

La lettera scritta prima Parodia e silenzio da Totò a Shakespeare

Rocco Coronato

«Io questa lettera l'ho scritta tre anni fa per un signore che ne aveva quarantadue», spiega Totò al cafone analfabeta che gli ha chiesto una missiva per il *compare nepote* quarantacinquenne, «noi le lettere le scriviamo prima in modo che quando arriva la persona[...] guadagniamo tempo» (*Miseria e nobiltà*). Costretto a rinunciare, Totò accusa il cafone di essere uno sprecone («Lei con questa lettera economizzava»). Preso dalla fatica di tradurre i solecismi in paradigmi («io *stocio*, tu *stoci*... questo verbo non esiste»), gli chiede infine il significato celato dietro le mostruosità del significante: «Mi dica il pensiero».

Il cinema di Totò contiene numerose lettere non *purloined* bensì avvicinate artificialmente. La parola slitta continuamente di senso, come nelle infinite variazioni sul cognome dell'antagonista Peppino-Lo Turco (*La banda degli onesti*), la conglomerazione fra la donna e il suo uso carnale («la serva serve»), il conio femminile del verbo («avreta», nella celebre missiva alla malafemmina). Gli scivolamenti del significante sono spesso parodia della parola sovrabbondante e stentorea, di cui fa le spese anche Shakespeare, soprattutto quello romano. Ma di fronte alla donna Totò e Shakespeare si incontrano nei pressi del silenzio repentino, maschera scaramantica del maschio loquace.

«In casa lo chiamavamo William»

Abbandonata, salvo alcune fugaci eccezioni (il Pinocchio di *Totò a colori*), la sagoma della marionetta che l'aveva reso celebre, nel secondo dopoguerra Totò diventa al cinema un personaggio intertestuale «che vive *a partire* dalla restante produzione cinematografica» (Menarini 2001: 19). Tra il 1947 e il 1959 gira undici parodie. Se anche la grazia divina di Totò vivifica tutto, le battute spesso ammiccano stancamente alle mode cinematografiche, ad esempio quando promette di spezzare «i reni a Maciste e i suoi compagni, a Rocco e i suoi fratelli» (*Totò contro Maciste*).

La parodia colpisce anche Shakespeare, all'epoca sovrapposto alla declamazione stentorea, alla pesantezza filosofica e ai fasti littori. Netta era stata l'immedesimazione tra la romanità conculcata dal regime fascista e quel poco di Shakespeare che aveva aggirato l'autarchia culturale. «Se conosco Shakespeare? Lo conosco benissimo, in casa lo chiamavamo William» (*Chi si ferma è perduto*). Di certo gli italiani lo chiamavano Guglielmo, se poi lo chiamavano, per via degli adattamenti o delle traduzioni francesi e italiane (Cattaneo 2007). Fra le traduzioni circolavano ancora quelle vetuste di Carlo Rusconi (1873-74) e Giulio Carcano (1875-82, ripresa per la Sansoni del 1924-33). Le nuove traduzioni erano fedeli, ma soprattutto nell'imitare i poeti italiani alla moda (D'Annunzio) e nell'omettere ogni sconcezza, vera o presunta.

La conoscenza di Shakespeare doveva essere letteralmente antologica, limitata ai pochi pezzi forti che ancora comparivano nei programmi ginnasiali, preferibilmente tratti dai drammi romani. Questo almeno fino al 1925, allorché cominciò la nefasta provincializzazione e l'elogio delle piccole virtù italiche (Cattaneo 2007: 17). Alcuni rari brani sopravvissero, edulcorati, nelle antologie curate da Corrado Alvaro o da Alfredo Panzini: il discorso di Mercuzio sulla fata Mab, *l'Amleto al cimitero* di Rusconi, e l'immane *Giulio Cesare*.

Lo Shakespeare romano era l'unico a interessare ancora gli scarsi intellettuali fascisti. "Guglielmo" diventa il portavoce di un ideale nazionale e vigoroso centrato sulla figura di Cesare, preconizzatore del

Duce e portavoce della ragion di stato (Bassi 2009). *Giulio Cesare* riceve tredici traduzioni tra il 1924 e il 1925; durante il Ventennio ne sopravvivono almeno quaranta edizioni (Isenberg 2012: 85). Meno cospicua la sua storia teatrale: nel 1935 si ha l'unica rappresentazione nota fra il 1910 e il dopoguerra, per opera di Ferdinando Tamberlani presso la Basilica di Massenzio. Il testo shakespeariano venne definitivamente bandito dalle scuole italiane nel 1936, stesso anno in cui furono proibite a teatro le opere inglesi (De Benedictis 2014). Il fascismo approdò direttamente al cesarismo: con una mancanza di scaramanzia di cui un napoletano non si sarebbe mai macchiato, Mussolini scrisse con Giovacchino Forzano il *Cesare* (1939).

Nell'immaginazione di Totò e dei suoi sceneggiatori, lo Shakespeare romano probabilmente si saldò con il carattere tronfio e parolaio del regime. Del resto, convenzionale era la macchietta dell'antico romano basata sugli anacronismi, tanto nel teatro popolare della capitale (Menarini 2001: 12) quanto nel repertorio di Petrolini (*Nerone*, 1917, trasformato nel 1930 in un film da Alessandro Blasetti). La romanità shakespeariana divenne un altro modo di deridere il Duce, la sua voce, i tic verbali del Ventennio. Venne imitato soprattutto il primo Mussolini, e non quello dei destini imperiali (Brunetta 1993). Stravolgendo la cronologia, del resto, Totò si professa democristiano antemarcia (*L'imperatore di Capri*). Il riferimento al Duce evoca i noti problemi di Totò con la censura, prima fascista poi democristiana (Anile 2005). Il Totò-Pinocchio della rivista *Quando meno te l'aspetti* (1940), rivolgendosi a Castellani-Lucignolo, aveva detto con certo sprezzo del pericolo che nell'Italia fascista e bellica erano tutti «burattini in libertà, / Qui le teste son di legno, ch'è proibito aver ingegno» (Anile 1997: 124). La cadenza mussoliniana affiora quasi ogni volta che Totò si rivolge a un pubblico, ad esempio nella conclusione dello *Smemorato di Collegno*; analoga parlata, con venatura hitleriana, affiora nel colonnello che fucila le sagome degli Alleati in *Totò Diabolicus*. In una scena di *Fermo con le mani* (1937), stranamente sfuggita alle forbici a meno che non venne tagliata nelle copie distribuite (Anile 1997: 55), il giovane Totò, garzone di barberia, fa da pedicure a un personaggio pelato visto di spalle dall'inflessione

romagnola; all'estrazione dei piedi Totò reagisce indossando una maschera da gas.

In altri casi la parodia non si rivolge direttamente alla Roma antica o fascista, bensì a quella postbellica dei destini non imperiali ma ministeriali. Anche nella vita reale Totò risiede da tempo nell'Urbe, custode della sovrabbondanza burocratica della parola significata dai documenti polverosi e mai evasi (di giorno o di notte) che attorniano lui e le sue spalle (termine infelicissimo quando i comprimari sono Peppino De Filippo, Mario Castellani, Nino Taranto, Pietro Carloni, Aldo Giuffré). La parola burocratica si risolve in puro rumore nella scena dei timbri all'inizio di *Totò e i re di Roma*. Carta bianca è ciò che Totò scatologicamente offre al tedesco ne *I due colonnelli*. Lo scontro con la parola dell'autorità sottende anche quel classico della farsa che è la scena dell'aula di giustizia, presente in *Totò terzo uomo* (1951), *Dov'è la libertà?* (1952), *I tre ladri* (1954), *La cambiale* (1959), *Totò e Peppino divisi a Berlino* (1962), *Lo smemorato di Collegno* (1962), *Le motorizzate* (1963).

Scic e Spirre

Diversi sono i trucchi della parodia a disposizione di Totò e dei suoi sceneggiatori, fra cui soprattutto l'abbassamento e l'aggiornamento (Almansi - Fink 1976: 53, 59). Vale più in generale l'osservazione che Manferlotti (2005: 23) fa a proposito della scena del balcone in *Totò e i re di Roma*, segnata da «un parlato piccolo borghese infarcito di luoghi comuni e frasi fatte, governato da finalità che non guardano all'essere ma (nell'ordine) alla carriera e alla copula». Altri esempi sono il rovesciamento verbale, scatologico o culinario, il «*Giulietto e Romea*, il capolavoro di Scic e Spirre», i quali «non potevano sposare per colpa delle loro famiglie: i Cappelletti e gli Agnolotti» (*I tartassati*). Oppure la battuta presa alla lettera: «Iago mette una pulce nell'orecchio a Otello [...] ma sono scherzi che si fanno? Mettere la pulce nell'orecchio a un signore, a un galantuomo. Può essere pericoloso, la pulce può forare il timpano, passa per la tromba di Eustachio e arriva al cervello» (*Il medico dei pazzi*). Il fazzoletto di Otello come prova del tradimento di Desdemona? «Cose da pazzi! Allora tutti

gli uomini che hanno un fazzoletto dovrebbero essere cornuti. Ma chi è che non ha un fazzoletto? Forse Otello si soffiava il naso con le dita? Sporaccione!» (Chi si ferma è perduto). Illuminante un brevissimo estratto radiofonico dal programma «La Giraffa» (1952), *Shakespeare recitato da Totò*¹. Totò declama «Essere o non essere» con voce attoriale, poi asserisce che *Essere o non essere* corrisponde al noto *dilemma siamo uomini o caporali*. Finché non prorompe il grido dell'evasore, allusione alle sue note grane col fisco, altra autorità centrale e romana: «Morire, dormire, bere, cantare, passeggiare, fumare, guadagnare e non pagare le tasse. Ofelia! Ofelia! Le tasse! Le tasse!». L'anno non è casuale: nel 1952 Squarzina recupera il testo integrale di *Amleto*, la cui stella è un aitante Gassman (vi risponde anche Macario con *Io, Amleto*). In altri casi l'allusione parodica è prolungata, ad esempio nel discorso di Antonio in morte di Cesare che Totò adatta al defunto capoufficio, l'ipercolliderico Luigi Pavese, in *Chi si ferma è perduto*. Oppure la scena del balcone di *Romeo e Giulietta* che l'impiegato Totò, desideroso di promozione, recita debitamente agghindato a Lia Zoppelli ne *I sette re di Roma* (film a sua volta basato su una duplice allusione al Gogol di *La morte dell'impiegato* ed *Esami di promozione*).

Il dialogosi conclude con Totò-Romeo che, alla stizzita Giulietta, ribatte in romanesco: «ahò, e nun te arrabbia». Lo Shakespeare delle parodie è infatti spesso quello romano, anzi romanesco, dell'Urbe impiegatizia. Massimo esempio ne è *Totò e Cleopatra* (1963), dove alla decadenza orientaleggiante ed effeminata si aggiungono per sovrappiù i giochi di specchi della *Commedia degli errori* e della *Dodicesima notte*. Altrove abbiamo sospette allusioni. Probabilmente non è solo il Tiberio depravato di Sallustio, ma anche l'Antonio irretito da Cleopatra che ispira la vita debosciata degli esistenzialisti capresi in *L'Imperatore di Capri* e in *Totò a colori*. Altra possibile allusione è l'orazione del condottiero interrotta di continuo dai lazzi atellani dello stesso Totò (in *Totò e Cleopatra*) o dal comprimario, ad esempio Nino Taranto di *Totò contro Maciste*, motivo da commedia dell'arte prima e del varietà poi,

¹<http://www.teche.rai.it/2015/04/shakespeare-interpretato-da-toto/>.

molto vicino alla misantropa disillusione del Coriolano shakespeariano.

Oltre alla satira del cesarismo fascista, in queste parodie si intuisce quella paura del testo canonico che lo consacra di nuovo, dove la parodia diventa «operazione esorcistica per liberarsi di una familiarità fin troppo pericolosa e, al limite, umiliante» (Almansi - Fink 1976: VII). Lo Shakespeare romano è soprattutto un eccesso monumentale e mortifero della parola, che la parodia replica, amplifica ma non storna. Inutilmente Totò cerca di usare la lettera già scritta, di adattare Shakespeare alla contemporaneità e al suo desiderio: la parola, anche quella parodica, non scongiura il terrore, anzi lo esacerba. La sua sovrabbondanza svela che il significato non esiste e che il reale non può essere espresso. Sopravvive solo il significante, impazzito in una catena di metamorfosi dettate dal quotidiano e dal corporeo. E si prospetta, apparentemente opposto alla pagliacciata verbale, l'antico trucco del silenzio come sola parola del desiderio e insieme esorcismo della morte.

La marionetta e la maschera

Parlando del silenzio di Totò viene subito da pensare alla marionetta e la maschera.

L'esempio più vicino parrebbe quello che chiude la carriera cinematografica di Totò, l'anno prima della sua morte: la marionetta Jago nell'episodio pasoliniano "Che cosa sono le nuvole?", all'interno del film a episodi *Capriccio all'italiana* (1967). La caratteristica più anarchica e materica di Totò diventa tuttavia meno facile da scorgere, rispetto alle parodie, in questo episodio affollato di rimandi alle altre arti, con la caratteristica abilità di Pasolini «di esprimersi con più mezzi» e «saper trasformare e adattare alle proprie esigenze, qualsiasi materiale gli passasse per le mani» (Brunetta 1993, IV:210). Il cinema di (presunta) serie B (oltre a Totò, compagno Franchi e Ingrassia) si sposa qui, in una *mise en abyme* infinita, con l'arte. Velazquez compare due volte, con il quadro *Las Meninas*, celebre esposizione della scena dentro la scena e dell'incorniciamento di sguardi, e da una riproduzione di

Venere e Cupido che compare alle spalle dell'immondezzaio Modugno sul furgone, un dantesco Caronte di borgata che «viene, prende i morti, se ne va». In un tripudio di citazioni, trionfa il metateatro di Shakespeare con l'aggiunta pirandelliana che le marionette sanno di essere tali, il Calderon de la Barca citato e raddoppiato da Totò («noi siamo in un sogno dentro un sogno») e le «merveilleux nuages» che lo straniero di Baudelaire dichiara solo di amare (“L'étranger”, in *Petits poèmes en prose*), a cui nel finale allude, forse ironicamente, Totò abbandonato nella discarica: «Oh, straziante, meravigliosa bellezza del Creato!».

Al sorgere della carriera, invece, Totò era una celebre marionetta muta, uno dei pezzi forti degli inizi a teatro e della fase cinematografica fino al secondo Dopoguerra. Anche metaforicamente diversi critici hanno scorto in lui la «supermarionetta» futurista ipotizzata da Gordon Craig, l'attore completamente sganciato dai sentimenti. Un fuoriuscito del Futurismo era il primo regista di Totò, il Carlo Ludovico Bragaglia di *Animali pazzi* (1939). L'altro Bragaglia, il regista Anton Giulio, chiamò Totò «marionetta inconsapevole i cui fili sono agitati dalla mano di Dio»; per Furio Scarpelli, Totò era un burattino che manifestava «l'immaterialità, l'assurdità, la non logica, il non essere collegato a niente [...] l'astrazione di un impeto interiore, il desiderio di prendersela con chi deteneva una qualsiasi forma di potere» (Anile 1997: 20-21). Totò come solo corpo ritorna anche in Fellini, che lo descrisse come «una testa di creta caduta in terra dal trespolo e rimessa insieme frettolosamente» (Anile 1980, 152). Forse l'intuizione più azzeccata è quella del critico americano Eric Bentley che vi lesse piuttosto una «critica alla vita che è l'essenza dello scherzo [...] per lui il corpo è più espressivo della parola» (1950:104).

Il corpo più espressivo della parola torna anche nella seconda, più decisiva metafora: la maschera. Quale, però? Non convince la più ovvia, Pulcinella, che tanto nella rivista quanto nello schermo Totò impersonò pochissimo e male. Da giovane Totò aveva fatto il *mamo* di Pulcinella in farse come *La scampagnata dei tre disperati* (la scena del ristorante con poche lire, che torna spesso nei film). Venne convinto solo una volta a comparire vestito da Pulcinella in una rivista, *Quando*

meno te l'aspetti (1940); la prima andò così male che venne fischiato (Anile 1997: 18). Sullo schermo Totò comparve col camicione bianco di Pulcinella solo una volta, in *Figaro qua, Figaro là* (1950) di Carlo Ludovico Bragaglia, quando al marchese di Acquaviva risponde stizzito: «A chi ha detto Pulcinella? A me?». Maschera ancor più stretta è l'Arlecchino servitore di due padroni presente nella trama dell'*Imperatore di Capri*. Miglior tramite è casomai il Don Felice Sciosciammocca di Scarpetta, cui si riferiscono *Sette ore di guai* (1951), *Un turco napoletano* (1953), *Miseria e nobiltà* (1954), e *Il medico dei pazzi* (1954), o il pazzariello dell'*Oro di Napoli*.

La maschera di Totò più interessante è quella del silenzio repentino di fronte al desiderio. Come osserva Goffredo Fofi (1977: 17), possiamo certo parlare di maschera per Petrolini e per Totò (chiamato da piccolo *o' Spione* per la sua capacità di studiare e imitare i personaggi del Rione Sanità), ma con una distinzione: il nonsense è verbale nel primo, visivo nel Principe. Se ricordiamo la distinzione posta da Baudrillard tra il doppio nelle culture arcaiche quale esperienza quotidiana e non patologica che consente «uno scambio visibile con un settore non visibile di se stessi», e nella modernità come effetto della alienazione e della scissione della personalità (1979: 154, 156), la maschera di Totò appartiene al secondo campo. Un po' come nel mondo romano *persona* aveva il significato di personaggio e tipo teatrale (Guastella 2005), la fissità di questa maschera repentina e ammutolita permette il riconoscimento del carattere, il suo ritorno al di là di ogni variazione. È ad esempio lo sguardo misto di noia e sgomento che Totò rivolge per tre volte di seguito a Peppino quando, in *Totò Peppino e la malafemmina*, ripetono all'unisono la domanda freudiana «a quanto ammonta il danno» (e sarà un caso che, la terza volta, finalmente libero di parlare, Totò si impapera?). Più in generale, è lo sguardo muto che Totò rivolge al perturbante: al folle Arnoldo Foà in *Totò sceicco*, dopo averne condiviso la sguaiata risata, seguita dal gesto di toccarsi le labbra col dito che era quello del dio Arpocrate, unione misterica fra silenzio e saggezza; al musicista cafone e muto de *I sette re di Roma* in un minuto di sguardi sempre più terrorizzati;

all'algerino che gli indica in un arabo politicamente scorrettissimo la strada dentro la Kasbah in *Totò Lemokò*.

La maschera del silenzio istantaneo ricorda un po' quel desiderio paradossale e risentito che Totò espresse a Zavattini nel 1940 («I pensieri di Totò», *Scenario IX*, 405): «vorrei essere, come maximum, il protagonista di un cartone animato. Anche perché vorrei parlare pochissimo. Ridere, esclamare; io rido in due modi, e proprio da cartone animato» (cit. in Anile 1997: 22). Forse non era solo affettazione, o insoddisfazione verso il cinema: «Io non ho il dono della parola e nel caso mio il dialogo smonta e immeschinisce tutto. Sono un comico muto» (Escobar 1998: 66). Che questa sia solo una posa o una verità inconscia, è vero che la parola di Totò spesso si inceppa. Totò deride chi balbetta, come il poliziotto di *Totò contro i quattro*; preso dall'emozione, 'cacaglia' lui stesso. Lo inceppano anche i luoghi di passaggio della parola, quali le portinerie degli alberghi di *Totò Tarzan* e di *Fifa e Arena*, o la dogana di *Noi duri*. È la stessa difficoltà di far passare la lettera che contiene le supposte necessarie al commissario di *Totò contro i quattro* e che l'arcigno pugliese Mastrillo-Nino Taranto blocca mediante un continuo ossequio al senso letterale.

A proposito di parola scritta, sappiamo che il copione veniva rivisto da Totò (oletto da Castellani) insieme con i comprimari prima delle riprese; come attesta Carlo Croccolo, sul set «bisognava rispettare i tempi della prova, non si poteva nemmeno ritardare o fare la 'faccetta', non si poteva fare niente» (Escobar 1998: 29). La faccetta era uno degli ammicchi da evitare, una di quelle «negligenze» che il napoletano Perrucci, sistematizzando a fine Seicento la tradizione della Commedia dell'Arte, ingiungeva di evitare:

Il restar mutolo in scena, anche è difetto grande, o sia per mancanza di memoria o per non risponder a tempo, né altro rimedio vi saprei ritrovare, se non accompagnarlo con qualche azione di meraviglia, o di attaccarsi subito all'improvviso *in subiecta materia* [...] chi recita a guisa di Pappagallo, senza che si confidi uscire un poco dalla Pappa, e lasciarsi all'improvviso, può

succedere di restare come una statua oggetto de' cachinni, e dell'irrisioni del Popolo. (Perrucci 1961:138)

Proprio il «restare come una statua», la maschera del silenzio, allude, scaramanticamente, a un'altra, più definitiva assenza di parola di cui farsi beffe secondo la tradizione luciana e rabelaisiana. Nel necrologio «Inventò la sua maschera funebre», comparso *ne Il Giorno* del 18 aprile 1967, Mario Soldati parlò di «un cadavere elettrizzato [...] 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, stecchiti'» (Anile 1997: 25). Totò davvero si inventa spesso la sua maschera funebre: *le gai revenant*, l'aveva già chiamato Marco Ramperti nel 1935. Totò anticipa la propria morte legandosi da solo il fazzoletto attorno alla testa o, come nel finale di *Chi si ferma è perduto*, camminando nel suo stesso corteo funebre. «Mettiamoci sulle spalle quest'altra cassa da morto», pare dicesse all'inizio di ogni lavorazione. Non mancano le allusioni al suicidio: *Animali pazzi* inizia con una serie di tentativi di infrangere «the canon against self-slaughter» (*Hamlet* 1.2.132²); un'analogia, interminabile sequenza muta compare all'inizio di *Totò all'inferno*. Totò ritorna anche dall'oltretomba: in *Due cuori fra le belve* (1943), gettato nel mare in tempesta come Thaisa nel *Pericle* shakespeariano, ne emerge quando tre giocatori di tressette decidono di giocare col morto; appare poi alla sua bella e dice «Io non sono che un'ombra, una larva, un fantasma gentile», con rimando alla maschera facciale degli attori tragici, larva, ai suoi legami primigeni con lo spirito dei morti, di cui l'aspetto lugubre, la maschera spettrale è imitazione e insieme esorcismo (Bronzini 1992).

Insomma, «l'atmosfera è tetra», e non solo nella casa della baronessa necrofila Von Krapfen in *L'imperatore di Capri*, versione parodica della discesa all'Ade (farsa tipica del teatro napoletano cui si

² Le citazioni delle opere teatrali si riferiscono a Shakespeare 2005, quelle da *Venus and Adonis* a Shakespeare 2002.

allude anche in Totò cerca casa). Totò è «il morto fresco di giornata» (47 morto che parla); il finale delle sue riviste spesso si trasformava in una processione funebre, come attestato sullo schermo in *I pompieri di Viggiù*. Pronto al martirio, depone la testa sul cuscino simile al suo santo privato in *San Giovanni Decollato*. E l'evocazione continua della parola "morte" non è nemmeno accompagnata dalle corna, perlomeno fino al *Ratto delle Sabine* (1945). Alla morte e alla sua fissità silenziosa Totò risponde con lo sberleffo carnascialesco. Si risveglia nell'apparente oltretomba ancora munito di parola, come in *47 morto che parla*, quando declina una serie di verbi impossibili da coniugare in vita, per concludere con l'affondo carnevalesco nel basso corporeo: «morii, defunsi, decessi». «Devo denunciare un decesso», dice un vecchio cadaverico in fila davanti all'ufficio reclami dell'impiegato Totò (*Totò cerca casa*), il quale lo manda scaramanticamente verso il gabinetto.

Fonte dello sgomento è spesso la donnache vive, al pari dell'Olivia shakespeariana, in un innaturale culto della morte (la baronessa Von Krapfen) oppure, variante della Medusa, pietrifica con uno sguardo che induce alla follia (*Totò Sceicco*). Il silenzio di Totò è soprattutto un capovolgimento della parola e dei ruoli tra uomo e donna. La carne della donna diventa immagine monumentale, ridotta alla pietra come Ermione. Nel restare come una statua di fronte alla bellezza muliebre si celava un'antica eccellenza retorica, nota a Shakespeare – quello inglese, non quello romanizzato.

Venere e Totò

Il silenzio è simbolo arcaico di eloquenza e saggezza, come Shakespeare poteva leggere nella traduzione del *De garrulitate* (504A) di Plutarco: «silence argueth deep and profound wisdom; it implieth sobriety, and is a mystical secret and divine vertue» (Plutarch 1657: 160; cfr. Cicerone, *De oratore* III.xxxv.142; Ovidio, *Ars amatoria* II.603). Mai Ulisse fu più eloquente di quando rimase in silenzio (Aulo Gellio, *Notti attiche* I.xv.3). All'emergere di una retorica basata non sulle parole

dei sofisti, secondo l'accusa di Platone, ma sul vero, corrisponde quella del silenzio come verità ed eloquenza (Waddington 1970: 252).

Accompagna questa tradizione quella del silenzio causato da Amore: «Saepe tacens vocem verbaque vultus habet», ammonisce Ovidio (*Ars amatoria* I.574) o, come rende Shakespeare, «I'll speak to thee in silence» (*Cymbeline* 5.4.29). Il silenzio da Ovidio perviene a Petrarca, uno dei classici che permaneva nel repertorio di generici dentro i canovacci della Commedia dell'Arte (Zorzi 1983: 71). L'allusione è anche al Dante delle rime petrose («Così nel mio parlar voglio essere aspro», *Rime* 103). E alla corruzione dell'intelletto (*mentis*) provocata dalla donna-Medusa, dove il *pondus* della pietra è la caduta nell'Eros, si contrappone, secondo il sistema agostiniano, il fuoco dell'ascensione spirituale (Mazzotta 1993: 73-4). Laura imprigiona il poeta nella pietra, nella roccia, nella selce (*Canzone* 23.13, 64-66, 138-40, in Petrarca 2006), in particolare nell'apostrofe che il poeta muove a Pigmalione, pure lui incapace di avere risposta dall'immagine: «se risponder sapesse a' detti miei!» (*Canzoniere* 78.11). La conversazione immaginaria tra Petrarca e Pigmalione è favorita dal silenzio di pietra assunto da Laura (Enterlyne 2004: 211). Nella pietra il poeta incide l'immagine della pietrosa Laura («nel primo sasso / disegno co la mente il suo bel viso»), ed egli stesso diviene «freddo, pietra morta in pietra viva» (*Canzoniere* 129.28-29, 51). L'impossibilità di tacere di fronte alla donna fredda e muta si capovolge nel silenzio che il poeta cerca di imporsi: «chi mi conduce a l'esca / onde 'l mio color cresca, / et perché pria tacendo non m'impetro?» (*Canzoniere* 37.54-56). Il poeta riduce la donna al silenzio e, mediante l'elogio delle singole parti, ne frammenta il corpo assente dando pienezza alla propria voce (Vickers 1981-82: 279). La donna diventa un muto elenco di parti: «A hand, a foot, a face, an eye, / A gait, a state, a brow, a breast, a waist, / a leg, a limb» (*Love's Labour's Lost* 4.3.182-84), come per il corpo della Barzizza, le più segrete delle quali restano occluse dal «pesciaccio democristiano» (*Totò a colori*).

In questo transfert è l'uomo a piombare nel silenzio: «All orators are dumb when beauty pleadeth» (*The Rape of Lucrece*, 280). La vista di Cleopatra sottrae la parola all'uomo e lo trasforma in un essere solo

occhiuto: «great Pompey / Would stand and make his eyes grow in my brow, / There would he anchor his aspect» (*Antony and Cleopatra* 1.5.31-3). Il desiderio è immediato come la meraviglia che trasforma il volto del re di Navarra in un libro annotato: «His face's own margent did quote such amazes / That all eyes saw his eyes enchanted with gazes» (*Love's Labour's Lost* 2.1.245-46). Il vero amore non deve parlare: «So true love should do: it cannot speak, / for truth hath better deeds than words to grace it» (*The Two Gentlemen of Verona* 2.2.17-18). Ed è un silenzio che evoca l'altro, più terribile: al mutismo sepolcrale e alla deposizione di una corona il ravveduto Claudio affida ogni elogio sulla finta tomba di Hero, «[p]raising her when I am dumb» (*Much Ado About Nothing* 5.3.10).

Massimo esempio shakespeariano del nesso fra silenzio e desiderio è il poemetto *Venere e Adone* (1593). Ma con il consueto capovolgimento: ora è l'uomo che si ammutolisce in un «dumb play» (359). Adone parla per soli 88 versi, tant'è che, quando lo fa, Venere si meraviglia (427). Il poemetto inverte la struttura tradizionale del potere attestata dalla mitologia, dov'è Giove a sedurre (Bate 1993: 92), e si differenzia anche da Ovidio, in cui Venere lascia Adone dopo averlo avvisato sul pericolo della caccia. In Shakespeare è Adone che si allontana: il rovesciamento dei ruoli venne forse influenzato dal celebre quadro di Tiziano (1553), reso popolare dalle stampe di Giulio Sanuto e Martino Rota (Panofsky 1992: 156).

Shakespeare combina in realtà tre storie ovidiane: Venere e Adone (*Metamorfosi* X.519-59, 705-39), l'annullamento della virilità nell'episodio di Salmacide ed Ermafrodito (IV.285-388) e l'elisione finale dell'individualità in Narciso ed Eco (III.339-510). È il recalcitrante Adone ad accusare Venere di usare gli «strained touches» della falsa retorica appannaggio dei poeti maschi (Kiernan 1995: 480). Il discorso di Venere è infatti un tema trito della retorica, «idle» e «over-handled» (422, 770). Il «lustful language broken» (47) che caratterizza l'innamorato viene traslato su Venere, consapevole del capovolgimento: «Would thou wert as I am, and I a man» (369). Al terrorizzato Adonemanca lo sfogo della parola: «Free vent of words love's fire doth assuage; / But when the heart's attorney once is mute /

The client breaks, as desp'rate in his suit» (334-36). Il giovane assomiglia a Narciso, di cui condividerà la trasformazione in fiore (157-62): Adone muto evoca il semblante petrarchesco della morte, la Laura pietrosa che rende il poeta di pietra, da cui il silenzio capovolto cercava di distoglierci. Al pari di Laura, Adone è «obdurate, flinty, hard as steel» (199), un corpo che è solo «swallowing grave» (757), un'immagine priva di vita:

'Fie, lifeless picture, cold, and senseless stone,
Well-painted idol, image dull, and dead,
Statue contenting but the eye alone,
Thing like a man, but of no woman bred. (211-14)

Quel manichino di papà

«Oddio, non è proprio un Adone» (Giacovelli 1994: 28), dice la Barzizza riferendosi a Totò nel magnifico sketch *Quel manichino di papà*, presente già nella rivista *Tra moglie e marito... la suocera e il dito poi trasposto sullo schermo* in *I pompieri di Viggiù* e in *Il più comico spettacolo del mondo* (1953). Totò importuna la Barzizza nel suo negozio di confezioni; sorpreso dall'arrivo del marito geloso, si trasforma in un manichino ed assume la voce del padre defunto del marito. Anche in altri film compare, a tratti, questa maschera di Totò-Adone, lo sguardo attonito verso la donna, il seduttore che si scopre imbambolato (o 'babbano', da 'bamblein', cui forse si riferisce anche il 'mammucelo'), di fronte alla bambola. Nel dialetto napoletano spesso lo sciocco si indica mediante la privazione della vista (il 'battilocchio', ovvero il bendato, da 'battant l'oeil') o il procedere incerto, a bocca aperta (il 'cannapierto' e il 'moscammocca') o per mano come un cieco (il 'catàmmaro').

La serva serve: ritorniamo in chiusura a *Totò e Cleopatra*. L'esordio mussoliniano di Totò-Antonio si eclissa di fronte al manifestarsi di Cleopatra, cui lui risponde in romanesco («Ammazzala quant'è buona questa!»). E per un istante fissa l'ancella accanto. Allo sgomento incontro con la vamp monumentale Totò reagisce con l'imbarazzo,

soprattutto se è la Barzizza a fargli i complimenti. Oppure finge di essere disinteressato spostando sugli altri la responsabilità dello sguardo, ad esempio quando chiede alla bella Fiorella Mari di levarsi le mutande durante lo strip-tease e, di fronte al rumoreggiare del pubblico, ridacchia: «Sciocchi! Io lo facevo per voi» (*Siamo uomini o caporali*). Altrove reagisce diventando a sua volta l'oggetto dello sguardo silenzioso, la hostess racchia di *Fifa e arena*, la Lolita attempata di *Totò Truffa 62*, la prostituta di *Una di quelle*. Oppure offre la reazione del superuomo Le Mokò-Sansone, «in manica di capelli», durante la scena del ballo, che dapprima batte la testa della ballerina contro lo spigolo della scala, in una risata folle, e poi rapidamente trascolora verso la muta estraneità.

Allo sconquasso causato dalla donna Totò risponde con la maschera che esprime insieme il desiderio e l'impossibilità di soddisfarlo, il gesto plebeo dell'annusare, lo sguardo integrale dai piedi alla testa che ancora riesce a rivolgere a Mina nella puntata di *Studio Uno* del 1966. Al pari del cibo, la donna provoca l'immediato desiderio in Totò, subito disponibile, «anima, corpo e frattaglie» (*Totò cerca moglie*), un desiderio iperbolico che non raggiunge la meta: «Solo così il desiderio può continuare a riprodurre se stesso [...] la donna mette in pericolo la persistenza della fame erotica: all'una e all'altra l'oggetto deve esser sottratto e negato» (Escobar 1998: 86). Non credo però che questi siano solo «bamboleggiamenti, smorfie trasognate» (Anile 1998: 72). Di fronte all'osservazione di Dario Fo secondo cui Totò cade in «tic, ammiccamenti, infantili pudori, caste ritrosie» come se il sesso gli procurasse terrore (Fo 1991: 19), il Principe avrebbe anzi risposto che era ottomano e che di mani Fo ne vedeva solo due, ma lui ne aveva altre sei.

Totò compie la medesima perlustrazione dell'abisso femminile prospettata da Lear: «Down from the waist they are centaurs, though women all above. But to the girdle do the gods inherit; beneath is all the fiends: there's hell, there's darkness» (*King Lear* 4.6.121-24). Da quelle parti occulte lancia uno sguardo scettico Totò-Le Mokò nascostosi dietro la statuaria Gianna Maria Canale. Totò investiga con lo sguardo il limite della pazienza oltre cui si pone la donna, come

chiarisce a Delia Scala con una terna paradigmatica: «Pevbacco se mi piaci, sei affascinante, sei conturbante e oserei dire, se mi è pevmesso, adiacente» (*Signori si nasce*). È l'adiacenza all'abisso che Totò indaga muto ritraendosi, un po' per censura, un po' per mantenere il desiderio. Lo stesso vuoto infernale cui allude nella scena del vagone (variante dell'antica farsa napoletana *La camera fittata per tre*, Anile 1998: 38, 49), allorché penetra lo spazio lasciato libero dal braccio dell'onorevole Trombetta: «Io quando vedo un buco mi ci ficco dentro». Il silenzio shakespeariano di Totò esprime i limiti della parola maschile, un rinuncio alla retorica simile a quello espresso da Berowne sul finire di *Love's Labour's Lost*. La donna, scomposta in parti da osservare con scrutinio muto, è più grande e vasta di quell'elenco. E il sesso è una disgrazia, una forza e un gravame che attira e respinge. All'uomo che agogna solo l'immortalità la donna ricorda la carne, serva dal seno accogliente e materno ma anche prefica che indica la fine del ciclo. Da questa doppia memoria Totò, Adone imbambolato, si ritrae, in un movimento di adesione piena al desiderio e di inibizione al ricordo della morte. Oltre la parola sovrabbondante, derisa dalla parodia, il desiderio procede muto come una nenia insieme infantile e funebre.

Totò e l'eco

L'ambiguità della parodia è già nella sua definizione: si riferisce al fatto che è un canto accostato alla melodia principale, o contro la melodia, contro il testo precedente? La duplicità permane non solo nell'equivoco accenno di Aristotele al primo poeta parodico, Egemone di Taso (*Poetica* 1448A, 11-14), ma anche nelle due distinte definizioni date da Quintiliano: l'uso di una melodia spostata su un testo diverso da quello originale o quei versi che, per provocare divertimento (*urbanitas*), riprendono modelli noti (*Institutio oratoriae* 9.2.35, 6.3.97). Per Scaligero la parodia è una *rhapsodia inversa* cui ricorrevano i cantori come pausa di riposo all'interno dell'ascolto dei poemi epici, «ad ridicula sensum retrahens» (1561: I/42-46; Borello 1996: 26-7). Il Novecento applica alla parodia definizioni meno musicali e più spaziali, quali il

palinsesto di Genette o l'ipertesto di Julia Kristeva. Il caso di Totò e Shakespeare sembra rifarsi a una stratigrafia diversa. Non la gerarchia dell'ipotesto, di cui la parodia replica la consacrazione, ma proprio l'ipogeo, l'antro capovolto e armonico della Napoli sotterranea, un ideale di eco e riverbero che, terminata la ripetizione della parola, scorge nello sgomento muto la migliore parola da opporre alla sconcertante, duplice appartenenza della donna all'ordine della vita e a quello della morte. In questo canto parallelo che accomuna, al di là della parodia, Totò e Shakespeare, il silenzio è una reazione beffarda *alla Nachdenklichkeit*, alla pensosità dell'uomo che, unico tra i viventi, di fronte alle domande esita nel rispondere, in quella che potrebbe essere omissione che chiamiamo esperienza: «Che non si percepiscano solo segnali ma cose, significa che abbiamo imparato ad attendere quello che di volta in volta si manifesterà ancora» (Blumenberg 1981: 5). La perdita di parola, romana e shakespeariana, di fronte alla donna evoca e storna quella definitiva. La donna riduce Totò in un Adone già morto, solo già corpo, evocazione comoda della morte e insieme derisione dell'assenza totale di parola. Viene in mente l'involontaria descrizione azzeccata che di *Letto a tre piazze* diede il censore (e recensore) del Centro Cattolico Cinematografico: «Non c'è nulla di positivo» (Anile 2005: 158). Questo nulla Totò e Shakespeare esplorano, come in *Totò tarzan il Principe*, «uomo di foresta sì, ma fesso no», certifica al cameriere:

«Il signore desidera?».

«Sì, io desidero».

Bibliografia

- Almansi, Guido - Fink, Guido, *Quasi come. Parodia come letteratura. Letteratura come parodia*, Milano, Bompiani, 1976.
- Anile, Alberto, *Il cinema di Totò (1930-1945). L'estro funambolo e l'ameno spettro*, Genova, Le Mani, 1997.
- Id., *Totò proibito. Storia puntigliosa e grottesca dei rapporti tra il principe De Curtis e la censura*, Torino, Lindau, 2005.
- Bakhtin, Michail, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1995.
- Bate, Jonathan, "Sexual perversity in Venus and Adonis", *The Yearbook of English Studies*, 23 (1993): 80-92.
- Baudrillard, Jean, *L'échange symbolique et la mort*, trad. it. *Lo scambio simbolico e la morte*, Milano, Feltrinelli, 1979.
- Bentley, Eric, «Totò visto da un americano», *Teatro*, II. 18 (ottobre 1950): 41-2.
- Blumenberg, Hans, "Pensosità", *In forma di parole*, III (1981): 5-18.
- Borello, Rosalma Salina, *Testo, intertesto, ipertesto. Proposte teoriche e percorsi di lettura*, Roma, Bulzoni, 1996.
- Bronzini, Giovanni Battista, «Dalla larva alla maschera», *La maschera, il doppio e il ritratto. Strategie dell'identità*, Ed. Maurizio Bettini, Bari, Laterza, 1992: 61-84.
- Brunetta, Gian Piero, *Storia del cinema italiano. Il cinema del regime 1929-1945*, Roma, Editori Riuniti, 1993, 4 voll.
- Cattaneo, Arturo, *Chi stramalediva gli inglesi. La diffusione della letteratura inglese e americana in Italia tra le due guerre*, Milano, Vita e Pensiero, 2007.
- DeBenedictis, Michele, "Crossing the Rubicon in Fascist Italy: Mussolini and Theatrical Caesarism from Shakespeare's Julius Caesar", *Shakespeare and Tyranny: Regimes of Reading in Europe and Beyond*, Ed. Keith Gregor, Newcastle upon Thyne, Cambridge Scholars Publishing, 2014: 105-26.
- Enterline, Lynn, *The Rhetoric of the Body from Ovid to Shakespeare*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

- Escobar, Roberto, *Totò. Avventure di una marionetta*, Bologna, Il Mulino, 1998.
- Fellini, Federico, *Fare un film*, Torino, Einaudi, 1980.
- Fo, Dario, Totò. *Manuale dell'attore comico*, Torino, Aleph, 1991.
- Fofi, Goffredo - Faldini, Franca, *Totò: l'uomo e la maschera*, Milano, Feltrinelli, 1977.
- Giacovelli, Enrico (ed.), *Poi dice che uno si butta a sinistra. Tutti gli sketch integrali e le battute più divertenti di tutti i film di Totò*, Roma, Gremese, 1994.
- Guarini, Ruggero (ed.), *Tutto Totò, ovvero l'unica raccolta completa di tutte le poesie e canzoni con numerosi inediti e una scelta degli sketch più divertenti*, Roma, Gremese, 1999.
- Guastella, Gianni, "Le maschere dell'identità secondo Cicerone", *La maschera e l'altro*, Ed. Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea, 2005: 11-38.
- Isenberg, Nancy, "'Caesar's Word Against the World': Caesarism and the Discourse of Empire", *Shakespeare and the Second World War: Memory, Culture, Identity*, Eds. Irene Makaryk - Marissa McHugh, Toronto, University of Toronto Press, 2012: 83-105.
- Kahn, Coppélia, *Man's Estate. Masculine Identity in Shakespeare*, Berkeley - Los Angeles - London, University of California Press, 1981.
- Kiernan, Pauline, "Death by Rhetorical Trope: Poetry Metamorphosed in Venus and Adonis and the Sonnets", *The Review of English Studies*, 46.184 (1995): 475-501.
- Manferlotti, Stefano, *Amleto in parodia*, Roma, Bulzoni, 2005.
- Menarini, Roy, *La parodia nel cinema italiano. Intertestualità, parodia e comico nel cinema italiano*, Bologna, Hybris, 2001.
- Panofsky, Erwin, *Problems in Titian, Mostly Iconographic* (1969), trad. it. *Tiziano: problemi di iconografia*, Venezia, Marsilio, 1992.
- Perrucci, Andrea, *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso*, Ed. Anton Giulio Bragaglia, Firenze, Sansoni, 1961.
- Petrarca, Francesco, *Canzoniere*, Ed. Marco Santagata, Milano, Mondadori, 2006.
- Plutarco, *The Philosophy Commonly Called, the Morals*, trad. di Philemon Holland, London, 1657.

Scaligero, *Poetics libri septem*, Lyons, 1561.

Shakespeare, William, *The Complete Works*, Eds. Stanley Wells - Gary Taylor - John Jowett - William Montgomery, Oxford, Oxford University Press, 2005.

Shakespeare, William, *Venus and Adonis, The Complete Sonnets and Poems*, Ed. Colin Burrow, Oxford, Oxford University Press, 2002.

Smith, Peter J., "A 'Consummation Devoutly to be Wished': The Erotics of Narration in *Venus and Adonis*", *Shakespeare Survey*, 53(2007): 25-38.

Vickers, Nancy, "Diana Described: Scattered Woman and Scattered Rhymes", *Critical Inquiry*, 8(1981-82): 265-79.

Waddington, Raymond B., "The Iconography of Silence and Chapman's Hercules", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 33 (1970): 248-63.

Zorzi, Ludovico, "Intorno alla *Commedia dell'Arte*", *Arte della maschera nella Commedia dell'Arte*, Eds. Donato Sartori - Bruno Lanata, Firenze, La Casa Usher, 1983: 63-83.

L'autore

Rocco Coronato

Rocco Coronato è professore associato di Letteratura Inglese presso l'Università di Padova. Si occupa dell'epoca elisabettiana e giacomiana nei suoi rapporti con la cultura italiana e con le altre arti. Il suo work in progress include uno studio comparato di Shakespeare e Caravaggio e una applicazione della complessità e delle digital humanities all'interpretazione di Shakespeare.

Email: rocco.coronato@unipd.it

L'articolo

Data invio: 15/05/2016

Data accettazione: 30/09/2016

Data pubblicazione: 30/11/2016

Come citare questo articolo

Coronato, Rocco, "Le lettera scritta prima. Parodia e silenzio, da Totò a Shakespeare", *Chi ride ultimo. Parodia satira umorismi*, Eds. E. Abignente, F. Cattani, F. de Cristofaro, G. Maffei, U. M. Olivieri, *Between*, VI.12 (2016), <http://www.betweenjournal.it/>