de' Tolomei*), Lilla Dale, Luisa Ferida, Calisto Tanzi, Adonella; produzione: Trianus.

1940

San Giovanni Decollato. Regia: Amleto Palmieri; soggetto: dalla commedia omonima di Nino Martoglio; sceneggiatura: Cesare Zavattini, Palmieri, Aldo Vergano; (dialoghi: Zavattini); interpreti: Totò (*Mast' Agostino Miciaccio*), Tina De Filippo, Silvana Jachino, Franco Coop, Luigi Almirante, Bella Starace Sainati, Eduardo Passarelli, Mario Siletti; produzione: Capitani.

1941

L'allegro fantasma (riedito come *Totò allegro fantasma*). Regia: Amleto Palermi; soggetto: Carlo Ludovico Bragaglia, Ettore Margadonna, Pietro Solari; sceneggiatura: Bragaglia, Margadonna, Palermi, Pier Luigi Faraldo; interpreti: Totò (*Nicolino*), Gelsomino, terzo gemello), Elli Parvo, Franco Coop, Paolo Stoppa, Amelia Chellini, Jone Salinas, il Trio Primavera; produzione: Capitani-Faro, Roma.

1943

Due cuori fra le behve (riedito come *Totò nella fossa dei leoni*). Regia: Giorgio C. Simonelli; soggetto: dalla novella di Goffredo D'Andrea *Ventimila leghe sopra i mari*; sceneggiatura: Vincenzo Rovi, Akos Tolnay, Steno (Stefano Vanzina); interpreti: Totò (*Totò*), Vera Carmi, Enrico Glori, Enzo Billocci, Lia Orlandini, Primo Carnera, Giovanni Grasso; produzione: Bassoli-Titanus.

1945

Il ratto delle Sabine (riedito come *Il professor Trombone*). Regia: Mario Bonnard; soggetto: Mario Amendola; sceneggiatura: Amendola, Bonnard; interpreti: Totò (*cavaliere Aristide Trombone*), Clelia Matania, Carlo Campanini, Laura Gore, Lia Gorelli, Aldo Silvani, Olga Solbelli, Mario Castellani; produzione: Capitani.

1947

I due orfanelli. Regia: Mario Mattoli; soggetto: Mattoli, Steno; sceneggiatura: Age (Agenore Incrocci), Jean-Jacques Rastier, Steno; interpreti: Totò (*Casparre*), Carlo Campanini, Vera Bergman, Franca Marzi, Isa Barzizza, Nerio Bernardi, Alda Dondini, Raymond Bussières; produzione: Excelsa.

1948

Fifa e arena. Regia: Mario Mattoli; soggetto e sceneggiatura: Marcello Marchesi, Steno; interpreti: Totò (*Michele Capece*), Isa Barzizza,

130

Mario Castellani, Alda Mangini, Adriana Serra, Franca Marzi, Vinito Sofia, Galeazzo Benzi; produzione: CDI, Metropa.

Totò al Giro d'Italia. Regia: Mario Mattoli; soggetto: Vittorio Metz; sceneggiatura: Metz, Marchesi, Mattoli, Steno; interpreti: Totò (*il prof. Totò*), Isa Barzizza, Walter Chiani, Fulvia Franco, Carlo Micheluzzi, Giuditta Rissone, Carlo Ninchi, Mario Castellani, e con Fausto Coppi, Gino Bartali, Louison Bobet, Ferdý Kubler e altri campioni del ciclismo; produzione: Pegoraro-ENIC.

1949

I pompieri di Viggiù. Regia: Mario Mattoli; soggetto: dalla omonima canzone di Fragna, Lerici, Restelli; sceneggiatura: Mattoli, Marchesi, Steno; interpreti: Silvana Pampanini, Carlo Campanini e antologia di sketch e numeri di rivista con Nino Taranto, Carlo Dapporto, Wanda Osiris, e, assieme a Totò, Isa Barzizza e Mario Castellani; produzione: Dino De Laurentiis per la Lux.

Yvonne la Nain. Regia: Giuseppe Amato; soggetto: Fabrizio Sarazani; sceneggiatura: Sarazani, Oreste Biancoli, Amato; interpreti: Totò (*Nino*), Olga Villi, Frank Latimore, Gino Cervi, Eduardo De Filippo, Paola Veneroni, Giulio Stival, Arnoldo Foà, Aye Ninchi; produzione: Rizzoli-Amato.

Totò cerca casa. Regia: Steno, Mario Monicelli; soggetto e sceneggiatura: Age, Furio Scarpelli, Steno, Monicelli, Metz, Marchesi (un episodio è tratto da *Il custode* di M. Moscarrello); interpreti: Totò (*Beniamino Lomacchio*), Alda Mangini, Marisa Merlini, Aroldo Tieri, Folco Lulli, Castellani, Lia Mollesì, Enzo Billocci, Mario Riva, Pietro De Vico; produzione: Artisti Tecnici Associati.

Totò le Mokò. Regia: Carlo Ludovico Bragaglia; soggetto e sceneggiatura: Metz, Age e Scarpelli, Alessandro Continenza; interpreti: Totò

131

(*Antonio Linnacomi*), Carla Calò, Gianna Maria Canale, Carlo Ninchi, Franca Marzi, Luigi Pavese, Elena Altieri, Castellani; produzione: Colamonicì-Forum.

L'imperatore di Capri. Regia: Luigi Comencini; soggetto: Teresa Ricci Bartoloni, Gino De Sanctis; sceneggiatura: Metz, Marchesi, Comencini; interpreti: Totò (*Antonio De Fazio*), Yvonne Sanson, Marisa Merlini, Alda Mangini, Laura Gore, Castellani, Nerio Bernardi, Galeazzo Benti; produzione: Carlo Ponti per la Lux.

1950

Totò cerca moglie. Regia: Carlo Ludovico Bragaglia; soggetto e sceneggiatura: Metz, Age, Scarpelli, Alessandro Continenza (e Totò); interpreti: Totò (*Totò*), Maria Merini, Aroldo Tieri, Ave Ninchi, Castellani, Vira Silenti, Elyv Lissiak; produzione: Forum.

Napoli milionaria. Regia: Eduardo De Filippo; soggetto: dalla omonima commedia di Eduardo De Filippo; sceneggiatura: De Filippo, Piero Telli, Arduino Mauri; interpreti: Eduardo De Filippo, Leda Gloria, Tina De Filippo, Totò (*Pasquale Mele*), Della Scala, Carlo Ninchi, Dante Maggio, Gianni Glori, Mario Soldati, Aldo Giuffrè; produzione: Dino De Laurentiis.

Figaro qua, Figaro là. Regia: Carlo Ludovico Bragaglia; soggetto e sceneggiatura: Metz, Marchesi, Age, Scarpelli; interpreti: Totò (*Figaro*), Isa Barzizza, Renato Rascel, Franca Marzi, Jole Fiarro, Luigi Pavese, Gianni Agus, Guglielmo Bernabò, Castellani; produzione: Golden.

Tototarzan. Regia: Mario Mattoli; soggetto: Metz (e Totò); sceneggiatura: Metz, Marchesi, Age, Scarpelli; interpreti: Totò (*Antonio della Buffa*), Marilyn Butler, Tino Buzzelli, Alba Arnova, Bianca Fusari, Vira Silenti, Castellani, Luigi Pavese, Vinicio Sofia, Adriana Serra, Carlo Croccolo; produzione: CDI.

132

Le sei mogli di Barbablu. Regia: Carlo Ludovico Bragaglia; soggetto e sceneggiatura: Metz, Marchesi, Age, Scarpelli; interpreti: Totò (*Totò e Nick Parker*), Isa Barzizza, Carlo Ninchi, Tino Buzzelli, Castellani, Marcella Rovena, Arturo Bragaglia, Luigi Pavese, Sofia Lazzaro (Loren); produzione: Golden.

Totò sciccò. Regia: Mario Mattoli; soggetto e sceneggiatura: Metz, Marchesi, Age, Scarpelli; interpreti: Totò (*Antonio Sapore*), Tamara Lees, Aroldo Tieri, Laura Gore, Ada Dondini, Riccardo Billi, Kiki Ubbani, Castellani, Carlo Croccolo; produzione: Manenti.

47 morto che parla. Regia: Carlo Ludovico Bragaglia; soggetto: dalla commedia omonima di Ettore Petrolini; sceneggiatura: Age, Scarpelli, Metz, Marchesi (e Nicola Manzari, Bragaglia); interpreti: Totò (*barro Antonio Pelatti*), Silvana Pampanini, Adriana Benetti, Aroldo Tieri, Eduardo Passarelli, Riccardo Billi, Castellani, Dante Maggio, Carlo Croccolo; produzione: FC.

1951

Totò terzo uomo. Regia: Mario Mattoli; soggetto: Mario Pelosi; sceneggiatura: Metz, Marchesi, Age, Scarpelli, Pelosi (Mattoli), Leo Carotzso; interpreti: Totò (*Pier Paolo*), Totò (*terzo gemello*), Franca Marzi, Aroldo Tieri, Diana Dei, Castellani, Guglielmo Inglese, Carlo Romano, Alberto Sorrentino; produzione: Ponti De Laurentiis.

Sette ore di guai. Regia: Vittorio Metz, Marcello Marchesi; soggetto: dalla farsa di Eduardo Scarpetta *Na criatura sperduta*; sceneggiatura: Metz, Marchesi, Age, Scarpelli, Eduardo Passarelli, Alberto Vecchetti; interpreti: Totò (*Totò De Pasquale*), Isa Barzizza, Carlo Campanini, Giulietta Masina, Castellani, Eduardo Passarelli, Alberto Sorrentino, Galeazzo Bentì; produzione: Golden-Humanitas.

Guardie e ladri. Regia: Steno, Mario Monicelli; soggetto: Piero Telli; sceneggiatura: Vitaliano Brancati, Ennio Flaiano, Aldo Fabrizi,

133

Ruggero Maccari, Steno e Monicelli; interpreti: Totò (*Ferdinando Esposito*), Aldo Fabrizi, Ave Ninchi, Rossana Podestà, Castellani, Gino Leolini, Carlo Delle Piane, Pina Piovani, Ernesto Almirante, William Tubbs; produzione: Ponti-De Laurentiis-Golden.

1952

Totò a colori. Regia: Steno; soggetto: Steno, da sketch di riviste di Michele Galdieri e Totò; sceneggiatura: Steno, Monicelli, Age, Scarpelli; interpreti: Totò (*maestro Antonio Samungatti*), Isa Barzizza, Castellani, Virgilio Riento, Luigi Pavese, Franca Valeri, Galeazzo Benti, Guglielmo Inglesse, Rocco D'Assunta, Vittorio Caprioli, Fulvia Franco; produzione: Ponti-De Laurentiis-Lux, in ferraniacolor.

Totò e i re di Roma. Regia: Steno, Mario Monicelli; soggetto: Dino Risi, Emnio De' Concini, liberamente tratto dai racconti di Anton Cechov *La morte dell'impiegato e Esami di promozione*; sceneggiatura: Steno, Monicelli; interpreti: Totò (*Ercole Pappalardo*), Arnoldo Tierni, Anna Carena, Giovanna Pala, Alberto Sordi, Castellani, Anna Vita, Giulio Stival, Gianni Glorri; produzione: Golden-Humanitas.

Totò e le donne. Regia: Steno, Mario Monicelli; soggetto: Age, Scarpelli; sceneggiatura: Age, Scarpelli, Steno, Monicelli; interpreti: Totò (*cavaliere Filippo Scarpino*), Ave Ninchi, Peppino De Filippo, Lea Padovani, Franca Faldini, Alda Mangini, Giovanna Pala, Castellani, Primarosa Battistella, Clelia Matania; produzione: Rosa Film.

Dov'è la libertà? Regia: Roberto Rossellini; soggetto: Rossellini; sceneggiatura: Rossellini, Antonio Pietrangeli, Vitaliano Brancati, Vincenzo Talenco; interpreti: Totò (*Salvatore Lojacaro*), Nyra Dover, Vera Mohar, Leopoldo Trieste, Franca Faldini, Fortunato Pasquale, Giacomo Rondinella, Ugo D'Alessio; produzione: Ponti-De Laurentiis-Golden.

134

1953
L'uomo, la bestia e la virtù. Regia: Steno; soggetto: dalla commedia omonima di Luigi Pirandello; sceneggiatura: Steno, Vitaliano Brancati; interpreti: Totò (*il professor Paolino*), Orson Welles, Viviane Romance, Franca Faldini, Clelia Matania, Castellani, Italia Marchesini, Carlo Delle Piane; produzione: Rosa Film, in gevacolor.

Un turco napoletano. Regia: Mario Mattoli; soggetto: dalla farsa omonima di Eduardo Scarpitta; sceneggiatura: Continenza, Monicelli, Italo De Tuddo, Ruggero Maccari; interpreti: Totò (*Felice Sciosciammocca*), De Tuddo, Ruggero Maccari, Enzo Turco, Castellani, Isa Barzizza, Franca Faldini, Carlo Campanini, Nando Bruno, Castellani, Primarosa Battistella, Amedeo Girard, Aldo Giuffrè, Vinicio Sofia; produzione: Lux-Rosa, in ferraniacolor.

Una di quelle (reditto come *Totò, Peppino e... una di quelle*). Regia: Aldo Fabrizi; soggetto: Aldo De Benedetti; sceneggiatura: Fabrizi, De Benedetti; interpreti: Totò (*Rocco*), Lea Padovani, Peppino De Filippo, Aldo Fabrizi, Irene Pappas, Laura Gore, Alberto Talegalli, Castellani, Giulio Gali, Nando Bruno; produzione: Alfa-Rosa.

Il più comico spettacolo del mondo. Regia: Mario Mattoli; soggetto e sceneggiatura: Alessandro Continenza, Ruggero Maccari, Italo De Tuddo (e Mattoli); interpreti: Totò (*Tottons*), Maj Britt, Marc Lawrence, Franca Faldini, Castellani, Alberto Sorrentino, Tania Weber, Enrico Viarisio e il Circo Togni; produzione: Rosa Film, in ferraniacolor e Tre Dimensioni.

Totò e Carolina (bloccato dalla censura e edito solo nel 1955). Regia: Mario Monicelli, Age, Scarpelli; soggetto: Emnio Flaiano; sceneggiatura: Flaiano, Monicelli, Rodolfo Sonego; interpreti: Totò (*Antonio Caccavallo*), Anna Maria Ferrero, Arnoldo Foà, Maurizio Arena, Tina Pica, Gianni Cavalleri, Castellani, Fanny Landini; produzione: Rosa Film.

135

1954

Questa è la vita. Regia: Giorgio Pàstina, Luigi Zampa, Mario Soldati, Aldo Fabrizi; soggetto: da alcuni racconti di Luigi Pirandello. L'episodio con Totò, *La patente* è diretto da Luigi Zampa; sceneggiatura: Vitaliano Brancati; interpreti: Totò (*Rosario Ciurciario*), Castellani, Armenia Balducci, Nino Vingelli; produzione: Titanus.

Miseria e nobiltà. Regia: Mario Mattoli; soggetto: dalla farsa omonima di Eduardo Scarpetta; sceneggiatura: Mattoli, Maccari; interpreti: Totò (*Felice Sciosciammocca*), Dolores Palumbo, Sophia Loren, Franca Faldini, Franco Sportelli, Carlo Croccolo, Enzo Turco, Vera Nandi, Valeria Moriconi, Gianni Cavalleri; produzione: Ponti-De Laurentiis per Excelsa-Roma Film, in ferraniacolor.

Tempi nostri (ovvero *Zibaldone numero 2*). Regia: Alessandro Blasetti; soggetto: da racconti di scrittori italiani contemporanei. Dell'episodio con Totò, *La macchina fotografica*: soggetto: Age, Scarpelli; sceneggiatura: Age, Scarpelli, Continenza; interpreti: Totò (*il gaga*), Sophia Loren, Silvio Bagolini; produzione: Cines-Compagnie Cinématographique de France.

I tre ladri (*Les trois voleurs*). Regia: Lionello De Felice; soggetto: dal romanzo omonimo di Umberto Notari; sceneggiatura: Felicien Marceau, Franco Brusati, Filippo Sanjusi; interpreti: Totò (*Tapicca*), Simone Simon, Jean-Claude Pascal, Giovanna Ralli, Gino Bramieri, Castellani, Memmo Carotenuto, Laura Gore, Virgilio Riento; produzione: Rizzoli-Franco London-Francine.

Il medico dei pazzi. Regia: Mario Mattoli; soggetto: dalla farsa omonima di Eduardo Scarpetta; sceneggiatura: Mattoli, Maccari, Talarico, Totò; interpreti: Totò (*Felice Sciosciammocca*), Franca Marzi, Carlo Ninchi, Aldo Giuffrè, Tecla Scarano, Vittoria Crispo, Giacomo Furia, Maria Pia Casillo; produzione: Ponti, in ferraniacolor.

136

Totò cerca pace. Regia: Mario Mattoli; soggetto: da una commedia di Emilio Caglieri; sceneggiatura: Maccari, Talarico, Caglieri, Mattoli; interpreti: Totò (*Gennaro Piselli*), Isa Barzizza, Ave Ninchi, Enzo Turco, Castellani.

L'oro di Napoli. Regia: Vittorio De Sica; soggetto: da racconti di Giuseppe Marotta raccolti nel volume *L'oro di Napoli*; sceneggiatura: De Sica, Zavattini, Marotta. Nell'episodio con Totò, *Il giurpo* (dal racconto *Trent'anni dicono trentati*); interpreti: Totò (*don Sauro*), Lianella Carrell, Pasquale Gennaro, Agostino Salvietti, Nino Vingelli; produzione: Ponti-De Laurentiis.

1955

Totò all'inferno. Regia: Camillo Mastrocinque; soggetto e sceneggiatura: Metz, Francesco Nelli, Mario Mangini, Italo De Tuddo, Totò, Mastrocinque, Lucio Fulci; interpreti: Totò (*Antonio Marchi*), Franca Faldini, Maria Frau, Dante Maggio, Castellani, Ubaldo Lay, Fulvia Franco, Nerio Bernardi, Galeazzo Benti; produzione: Ponti-De Laurentiis-Excelsa, in ferraniacolor.

Siamo uomini o caporali? Regia: Camillo Mastrocinque; soggetto: Antonio De Curtis; sceneggiatura: Totò, Mastrocinque, Metz, Mangini, Nelli; interpreti: Totò (*Totò Esposito*), Fiorella Mari, Paolo Stoppa, Franca Faldini, Nerio Bernardi, Giacomo Furia; produzione: Lux.

Destinazione Piavrotolo. Regia: Domenico Paolella; soggetto: Gaio Fratini; sceneggiatura: Paolella, Leo Benvenuti, Piero De Bernardi, Stefano Strucchi; interpreti: Totò (*Antonio La Quaglia*), Marisa Merlini, Paolo Stoppa, Tina Pica, Nino Besozzi, Irene Cefaro, Enrico Viarisis, Arnoldo Foà, Ernesto Altamura, Zoe Incrocci, Nando Bruno; produzione: D.D.I.

Racconti romani. Regia: Gianni Franciolini; soggetto: da alcuni racconti di Alberto Moravia raccolti in *Racconti romani*, scelti da Sergio

137

Amidei; sceneggiatura: Sergio Amidei, Age, Scarpelli, Francesco Rosi, Moravia; interpreti: Totò (*il professore*), Antonio Cifariello, Maurizio Arena, Vittorio De Sica, Silvana Pampanini, Franco Fabrizi, Giovanna Ralli, Mario Riva, Maria Pia Casillo; produzione: Nicolò Theodoli I.C.S.

Il coraggio. Regia: Domenico Paolella; soggetto: dall'atto unico omonimo di Augusto Novelli; sceneggiatura: Eduino Anton, Marchesi, Marcello Giordolini, Riccardo Mantoni, interpreti: Totò (*Genaro Vaccarillo*), Gino Cervi, Gianna Maria Canale, Ernesto Almirante, Irene Galter, Paola Barbara, Gabriele Tinti, Leopoldo Trieste, Bruna Vecchio; produzione: D.D.L.

1956

La banda degli onesti. Regia: Camillo Mastrocinque; soggetto e sceneggiatura: Age, Scarpelli; interpreti: Totò (*Antonio Bonocore*), Peppino De Filippo, Giacomo Furia, Giulia Rubini, Nando Bruno, Gabriele Tinti, Luigi Pavese, Memmo Carotenuto; produzione: D.D.L.

Totò lascia o raddoppia? Regia: Camillo Mastrocinque; soggetto e sceneggiatura: Metz, Marchesi; interpreti: Totò (*duca Gaigiardo della Forcolletta*), Valeria Moriconi, Bruce Cabot, Dorian Gray, Mike Bongiorno, Carlo Croccolo, Rosanna Schiaffino; produzione: Athena-Titanus.

Totò, Peppino e la maledemmia. Regia: Camillo Mastrocinque; soggetto: dalla canzone *Maledemmia* di Antonio De Curtis; sceneggiatura: Mastrocinque, Continenza, Eduino Anton, Francesco Thellung (e Totò); interpreti: Totò (*Antonio Caponi*), Peppino De Filippo, Dorian Gray, Castellani, Teddy Reno, Vittoria Crispo, Nino Manfredi, Linda Sini; produzione: D.D.L.

Totò, Peppino e i fuorilegge. Regia: Camillo Mastrocinque; soggetto: Metz; sceneggiatura: Anton, Amendola, Maccari; interpreti: Totò (*Antonio*), Peppino De Filippo, Tina De Filippo, Franco Interlenghi, Dorian Gray, Memmo Carotenuto, Maria Pia Casillo, Teddy Reno, Castellani, Lamberto Maggiorani; produzione: D.D.L.-Mamanti.

1957

Totò, Vittorio e la dottoressa (Dites trente-trois). Regia: Camillo Mastrocinque; soggetto e sceneggiatura: Metz, Marchesi; interpreti: Totò (*Mike Spillone*), Vittorio De Sica, Abbe Lane, Tina De Filippo, Darry Cowl, Pierre Mondy, Agostino Salvietti, German Cobos, Fulvia Franco, Tecla Scarano, Dante Maggio, Teddy Reno, Franco Coop; produzione: Dario Sabarello per Jolly-Gallus-Fernand Rivers-Fenix, Roma-Parigi-Madrid.

1958

Totò e Marcellino. Regia: Antonio Musu; soggetto: Massimo Franciosa, Pasquale Festa Campanile; sceneggiatura: Franciosa, Festa Campanile, Diego Fabbri, Musu; interpreti: Totò (*Totò il professore*), Pablito Calvo, Memmo Carotenuto, Jone Salinas, Fanfulla; produzione: Euro-International.

Totò, Peppino e le fanatiche. Regia: Mario Martoli; soggetto: Age, Scarpelli; sceneggiatura: Age, Scarpelli, Steno, Maccari; interpreti: Totò (*cavaliere Antonio Vignarello*), Peppino De Filippo, Johnny Dorelli, Alessandra Panaro, Aroldo Tieri, Mario Riva, Renato Carosone, Rosalia Maggio, Vrina Lisi; produzione: D.D.L.

Gambe d'oro. Regia: Turi Vasile; soggetto e sceneggiatura: Antonio Margheriti, Vasile; interpreti: Totò (*barone Luigi Fontana*), Rossella Como, Paolo Ferrari, Scilla Gabel, Memmo Carotenuto, Dolores Palumbo, Elsa Merlini, Rosario Borelli, Turi Pandolfini; produzione: Titanus.

Totò. Manuale dell'attore comico

Filmografia

I soliti ignoti. Regia: Mario Monicelli; soggetto: Age, Scarpelli; sceneggiatura: Age, Scarpelli, Monicelli, Suso Cecchi D'Amico; interpreti: Totò (*Dante Cruciani*), Marcello Mastroianni, Vittorio Gassman, Renato Salvatori, Claudia Cardinale, Rossana Rossy, Carla Gravina, Carlo Pisacane, Mario Carotenuto, Tiberio Murgia, Gina Rovere; produzione: Franco Cristaldi per Lux-Vides.

Totò a Parigi (*Parisien malgré lui*). Regia: Camillo Mastrocinque; soggetto: Metz, Roberto Gianviti; sceneggiatura: Metz, Gianviti, René Barjavel; interpreti: Totò (*marquis Gastone e Totò*), Lauretta Masiero, Sylva Koscina, Fernand Gravey, Francis Blanche, Memmo Carotenuto, Philippe Clay, Paul Guers, Tiberio Mitri; produzione: Jolly-Gallus.

La legge è legge (*La loi c'est la loi*). Regia: Christian-Jaque; soggetto: Jacques Emmanuel, Jean Charles Tacchella; sceneggiatura: Christian-Jaque, Age, Scarpelli, Jean Manse, Tacchella, Emmanuel; interpreti: Totò (*Ferdinando Pastorelli*), Fernandel, Leda Gloria, Noël Roquevert, Nino Besozzi, Pierre Larquey, Jean Brochard, Nathalie Newaï; produzione: Vides-Ariane-Filmsonor.

Totò nella luna. Regia: Steno; soggetto: Steno, Lucio Fulci; sceneggiatura: Continenza, Steno, Ettore Scola; interpreti: Totò (*Pasquale Belafontaine*), Sylva Koscina, Ugo Tognazzi, Sandra Milo, Luciano Salce, Giacomo Furla, Jim Dolan; produzione: Maxima-Variety-Monthour.

1959

Totò, Eva e il pennello proibito (*La culpa fue de Eva*). Regia: Steno; soggetto e sceneggiatura: Metz, Gianviti, Maccari; interpreti: Totò (*Totò Scorelletti*), Abbe Lane, Louis De Funès, Giacomo Furla, Mario Carotenuto, José Guardiola, Riccardo Valle; produzione: Jolly-Cormoran-Hesperia, Roma-Parigi-Madrid.

140

I tartassati (*Fripouillard et cie*). Regia: Steno; soggetto: Metz, Gianviti; sceneggiatura: Metz, Gianviti, Maccari, Steno; adattamento francese: Jean Halain; interpreti: Totò (*chevalier Torquato Perzella*), Aldo Fabrizi, Louis De Funès, Cathia Caro, Luciano Marin, Anna Campori, Jacques Dutilho; produzione: Maxima-Cellucon-Champs-Élysées.

I Ladri (*Contrabando en Naples*). Regia: Lucio Fulci; soggetto e sceneggiatura: Fulci, Vittorio Virghi, Martino Onorati (secondo fonti spagnole: M. Coxia, Nanni Loy, Luis Ojeda Lucas, José Gallardo Rimbau); interpreti: Totò (*il commissario Di Sappio*), Giovanna Ralli, Armando Calvo, Giacomo Furla, Enzo Turco, Juan José Menéndez, Rafael Luis Calvo, Fred Buscaglione; produzione: ICM-Fenix.

Arrangiatevi! Regia: Mauro Bolognini; soggetto: dalla commedia *Casa nova... via nova* di Mario De Majo e Vinicio Ghidì; sceneggiatura: Leo Benvenuti, Piero De Bernardi; interpreti: Totò (*il nonno Illuminato*), Peppino De Filippo, Laura Adani, Cristina Gajoni, Franca Valeri, Vittorio Caprioli, Lola Braccini, Cathia Caro; produzione: Cineriz.

La cambiale. Regia: Camillo Mastrocinque; soggetto e sceneggiatura: Metz, Gianviti, Giulio Scarnicci, Renzo Tarabusi; interpreti: Totò (*Dante Posalacqua*), Vittorio Gassman, Sylva Koscina, Ugo Tognazzi, Ermínio Macario, Georgia Moll, Peppino De Filippo, Rainondo Vianello, Paolo Ferrari, Lia Zoppelli, Aroldo Tieri, Luigi Pavese; produzione: Jolly Film.

1960

Noi duri. Regia: Camillo Mastrocinque; soggetto: Dino Verde, Leo Chiosso; sceneggiatura: Verde, Chiosso, Oreste Biancoli; interpreti: Totò (*l'Algerino*), Fred Buscaglione, Silla Gabel, Paolo Panelli, Bice Valori, Castellani, Linda Sini, Lynn Shaw, Luigi Pavese; produzione: CEL-Incom.

141

Signori si nasce. Regia: Mario Martoli; soggetto: Dino Falconi, I. Motta; sceneggiatura: Franco Castellano, Pipolo (Giuseppe Moccia), Edoardo Anton; interpreti: Totò (*Ohone Spinelli degli Ulivi, detto Zarà*), Peppino De Filippo, Della Scala, Carlo Croccolo, Liana Orfei, Riccardo Garrone, Angela Luce, Nico Pepe; produzione: D.D.L. Manenti.

Totò, Fabrizi e i giovani d'oggi. Regia: Mario Martoli; soggetto e sceneggiatura: Castellano, Pipolo; interpreti: Totò (*il cavaliere Antonio Cocozza*), Aldo Fabrizi, Christine Kaufmann, Rina Morelli, Franca Marzi, Geronimo Meynier, Angela Luce, Luigi Pavese; Carlo Pisacane; produzione: D.D.L.

Letto a tre piazze. Regia: Seno; soggetto: Lucio Fulci, Bruno Baratti, Vittorio Vighi; sceneggiatura: Continenza, Seno; interpreti: Totò (*Antonio De Rosa*), Peppino De Filippo, Nadia Gray, Cristina Gajoni, Aroldo Tieri, Castellani, Angela Luce, Gabriele Tinti, Nico Pepe, Cesare Fantoni; produzione: Cineriz.

Risate di gioia. Regia: Mario Monicelli; soggetto: dai racconti di Alberto Moravia *Risate di gioia e Ladri in chiesa* adattati per lo schermo da Suso Cecchi D'Amico; sceneggiatura: Suso Cecchi D'Amico, Age, Scarpelli, Monicelli; interpreti: Totò (*Umberto Venazzi, detto Infortunio*), Anna Magnani, Ben Gazzara, Fred Clark, Edy Vessel, Carlo Pisacane, Mac Rooney; produzione: Titanus.

Chi si ferma è perduto. Regia: Sergio Corbucci; soggetto: Mario Guerra, Luciano Martino; sceneggiatura: Bruno Corbucci, Giovanni Grimaldi, Dino De Palma; interpreti: Totò (*Antonio Guardalabecchia*), Peppino De Filippo, Alberto Lionello, Aroldo Tieri, Jacqueline Pierreux, Luigi Pavese, Castellani, Anna Campori, Alberto Talegalli, Pietro De Vico; produzione: Bistolfi.

1961
Sua Eccellenza si fermò a mangiare. Regia: Mario Martoli; soggetto e sceneggiatura: Metz, Gianviti; interpreti: Totò (*Totò*), Ugo Tognazzi, Lauretta Masiero, Vira Lisi, Raimondo Vianello, Lia Zoppelli, Nando Bruno, Pietro De Vico; produzione: D.D.L.

Totò, Peppino e la dolce vita. Regia: Sergio Corbucci; soggetto: Lucio Fulci; sceneggiatura: Bruno Corbucci, Grimaldi, Guerra; interpreti: Totò (*Antonio Barbacone*), Peppino De Filippo, Mara Berni, Francesco Mulè, Antonio Pierfederici, Castellani; produzione: Mario Mariani, Gianni Buffardi (M.B.).

Totòruffa '62. Regia: Camillo Mastrocinque; soggetto e sceneggiatura: Castellano, Pipolo; interpreti: Totò (*Antonio Lo Raffo*), Nino Taranto, Estella Blain, Geronimo Meynier, Lia Zoppelli, Ernesto Calindi, Luigi Pavese, Milena Vukotic, Pietro De Vico; produzione: D.D.L.

I due marescialli. Regia: Sergio Corbucci; soggetto: Ugo Guerra, Marcello Fondato; sceneggiatura: Bruno Corbucci, Grimaldi, Continenza; interpreti: Totò (*Antonio Capurro*), Vittorio De Sica, Roland Bartrop, Arturo Bragaglia, Gianni Agus, Inger Milton, Ely Lissiat; produzione: Buffardi per la Cineriz.

1962
Totò Diabolikus. Regia: Seno; soggetto: Metz, Gianviti; sceneggiatura: Metz, Gianviti, Fondato, B. Corbucci, Grimaldi; interpreti: Totò (*Marchese Galeazzo de Campo / monsignor Antonio / generale Scipione / prof. Carlo / Baronessa Laudomia / Pasquale Buonocore*), Béatrice Altarba, Raimondo Vianello, Castellani, Nadine Sanders, Luigi Pavese, Pietro De Vico; produzione: Titanus-Buffardi.

Totò contro Maciste. Regia: Fernando Cerchio; soggetto: Ottavio Poggi; sceneggiatura: Bruno Corbucci, Ugo Liberatori, Poggi,

Grimaldi, Gastone da Venezia; interpreti: Totò (*Tokolemen Sabahi*), Sanson Burke, Nino Taranto, Nadine Sanders, Luigi Pavese, Nerio Bernardi, Gabriella Andreini; produzione: W anguard-Liber, in east-mancolor.

Totò e Peppino danisi a Berlino. Regia: Giorgio Bianchi; soggetto: Age, Scarpelli, da un'idea di Luigi Angelo e Luciano Ferri; sceneggiatura: Continenza, Dino De Palma; interpreti: Totò (*Antonio La Puzza e amministrato Canarrini*), Peppino De Filippo, Robert Alda, Nadine Sanders, Luigi Pavese, Peter Dane, Nino Vingelli, Carlo Pisacane, Dante Maggio; produzione: Cineriz.

Lo smemorato di Collegno. Regia: Sergio Corbucci; soggetto e sceneggiatura: Bruno Corbucci, Grimaldi; interpreti: Totò (*Lo smemorato*), Yvonne Sanson, Nino Taranto, Ermínio Macario, Riccardo Billi, Andrea Checchi, Castellani, Aroldo Tieri, Elyz Lissiak, Mario Pisu, Gisella Sofio; produzione: Euro International-Bufferdi.

Totò di notte n. 1. Regia: Mario Amendola; soggetto e sceneggiatura: B. Corbucci, Grimaldi, da un'idea di Castellano e Pipolo; interpreti: Totò (*Nini Cantachiano*), Ermínio Macario, quali collegamenti alla presentazione di numeri internazionali di varietà Caroline Chérie, Dodò d'Amburgo, Margaret Lee, Mac Rooney, Blue Bells, ecc.; produzione: Cinex-Incei, in eastmancolor.

I due colonnelli. Regia: Steno; soggetto e sceneggiatura: B. Corbucci, Grimaldi; interpreti: Totò (*colonnello Di Maggio*), Walter Pidgeon, Nino Taranto, Scilla Gabel, Toni Ucci, Adriana Fachetti, John Francis Lane; produzione: Bufferdi per la Titanus.

1963

Il giorno più corto. Regia: Sergio Corbucci; soggetto: Continenza; sceneggiatura: B. Corbucci, Giorgio Aulorio, Grimaldi; interpreti: Franco

Franchi, Ciccio Ingrassia e Totò (*un frate bersagliere*), Walter Chiari, Peppino De Filippo, Nino Taranto, Eduardo De Filippo, Jean-Paul Belmondo, Yvonne Sanson, Yvina Lisi, Aldo Fabrizi, Amedeo Nazzari, Gino Cervi, Ermínio Macario, Anouk Aimée, Giuliano Gemina, Annie Girardot, Stewart Granger, ecc.; produzione: Goffredo Lombardo per Titanus-Cinecompar.

Totò contro i 4. Regia: Steno; soggetto e sceneggiatura: B. Corbucci, Grimaldi; interpreti: Totò (*commissario Antonio Saracino*), Aldo Fabrizi, Nino Taranto, Peppino De Filippo, Ermínio Macario, Ugo D'Allesio, Moira Orfei, Castellani, Gianni Agus, Dany Paris, Rossella Como; produzione: Bufferdi.

Il monaco di Monza. Regia: Sergio Corbucci; soggetto: Ettore Margadonna; sceneggiatura: B. Corbucci, Grimaldi; interpreti: Totò (*Parquale e don Manuel*), Nino Taranto, Ermínio Macario, Lisa Gastoni, Castellani, Adriano Celentano, Giacomo Furia, Moira Orfei, Dany Paris, Fiorenzo Fiorentini, Don Backy; produzione: Addessi-Globe.

Le motorizzate. Regia: Marino Girolami; soggetto: Girolami; sceneggiatura: Tito Carpi, Beppe Costa; interpreti: nell'episodio *Vigile ignoto*: Totò (*Urbano Cacace*), Rosita Pisano, Gianni Agus, Liana Orfei, Castellani; negli altri: Walter Chiari, Sandra Mondadori, Raimondo Vianello, Bice Valori, Sophie Desmarets, Ave Ninchi, Riccardo Billi, Carlo Pisacane; produzione: Marco Film.

Totò e Cleopatra. Regia: Fernando Cerchio; soggetto e sceneggiatura: Cerchio, B. Corbucci, Grimaldi; interpreti: Totò (*Marco Antonio / Totornno*), Magali Noël, Moira Orfei, Castellani, Franco Sportelli, Gianni Agus, Lia Zoppelli, Carlo Delle Piane; produzione: Liber-Euro International, in eastmancolor.

Totò sexy. Regia: Mario Amendola; soggetto e sceneggiatura: B. Corbucci, Grimaldi; interpreti: Totò (*Nini Cantabiaro*), Ermínio Macario, Toni Ucci, Gianni Agus, Castellani, Franca Polesello, Mimmo Poli e numeri di varietà; produzione: Incei-Cinex, in east-mancolor.

Gli onorevoli. Regia: Sergio Corbucci; soggetto e sceneggiatura: B. Corbucci, Grimaldi, Metz, Vighi, Guerra; interpreti: Totò (*Antonio La Trippa*), Peppino De Filippo, Gino Cervi, Walter Chiari, Bice Valori, Franca Valeri, Franco Fabrizi, Arnoldo Tieri, Riccardo Billi, Luciano Salce; produzione: Buffardi-Jolly.

1964

Il Comandante. Regia: Paolo Heusch; soggetto e sceneggiatura: Rodolfo Sonogo; interpreti: Totò (*colonnello Antonio Cavalli*), Andreina Pagnani, Luciano Marin, Carlotta Barilli, Britt Ekland, Franco Fabrizi, Linda Sini; produzione: Indi-Cinematografia Mediterranea.

Totò contro il pinata nero. Regia: Fernando Cerchio; soggetto e sceneggiatura: Nino Stresa, Francesco Luzi; interpreti: Totò (*Josef*), Mario Petri, Grazia Maria Spina, Castellani, Aldo Giuffrè, Giacomo Furia; produzione: Liber, in eastmancolor.

Che fine ha fatto Totò Baby? Regia: Ottavio Alessi; soggetto e sceneggiatura: B. Corbucci, Grimaldi, Alessi; interpreti: Totò (*Totò Baby*), Mischa Auer, Pietro De Vico, Castellani, Ivy Holzer, Eddy Biagetti; produzione: Produzioni Cinematografiche Mediterranea.

Le belle famiglie. Regia: Ugo Gregoretti; soggetto: Gregoretti; sceneggiatura: Gregoretti, Steno, nell'episodio con Totò, *Amare è un po' morire*, interpreti: Totò (*Filberto Comanducci*), Sandra Milo, Adolfo Celi, Jean Rochefort; negli altri: Annie Girardot, Nanny Loy,

146

Susan Clemm, Susy Andersen; produzione: Crono-Archimede-Number One.

1965

Totò d'Arabia (*Totò de Arabia*). Regia: José Antonio de la Loma; soggetto e sceneggiatura: B. Corbucci, Grimaldi; interpreti: Totò (*mister Totò*), Nieves Navarro, Fernando Sandio, Castellani, Georges Rigaud, José Luis Lopez Vasquez; produzione: Balazar-Mediterranea, in eastmancolor.

Gli amanti latini. Regia: Mario Costa; soggetto: B. Corbucci, Grimaldi, Liberatore; sceneggiatura: B. Corbucci, Grimaldi, Fulvio Cicca; nell'episodio con Totò, *Amore e morte*, interpreti: Totò (*vagabondiere Antonio Sgarbiolo*), Annie Girassini, Castellani, Michele Malaspina; negli altri: Franchi e Ingrassa, Tony Ucci, Gisella Sofía, Aldo Giuffrè; produzione: Filmes-Euro International.

La mandragola. Regia: Alberto Lattuada; soggetto: dalla commedia omonima di Niccolò Machiavelli; sceneggiatura: Lattuada, Luigi Magni, Stefano Strucchi; interpreti: Totò (*frat' Timoteo*), Rosanna Schiaffino, Romolo Valli, Nilla Pizzi, Philippe Leroy, Jean-Claude Brialy, Armando Bandini; produzione: Alfredo Bini per la Arco-Lux France.

Rita, la figlia americana. Regia: Piero Vivarelli; soggetto: Vivarelli; sceneggiatura: Carpi, Gregoretti, Ugo Moretti, B. Corbucci, Grimaldi; interpreti: Totò (*professor Serafino Benvenuti*), Rita Pavone, Fabrizio Capucci, Lina Volonghi, Umberto D'Orsi, The Rokes; produzione: C.M.V.

1966

Uccellacci e uccellini. Regia: Pier Paolo Pasolini; soggetto e sceneggiatura: Pasolini; interpreti: Totò (*Totò Innocenti e frat' Cicillo*),

147

Ninetto Davoli, Ferni Benucci, Umberto Bevilacqua, Renato Capogna, Rossana Chirò, Alfredo Leggi, Flaminia Siciliano; produzione: Bini per Arcofilm.

Operazione San Gennaro. Regia: Dino Risi; soggetto: Risi, Ennio De' Concini; sceneggiatura: Adriano Baracco, Risi, De' Concini, Nino Manfredi; interpreti: Totò (*Armanduccio Girasole, detto Duclù*), Nino Manfredi, Senta Berger, Claudine Auger, Harry Guardino, Dante Maggio, Vittoria Crispo; produzione: Ultra-Lyre-Koxy, Roma-Parigi-Monaco, in eastmancolor.

1967

Le streghe. Regia: Luchino Visconti, Mauro Bolognini, Pier Paolo Pasolini, Franco Rossi, Vittorio De Sica; per l'episodio con Totò, *La Terra vista dalla Luna*: regia: Pasolini; soggetto e sceneggiatura: Pasolini; interpreti: Totò (*Cianciato Miao*), Silvana Mangano, Ninetto Davoli, Laura Betti, Luigi Leoni; produzione: Dino De Laurentiis-Les Artistes Associés, in technicolor.

Capriccio all'italiana. Regia: Steno, Mauro Bolognini (due episodi), Pier Paolo Pasolini, Pino Zac, Mario Monicelli; per l'episodio con Totò, *Il mostro della domenica*: regia: Steno; soggetto e sceneggiatura: Steno, Gianviti; interpreti: Totò (*il mostro*), Ugo D'Alessio, Regina Seiger; per l'episodio con Totò, *Che cosa sono le nuvole*: regia: Pasolini; soggetto e sceneggiatura: Pasolini; interpreti: Totò (*lago*), Ninetto Davoli, Franco Franchi, Ciccio Ingrassia, Laura Betti, Domenico Modugno, Adriana Asti, Carlo Pisacane, Francesco Leonetti; produzione: Dino De Laurentiis, in technicolor.

Pochi giorni prima della morte Totò gira la prima scena di *Il padre di famiglia* (un funerale), per la regia di Nanny Loy, che lo sostituirà con Ugo Tognazzi. Ha inoltre firmato con Bolognini per una parte in *Arabella* (verrà sostituito da Terry Thomas) e un accordo di mas-

sima per essere protagonista de *I fratelli Cascaoli* dal romanzo di Aldo Palazzeschi, che ha approvato la scelta dell'attore]

Brani di film interpretati da Totò compaiono nei seguenti film di montaggio:

1954: *Carosello di varietà*. Regia: Aldo Quinti, Aldo Bonaldi; interpreti: Ettore Petrolini, Totò, Wanda Osiris, Anna Magnani, Renato Rascel, Ermínio Macario, Josephine Baker, fratelli Bonos, Clelia Matania, Odoardo Spadaro (che presenta i brani antologizzati); produzione: Bo-Qui.

1964: *Rizate all'italiana*. Interpreti: Totò (brani da *La cambiale e Totò a colori*), Vittorio De Sica, Renato Rascel, Walter Chiari, Alberto Sordi, Ugo Tognazzi, Peppino De Filippo, Vittorio Gassman, Sylva Koscina, Titina De Filippo, Raimondo Vianello, Turi Pandolfini; produzione: Film del secolo.

1968: *Totò story*. Brani da *Totò sciccio*, *La banda degli onesti*, *Totò, Peppino e la malafemmina*, *Totò, Peppino e i fuorilegge*, *Signori si nasce*, *Totòtuffa '52*, *Totò, Fabrizi e i giovani d'oggi*, presentati da Mario Castellani; produzione: Manenti.

1975: *Un sorriso, uno schiaffo, un bacio in bocca*. Soggetto: Enrico Luchertini; testo del commento: Alessandro Parenzo, detto da Oreste Lionello; presentazione: Renato Pozzetto; montaggio di materiali da film di produzione Titanus degli anni Cinquanta (i brani con Totò da *Totò Diabolikus*, *Totò lascia o raddoppia*, *Rizate da gioia*, *Totò contro i quattro*, *I due colonnelli*); produzione: Merope-Titanus.

1978: *Totò, une anthologie*. Regia: Jean-Louis Comolli; presentazione e commento: Dario Fo; brani da circa 15 film di Totò dal 1934 al

Totò. Manuale dell'attor comico

1962 e un'apparizione televisiva del '66 con Mina; produzione: José Guinot per il Centre International de Dramaturgie, Parigi.