

DOPPIOZERO

Un cadavere elettrizzato

[Mario Soldati](#)

15 Aprile 2017

Morte di Totò. Sebbene improvvisa (improvvisa la morte e la notizia della morte) sentiamo che ci eravamo preparati: e preparati non in questi ultimi anni, non dall'anzianità di Totò, ma preparati da sempre.

L'arte di Totò, come del resto tutta l'arte napoletana, ha un persistente *côté* funebre. La stessa suprema qualità comica di Totò, si affidava alla rigidità della mimica e delle mosse: il suo corpo, più che un burattino, diventava un cadavere elettrizzato. E la sua intima esuberanza e vitalità diventavano poetiche proprio per questo suggerimento, questo beffardo presagio di morte. Totò danzava e recitava come se dicesse di continuo, in sottofondo: «Mi agito tanto e anche voi vi agitate tanto: ma fa lo stesso: siamo già scheletri dentro di noi, e finiremo, tutti, morti stecchiti». Un po' come quell'umanità che descrive Achille Campanile all'inizio di uno stupendo e assurdamente dimenticato romanzo della sua giovinezza.

Esilarante danza macabra: così può essere definita l'arte di Totò. Non per nulla, l'ultimo suo film che raggiunga, dal punto di vista dell'interpretazione, l'altezza delle migliori cose precedenti, è, da cima a fondo, un capolavoro del macabro: *Che fine ha fatto Totò Baby?*. E non per nulla il suo volume di versi (ed. Fausto Fiorentino, Napoli, 1964) è intitolato *'A livella*, dal titolo della più famosa delle poesie che contiene. *'A livella* (cioè «la morte livellatrice») era anche la poesia che Totò recitava più volentieri, e che sempre sceglieva quando, in un salotto, in una serata, o al ristorante, dopo cena, gli amici gli chiedevano di dire qualche cosa. [...]



Certo, in questi ultimi anni, nella vita o sullo schermo, non potevo rivedere Totò senza ricordare la fine degli anni trenta, la passerella del Quattro Fontane al suono della fanfara dei bersaglieri, il finalissimo dei «fuochi artificiali immaginari» che Totò creava dirigendo l'orchestra, Vera Worth e Matthea Mary Field. Nell'estremismo dell'antifrasi, che, chiamando Totò «baby», alludeva alla sua inevitabilmente incipiente vecchiezza, m'era, dunque, parso di avvertire un sarcasmo che sfiorava, per Totò e per spettatori non troppo più giovani di lui, la disperazione. Ma la fanfara dei bersaglieri usata in passerella aveva, in fondo, già allora, e cioè venticinque anni prima di *Totò Baby*, un sapore freneticamente mortuario e iconoclasta, con i lazzi di Totò e le cosce delle girls, che sembravano distruggere definitivamente i miti risorgimentali e patriottici, per sostituirvi l'unico mito superstite degli anni trenta, e purtroppo, di nuovo, oggi: l'eroticismo.

Non c'è nessun dubbio, tuttavia, che, nella seconda, o piuttosto terza fase della sua carriera, e cioè nel cinema, Totò abbia migliorato, raffinato la propria arte. Quella smaccata e dilatata mimica, che chiedeva la partecipazione acrobatica di tutto il corpo, e che forse era effetto della giovinezza, a poco a poco era stata trasformata, da Totò, in un'arte più riflessiva, in una recitazione più paziente e più precisa, più musicale e più raffinata: in un gioco da fermo: come i grandi footballers sul finire della loro carriera, Cevenini III, Cesarini o Gren, quando facevano miracoli nello spazio di un metro quadrato: ma più efficacemente di loro e con la prospettiva di una durata molto più lunga, dato che il football non può esimersi da una certa violenza fisica e, a un certo momento, dall'energia muscolare necessaria a un breve shoot, mentre a quello shoot degli attori cinematografici che è il primo piano basta un silenzio, un'immobilità, la scelta di un tempo, un timido

abbassare delle palpebre, una lieve contrazione della pelle tra naso e labbro superiore.

Ai film di Totò, si rideva. Si rideva con soddisfazione: con la convinzione di «ridere giusto». E da cosa derivasse questa convinzione, quale verità stesse alla base della comicità di Totò, specialmente di questa sua ultima comicità ferma e perfetta, non saprei dire: bisognerebbe pensarci a lungo: è probabile, però, che la molla più potente di questa comicità fosse un assoluto non conformismo. Appena vedevamo il volto di Totò, sentivamo subito che lui aveva fatto piazza pulita di tutte le balle della nostra società e della nostra cultura, di tutte le cose e le persone noiose, di tutte quelle idee, enormi o minute, che Croce definiva «pseudoconcetti». Insomma, come Molière e come tutti i comici veri, Totò smascherava le nostre ipocrisie e denunciava spietatamente la vanità della società contemporanea.

Per questo, nonostante si riallacci direttamente alla tradizione napoletana e sviluppi la maschera di Pulcinella, Totò fu un innovatore. Fin dal principio della sua carriera, Totò allargò il linguaggio napoletano, adottando parole, espressioni, intonazioni prese da tutti i dialetti d'Italia. Tutti ricordano l'«ostrega» e il «neh» di Totò. Totò era il napoletano che incominciava lentamente ad accettare l'Italia: ed ecco perché, in questa sua accettazione, era facile distinguere come una sfumatura d'incredulità, come un'asperità di derisione, che erano le radici segrete e vivaci di quelle sfottenti citazioni da dialetti stranieri al napoletano.



La Magnani, l'altra sera, nella sua commossa commemorazione televisiva, si domandò tristemente come mai nessun regista italiano «di lusso» abbia mai pensato a fare un film con Totò, e come mai nessun produttore italiano «di forza» abbia pensato che valesse la pena di lanciare sul mercato internazionale un attore che nel mercato nazionale era una sicurezza finanziaria e che, inoltre, aveva la leva del proprio successo nella mimica, ossia in un linguaggio internazionale.

Fu questa, lo sappiamo, un'amarezza che avvelenò gli ultimi anni della vita del nostro caro, affettuoso amico, così umile, così sincero, così generoso con tutti. Come avrebbe voluto, povero Totò, girare un film con Fellini, con Antonioni, con Visconti! Avrebbe, come si dice, fatto carte false per riuscirci!

Non posso non concordare con il rammarico della Magnani: ed ebbi, del resto, a esprimere cotesto stesso rammarico, scrivendo, tre o quattro anni or sono, su un settimanale, un articolo che mi valse l'amicizia di Totò. Tuttavia, già allora, insinuai un dubbio, che per Totò avrebbe dovuto essere consolatore. La Magnani deve prendere atto della mia buona fede, e deve concedermi di insinuare lo stesso dubbio anche oggi, che Totò non è più con noi, o piuttosto che non siamo più con lui. Ecco il dubbio: forse, diretto da un regista di lusso, Totò non avrebbe dato niente di più. Forse, addirittura, avrebbe dato meno: sarebbe stato come «congelato» dal talento altrui. Non gli capitò proprio questo, nei suoi rapporti con Pasolini?

Aveva ragione Blasetti, anche lui nella commemorazione televisiva dell'altra sera, quando, con uno dei suoi caratteristici scatti di intelligenza, disse che Totò era, sempre, l'irresistibile, indomito regista di se medesimo, e tanto più quanto meno se ne accorgeva: a differenza di Petrolini, precisò Blasetti: ma anche una particolare differenza da Chaplin, preciso io.

Perché Totò ebbe la grandezza degli umili, degli istintivi, dei delusi e degli sconfitti: come Keaton. E non è possibile negare che questo tipo di grandezza abbia un palpito tutto particolare, che manca alla grandezza dei superbi, dei consapevoli, dei soddisfatti e dei vittoriosi: come Chaplin.

Se analizziamo più attentamente ancora l'arte di Totò, ci accorgiamo che egli tendeva a smascherare non soltanto i conformismi e le ipocrisie contemporanee; ma che, più in profondo, tendeva a deridere ogni illusione sul significato ultimo che, in ogni epoca, viene attribuito alla vita: tendeva a ricordare la fatale fine comune, la vanità di tutte le vanità, la fondamentale amarezza del nostro destino.

Articolo apparso su "Il Giorno" del 18 aprile 1967, con il titolo *Inventò la sua maschera funebre*; in seguito ripreso ne *Lo specchio inclinato*, Mondadori, Milano, 1975; e in *Cinematografo* (a cura di Domenico Scarpa), Sellerio, Palermo, 2006.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e [SOSTIENI DOPPIOZERO](#)

