

Mi faccia il piacere! Totò e la sovversione dell'ipocrisia borghese: un'analisi socioculturale

Mario Tirino

Mi faccia il piacere! Totò and the subversion of the bourgeois hypocrisy: a socio-cultural analysis. *This paper explores the actorship of Italian comedian Totò, from a sociocultural perspective. We investigate its ability to subvert the rules and social customs, through the subversive gesture and the reinvention of the grammatical and lexical structures. The essay will reflect on the construction of an original actorship, built with high and low sources (Commedia dell'arte, Futurism, avanspettacolo, varietà, film parody). Toto undermines the hypocrisy of social conventions, by staging a series of strategies: deception and lies; the disarticulation of the body; the irreverence of the spoken word.*

Keywords: Totò, Hypocrisy, Italian Popular Cinema, Italian Comedy, Sociology of Actor.

Totò prossimo nostro. Comico, ipocrisia e sovversione

L'esperienza artistica di Antonio De Curtis di Bisanzio, in arte Totò, è stata analizzata da diverse prospettive disciplinari, che, nel loro complesso, hanno saputo illuminarne fasi, modalità d'espressione, declinazioni nei vari media – dal teatro, alla poesia, al cinema. L'obiettivo di questo saggio è evidenziare i processi socioculturali attraverso i quali Totò conduce un indomabile attacco all'ipocrisia delle norme sociali, delle istituzioni e della logica razionale. In quest'opera di destrutturazione è possibile individuare anche la straordinaria attualità di Antonio de Curtis, che ne fa oggetto di culto transgenerazionale e interclassista, attraverso una pluralità di incarnazioni e passaggi mediali.

Il burattino sovvertitore. Totò e l'ipocrisia delle norme sociali

Il termine ipocrisia, derivato dal greco ὑποκρίσις, sta per “simulazione di virtù, di devozione religiosa, e in genere di buoni sentimenti, di buone qualità e disposizioni, per guadagnarsi la simpatia o i favori di una o più persone, ingannandole”¹. Il comportamento ipocrita manifesta una strutturale connessione con la fenomenologia delle norme sociali. Adottando la definizione di Luciano Gallino (1978, p. 189), possiamo definire la norma sociale come

¹Cfr. <http://www.treccani.it/vocabolario/ipocrisia/>, consultato il 29.05.2017.

² Pietro Carloni, Ugo D'Alessio, Peppino De Martino, Pietro De Vico, Giacomo Furia, Angela Luce, Dolores Palumbo, Eduardo Passarelli, Tina Pica, Carlo Pisacane, Agostino Salvietti.

una proposizione variamente articolata e codificata [...] la quale prescrive ad un individuo o ad una collettività, come elemento stabile e caratterizzante della sua cultura [...] la condotta o il comportamento più appropriati [...] cui attenersi in una determinata situazione, tenuto conto delle caratteristiche del soggetto, delle azioni da esso eventualmente subite, e delle risorse di cui dispone: ovvero, in parecchi casi, l'azione da evitare.

Nella classificazione di Gallino, le norme di carattere generale si avvicinano ai valori fondamentali di una società, e possono essere concepite quali “norme primarie”, per la cui attuazione occorrono una serie di norme specifiche, o “contestuali”. Nella letteratura sociologica classica sono state enunciate tre tipologie di norme. Le “norme d'uso” comprendono usanze, consuetudini, maniere (codici d'abbigliamento, di etichetta e così via), che, non investendo “situazioni e eventi di particolare rilevanza sociale”, “sono collegate a forme di controllo e a sanzioni relativamente blande” (Gallino 1978, p. 190). Le norme di costume, tra cui particolare rilievo hanno le norme morali, si riferiscono a situazioni più significative dell'agire sociale, come la condotta pubblica, la carica ricoperta, i rapporti familiari, al di là della loro regolamentazione giuridica. Infine, le norme di diritto, consuetudinarie o statutarie, riflettono i processi di trasformazione sociale e culturale perseguiti da gruppi e formazioni. Norme di costume, morali e di diritto sono soggette a crescente controllo sociale e, pertanto, generano un sistema di sanzioni di severità crescente all'aumentare del tasso di devianza dalla norma. L'adesione di un individuo a una norma sociale dipende da una serie di fattori, quali il contenuto della norma (la sua rilevanza sociale), l'accettazione (il consenso sulla norma tra la popolazione), il modo di trasmissione (socializzazione primaria e secondaria), la fonte dell'autorità (la tradizione, il diritto, una fonte soprannaturale, l'opinione pubblica). Una norma sociale viene introiettata dall'individuo quanto più i fattori citati lo convincono dell'equità e della giustizia della proposizione normativa. Viceversa, qualora l'individuo non introietti la norma sociale, possono profilarsi due alternative: o l'inosservanza della norma, con le relative conseguenze di carattere sanzionatorio; oppure la messa in atto di strategie di adattamento al quadro normativo, che si sostanziano in una condotta essenzialmente ipocrita, cioè basata sulla simulazione

di una partecipata aderenza alla norma a fronte di una intima dissociazione dalla stessa.

Un primo dato con cui fare i conti studiando il cinema di Totò è proprio la sua inesausta capacità di svelare l'ipocrisia che sottende la convivenza sociale, ricorrendo alla sistematica messa in crisi di ogni norma, così come dell'autorità, della regola e persino della logica che la sottendono, attraverso la liberazione di un desiderio insaziabile. Come bene spiega Orio Caldiron (2003, p. 25), Totò, con la sua “scomposta parodia dei nostri modi di essere, la irridente messa a nudo delle convenzioni linguistiche, la burocratica autorevolezza dei saperi costituiti” mette a nudo l'ipocrisia nazionale, quella “pedagogia del nascondere” gli scandali, le miserie, le bassezze, gli istinti.

Totò si rivela allergico a ogni costrizione sociale, perché esprime un “Io tracotante e inadempiente [...] che preferisce sognare, truffare, cambiare rotta piuttosto che arrendersi veramente alla pressione sociale” (Grande 1988 in Caldiron 2004b, p. 172). Il comico partenopeo esibisce la sua capacità di aggredire, sfregiare e deridere la norma e la legge, l'autorità e l'istituzione, e di farlo – come vedremo nei prossimi paragrafi – con ogni strumento agibile, dalla voce al corpo alla lingua, producendo “uno stralunato incitamento all'anarchia, meravigliosi attentati al buon senso comune e alle autorità costituite” (Anile 2005, p. 19). Nella sua strutturale opposizione alla regolazione della nuda vita, in una “vitalissima e calcolata insofferenza nei confronti di rituali obbligati e collettive convinzioni” (De Caprio 2007, p. 307), Totò incarna il principio dell'eros, del piacere puro, esperito eradicando qualsiasi senso di colpa (Pinto 2007, p. 403). Tale principio del piacere conduce, in prima battuta, ad una sfrenata corsa al soddisfacimento dei bisogni primari che, repressi da norme e convenzioni, riemergono in un'esplosione di gag vulcaniche, in una poderosa e liberatoria riaffermazione del corpo desiderante.

Come reagisce il Totò desiderante agli impedimenti disseminati sulla sua strada dai “formalismi sclerotici”, dall’“oppressione dell'inautentico” (Spinazzola 1987, in Caldiron 2004b, p. 159)? Mettendo in gioco il suo corpo, sia in quei “rituali perturbanti dello spiazzamento continuo”, tramite cui mette “tutto in discussione con un sogghigno o con uno sbattere di ciglio” (Caldiron 2004, p.

20), sia nelle fughe, nei travestimenti, nelle identificazioni multiple. La sua recitazione si serve del copione come mero spunto per liberare le energie corporee, dando luogo ai famosi finali delle sue riviste, “cerimonie anarchiche e plebee” (Guarini in Caldiron 2004b, p. 145) (se ne può rintracciare una ne *I pompieri di Viggiù*, 1949, di Mario Mattòli), in cui dissacrava costumi e istituzioni dell’Italia fascista: la retorica marziale, la retorica patriottica, il beghinismo cattolico, l’ipocrisia religiosa (parodizzati attraverso i gesti parossistici delle orazioni dagli accenti pagani del ciabattino Agostino Miciacio nel *San Giovanni decollato*, 1941, di Amleto Palermi).

Il corpo di Totò, fonte primaria della sua comicità, funziona perché è usato come una plasmabile e cangiante macchina scenica: grazie a furibondi contorsionismi, de Curtis produce il distacco, la deviazione e l’alienazione delle membra dal proprio asse, tanto da avvicinarsi alle sensibilità delle avanguardie, al sapore eversivo di Artaud, e da rappresentare “l’equivalente nel suo campo delle figure di Picasso e della musica dodecafonica” (De Feo 1967 in Faldini, Fofi 2000, p. 233).

La matrice corporea della recitazione è una costante nella sua carriera, ma si esprime con maggiore vividezza nelle riviste e nei primi anni della sua carriera cinematografica (fino a *I due orfanelli*, 1947): Totò veicola mediante tic, giunture snodabili, membra disarticolate, saltelli sul sipario una mutazione del corpo attoriale in macchina umana “sia nella forma del burattino e sia nella forma della marionetta. Ciò significa che in Totò convivono il radicamento al suolo, l’attaccamento alla terra, e l’estraneità dal mondo, l’impulso a volare” (Grande 1988 in Caldiron 2004b, p. 170). Nelle movenze folli di Totò, si rintraccia quasi sempre una dissonanza tra gesti e situazioni (Escobar 1998, p. 61) che svela l’ipocrisia delle distinzioni tra organico e inorganico, tra attore e burattino – si pensi al Totò-Pinocchio in *Totò a colori* (1952) di Steno, e al Totò fantoccio meccanico nella rivista *Bada che ti mangio* (1949-50) di Totò e Michele Galdieri (Anile 1998, p. 55). La liberazione delle energie corporee in direzioni imprevedibili ha spinto alcuni critici, come Goffredo Fofi (2000, p. 93), a teorizzare una contiguità tra Totò e i fratelli Marx: “con essi condivide il gusto del gesto incoerente, della rapidità delle soluzioni e delle rotture, la spregiudicatezza

dell'invenzione, (...) quell'incredibile e sovrana libertà dell'azione, che lo porta a distruggere la normalità attraverso le molle fondamentali del desiderio irriverente”.

Tuttavia, il nesso tra il suo furore scenico e gli istinti primari, genera l'intrinseca duplicità di Totò – il suo essere “saldamente ancorato per terra e insieme [capace] di sfidare la legge di gravità per volare via nel cielo della leggerezza” (Caldiron 2004, p. 20): questa dimensione sospesa tra la terra e la fuga verso il caos va rintracciata in primis nelle vicende biografiche e, in secondo luogo, nelle stratificazioni culturali che concorrono a determinare la sua arte.

Sotto il primo profilo, è lo stesso comico a spiegare le origini della propria arte: “non si può essere un vero attore comico senza aver fatto la guerra con la vita” (citato in Faldini, Fofi 2000, p. 115). Lo stato di miseria vissuto in giovinezza permette a Totò, attraverso un caleidoscopio di personaggi sociologicamente collocabili tra il sottoproletariato (mosso dall'avidità di accedere ai beni primari) e la piccola borghesia (terrorizzata dalla possibilità di perdere i pochi beni accumulati) (Fofi 2000, p. 81), di restituire al cinema quella fame atavica, quel “desiderio abissale di cibo”, che resta sempre e comunque insaziato (Escobar 1998, p. 83): basti ricordare gli spaghetti nelle tasche di Felice Sciosciammocca in *Miseria e nobiltà* (1954, di Mattòli), o al panino con spugna e sapone di *Fifa e arena* (1948, di Mattòli).

Alla fame di cibo, si deve aggiungere quella di sesso (Escobar 1998, p. 86, Anile 2005, p. 18), tradotta magistralmente nella rigidità muscolare del corpo di fronte alle bellezze femminili, ripercorse dal basso all'alto con una “mossa” del bacino, simboleggiante l'erezione fallica. La fame alimentare e sessuale di Totò è frutto di una “voracità assoluta e portata all'assurdo” (Escobar 1998, p. 84), tale da configurarsi come impeto scarnificato, sciolto dalla situazione, “un desiderio-che-desidera, che vive in e di se stesso” (ivi, p. 87). Questo insaziabile fuoco alimentare e sessuale si confronta sempre con la scarsità delle risorse a disposizione; la serietà della sopravvivenza scatena allora reciproche crudeltà, che si traducono in ferocia comica, ed è “questo mette in gioco Totò: la crudeltà e la cattiveria d'un gioco che tiene a bada la crudeltà e la cattiveria” (ivi, p. 43).

Quanto invece ai complessi materiali culturali che si stratificano, consapevolmente o meno, nell'attorialità di Totò, con Fofi (1967 in Caldiron 2004b, p. 119) annoveriamo il teatro di Raffaele Viviani e dei De Filippo, i contorsionismi di Gustavo de Marco, l'opera dei pupi, le commedie di Eduardo Scarpetta, le propaggini novecentesche della Commedia dell'Arte, le farse popolari, e, andando a ritroso, i fescennini, le atellane e Plauto. Questa tradizione culturale si fonde in qualche modo con i fermenti intellettuali della Napoli degli anni Dieci e Venti del Novecento, mediati dalle loro declinazioni locali (Palermo 2007): il Futurismo in salsa partenopea di Francesco Cangiullo, gli accenti pirandelliani del teatro di Eduardo, il crepuscolarismo di Rocco Galdieri (padre di Michele, regista e autore di tante riviste con Totò). Con i futuristi Totò condivide il gusto per lo sberleffo, il sovvertimento delle regole e il trasformismo (Anile 1997, p. 20). La commistione di questi grandi poli culturali, la tradizione comica e le suggestioni intellettualistiche, si può osservare per esempio nel numero dell'imitazione dei fuochi d'artificio, più volte riproposta da Totò a teatro e al cinema (p.es., il maestro Scannagatti nel finale di *Totò a colori*): da un lato, questo numero occhieggia ai lazzi dei vecchi comici delle Feste di Piedigrotta, dall'altro, esprime tensioni futuriste riscontrabili nelle marionette e nei balli plastici di Fortunato Depero.

Riso e tragico. Totò e l'ipocrisia della formula comica

La caratteristica che, più di tutte, colpì i critici teatrali che già negli anni Trenta si accorsero di Totò, era la sua capacità di svelare la dimensione tragica della comicità popolare. Scrive Marco Ramperti (1934 in Caldiron 2004b, p. 32):

è non più l'uomo, ma lo spettro che ride [...] Qualche cosa che viene dal mondo delle larve, diretto al mondo delle burle [...] Quel pallore, quello stupore, quello scavato viso, quel corpo fantoccesco, privo di carne, e le cui ossa s'immaginano attaccate a dei fili, quel procedere a scatti e strappi, quegli sporgenti occhi e quel flettibile collo, di cui gli uni sembrano appartenere a un batrace, gli altri a un barbogianni, e questo e quelli a un quadro di streghe, non si direbbero certo ameni per definizione.

Il disporsi "a mezza strada tra tragicità e riso, proprio come i pazzi" fa sì che ogni intervento di Totò appaia "la vittoria della follia contro l'ovvietà dello

schema in cui si tenta di imprigionarlo” (Zapponi 1972 in Caldiron 2004b, p. 124). Lo stesso Totò era ben conscio di questa dinamica: “la comicità vera ha sempre un fondo tragico. La mia comicità è di questo tipo. Non c’è niente che provochi singulti di ilarità (...) quanto un funerale, che è lo spettacolo della morte” (cit. in Faldini, Fofi 2000, p. 118).

Il suo cinema è pervaso da un’atmosfera macabro-funerea, anche perché Totò non ha paura di valicare il confine tra umano e non-umano, tra essere inanimato e vita: come perfetta incarnazione della supermarionetta di Gordon Craig, irrompe sulla scena cinematografica come un “cadavere vivente”, una figura lunare, stralunata, tetra, la versione funebre della marionetta futurista (Anile 1997, pp. 21-23), e, persino, quando si fa parodia di Tarzan, “eroe dell’innesto uomo-scimmia, società-branco” (Abruzzese 2005, p. 1). Sebbene le sfumature funeree, paradossali, grottesche dell’arte di Totò siano riscontrabili nell’intera filmografia – si pensi a *Dov’è la libertà* (1954) di Roberto Rossellini o alle due incursioni pirandelliane de *L’uomo, la bestia, la virtù* (1953) di Steno e *La patente* (1954) di Luigi Zampa (Fofi 2000, p. 100) -, esse si manifestano con maggiore densità nella fase iniziale e in quella finale. In *Animali pazzi* (1939, di Carlo Ludovico Bragaglia) affiorano il tema del suicidio e della dissociazione; *San Giovanni decollato* è pervaso da una “surreale ansia di morte” (Anile 1997, p. 101) (a un certo punto Miciacio, sicuro di stare per morire, offre al Santo la sua testa su una guantiera); *L’allegro fantasma* (1941, di Palermi) è dominato dalla deformazione angosciosa e da una comicità metafisica, ricca di punti di fuga verso il fantastico e l’ultraterreno (Totò vi interpreta addirittura sei diversi personaggi). Nel secondo dopoguerra il nesso tra Totò e la morte, pur tenue, non sparisce. In *Totò e Peppino divisi a Berlino* (1962, di Giorgio Bianchi), mentre Peppino, acciaccato in seguito all’esplosione di una strana pillola, giace addormentato, al suo fianco Totò, con un cero acceso, farfuglia una preghiera in latinorum per i defunti: per sdrammatizzare la morte, “non c’è strategia migliore che drammatizzarla, trasfigurarla in spettacolo, rappresentazione e gioco” (Escobar 2001, p. 106). In *Totò cerca pace* (1954, di Mattòli) Totò/Gennaro Piselli e Gemma (Ave Ninchi), due vedovi sposi in seconde nozze, simulavano la morte per vendicarsi dei nipoti ansiosi di dividersi l’eredità. È tuttavia negli ultimi film

che Totò riscoprirà fino in fondo la sua maschera funebre, quella che gli apparteneva sin da quando chiudeva le riviste con una lugubre processione da lui guidata con un lunga candela accesa. Nell'esplosivo *Che fine ha fatto Totò Baby* (1964, di Ottavio Alessi) Totò si crogiola nel trionfo del macabro, tra donne sciolte nell'acido e strangolate, omicidi, cadaveri murati nelle pareti (e le loro braccia usate come applique...), confermando che la sua figura non può essere ricondotta ai parametri del giudizio etico, al bene o al male: "c'è piuttosto la grandezza di un invece radicale, portato alle estreme conseguenze, liberatorio per se stesso, come puro luogo del comico" (Escobar 1998, p. 45).

Il vertice di questa declinazione mortuaria di Totò si raggiunge con *La mandragola* (1965, di Alberto Lattuada) dalla commedia di Machiavelli. Qui Totò interpreta il personaggio di frate Timoteo, che non denuda più le ipocrisie del mondo in cui vive, ma le incarna appieno, in una dimensione indecidibile tra riso e pianto – e lo fa attraverso un dialogo diretto con la morte, con i morti:

caricato dalla sceneggiatura d'una cupidigia e d'una ipocrisia che la sua limpida cattività di maschera mai ha conosciuto, Totò entra in una cappella polverosa, reggendo una candela accesa. Dalle nicchie (...) occhieggiano le orbite vuote di scheletri e di corpi disseccati. Sono quel che resta d'antichi frati, ai quali l'ipocrita Tolomeo s'appresta a fare la sua confessione, contando sul loro silenzio (ivi, p. 53).

Allora forse il corpo scenico e filmico di Totò è, come intuisce Mario Soldati (1967, p. 9), da sempre "cadavere elettrizzato": "la sua intima esuberanza e vitalità diventavano poetiche proprio per questo (...) beffardo presagio di morte".

Totò e l'ipocrisia della lingua

Con più evidenza a partire dal secondo dopoguerra, Totò impiega le sue energie attoriali sul corpo della lingua italiana, per "ottenere una gamma di usi inediti sia lessicali che morfologici e sintattici, probabilmente etichettabili come un livello di metavariante delle variazioni d'uso dell'italiano contemporaneo" (Bianchi 2003, p. 75). La comunicazione sintetica e moderna di Totò, costruita su sintassi fulminea e uso integrato di segni verbali e non verbali (ivi, p. 84), appare in diretta correlazione con la situazione sociolinguistica dell'Italia contemporanea (Spinazzola 1974, p. 95, Bianchi 2003, p. 92). Nello stesso tempo, per esempio

attraverso la mediazione della tradizione scarpettiana in *Miseria e nobiltà*, attraverso la riflessione metalinguistica Totò/Felice Sciosciammocca illumina il ribaltamento dei ruoli e delle classi sociali, nel momento storico – fine Ottocento, inizi Novecento – in cui non basta più saper scrivere per conquistarsi un salario, mentre i “cafoni” possono scialacquare il denaro in bagordi e divertimenti - ci riferiamo alla famosa scena della lettera dell'analfabeta a “lu cumpare nepote” in *Miseria e nobiltà* (Gavagnin 2003, p. 67).

L'accademia si accorge delle abilità di reinvenzione linguistica di Totò già negli anni Cinquanta, quando i linguisti Fittoni (1953) e Menarini (1953) si interrogano sull'utilizzo dell'ormai arcaico “d'uopo”. Un decennio dopo Tullio De Mauro (1963) indaga il riuso in chiave comica di arcaismi e parole auliche nella lingua dei film di Totò.

La gamma di interventi di Totò sulla lingua italiana è ampia e connessa all'esplorazione delle ipocrisie sottese alle strutture grammaticali, lessicali e sintattiche. Un celebre esempio di riflessione metalinguistica è la lettera scritta da Totò e Peppino in *Totò, Peppino e la... malafemmina* (1956, di Camillo Mastrocinque) (su cui si vedano Rossi 2002, pp. 79-83, e Elia 2003, pp. 28-42). Come evidenzia Gavagnin (2003, p. 71), in questa memorabile scena si concentra un'ampia varietà di fenomeni devianti (a livello grafico, fonetico, morfo-sintattico, lessicale, testuale) (ivi, p. 69), e si realizza uno scontro di linguaggi con “un sotteso significato polemico e demistificatore”: immedesimandosi nella prospettiva culturale di chi scrive raramente (De Blasi 2007, p. 41), Totò fa detonare il contrasto tra “l'oscillante italiano dei semicolti e la rigidità formale dell'italiano scritto” (Bianchi 2003, p. 92), arricchito da una gustosa parodia del dialettofono nella linea della tradizione teatrale e novellistica italiana. L'opposizione tra l'italiano parlato, semidialettale, dei “cafoni” e l'applicazione incompetente delle norme dell'italiano scritto, burocratico e formale, consente di smontare il mito dell'unità linguistica nazionale e l'ipocrisia delle retoriche dell'intercomprensione tra comunità geograficamente e socioculturalmente ancora separate. In realtà, Totò aspira a un italiano regionale, più che all'uso del dialetto, che nei suoi film compare assai raramente, quasi mai per fini mimetico-realistici (Pietrini 2003, p. 114) e per lo più circoscritto a derive comiche del discorso (in

questo caso la parola dialettale risemantizza l'intero discorso: p.es. “bùfere” per “bufère” in *Totò, Peppino e la...malafemmina*, cfr. De Blasi 2007, pp. 49-50) e a momenti di tensione dialettica: tra gli altri, sovengono il “Mo t’ a chiav’ ‘nfaccia” [Adesso te la butto in faccia] del barone Zazà al servitore Battista (Carlo Croccolo) che gli porge sgarbatamente la mortadella in *Signori si nasce* (1960, di Mattòli); un “A violetta ‘e mammeta” [La violetta di tua madre] rivolto ad un’incontentabile cliente dall’exasperato commesso Filippo Scaparro/Totò in *Totò e le donne* (1952) di Steno e Mario Monicelli; un “S’arrange cu soreta” [Si arrangia con tua sorella] del colonnello Di Maggio/Totò al sergente La Quaglia (Nino Taranto) che chiedeva “E se il nemico lo sa che non tengo zie, che fa?” ne *I due colonnelli* (1963, di Steno). Il dialetto, espunto da teatro di rivista e cinema, ricompare nella vasta produzione di poesie e canzoni, come mezzo di contatto con le emozioni e i sentimenti più profondi (Cantoni 2007, p. 146) e come lingua del popolo in opposizione all’italiano lingua dei “caporali” (ivi, p. 148).

Tuttavia, la ridottissima incidenza del dialetto napoletano sul parlato del Totò filmico non impedisce il marcato radicamento napoletano della sua recitazione, grazie ad un pervasivo ricorso alla mimica e alla gestualità tipiche della cultura partenopea, oltre a un più modesto uso del regionalismo lessicale (es. l’uso di ‘mappata’ ancora in *Signori si nasce*, cfr. De Blasi 2007, p. 46): “Totò è insomma il napoletano dell’Italia del dopoguerra che cerca di ‘farsi italiano’, di nascondere la propria dialettalità (...) ma che continua a esprimersi a gesti, ricorrendo a un patrimonio antichissimo tutto regionale” (Pietrini 2003, p. 127). La performance attoriale di Totò, pertanto, è strutturalmente centrata sull’inscindibile connubio di corpo e parola (Elia 2003): l’asimmetria tra significato e significante, con relativo spiazzamento dello spettatore, e la disarticolazione dei movimenti raddoppiano la sostanza straniata del personaggio (Palumbo 2007, pp. 376-377). Il particolare pastiche linguistico su cui si regge l’italiano regionale di Totò nasce come mimesi del modo di parlare del napoletano emigrato in una città burocratica come Roma (Pasolini 1976 in Caldiron 2004b, p. 139).

Oltre alla deflagrazione dei conflitti tra italiano e dialetto, grazie al certosino lavoro di Fabio Rossi (2002 e 2003), possiamo evidenziare una serie di interventi

con cui Totò denuda l'ipocrisia delle convenzioni sociali espresse nel linguaggio: deformazioni foniche (“carta di dindirindà”), assonanze (“dica duca”), deformazioni dei modi di dire (“ogni limite ha una pazienza”), malapropismi (“i suoi modi sono interurbani”), adattamenti di parole straniere (“il sex appello”), scambi (“parli come badi”), giochi con marchi o nomi di istituzioni (“il Policlinico dello Stato”), rimescolamenti degli etnici (confusione tra romani, rumeni e romagnoli in *Totò, Peppino e la dolce vita*, 1961, di Sergio Corbucci), giochi raffinati (in *Totò sceicco*, 1950, di Mattòli, passa in rassegna le truppe e, davanti a un miliziano di nome “Omar”, si lancia in una citazione della celebre canzone Torna a Surriento: “vid’Omar quant’è bell”, cfr. Caffarelli 2016, p. 34).

Totò costruisce un'autentica “lingua franca” (Cicalese 2003, p. 103) attraverso le aggressioni alla lingua standard, che, nel loro complesso, rappresentano una lente d'ingrandimento sui meccanismi di funzionamento del linguaggio e sul rapporto tra utenti e codice (Rossi 2003, p. 199). Lo studio del parlato di Totò evidenzia inoltre la ricchezza espressionista degli usi della lingua, già individuata da Contini (1970), che gli consente di “rendere significative frasi senza senso” e di “privare di senso frasi di senso compiuto” e che allontana Totò da ogni livello di comunicazione banale (Rossi 2003, p. 200). La manipolazione delle caratteristiche semantiche è talmente furiosa da costringere lo spettatore/ascoltatore a ricostruire la sua competenza (Cicalese 2003, pp. 96-97), di fronte alla radicale dislocazione del linguaggio dal contesto (De Feo 1967 in Faldini, Fofi 2000, p. 231) che oltrepassa ogni aspettativa.

La sfida di Totò alla norma linguistica è radicale. Fin dal suo intercalare “Sì, lo so, ma sa ...” con cui metteva in crisi le certezze dell'Italia fascista nelle riviste, Totò con il linguaggio aggredisce un comportamento, una moda, deformandolo, distorcendolo e denunciandone l'ipocrisia: la parodia diventa sarcasmo, ma anche “satira, non solo satira sociale ma anche satira politica e nelle forme più aguzze” (Age cit. in Faldini, Fofi 2000, p. 249). L'artista partenopeo intende con ogni forza abbattere la chiusura della coerenza (Escobar 1998, p. 71), vuole affrancare il discorso dalla finitezza che il significato rappresenta e, nel perseguire quest'obiettivo di liberazione, apre il discorso stesso ad una molteplicità di sensi ulteriori, impreveduti e forieri di associazioni libere, plurime, giocose e creative.

Totò può dunque essere considerato come un vero poeta, nell'accezione di "onomateta", ovvero un grande e insuperato creatore di linguaggio, ruolo che gli riconosce Pier Paolo Pasolini (Russo 2007, p. 182).

È probabilmente nelle deformazioni onomastiche del cognome che la creazione di gag in Totò raggiunge vertici assoluti (Caffarelli 2016, p. 43). Il motore di questo tipo di siparietti risiede nel fatto che per Totò il cognome conserva la sua radice etimologica, cioè resta trasparente sul piano semantico rinviando all'oggetto, all'azione, all'animale denotato dal significante. Tra i casi più celebri in quanto fonte di irresistibili divagazioni comiche, è impossibile dimenticare: Totò e Peppino cugini Posalaguaglia ne *La cambiale* (1959, di Mastrocinque); Totò/Guardalavecchia e il Peppino/Colabona in *Chi si ferma è perduto* (1960, di Corbucci); il cognome Casoria del ragioniere corrotto (Luigi Pavese) de *La banda degli onesti* (1956, di Mastrocinque) scambiato per l'omonima cittadina dell'hinterland partenopeo dal tipografo Peppino/Lo Turco, perciò apostrofato come "fesso" da Totò/Antonio Bonocore. Ma è con la trasposizione filmica in *Totò a colori* dello sketch del wagon-lit, inscenato per la prima volta nella rivista *C'era una volta il mondo* (1947, di Galdieri) e riproposto nella successiva *Bada che ti mangio*, che la deformazione del cognome dell'onorevole Cosimo Trombetta (Mario Castellani), da parte di Totò/Scannagatti, raggiunge vette inaudite di sadismo e aggressività, fino a giungere, attraverso i piccoli gesti (il tocco e ritocco) e le deformazioni onomastiche (Fo in Faldini, Fofi 2000, p. 248), addirittura alla spoliatura dell'identità per l'ampoloso parlamentare (Caffarelli 2016, pp. 63-64) – sublime attestazione dell'attitudine dissacratoria di Totò rispetto ai poteri costituiti.

Oltre ogni classificazione. Totò contro l'ipocrisia della critica

La forza culturale di Totò, il successo duraturo e la rivalutazione post mortem svelano l'ipocrisia della critica, soprattutto in riferimento a tre questioni: il dibattito sulla natura della maschera-Totò; l'equivoco critico generato con l'arbitraria scissione tra il Totò drammatico e il Totò comico e tra l'alta qualità

delle sue interpretazioni e l'infimo livello delle pellicole; la sottovalutazione della coppia comica Totò-Peppino.

Prima del rapporto tra maschera e personaggio, va analizzato il carattere straordinario della faccia di Totò, da lui stesso così descritta: “Non ho la classica linea comica (...) mi vedo angoloso, angoscioso, come un uomo normale visto in uno specchio deformante. Nei miei lineamenti c'è qualcosa (...) che tende all'indefinito” (cit. in Anile 1997, p. 114). In funzione di questa configurazione fisiognomica disarmonica, Totò appare contestatore fin dalla faccia, in quanto “trionfo dello sbilenco, dell'obliquo, del paradosso” (Zapponi 1972 in Caldiron 2004b, p. 124), a partire dalla sua “mascella deragliata” (Marotta 1956 in Caldiron 2004b, p. 82). Secondo Compagnone (1973 in Caldiron 2004b, p. 131), la faccia di Totò vive dell'eccesso: “non è viso né maschera, forse è soltanto una iperbole inconsciamente creata da un qualunque di vicolo (...) contro la morale e le ideologie del qualunquismo”.

L'eredità del teatro napoletano ha spinto più di un critico ad avvicinare Totò e Pulcinella. Goffredo Fofi (2000, p. 93) riassume tali indirizzi critici, scrivendo di un'affinità retta dalle tre possibili caratterizzazioni pulcinellesche: il sottoproletario di origine contadina; l'astrazione di marionetta e manichino; la riduzione a concreto personaggio tra sottoproletario e piccolo borghese. La fame atavica della maschera partenopea sembrerebbe un'altra proprietà trasferita, immediatamente, nella maschera-Totò. Questa ipotesi è stata puntualmente contestata da Alberto Anile. In primo luogo, la gestualità di Pulcinella si fonda su movimenti, brevi ed esasperati, della testa e delle braccia, mentre la mobilità di Totò coinvolge tutto il corpo. In secondo luogo, la comicità di Totò è connessa alla fluida modificabilità delle espressioni facciali, mentre la maschera nera di Pulcinella esibisce una imm modificabile fissità. In terzo luogo, la maschera tradizionale è connotata dalla stupidità, che lo rende quasi sempre “cornuto e mazziato”; Totò, al contrario, è mosso da una carica aggressiva e contestataria, grazie alla quale attacca il potere o mette in atto tattiche di resistenza e sopravvivenza (Anile 1997, p. 18). A supporto della sua tesi, Anile (1998, p. 98) cita l'unico caso in cui Totò ha interpretato al cinema Pulcinella: nel film *Figaro qua, Figaro là* (1950, di Bragaglia) “la gestualità secca e legnosa di Pulcinella, il

suo tono nasale e lamentevole, la sua comica sciocchezza sono distanti dalla mimica spiritata di Totò (...) dal suo ribellismo innato, dalla sua sognante lunarità”. Secondo la testimonianza di Gianni Cajafa, attore nella rivista *Quando meno te l’aspetti* (1940, di Galdieri) (citata in Anile 1997, pp. 186-187), analoghi risultati sortisce l’interpretazione di Pulcinella a teatro:

Galdieri continuava a dirgli: “Tu sei Pulcinella, tu sei Pulcinella”. E in teatro, al debutto, lui lo accontentò, fece Pulcinella. Per la verità non è che lo facesse tanto volentieri. Infatti fu fischiato e strafischiato (...) Tant’è vero che disse: “Non vi piace? E allora simposio!”. Disse “simposio” invece di “sipario”, e allora fece ridere (...) Totò è più intelligente napoletanamente e popolanamente di Pulcinella: Pulcinella vince con la scaltrezza, ci ha questa astuzia volgare, popolare ...Totò invece è furbo, furbo intelligente napoletano, e aggressivo.

L’assimilazione di Totò a Pulcinella, prima della sua messa in discussione recente, ha avuto discreta fortuna critica (per esempio la si ritrova ancora in Caldiron, Hochkofler 1990). Roberto Escobar (1998, pp. 103-104) esplora invece la possibilità che la maschera di Totò si avvicini a quella di Arlecchino “per istinto di grandissimo commediante, di mimo nutrito di polvere e di palcoscenico e d’umori popolari”:

Proprio come Totò, del resto, Arlecchino si diletta di lazzi bassi e rozzi, fa roteare gli occhi, tocca fastidiosamente i suoi interlocutori, salta loro addosso, compie acrobazie e si libra leggero nell’aria, si muove a scatti, tiene discorsi fatui, è in continua metamorfosi. E poi non ha “rispetto”, al punto che (...) non si fatica a definirlo asociale.

Ulteriore pezza d’appoggio all’ipotesi di Escobar, in quanto tratto comune con Totò, è la remota origine diabolica della maschera bergamasca che, a partire dal V secolo, si ritrova nelle mitologie popolari del Nord Europa (Nicolini 1958, Miklasevskij 1981, p. 19). Ma, come spiega Zorzi (1990, p. 163), oltre ad essere, come Totò, affamato, irreverente ed aggressivo, Arlecchino è, nella *Commedia dell’Arte*, anche stupido, ingenuo e spesso finisce bastonato, più che bastonare col suo batocio. Quando poi Arlecchino viene interpretato da Domenico Biancolelli ed emigra in Francia, a partire da metà XVII secolo, la maschera evolve ulteriormente verso tratti (maggiore raffinatezza, ricercatezza nel vestire e nel

parlare, eleganza) incompatibili con gli umori plebei della maschera di Totò (Guardenti 1990, pp. 83-118).

Il tratto comune di queste analisi sta nell'ipocrisia di una critica, che, chiamata a restituire l'impasto di nuovissimo e antichissimo rappresentato da Totò, ricorre piuttosto pigramente ai modelli offerti dalla tradizione teatrale italiana. In realtà, la maschera di Totò è assai più complessa di quanto appaia a prima vista, in primis perché, legata ad una faccia che muove verso l'indefinito, deve confrontarsi con la crudeltà del gioco sociale in cui è immersa. Questo moto costante avvicina la maschera di Totò al dio Pan, osserva Escobar (1998, p. 105): "come Pan (...) Totò è maligno, spietato (...) Lampi di durezza, improvvisa e tagliente, attraversano il suo riso. Tuttavia, proprio come quella di Pan, la crudeltà della marionetta non è morale né immorale, ma premorale, necessaria e innocente al pari d'un rivolgimento tellurico". La faccia deformabile di Totò sparge la sua indeterminatezza sulla maschera nel moto perpetuo, nell'impossibilità di conformarsi a un'identità unica: "con i suoi movimenti ritmici, con le sue strutture, i suoi snodamenti e le sue giunture, è essa stessa 'epilettica', insieme uno, nessuno e centomila" (ivi, p. 106).

In secondo luogo, Totò è una maschera complicata e infinita, perché ha continuamente a che vedere con i personaggi da interpretare. Il rapporto tra maschera e personaggio, in Totò, è fortemente conflittuale. Come testimonia il regista Michele Galdieri (1949 in Caldiron 2004b, p. 57), la maschera-Totò si fa beffe del personaggio da interpretare e "lo spinge verso tutti gli angoli del ridicolo senza salvezza e lo aizza per umiliarlo subito dopo, poiché [...] sa perfettamente che soltanto del succube la gente ride". Purtroppo la critica ha ignorato questa costante dinamica dialettica tra maschera e personaggio, in cui la prima negozia sempre i suoi spazi nei confronti del secondo, che, dunque, non la contiene, né esorcizza, ma, tutt'al più, ne delimita i bordi, i contesti, entro cui manifestarsi.

La critica si è invece adagiata su due posizioni di comodo, speculari ed entrambe superficiali. Per un verso, ha distinto la maschera del Totò teatrale (ameno spettro, marionetta, burattino sublime), elogiata e osannata, e i mediocri personaggi da lui incarnati al cinema, a causa di sceneggiature e regie approssimative, soprattutto dal 1947 in poi, scrivendo addirittura di "maschera

tradita” (Anile 1998): da qui si origina un duraturo filone critico che apprezzerà le interpretazioni di Totò, bocciando senza appello le pellicole (Anile 1997, p. 56). Per l’altro, la critica ha fomentato il pregiudizio secondo cui Totò manifesta eccellenti qualità in quei film, in maggioranza di tonalità drammatiche, in cui la sua maschera è guidata da registi e copioni di elevata qualità (*Yvonne la Nuit*, 1949, di Peppino Amato, *Napoli milionaria*, 1950, di Eduardo De Filippo, *Guardie e ladri*, 1951, di Steno e Monicelli *Dov’è la libertà*, 1954, di Roberto Rossellini e pochi altri), convincendo lo stesso Totò, in amare dichiarazioni di fine carriera, a “rinnegare” decine di film comici da lui girati. In questa prospettiva, il fuoco della maschera, lasciato libero di contaminare la trama di moltissimi film, è concepito come una iattura, un limite alla crescita dell’arte drammaturgica di Totò. L’equivoco alimentato da entrambe le posizioni critiche (basate, la prima su una predilezione per il Totò-maschera, la seconda per il Totò-interprete di un personaggio ben scritto) riposa sulla convinzione che le vette metafisiche della maschera di Totò siano incompatibili con gli ancoraggi realistici di alcune storie, in cui i suoi personaggi vivono una realtà sociale ben riconoscibile. In realtà, un’analisi della sua filmografia sembrerebbe indicare una direzione diversa. Nei primi film di Mattòli (*I due orfanelli*, *Fifa e arena*, *Totò al giro d’Italia*, 1948), Totò lotta per conservare le caratteristiche più astratte della sua maschera (Anile 1998, p. 47); persino nei film che raccontano drammi sociali come la mancanza di una casa (*Totò cerca casa*, 1949, di Steno e Monicelli) irrompe il comico surreale in un contesto drammatico (le sequenze nella scuola e al cimitero, la folle corsa automobilistica), analogamente a quanto avviene in *Totò e i sette re di Roma* (1951, di Steno e Monicelli), e in tanti film in cui la contestualizzazione drammatica si coniuga con fughe, sconfinamenti, eccessi (*Totò e le donne*, *Una di quelle*, 1953, di Aldo Fabrizi, *Totò cerca pace*, *Siamo uomini o caporali*, di Mastrocinque, 1955, *Destinazione Piovarolo*, 1955, di Domenico Paolella, *La banda degli onesti*, *Totò lascia o raddoppia*, 1956, di Mastrocinque). Il tentativo di trasformare il Totò surrealista, marionetta, in una figura più umana, quasi neorealista, in “un sottoborghese in combattimento sempre con lo stipendio, la fame, la disoccupazione, con un’ideologia diciamo pure qualunquistica e quindi affamato di notorietà, di sesso” (Monicelli cit. in

Faldini, Fofi 2000, p. 264), non ne cancella le sfumature surreali, né gli eccessi anarchici, sublimati nella scena di Totò/Scannagatti con l'onorevole Trombetta in Totò a colori.

In altri termini, come riassume Fofi (2000, p. 107), ricorrendo alla metafora del Pinocchio nello stesso tempo burattino e bambino in carne e ossa, “Totò è riuscito nell'impresa di scendere dai limbi metafisici della sua comicità senza tuttavia mai diventare troppo umano”. Eduardo (1967, cit. in Faldini-Fofi 2000, p. 230) parla di una “creatura irreal”, che “ha facoltà di rompere, spezzettare e far cadere a terra i suoi gesti e che va e viene, e poi torna sulla Luna da dove è disceso”. Nessun personaggio, insomma, è capace di ingabbiare una maschera che si contraddistingue per “la mutevolezza dinamica e assoluta, incondizionata”, per “la capacità istantanea di trasformarsi e di passare da un'identità all'altra” (Escobar 1998, p. 75), semplicemente perché, dietro la maschera, ribolle un caos sovversivo, anarchico e destabilizzante (Denunzio 2003, p. 180).

Inoltre, solo con estremo ritardo, la critica ha ammesso l'esistenza di un altro Totò, non riconducibile né alla maschera né al personaggio: è il Totò surreale, lunare, metafisico, lontano dalla farsa e dal neorealismo, valorizzato da Pier Paolo Pasolini nella trilogia *Uccellacci e uccellini* (1966), *La terra vista dalla luna* (1967, episodio del film collettivo *Le streghe*) e *Che cosa sono le nuvole?* (1968, dal film *Capriccio all'italiana*) (Bìspuri 2007, pp. 272-275, e 2010), lontano dalla farsa e dal neorealismo. In *Uccellacci e uccellini* Pasolini tira fuori da Totò tonalità interpretative inedite, prossime alla comicità del muto (Anile 1998, p. 369), intrecciandone la doppia natura di sottoproletario napoletano e puro clown, e stimolando l'alchimia tra la spontaneità dell'uomo della strada (Ninetto Davoli/frate Ninetto) e l'abilità del professionista (Totò/frate Ciccillo), che insieme diventano “espressione della precarietà, sofferenza, tristezza della condizione umana” (Abruzzese 1974, p. 289). Sulla stessa strada dell'umorismo astratto e di una capacità mimica sbalorditiva (ivi, pp. 373-374) si sviluppa *La terra vista dalla luna*, ma è con *Che cosa sono le nuvole* che de Curtis ci consegna un autentico testamento spirituale grazie alla sua “maturità comico-interpretativa”, Totò conferisce “una misura severa alla riproposizione di lazzi e intonazioni tipiche del suo repertorio, all'interno di quel miracoloso equilibrio di cultura alta e

cultura bassa che sta alla base di tutto l'episodio": egli, dunque, aggiorna la sua maschera in funzione della sensibilità poetica pasoliniana, in uno "spettacolo popolare [che] si incrocia di nuovo con l'imitazione del pupazzo inanimato, che scherza allegramente – pericolosamente – con la morte, riallacciandosi a quel filo macabro-futurista da cui proviene la vena comica più originale di Totò" (ivi, p. 377).

Per un altro verso, la trilogia pasoliniana è stata l'occasione, per una parte del mondo culturale e della critica italiana, di una riscoperta ipocrita dell'arte di Totò. Questo filone, alimentato in precedenza dalla partecipazione di Totò a *La mandragola*, da alcune ospitate televisive e dalle interviste di Oriana Fallaci (1963) e Lello Bersani (1963), genera un'ulteriore monstrum critico: Totò è riscoperto solo per una minima della sua carriera, quella nobilitata da Pasolini, e per progetti di cui, inizialmente, non è neanche del tutto convinto. Come è avvenuto per le sue interpretazioni drammatiche, gli studiosi non sfruttano la trilogia pasoliniana per una riconsiderazione complessiva della filmografia di Totò, ma perpetuano la litania del Totò impoverito e banalizzato da troppi film non all'altezza.

Oltre al dibattito sul rapporto maschera-personaggio e alla scissione tra un Totò drammatico e un Totò comico, la terza questione su cui buona parte della critica ha mostrato una visione ipocrita concerne la costruzione della coppia comica costituita da de Curtis e Peppino De Filippo. La maggior parte degli studiosi ha letto il binomio, individuandovi il meccanismo dell'attor comico (Totò) più spalla (Peppino) e spiegandone il successo sulla base delle capacità d'improvvisazione dei due, "nonostante" set e produzioni abborracciate. In realtà, Totò e Peppino per funzionare hanno bisogno dell'approssimazione che lascia spazi all'improvvisazione sul set (Escobar 1998, p. 41), anche se il metodo dell'improvvisazione è più complicato, strutturandosi in: improvvisazione apparente, frutto di un lavoro preliminare di riscrittura del copione, in compagnia di poche spalle fidate (su tutte Peppino e Castellani); improvvisazione formale, costituita da variazioni espressive (Totò, intercettato il senso della battuta, la riscrive a modo proprio, variandola da ciak a ciak senza stravolgerne il senso);

improvvisazione vera e propria (aggiunte di elementi del tutto originali, gag estemporanee, battute inventate sul momento) (Anile 1998, pp. 20-28).

Se la comicità di Totò e Peppino funziona così bene, ciò avviene non “nonostante”, ma “grazie” all'approssimazione di questi set: è nella condizione di libertà creativa, infatti, che i due possono svolgere quel mestiere “basso e antico” (Escobar 2001, p. 103) - come dichiara lo stesso Totò: “Il comico deve essere antico e ‘lazziatore’ (...) Si cambia il costume, si cambiano i fatti, ma i canoni della comicità sono sempre gli stessi, non esiste il comico moderno” (ivi, pp. 103-104).

Con Anile (2001, p. 33), possiamo sostenere che lo schema dell'attore comico più spalla regge, ma è reinventato, in modo da distribuire norma e deviazione in ciascuno dei due. È vero che, nella maggior parte dei film interpretati dalla coppia, balza subito in rilievo il sadismo con cui Totò tratta Peppino (Saccone 2007, p. 412): basti ricordare i pestoni, i maltrattamenti, gli sfottò, gli inganni de *La banda degli onesti*, *Totò, Peppino e la ... malafemmina*, *Totò, Peppino e i fuorilegge* (1956, di Mastrocinque), *Signori si nasce*. Però, più che il protagonista che tormenta una spalla, Totò nella coppia si configura come il tentatore che cerca la complicità di Peppino e lo libera dalle sue remore (l'avarizia, il provincialismo) per condurlo al godimento, alla libertà (Anile 2001, p. 31). La complicità è tale che, in una sequenza di *Totò e Peppino divisi a Berlino*, i due formano un unico corpo comico, in una surreale danza per evitare la deflagrazione di una strana pillola esplosiva ingoiata da Peppino (Frezza 1996 e 2003).

Inoltre, anche nei film in coppia con Peppino, Totò resta ancorato a quel fondo tragico, “intimamente pessimista, di cui è intrisa la loro comicità (che viene dalla miseria e dalla fame, e alla miseria e alla fame torna)” (Anile 2001, p. 32), poiché puntualmente i loro progetti finiscono male, rivelandosi “sogno infantile”, “pura utopia” (così la missione dalla “malafemmina”, il finto rapimento di Ignazio il Torchio, il commercio di moneta contraffatta, le “orgiate” nella dolce vita romana). Il fondo tragico emerge nitidamente nelle occasioni in cui Totò e Peppino sono legati da rapporto di parentela (i fratelli Caponi di *Totò, Peppino e la...malafemmina*, i cugini Posalaquaglia di *La cambiale*, Totò suocero e Peppino

genere sia in *Totò e le donne* che in *Arrangiatevi*, 1959, di Mauro Bolognini): qui la loro interazione esprime la violenza familiare, “svelando in parte l’ipocrisia e la rabbia che si consumano in segreto all’interno del focolare” (ivi, p. 35), così come in *Totò, Peppino e le fanatiche* (1958, di Mattòli), satira delle manie consumistiche nell’Italia del boom. Analogamente, laddove i due sono contrapposti (*Letto a tre piazze*, 1960, di Steno, Chi si ferma è perduto) il conflitto svela il cinismo e la crudeltà dell’agire individuale in chiave antisociale. Infine, la critica ha largamente ignorato il fatto che l’affermazione della coppia Totò e Peppino si deve, non solo alle formidabili alchimie comiche createsi tra i due, ma anche alla collaborazione sul set con decine di attori quasi tutti maturati attorno all’esperienza teatrale dei De Filippo².

Il frammento e il flusso. Totò contro l’ipocrisia della forma filmica

L’incomprensione della complessità della maschera-Totò va addebitata al mancato approfondimento della relazione conflittuale che essa intrattiene con i personaggi. A questo punto, occorre indagare ancora più nel profondo la vertiginosa dei rapporti tra Totò e la forma filmica. A tal proposito, l’impossibile aderenza della maschera-Totò ai personaggi risponde a un principio superiore: Totò eccede non solo il personaggio, ma lo stesso formato filmico. L’inesauribile verve linguistica e cinestetica, dietro cui aleggia il caos anarchico della sovversione dell’ordine costituito, denuda l’incapacità del film di contenerla e, in questo senso, ogni pellicola con Totò si regge su un patto ipocrita con gli spettatori – ai quali il film promette di godere del talento puro di Totò, tacendo che nessuna opera finita può contenere la sua energia irrefrenabile e insurrezionale.

I risultati più felici Totò li ottiene nelle opere in cui è lasciato libero di disturbare coerenza e unitarietà dell’azione scenica (Brindicci 2007, p. 228), reimpiegando al cinema, secondo tecniche d’improvvisazione sopra menzionate, quell’antica arte teatrale del lazzo, come strumento di ri-scrittura continua del copione, direttamente sulle assi dei palcoscenici (Lezza 2007, p. 94, Bianchi 2003, p. 78). Al cinema come a teatro, Totò esibisce una straordinaria capacità creativa,

² Pietro Carloni, Ugo D’Alessio, Peppino De Martino, Pietro De Vico, Giacomo Furia, Angela Luce, Dolores Palumbo, Eduardo Passarelli, Tina Pica, Carlo Pisacane, Agostino Salvietti.

già riconosciuta da Barbaro (1933 in Caldiron 2004b, p. 28), che ne fa l'autentico attore-autore dei testi recitati. Il regno di Totò è lo spazio dei lazzi, che si impone sulla chiusura e sulla finitezza della forma filmica, come spiega Raffaele Pinto (2007, p. 395):

Totò agisce davanti alla cinepresa come se il set fosse lo spazio magico in cui la sua maschera (...) è autorizzata a liberare l'energia vitale che nelle condizioni normali dell'esistenza è necessariamente legata. Se la trama, cioè l'ordine narrativo imposto dal regista, è il principio costruttivo che trasforma in linguaggio filmico l'astratta tecnologia cinematografica, la sua soppressione ci appare come una geniale riutilizzazione di tale tecnologia, di cui si inverte la generale finalità estetica: il film di Totò non chiude in un coerente svolgimento narrativo il senso finale delle immagini, ma (...) apre il testo alla pluralità aleatoria di esercizi attoriali (...) necessari nella loro insorgenza esistenziale.

Dunque, Totò come agente destrutturante della forma filmica, più che servitore dell'apparato cinefotografico: invece di mettersi "al servizio di uno sguardo che ricostruisce armonicamente la ipotetica armonia del reale", Totò mira a "scandalizzare il soggetto che guarda", offrendogli la "irriducibile caoticità, e quindi frammentarietà, del mondo" (ivi, p. 397). La sua vis comica procede, per mezzo di giochi verbali e sublimi funambolismi, a una poderosa frammentazione del discorso filmico, di cui denuncia ed elude "il principio di autorità" e "i vincoli espressivi" (ibidem). La capacità di Totò di eludere i vincoli della forma filmica incide in prima battuta nella fase delle riprese. Qui l'artista napoletano cerca la complicità della troupe come surrogato del pubblico teatrale (Anile 1998, p. 19) e lavora con la voce (nella gamma di usi dall'alterco alla contumelia alla parodia della voce stentorea del Duce) come a ricercare il conforto di una comunità spettatoriale virtuale (Frasca 2007, p. 68). Soprattutto, affinché sia preservato lo spazio delle sue performance, sul set Totò "costringe" il regista a prediligere inquadrature come piano medio e piano americano, che gli consentono di interagire con il deuteragonista e che, isolandolo dallo spazio circostante, ne mettono in risalto la corporeità, esaltando quella combinazione unica di relativo immobilismo posizionale ed estrema mobilità dei muscoli del viso e degli arti superiori da cui deflagrano tutte le pulsioni sovversive (Pinto 2007, pp. 400-401).

In secondo luogo, il Totò frammentatore della forma filmica ristruttura i termini del rapporto tra attore e pubblico. Dal frammento al flusso: se Totò

scompono la coerenza gerarchica dell'ordine visivo-narrativo della forma filmica, allora la formula mediale che meglio valorizza la serie di frammenti comici è inevitabilmente quella fluida.

Come comprende Flaiano (1967 in Caldirola 2004b, p. 116), Totò, pura astrazione comica, incarna la zona metafisica della storia della comicità nazionale e pertanto va cercato “nel suo centinaio di film, non in uno solo, nella follia di una maschera che non fa della satira o tanto meno della sociologia ma propone esclusivamente se stessa”. Quello di Totò si configura come un “cinema-memoria”, che scioglie i suoi lazzi, i suoi numeri funambolici, i giochi di parole in un continuum infinito, “liberandoli sempre di nuovo dal lavoro morale/mortale dei suoi film e riconsegnandoli alla loro infinità” (Escobar 1998: 114). Non è un caso, pertanto, che la riscoperta dell'intero corpus cinematografico di Totò avverrà con le modalità di fruizione filmica attivate dalla televisione (e poi dall'home video e dai device digitali), grazie alle quali “uno spettatore può vedere e rivedere un film (...); può arrestare l'immagine; può farla tornare indietro; può saltare avanti come fossero le pagine di un libro; può fare dei collages tra film diversi e materiali diversi”, segnando “il passaggio del testo cinematografico nei tempi e negli spazi del consumatore” (Abruzzese 1987, pp. XVIII-XIX), il quale “si è fatto più forte dei testi, il suo tempo interiore più forte della loro struttura esteriore, della loro oggettivazione del tempo e dello spazio” (Abruzzese 2003, p. 570). Nello spazio dei flussi audiovisivi, Totò conquista l'appassionato consenso di pubblici eterogenei per genere, generazione e classe socioeconomica, ai quali la sua arte frammentaria si presenta come illuminazione nel continuum della fruizione domestica, dove da decenni i film di Totò godono di una regolare trasmissione sulle reti nazionali, regionali e locali, oppure come consapevole selezione dai supporti digitali (Dvd, Blu-Ray, file) e dagli immensi archivi di Rete (dove, peraltro, i suoi sketch, estratti dalle pellicole, sono stati pubblicati e antologizzati da fan devoti). Un'ulteriore conferma della frammentarietà delle pellicole in cui compare Totò arriva dal numero di antologie e film di montaggio, in cui compaiono suoi sketch³.

³ *Tutto il mondo ride* (1952, di Ignazio Ferronetti), *10 anni della nostra vita* (1953, di Romolo Marcellini), *Carosello del varietà* (1954, di Aldo Quinti e Aldo Bonaldi), *L'italiano ha 50 anni* (1962, di Francamaria Trapani), *Risate all'italiana* (1964, di Mastrocinque), *Totò story* (1968, di Mattòli e Mastrocinque), *Un*

La fortuna dell'opera di Totò in televisione e tra i flussi della comunicazione web si comprende anche in funzione della natura evenemenziale, fluida, performativa della maschera-Totò:

dietro la sua maschera lampeggia l'infermità del caos, fulminea come fuochi d'artificio che esplodono: trionfo della fame e del corpo e dell'amore, rivincita del non individuato e del molteplice sull'io, del suono sulla parola, della glossolalia sul discorso, dell'evento sulla storia, di quello che passa su quello che è, di quello che ininterrottamente accade su quello che è senza rimedio accaduto, di quello che sta sotto su quello che sta sopra (Escobar 1998, p. 106).

Totò, insomma, “vive nell'evento [...] la sua libertà paradossale è questa: sfuggire ogni volta di nuovo alla situazione e alla storia, via verso il ritmo e il frammento” (ivi, p. 111), il che gli consente di bypassare i vincoli della forma chiusa della narrazione filmica per riapparire, infinitamente, nel flusso delle visioni televisive. Nel consumo domestico gli spettatori di Totò costruiscono un rapporto diretto con il proprio beniamino, contestando l'ipocrisia della critica:

la televisione “conferma” Totò nel quadro della sperimentazione emotiva del pubblico, riconoscendo in lui l'eversore dei saperi del cinema e sul cinema: dunque, per la cultura televisiva (e post-televisiva) Totò rappresenta il fallimento della critica, delle sue figure e dei suoi apparati, delle sue strategie e delle sue logiche di potere, delle sue grammatiche e delle sue funzioni (Brancato 2003, p. 231).

La maschera-Totò si radica nell'immaginario popolare, come osserva Frezza (2003, p. 53), diventando insieme una bussola “culturale” - ovvero un “personaggio collettivo e di immediato appeal che lega locale e nazionale, italianità e internazionalità” - e “sperimentale” - “per l'innovazione continua e la riformulazione inesausta che Totò intraprende su qualsiasi circostanza o cornice situazionale o comunicativa o produttiva in cui si trova coinvolto”. Nella sperimentazione si legge in effetti la cifra più evidente di un nuovo livello di interazione stabilito da Totò con il pubblico. Con le performance linguistico-corporee il grande comico provoca uno spiazzamento continuo dello spettatore, ne

sorriso, uno schiaffo, un bacio in bocca (1975, di Mario Morra), *Kolossal – I magnifici macisti* (1977, di Antonio Avati), *Totò, une anthologie* (1978, di Jean-Louis Comolli), *Supertotò* (1987, di Brando Giordani e Emilio Ravel), *Totò, Peppino e... (ho detto tutto)* (2001, di Lello Arena, Alberto Anile e Roberto Escobar), *Antologia di Totò* (2005, di Giuseppe Guerra).

disattende le attese, lo costringe a riposizionare continuamente i saperi cognitivo-affettivi, lo spinge spesso a testare emozioni impreviste: “il bello del cinema di Totò è che lo spettatore (...) deve (...) lavorare per diventare il centro del processo audiovisivo/narrativo” (Frezza 2007b, p. 362). Questa “forma di cinema straordinariamente innovativa, sperimentale, performativa della posizione dello spettatore” (ibidem), di cui si accorgerà Leo De Berardinis (Amendola 2003, p. 213) e che avvicina Totò a Bertold Brecht per la visione del linguaggio come “macchina da guerra puntata sul mondo” (Bonito Oliva 1998 in Caldiron 2004b, p. 196), assembla il rapporto di Totò con il pubblico nella dimensione di un’apparizione: Totò, come attesa d’incanto negli e degli occhi degli spettatori (Escobar 1998, p. 11), rappresenta la promessa dell’incontro con l’inatteso, l’inaudito, il perturbante per i diversi pubblici che lo osannano, i quali hanno il privilegio di poter leggere le sue battute e i suoi lazzi a più livelli, in virtù delle competenze ermeneutiche e delle appartenenze socio-culturali (Avolio 2007, p. 102). Non che tale incontro sia immune da una certa violenza, in quanto l’attore, in teatro o al cinema, non fa sconti al pubblico: “Totò insegna che il pubblico va seguito, sbirciato, fotografato, e poi trascinato in giudizio, messo a confronto, processato, condannato e sottoposto al castigo davanti a tutti: la pena è la gogna, il palcoscenico” (Anile 2005, p. 114).

Tuttavia, la sua vocazione non è quella di condannare o assolvere, ma, da vero eversore, egli “scardina le regole, mostra le magagne della società, porge uno specchio al re nudo, e poi si sottrae, per non correre il rischio di sedercisi lui, su quel trono” (ivi, p. 115).

Conclusione. L’irriverenza e il potere

Totò incarna l’eterno principio del piacere (Palumbo 2007, p. 378), nutrito dalla propensione costante alla mancanza di rispetto, da un impulso a prendersela con chi detiene qualsiasi forma di potere. Cosciente del potere e della necessità razionale di opporvi una forma di dissenso tramite la derisione, Totò si concede la massima libertà di sberleffo nel famoso sketch del wagon-lit in *Totò a colori* (Cianciabella 2014, p. 123), nel quale “l’Italia bigotta, l’Italia dei ricchi e dei politicanti, è presa di mira con una violenza che va oltre le maglie di tutte le

censure, corposa e solida, pesante e cattiva” (Fofi 2000, p. 97). In effetti, già in precedenza, Totò aveva preso di mira il potere, toccando vertici come l’incredibile scena di un soggetto con il cranio pelato (evidente rimando a Mussolini) dai cui piedi puzzolenti si ritrae disgustato (in *Fermo con le mani*, 1937, di Gero Zambuto), i sottintesi politici antiregime nella rivista *Volumineide* (1941-42) (indice di una relativa libertà concessa al teatro popolare dal fascismo, quale valvola di sfogo del malessere diffuso), fino ad arrivare agli sfottò teatrali e agli stornelli antinazisti registrati in radio nel 1944 (Iaccio 2007, p. 250), che gli costarono una bomba al Teatro Valle, l’iscrizione nelle liste di rastrellamento tedesco e la conseguente fuga in campagna. Dei soprusi nazifascisti Totò si vendica con la liberatoria, palese parodia di Hitler e Mussolini in *Con un palmo di naso* (1944), rivista scritta subito dopo la Liberazione. Anche nel secondo dopoguerra, però, Totò continua a rappresentare un problema per la Chiesa (che interviene per mezzo del Centro cattolico cinematografico) e soprattutto per il potere democristiano. La DC ne coglie il potenziale politico con *Totò e Carolina* (1955, di Monicelli), interviene con una censura sistematica su copioni e film già montati (Anile 2005), soprattutto se avverte dirette allusioni alle istituzioni (come per *Sua Eccellenza si fermò a mangiare*, 1961, di Mattòli), e prova a confinarlo nel cinema-rivista, ovvero quel filone comico fondato su “nome (e la verve) degli interpreti, sempre di stretta provenienza teatrale; qualche solleticante presenza femminile; battute di stretta attualità; almeno un numero musicale (...); la struttura episodica” (Anile 1998, p. 34).

Nel motto “siamo uomini o caporali”, coniato durante la ferma militare (Bispuri 2000) e tradotto nell’omonimo film, di cui non a caso l’attore firma soggetto e sceneggiatura, è racchiusa la summa del pensiero di Totò sugli abusi dell’autorità, coerentemente con l’ideologia che egli esprime: “l’umanità si divide in poveri cristi e prepotenti, in buoni e malvagi, e i malvagi sono quelli che amano il comando e lo usano male, non per il bene comune ma per il loro proprio potere” (Fofi 2000, p. 104). Questa concezione produce un Totò-resistente e, nei casi migliori, un Totò-disobbediente ai soprusi delle autorità, svelando agli altri come difendersi dalle manipolazioni e dalle tecniche di persuasione occulta (Cianciabella 2014, p. 20). In proposito, un topos ricorrente nella sua filmografia è

la contestazione dell'autorità giudiziaria, con “il volto spiritato di Totò di fronte alle argomentazioni dell'accusa e i suoi surreali battibecchi con il giudice” (Anile 1997, p. 101)⁴.

Specie nel periodo della “umanizzazione” della sua maschera nei film di Steno e Monicelli, Totò riesce a valorizzare il concetto di distanza/prossimità, ribadendo che solo la vicinanza fisica ed emotiva all'uomo comune consente di comprenderne le quotidiane vessazioni, mentre ogni processo di allontanamento genera la disumanizzazione da parte di caporali vari (Cianciabella 2014, p. 69):

nella maschera dell'uomo qualunque rientra una figura realistica, manifestata sotto il registro della comicità e della satira, dal carattere umanamente riconoscibile dal pubblico, portatore di bisogni veri e con funzioni, possibilmente, catartiche che permettono al pubblico di elaborare vissuti di sofferenze, legati alle esperienze della guerra, ma anche della vita di tutti i giorni (ivi, p. 122).

Tuttavia, costituirebbe un fraintendimento pericoloso un'attribuzione a Totò di una coscienza politica; d'altronde, la sua confusa visione politica, che fonde suggestioni monarchiche, socialiste, anarchiche e democratico-cristiane, suggerirebbe di evitare improprie fughe in materia.

Salvi pochi casi (*I due marescialli*, 1961, di Corbucci, *I due colonnelli*), inoltre, la disobbedienza di Totò si esprime più in termini antisociali (cioè finalizzata al perseguimento di uno scopo individuale) che prosociali (volta a un miglioramento delle condizioni di tutti i membri di una comunità) (Passini, Morselli 2006).

Totò non si limita semplicemente a contestare i soprusi dei politici, le ingiustizie sociali, la dittatura dei bisogni primari, ma sposta la contestazione ad un livello più astratto, che coinvolge le fondamenta stesse della convivenza civile: la sua protesta, “aclassista e antideologica”, si indirizza “contro le leggi della logica, che reggono la vita quotidiana” con l'obiettivo fisso della “pura e semplice affermazione di sé: perciò Totò si svincola dalle norme realistiche per celebrare una comicità proiettata oltre il piano dell'esperienza plausibile” (Spinazzola 1987 in Caldiron 2004b, p. 157).

⁴ L'aula di giustizia si ritrova in *San Giovanni decollato*, *Totò terzo uomo*, 1951, di Mattòli, *I tre ladri*, 1954, di Lionello De Felice, *La cambiale*, *Totò e Peppino divisi a Berlino*, *Lo smemorato di Collegno*, 1962, di Corbucci, *Il vigile ignoto*, 1963, di Marino Girolami nel film collettaneo *Le motorizzate*.

Sovvertendo le norme sociali, le formule comiche tradizionali, le regole linguistiche, i pregiudizi della critica, la stessa forma filmica, Totò denuda l'ipocrisia che regge la società e le costruzioni culturali, e si proietta oltre, ripetendo ogni volta il miracolo di una creatura metafisica, mistura irripetibile di antichissime arti comiche e intuizioni avanguardistiche, irriducibile a qualsiasi schema e a qualsiasi limitazione.

Riferimenti bibliografici

- Abruzzese, A., 1974, *L'immagine filmica*, Bulzoni, Roma.
- Abruzzese, A., 1987, *Introduzione*, in Grassi, C., a cura di, *Tempo e spazio nel cinema*, Bulzoni, Roma.
- Abruzzese, A., 2003, *Telecomando*, in Id., *Lessico della comunicazione*, Meltemi, Roma.
- Abruzzese, A., 2005, *Tribù della memoria*, in "Noema", testo disponibile all'indirizzo:
org.noemalab.eu/sections/ideas/ideas_articles/pdf/abruzzo_tribu_memoria.pdf [ultima consultazione: 27/02/2017].
- Amendola, A., 2003, *Dell'eterno ritorno. Totò nell'avanguardia scenica tra Leo De Berardinis e Carmelo Bene*, in Aronica, D., Frezza, G., Pinto, R., a cura di, *Totò: linguaggi e maschere del comico*, cit., pp. 207-219.
- Anile, A., 1997, *Il cinema di Totò (1930-1945). L'estro funambolo e l'ameno spettro*, Le Mani, Recco.
- Anile, A., 1998, *I film di Totò (1946-1967). La maschera tradita*, Le Mani, Recco.
- Anile, A., 2001, *Fratelli d'Italia*, in Anile, A. (a cura di), *Totò e Peppino, fratelli d'Italia*, Einaudi, Torino.
- Anile, A., 2005, *Totò proibito*, Lindau, Torino.
- Aronica, D., Frezza, G., Pinto, R., a cura di, 2003, *Totò: linguaggi e maschere del comico*, Carocci, Roma.
- Avolio, F., 2007, *La sensibilità linguistica di Totò e la sua aderenza alla cultura popolare campana*, in Bianchi, P., De Blasi, N., a cura di, *Totò parole di attore e di poeta*, cit., pp. 101-114.
- Barbaro, U., 1933, *Qui lavora Totò*, in "L'Italia Letteraria", 1 ottobre (in Caldiron 2004b, pp. 27-31).
- Bianchi, P., 2003, *Totò antico e lazziatore*, in Aronica, D., Frezza, G., Pinto, R., a cura di, *Totò: linguaggi e maschere del comico*, cit., pp. 75-93.
- Bianchi, P., De Blasi, N., a cura di, 2007, *Totò parole di attore e di poeta*, Libreria Dante & Descartes, Napoli.
- Bispuri, E., 1997, *Totò principe clown*, Guida, Napoli.
- Bispuri, E., 2000, *Vita di Totò*, Gremese, Roma.

- Bispuri, E., 2007, *Pasolini e Totò: un incontro, un amore*, in Bianchi, P., De Blasi, N., a cura di, *Totò parole di attore e di poeta*, cit., pp. 269-282.
- Bispuri, E., 2010, *Totò attore*, Gremese, Roma.
- Bonito Oliva, A., 1998, *Così Brecht diventò totoista*, in “Il Messaggero”, 16 febbraio (in Caldiron 2004b, pp. 195-197).
- Brancato, S., 2003, “*Lei è cretino, s’informi*”. *Le trasmigrazioni mediatiche di Totò*, in Aronica, D., Frezza, G., Pinto, R., a cura di, *Totò: linguaggi e maschere del comico*, cit., pp. 225-233.
- Brindicci, M. 2007, *Cinema-teatro-cinema: Totò-Charlot, le maschere del corpo scenico*, in Bianchi, P., De Blasi, N., a cura di, *Totò parole di attore e di poeta*, cit., pp. 227-236.
- Caffarelli, E., 2016, “*Questo nome non mi è nuovo*”. *Quisquilie e pinzillacchere onomastiche nella lingua del sommo Totò*, SER, Roma.
- Caldiron, O., 2003, *Totò e la gaia scienza*, in Aronica, D., Frezza, G., Pinto, R., a cura di, *Totò: linguaggi e maschere del comico*, cit., pp. 21-27.
- Caldiron, O., 2004, *Introduzione*, in Id., a cura di, *Totò e la gaia scienza*, cit., pp. 13-23.
- Caldiron, O., a cura di, 2004b, *Totò e la gaia scienza*, Bulzoni, Roma.
- Caldiron, O., Hochkofler, M., 1990, *Il cinema di Pulcinella*, in Greco, F.C., a cura di, *Pulcinella maschera del mondo. Pulcinella e le arti dal Cinquecento al Novecento*, Electa, Napoli, pp. 91-95.
- Cantoni, P., 2007, *Totò: il dialetto e la “necessità” di scrivere versi*, in Bianchi, P., De Blasi, N., a cura di, *Totò parole di attore e di poeta*, cit., pp. 145-176.
- Cianciabella, S., 2014, *Siamo uomini e caporali. Psicologia della disobbedienza*, FrancoAngeli, Milano.
- Cicalese, A., 2003, *Parli come badi: la creatività linguistica e l’effetto comico*, in Aronica, D., Frezza, G., Pinto, R., a cura di, *Totò: linguaggi e maschere del comico*, cit., pp. 94-108.
- Compagnone, L., 1973, *Eretico della napoletanità*, in “Corriere della Sera”, 28 marzo (in Caldiron 2004b, pp. 129-132).
- Contini, G., 1970, *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torino.
- De Blasi, N., 2007, *Lo spazio del dialetto nei dialoghi filmici di Totò*, in Bianchi, P., De Blasi, N., a cura di, *Totò parole di attore e di poeta*, cit., pp. 37-60.
- De Caprio, C., 2007, *Totò tra Campanile e Calvino*, in Bianchi, P., De Blasi, N., a cura di, *Totò parole di attore e di poeta*, cit., pp. 283-308.
- De Feo, S., 1967, *Il Picasso della risata*, in “L’Espresso”, 23 aprile (in Faldini, Fofi 2000, pp. 230-233).
- De Filippo, E., 1967, *Eduà, stai ca?*, in “Paese Sera”, 16 aprile (in Faldini, Fofi 2000, pp. 229-230).
- De Mauro, T., 1963, *Storia linguistica dell’Italia unita*, Laterza, Bari.
- Denunzio, F., 2003, *Totò, ingenuo metafisico della Legge*, in Aronica, D., Frezza, G., Pinto, R., a cura di, *Totò: linguaggi e maschere del comico*, cit., pp. 172-184.
- Elia, A., 2003, *Viva i fratelli Caponi, che siamo noi*, in Aronica, D., Frezza, G., Pinto, R., a cura di, *Totò: linguaggi e maschere del comico*, cit., pp. 28-42.
- Escobar, R., 1998, *Totò*, il Mulino, Bologna.

- Escobar, R., 2001, *Senza nulla a pretendere*, in Anile, A. (a cura di), *Totò e Peppino, fratelli d'Italia*, Einaudi, Torino.
- Faldini, F., Fofi, G., 2000, *Totò. Storia di un buffone serissimo*, Mondadori, Milano.
- Fittoni, M., 1953, *Totò e la lingua*, in "Lingua nostra", XIV, n. 3, settembre, p. 91.
- Flaiano, E., 1967, *Sì, lo so, ma sa...*, in "Video", giugno (in Caldiron 2004b, pp. 113-117).
- Fo, D., 1995, *La maschera totale*, in Termine, L., a cura di, *Totò, manuale dell'attore comico*, Aleph, Torino (in Caldiron 2004b, pp. 174-177).
- Fofi, F., 1967, *Per una veridica filmografia del verace Totò*, in "Ombre rosse", settembre (in Caldiron 2004b, pp. 118-122).
- Fofi, F., 2000, *Totò e Pulcinella*, in Faldini, F., Fofi, G., 2000, *Totò. Storia di un buffone serissimo*, cit., pp. 77-107.
- Frasca, G., 2007, *Noblesse oblige... la nobiltà (si) dimentica*, in Bianchi, P., De Blasi, N., a cura di, *Totò parole di attore e di poeta*, cit., pp. 61-74.
- Frezza, G., 1996, *Cinematografo e cinema. Dinamiche di un processo culturale*, Cosmopoli, Bologna.
- Frezza, G., 2003, *Totò e Peppino: la coppia e la danza comica*, in Aronica, D., Frezza, G., Pinto, R., a cura di, *Totò: linguaggi e maschere del comico*, cit., pp. 51-62.
- Frezza, G., 2007b, *Totò: memoria in tilt e rapporto obliquo con gli spettatori*, in Bianchi, P., De Blasi, N., a cura di, *Totò parole di attore e di poeta*, cit., pp. 357-366.
- Galdieri, M., 1948, *Il pudore di Totò*, in "L'Illustrazione Italiana", dicembre – gennaio (in Caldiron 2004b, pp. 56-59).
- Gallino, L., 1978, *La sociologia. Concetti fondamentali*, UTET, Torino.
- Gavagnin, G., 2003, *La scrittura dei semicolti dal teatro di Scarpetta al cinema di Totò*, in Aronica, D., Frezza, G., Pinto, R., a cura di, *Totò: linguaggi e maschere del comico*, cit., pp. 63-72.
- Grande, M., 1988, *Il superburattino*, in "Altrocinema", maggio (in Caldiron 2004b, pp. 170-173).
- Guardenti, R., 1990, *Gli italiani a Parigi. La Comédie italienne (1660-1697)*, 2 voll., Bulzoni, Roma.
- Guarini, R., 1977, *La gaia sapienza*, in "Il Messaggero", 26 ottobre (in Caldiron 2004b, pp. 143-147).
- Iaccio, P., 2007, *Totò in archivio*, in Bianchi, P., De Blasi, N., a cura di, *Totò parole di attore e di poeta*, cit., pp. 237-258.
- Lezza, A., 2007, *Parole di Totò (storia e mito)*, in Bianchi, P., De Blasi, N., a cura di, *Totò parole di attore e di poeta*, cit., pp. 89-100.
- Marotta, G., 1956, *Totò portinaio, Totò falsario, Totò tutto*, "L'Europeo", 7 aprile (in Caldiron 2004b, pp. 81-83).
- Menarini, A., 1953, *Totò e la lingua*, in "Lingua nostra", XIV, n. 4, dicembre, pp. 117-118.
- Miklasevskij, K., 1981, *La commedia dell'arte o il teatro dei commedianti italiani nei secoli XVI, XVII e XVIII*, Marsilio, Padova.
- Nicolini, F., 1958, *Vita di Arlecchino*, Ricciardi, Napoli.
- Palermo, A., 2007, *Sul primo Totò*, in Bianchi, P., De Blasi, N., a cura di, *Totò parole di attore e di poeta*, cit., pp. 17-36.

- Palumbo, M., 2007, *Totò comico e napoletano trascendentale*, in Bianchi, P., De Blasi, N., a cura di, *Totò parole di attore e di poeta*, cit., pp. 375-384.
- Pasolini, P.P., 1976, *Ecco il mio Totò*, in “La Repubblica”, 3 agosto (in Caldiron 2004b, pp. 136-139).
- Passini, S., Morselli, D., 2006, *La dinamica tra obbedienza e disobbedienza: un modello di rapporto con l'autorità*, in “Nuove tendenze della Psicologia”, 2, pp. 179-198.
- Pietrini, D., 2003, *La napoletanità di Totò*, in Aronica, D., Frezza, G., Pinto, R., a cura di, *Totò: linguaggi e maschere del comico*, cit., pp. 109-129.
- Pinto, R., 2007, *Comicità e trasgressione nel cinema di Totò*, in Bianchi, P., De Blasi, N., a cura di, *Totò parole di attore e di poeta*, cit., pp. 393-408.
- Ramperti, M., 1934, *Totò l'ameno spettro*, in “Cinema Illustrazione”, 11 luglio (in Caldiron 2004b, pp. 32-35).
- Rossi, F., 2002, *La lingua in gioco. Da Totò a lezione di retorica*, Bulzoni, Roma.
- Rossi, F., 2003, *Gioco verbale e riflessione metalinguistica nei film di Totò*, in Aronica, D., Frezza, G., Pinto, R., a cura di, *Totò: linguaggi e maschere del comico*, cit., pp. 185-203.
- Russo, D., 2007, *Totò e la ridondanza linguistica*, in Bianchi, P., De Blasi, N., a cura di, *Totò parole di attore e di poeta*, cit., pp. 177-214.
- Saccone, A., 2007, *Sulla coppia Totò e Peppino*, in Bianchi, P., De Blasi, N., a cura di, *Totò parole di attore e di poeta*, cit., pp. 409-420.
- Soldati, M., 1967, *Inventò la sua maschera funebre*, “Il Giorno”, 18 aprile, p. 9.
- Spinazzola, V., 1974, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Bompiani, Milano.
- Spinazzola, V., 1987, *Quanti caporali in mezzo a noi*, in “l'Unità”, 15 aprile (in Caldiron 2004b, pp. 156-160).
- Vicentini, C., 2007, *L'arte di guardare gli attori*, Marsilio, Venezia.
- Zapponi, B., 1972, *Totò si prende la rivincita*, in “L'Espresso”, 2 gennaio (in Caldiron 2004b, pp. 123-125).
- Zorzi, L., 1990, *L'attore, la commedia, il drammaturgo*, Einaudi, Torino.