

“IO SONO UN UOMO  
DI MONDO...”

Incroci di linguaggi e culture  
nell'arte comica di Totò

a cura di  
PAOLO SOMMAIOLO

ISBN 978-88-7937-000-0

© 2019 Casa Editrice Tullio Pironti srl  
Palazzo Bagnara, Piazza Dante, 89  
80135 Napoli

Sito web: [www.tulliopironti.it](http://www.tulliopironti.it)  
E-mail: [editore@tulliopironti.it](mailto:editore@tulliopironti.it)

Prima edizione: dicembre 2019

# INDICE

## Introduzione

<i>Incroci di linguaggi e culture nell'arte comica di totò</i>	9
1. TOTÒ, "IO SONO UN UOMO DI MONDO..."	19
L'arte comica di Totò. Parola e gesto	21
GORDON POOLE	
Totò e la Spagna, fra il Goya e la Plaza de Toros	33
MARCO OTTAIANO	
Totò en VF. La (non) ricezione di Totò in Francia	43
SARAH NORA PINTO	
Allusioni, malapropismi, preterizioni e altri espedienti linguistici di Totò: cenni introduttivi per una classificazione metalinguistica	61
ALBERTO MANCO	
2. TOTÒ, LO SGUARDO DEL COMICO E LA STORIA	71
Paradigmi di (dis)eguaglianza tra letteratura e diritto: alcune note a margine dell'opera <i>'A livella</i> di Totò	73
EMMA A. IMPARATO	
Totò strappa una risata ai compagni cinesi: il successo di <i>Guardie e Ladri</i> oltre la Grande Muraglia	95
VALERIA VARRIANO	
<i>Kant' che ti passa! Il riso e la vita</i>	115
<i>Giuseppe D'Alessandro</i>	
Totò e la rappresentazione umoristica del tempo presente	131
SERGIO MUZZUPAPPA	

3. TOTÒ, L'ATTORE E LA MASCHERA DEL COMICO	139
La macchina attorica di Totò: dalla tradizione della Commedia dell'Arte alla modernità del cinema	
PAOLO SOMMAIOLO	141
Ridere è violare lo spazio scenico: Totò e Pasolini in <i>Che cosa sono le nuvole?</i>	151
PAOLA LAURA GORLA	
De Curtis e il suo doppio: <i>Totò, principe di Danimarca</i> di Leo de Berardinis	167
SALVATORE MARGIOTTA	
La farsa tragica di Leo-Totò, tra avanguardia e tradizione	179
MIMMA VALENTINO	
L'altro Totò. La maschera orientalista da <i>Totò sceicco</i> a <i>Totò d'Arabia</i>	193
LUIGIA ANNUNZIATA	
Totò, Peppino e la storia delle idee	205
MARCO LOMBARDI	
 Autrici/Autori	 207
 <i>Ringraziamenti</i>	 211

## Totò e la Spagna, fra il Goya e la Plaza de Toros

Marco Ottaiano

Nel suo lunghissimo itinerario filmografico – ma sarebbe assai interessante poter accedere in qualche modo alle improvvisazioni realizzate a teatro – Totò entra in due occasioni in relazione con la Spagna e con la lingua castigliana. Queste due occasioni sono rappresentate dai film *Fifa e arena* di Mario Mattoli, uscito nel 1948 (omaggio parodico al celebre *Sangue e arena* del 1941 con Tyrone Power, a sua volta remake del film del 1922 con Rodolfo Valentino) e *Totò, Eva e il pennello proibito* del 1959, per la regia di Steno. Ce ne sarebbe una terza, se volessimo considerare la parodia del *Barbiere di Siviglia* di Rossini (mi riferisco a *Figaro qua, Figaro là*, uscito nel 1950 per la regia di Carlo Ludovico Bragaglia), ma in essa, essendo un film in costume, Totò non si confronta con alcuna realtà tangibile di tipo nazionale.

Entrambi i film menzionati, invece, procedono secondo una prospettiva di vera e propria “esotizzazione” della Spagna (la lingua e i suoi suoni, gli abiti, la corrida, le canzoni, i balli), una prospettiva che le continue trovate comiche di Totò (molto spesso, come risaputo, del tutto svincolate dal copione assegnatogli) contribuiscono a rafforzare e a dirigere verso i più imprevedibili dei mondi possibili.

*Fifa e arena* fu girato interamente negli studi di Cinecittà a Roma, benché all’interno della pellicola siano inserite diverse immagini di repertorio della città di Siviglia che fungono da raccordo per lo sviluppo della storia. Totò, nel film, è Nicolino, un farmacista che per una serie di equivoci viene scambiato per

un serial killer specializzato nell'uccisione di donne; Nicolino è costretto a fuggire, inseguito dai concittadini infuriati e dalle forze dell'ordine. Travestitosi da hostess, riesce a salire su un aereo diretto in Spagna. Sbarcato a Siviglia, viene riconosciuto dal personaggio interpretato da Mario Castellani, un assassino vero e proprio che progetta di fargli sedurre e sposare Patricia (interpretata da Isa Barzizza), miliardaria americana pluridivorziata, per poi ucciderla e accedere al suo patrimonio. Nicolino, invaghitosi della bella americana, finge di essere un torero e rivaleggia con Paquito, un torero autentico, anche lui innamorato della stessa donna. Tra esilaranti colpi di scena, Nicolino, ribattezzato "Nicolete" per assonanza col famoso torero Manolete, finisce addirittura per scendere nell'arena a toreadare nonostante il suo terrore e la sua inesperienza. Con furbizia e molta fortuna riuscirà a cacciarsi fuori dai guai e a sposare la miliardaria.

Il film ebbe un successo straordinario, fu la prima pellicola italiana a toccare il mezzo miliardo di lire al botteghino, che in proiezione oggi darebbe un incasso di circa 40 milioni di euro. Fra i successi del film va ricordato anche il pezzo *Paquito lindo*, con le musiche di Pippo Barzizza, a metà fra lo spagnolo e l'italiano («Caballero de la muerte, caballero de mi vida, ogni cuor di señorita è legato alla tua vita etc...») che stabilisce all'epoca il nuovo record di vendite per un 78 giri. Ma torniamo a Totò: è risaputo che nelle mani del regista Mattoli il principe della risata avesse la più totale libertà rispetto al copione. *Fifa e arena* è il terzo film di Totò con Mattoli, dopo *I due orfanelli* del 1947 e *Totò al giro d'Italia* del 1948, girato appena un mese prima. Una volta giunto a Siviglia il personaggio interpretato da Totò non può non confrontarsi con la lingua castigliana. Quando Paquito rivela a Totò di essere innamorato dell'americana, il dialogo è il seguente:

PAQUITO: Abbia pietà di un corazón.

NICOLINO CAPECE: Come ha detto?

PAQUITO: Corazón!

NICOLINO CAPECE: E saranno le cinque, le sei (puntini sospensivi?)

Altri equivoci di natura linguistica nascono in conseguenza del crescente appetito di Totò, che, per una ragione o per un'altra, non riesce mai a mangiare (ed è fra l'altro proprio in questo film che Totò pronuncerà una battuta poi divenuta storica: «A proposito di politica, non ci sarebbe qualche coserellina da mangiare?»). Quando chiede del cibo, un fedele collaboratore di Castellani gli dice: «usted quiere comer?». Totò naturalmente non comprende, e chiede di *magner*. Questo equivoco dura lo spazio di qualche botta e risposta, quando poi interviene Castellani stesso a precisare che *comer* vuol dire mangiare. Totò è comunque spazientito, e osserva: «Sì, vabbè, ma questo dice *com'era*. Che ne so io *com'era*». Nonostante le sue richieste non riuscirà mai a mettere qualcosa sotto i denti, e a tarda notte, una volta in albergo, richiede al factotum di Castellani di portargli qualcosa. Ormai sa cosa vuol dire *comer* ma non ha fatto i conti con la parola *mañana*. Ecco come si sviluppa il dialogo fra i due personaggi:

TOTÒ (?): Si potrebbe mangiare qualche coserellina?

FACTOTUM (?): *Mañana*.

TOTÒ (?): Appunto, per magnana.

FACTOTUM (?): Troppo tardi. *Cerrado*.

TOTÒ (?): Eh, e allora?

FACTOTUM (?): *Mañana por la mañana*.

TOTÒ (?): Ma qui non si magnana mai!

FACTOTUM (?): *Es noche*.

TOTÒ (?): Anche le noci!

FACTOTUM (?): *Es imposible, señor*.

Per il resto del film, a parte qualche altro piccolo equivoco linguistico e qualche plurale realizzato semplicemente aggiungendo una *s* secondo quella naturalissima tendenza dell'italofono nel suo approccio alla lingua castigliana, l'approccio verso il mondo iberico è completamente orientato verso la parodizzazione della cultura della *corrida*, con i suoi rituali, la sua crudeltà, il suo senso della morte, la sua partecipazione popolare, il

suo culto per la figura del torero. Assai divertente, in tal senso, è la scena che precede l'entrata di Totò nell'arena, ovvero la vestizione del torero straniero con gli indumenti tradizionali (*montera, taleguilla* etc.) appartenuti a celebri toreri del passato caduti durante la corrida. La dissacrazione è data dalla battuta finale di Totò, che perplesso chiede di avere perlomeno «un paio di mutande pulite».

Passiamo adesso a *Totò, Eva e il pennello proibito*. La trama del film è la seguente: i truffatori Eva e Raoul (interpretati rispettivamente da Abbe Lane e Mario Carotenuto) escogitano una frode ai danni di una miliardaria americana<sup>3</sup>. Il piano dei due consiste nel far dipingere al copista italiano Antonio Scorcelletti una variante della celebre *Maja desnuda* aggiungendo a quest'ultima una camicia da notte. In questo modo, grazie alla compiacenza dell'ignaro e stimato professor Montiel interpretato da Louis de Funès, cercheranno di spacciare la *Maja in camicia* (per tutto il film sarà evitata la corretta pronuncia gutturale della *jota*, e quindi la pronuncia sarà *Maia*) come un'opera inedita e sensazionale del Goya. Eva, il personaggio interpretato da Abbe Lane (che pare abbia fatto perdere completamente la testa a Totò sul set), per vincere le resistenze di Scorcelletti, che si rifiuta di ritrarre la *Maja desnuda* con una camicia, gli fa credere che si concederà a lui e organizza un incontro clandestino in un separé a “La posada de la chica”, incontro che però finirà in bianco. Scorcelletti, all'oscuro delle vere intenzioni dei due truffatori, una volta scoperto che questi stanno per rivendere la *Maja in camicia* all'esorbitante cifra di 200 milioni si reca subito alla residenza della ricca americana, portando con sé altre sei varianti convinto di poterle vendere allo stesso prezzo ciascuna. L'imbroglio viene presto smascherato ma si risolve senza con-

<sup>3</sup> Anche stavolta è presente quindi il personaggio di una miliardaria americana, la cui presenza in Spagna, all'interno di queste due commedie, potrebbe essere letta quasi come una parodia degli aiuti economici statunitensi sanciti dal Piano Marshall.



sequenze per i personaggi coinvolti. Totò e il professor Montiel decidono allora di associarsi dedicandosi alla produzione di falsi, in particolare di 20 copie di Raffaello per le quali otterranno però solo 20 anni di carcere.

La produzione del film sceglierà di riutilizzare quasi per intero le scenografie de *La Maja desnuda*, pellicola con Ava Gardner, girato negli studi di Roma l'anno prima. Solo all'inizio del film sono inserite alcune riprese di repertorio della città di Madrid. In Spagna il film, distribuito come *Totò y la Maja desnuda* o *La culpa fue de Eva* ebbe una discreta circolazione. Ne esisteva anche una versione in francese, *Un coup fumant*, e una inglese dal titolo interessante, *Totò in Madrid*.

L'impatto del personaggio interpretato da Totò con la società spagnola è diverso da quello presente in *Fifa e Arena*. Egli, assieme al suo fido aiutante, un malcapitato Giacomo Furia, cerca di adeguarsi subito ai "costumi locali", prima studiando lo spagnolo in treno (l'apprendimento del suono interdentale spagnolo sarà la scusa per riempire di sputi il povero Giacomo Furia) e poi sostenendo che occorre vestirsi da spagnoli («cambiamoci d'abito una volta arrivati a Madrid, sennò ci pigliano per cafo-ni»). Si presenta così nella villa di Mario Carotenuto (che si finge un ricco marchese) vestito proprio come un torero, e conia alla stessa maniera il suo collaboratore. Sarà condotto in quella casa da una *Guardia Civil*, che dice a Mario Carotenuto quanto siano ridicoli i due italiani vestiti in quel modo. Totò reagisce indispettito, e per farsi capire ricorre per un attimo a una lingua transnazionale, che a suo avviso il militare non può non capire: il napoletano. Sappiamo bene quanto Totò eviti di insistere sul napoletano al cinema, e anzi faccia ricorso a tutta una serie di espressioni mutate pure da altre varietà regionali: *ostrega* (tipica espressione veneziana), *neh* (intercalare di uso piemontese), *ciapa* (di derivazione lombarda) e via dicendo. Eppure la battuta che pronuncia qui è intendibile solo dai napoletani, perché Totò dice alla Guardia Civil: «Ué, carabinieri, embé? Lei spostas». La solita esse spagnola è quindi aggiunta a una

espressione tipica del napoletano, “spostare con la bocca”, ovvero “offendere” o “dire oscenità”. Il ricorso al napoletano, come unica arma di comprensione, continua poco dopo, quando Totò chiede al marchese del cibo dopo il lungo viaggio appena fatto, e il marchese chiama il suo cameriere affinché provveda. Il problema è che il cameriere si chiama José e quindi si produce il seguente dialogo:

TOTÒ SCARCELLETTI: Sa, Marchese [...], ci è venuto un po' di appetito.

MARCHESE: Ma non dovete fare altro che parlare, siete miei ospiti.

TOTÒ SCARCELLETTI: Grazie.

MARCHESE: José!

TOTÒ SCARCELLETTI: È un po' di appetito.

MARCHESE: José!

TOTÒ SCARCELLETTI: È un po' di appetito!

MARCHESE: José!!

TOTÒ SCARCELLETTI: È fame! Questo è! Abbiamo fame. Ce murimm 'e famme!

MARCHESE: Ma Maestro, ho capito. Chiamavo il mio cameriere.

TOTÒ SCARCELLETTI: Si chiama José? E cos'è, un cameriere?

Insomma, cosa c'è di più adatto del napoletano, pare sostenere Totò, per farsi comprendere in Spagna? È curioso che nel trailer originale del film invece (reperibile su YouTube) la battuta «Ce murimm 'e famme» viene eliminata lasciando posto al solo italiano «abbiamo fame».

Riallacciandoci a ciò che dice poi Mario Carotenuto, è assai interessante, nel film, la riflessione sul concetto di riproducibilità e serialità dell'opera d'arte, partendo dalla *Maja desnuda* e da quella *vestida* di Francisco Goya per approdare alle molteplici e dissacranti riproduzioni di Totò copista. In *Totò, Eva e il pennello proibito* Totò è il miglior copista di tutti i tempi, impossibile distinguere le sue copie dall'originale, tanto che egli stesso afferma: «Lo vorrei vedere questo signor Goya, a copiare una Maja come l'ho fatta io. Tutti sono capaci di fare. È copiare che è difficile». E in un'altra occasione, rivedendo il quadro

originale custodito al Prado, «Questa è la Maja del Goya, è precisa, come la mia», dove, come nel *Pierre Menard* di Borges, la copia crea il suo originale<sup>4</sup>. Ma siamo nel secondo Novecento, e l'opera d'arte diventa anche prodotto di serie: ecco allora Totò che realizza la Maia in bikini, quella in mutande, quella in pagliaccetto, e molte altre. «Ah, è Lei che fa le maie?» gli chiede Louis de Funès in una delle ultime scene del film. «Sì, sono io che faccio le maie, sono il magliaro» risponde Totò.

Torniamo infine alla lingua: non possiamo non chiederci quanto resti della comicità verbale di Totò nei film che venivano distribuiti e quindi doppiati all'estero. Una riflessione interessante, per quanto riguarda la ricezione in lingua spagnola ci viene fornita addirittura da Gabriel García Márquez<sup>5</sup>. È ben noto l'amore di Márquez per il cinema italiano: le sue affinità elettive con i grandi maestri del Neorealismo hanno contribuito senz'altro a costituire quella visione del mondo giunta poi a definirsi appieno con i capolavori della maturità, da *Cent'anni di solitudine* a *L'autunno del patriarca*. Per il giovane Márquez il confronto con il cinema del vecchio continente fu di fatto inevitabile: negli anni Cinquanta colui che sarebbe poi divenuto uno dei più grandi scrittori del secondo Novecento inizia a collaborare con un quotidiano di Bogotá, «El Espectador», giornale che l'accoglie in pianta stabile nella redazione affidandogli le recensioni di pellicole d'importazione, prevalentemente europee. Gli articoli scritti fra il 1954 e il 1955 (raccolti in Italia da Mondadori diversi anni fa in un volume intitolato *Gente di Bo-*

<sup>4</sup> Mi riferisco naturalmente al celebre racconto *Pierre Menard, autor del Quijote*, testo che lo scrittore argentino pubblicò nel 1944 all'interno della raccolta *Ficciones*. La più recente e accurata edizione italiana del volume è quella uscita per i tipi di Adelphi nel 2003, *Finzioni*, curata e tradotta da Antonio Melis.

<sup>5</sup> Ho già avuto modo di approfondire le riflessioni che seguono in un articolo a mia firma apparso sul «Corriere del Mezzogiorno» del 6 febbraio 2012, pagina 13, e tuttora consultabile al link che segue: [http://corrieredelmezzogiorno.corriere.it/napoli/notizie/arte\\_e\\_cultura/2012/6-febbraio-2012/quando-garcia-marquez-stronco-toto-1903158349592.shtml](http://corrieredelmezzogiorno.corriere.it/napoli/notizie/arte_e_cultura/2012/6-febbraio-2012/quando-garcia-marquez-stronco-toto-1903158349592.shtml) (ultima consultazione 26 novembre 2018).

gotá 1954-1955<sup>6</sup>) testimoniano la passione del venticinquenne Gabo per il mezzo cinematografico, una passione che non gli permette però di evitare qualche ingenuità critica. Fra i tanti pezzi sul cinema italiano, ce n'è uno datato luglio 1954 che non può non destare un certo stupore: si tratta della recensione che Márquez scrive alla versione spagnola di *Totò sceicco*. Il film di Mario Mattoli, uno dei più popolari fra quelli interpretati dal principe de Curtis (parodia del celebre *Il figlio dello sceicco* con Rodolfo Valentino), e che oltre al grande comico napoletano annovera nel cast attori come Aroldo Tieri e Arnoldo Foà, aveva incassato in Italia quasi 500 milioni di lire, e dopo qualche tempo aveva iniziato a circolare nelle sale d'oltreoceano.

L'articolo di Márquez definisce subito il film «un monumento grottesco interpretato da un europeo di sangue blu sfortunatamente costretto a far l'attore». Dopo aver ironizzato poi sul «bislacco nome d'arte» dell'attore napoletano, che «contrasta con la lunghezza del vero nome», il giovane Gabo osserva come quest'attore discendesse «direttamente dai Comneno di Bisanzio per interpretare un truculento personaggio da commediola, tutto battute di cattivo gusto e coinvolto nelle situazioni più radicali stupide». Se qualcuno ora crede che il furore critico di Márquez si sia placato dovrebbe proseguire nella lettura: «Naturalmente, nessuno è così candido da aspettarsi che con *Totò sceicco* gli venga servito un buon piatto, ma ha comunque il diritto di aspettarsi svago e ironia, o almeno, in ultima istanza e in mancanza d'altro, pornografia (sic). Ma non c'è neppure questo». Insomma, il talento ancora embrionale dello scrittore colombiano (che appena un anno dopo darà alle stampe il primo dei suoi romanzi, *La hojarasca*, titolo italiano *Foglie morte*) non scorge nessuna grandezza nella *vis comica* del nostro attore sottolineando invece come nel principe de Curtis non si intraveda «sfumatura alcuna di umorismo».

<sup>6</sup> Gabriel García Márquez, *Gente di Bogotá 1954-1955*, Mondadori, Milano, 1999, traduzione di Angelo Morino.

Un concetto, quello dell'umorismo parlato, e quindi tradotto, che aveva più volte preoccupato in vita lo stesso Totò, il quale avrebbe preferito non costringere la sua dirompente forza comica dentro gli angusti confini della parola. Una volta aveva dichiarato al critico cinematografico Giacomo Gambetti: «Io con la faccia posso esprimere tutto, invece mi sono buttato a fare dei filmetti che non mi hanno permesso di diventare internazionale. Il nostro cinema comico è basato sulle battute, sulle parole, sulle situazioni che non possono avere successo all'estero perché nella traduzione il significato si perde<sup>7</sup>». E manco a dirlo, in questa stessa dichiarazione, Totò fa poi riferimento proprio a *Totò sceicco*, e a una proiezione in una sala di Nizza nella quale osservò il pubblico francese impassibile davanti a un suo celebre gioco di parole, rivolto a un personaggio di nome Omar: «Omàr, Omàr, vide o' mare quanto è bello», declamava Totò con una delle sue fertili trovate linguistiche. Ma il pubblico della Costa Azzurra non rideva. Non poteva farlo, perché l'umorismo e la comicità sono spesso le prime vittime della traduzione, soprattutto in prodotti di largo consumo quale può effettivamente essere un film commedia di importazione. Se il principe avesse saputo che nemmeno un giovane giornalista lombiano avrebbe riso per quelle sue battute, che anzi si sarebbe indignato per la sua «scriteriata comicità», e che poi quel giovane sarebbe diventato uno dei maggiori scrittori del Novecento, crediamo proprio che ci sarebbe rimasto male. Non prima però di avergli intimato, con la più efficace delle sue invensioni verbali: «Giovanotto, parli come badi!». Ma il giovane Márquez non avrebbe potuto comprendere nemmeno questa.

<sup>7</sup> La citazione è tratta dal bel volume di Vittorio Paliotti, *Totò, il principe del sorriso*, Tullio Pironti Editore, Napoli, 2004, p. 101, la cui prima edizione, per i tipi di Fausto Fiorentino, risale al 1972.

