

“IO SONO UN UOMO  
DI MONDO...”

Incroci di linguaggi e culture  
nell'arte comica di Totò

a cura di  
PAOLO SOMMAIOLO

tullio pironti editore

ISBN 978-88-7937-758-4

© 2021 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: novembre 2021

# INDICE

## **Introduzione**

*Incroci di linguaggi e culture nell'arte comica di Totò* 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 *'A livella* di Totò 73

EMMA A. IMPARATO

Totò strappa una risata ai compagni cinesi:  
il successo di *Guardie e Ladri* oltre la Grande Muraglia 95

VALERIA VARRIANO

*Kant* ' che ti passa! Il riso e la vita 115

GIUSEPPE D'ALESSANDRO

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

## **De Curtis e il suo doppio: *Totò, principe di Danimarca* di Leo de Berardinis**

*Salvatore Margiotta*

La figura di Amleto e la maschera di Totò. Sulla base della relazione dicotomica tra questi due elementi, la loro commistione e il loro ribaltamento scenico e semantico, Leo de Berardinis realizza nel 1990 una delle sue opere più organiche e compiute: *Totò, principe di Danimarca*, un lavoro figlio non soltanto della frequentazione, come si suol dire, di “lungo corso” intrattenuta dall’attore e regista tanto con il personaggio shakespeariano, quanto con Antonio de Curtis, ma frutto di un ripensamento costante e diversi attraversamenti teatrali, nonché riedizioni dello stesso lavoro prodotto nel ’90<sup>158</sup>.

È il 1989 quando una sorta di trailer, definito nei termini di «brillantissima farsa», viene inserito al termine di *Meta-morfosi*, spettacolo sempre firmato da de Berardinis. Il momento è ben ricostruito in un’intervista curata da Luciano Giannini:

<sup>158</sup> «Totò ed Amleto – dichiara de Berardinis (*N.d.A.*) – sono due miei fortissimi riferimenti, le esplosioni naturali del primo vengono temperate dall’estrema “solidità” ricercata dal secondo e viceversa. Sono due mie componenti come di qualsiasi altro uomo» (Dal programma di sala di *Totò, principe di Danimarca*). Va precisato che oltre all’edizione del 1990, lo spettacolo è stato ripreso nel ‘93 con gli stessi attori che avevano partecipato alla versione originale a eccezione di Antonio Neiwiller. *Totò, principe di Danimarca* verrà portato nuovamente in scena per sole quattro repliche al Teatro Laboratorio San Leonardo di Bologna nel 1998 con un cast completamente rinnovato.

- Leo, qual è stata la genesi di *Totò, principe di Danimarca*?
- Misi in scena *Metamorfosi* nell’89. E così, per scherzo, gli legai, in coda, una farsa.
- Che era il nucleo originario del *Totò*...
- Esatto. Sui manifesti di *Metamorfosi* aggiungemmo la scritta: “Seguirà la brillantissima farsa...” eccetera eccetera. Durava 20 minuti. Ma ebbe gran successo. E il successo mi convinse, l’anno dopo, a completarla.
- Lo spettacolo sarebbe dovuto andare in scena al Mercadante per volontà del regista Marco [Mario] Martone, cui il Comune aveva affidato, temporaneamente il proprio teatro...
- ... Ma poi quel progetto fallì. E ora eccomi al Nuovo. Certo qui il palcoscenico è più piccolo, dovremo fare qualche aggiustamento...
- Perché proprio Amleto e Totò?
- ... Perché Amleto? Perché mi accompagna da decenni. *La faticosa messinscena di Amleto, principe di Danimarca* [*La faticosa messa in scena dell’Amleto di William Shakespeare*] di Leo & Perla è del ’66. Ma la spinta originaria di questo spettacolo fu un bruttissimo *Amleto* che vidi nell’89...<sup>159</sup>.

In questa prima presentazione, di un “discorso” ancora tutto in potenza e tutto da sviluppare, sono già presenti gli elementi drammaturgici e strutturali di ciò che sarà *Totò, principe di Danimarca* (5 ottobre 1990). Il pretesto della farsa è il seguente:

[...] Antonio Esposito, squattrinato comico napoletano interpretato da Leo, riceve per sbaglio una lettera, indirizzata al suo vicino di casa, il ricco attore Mezzacapa, con l’invito a partecipare con un proprio allestimento di *Amleto* ad un festival shakespeariano a Londra. Leo-Totò non vuole lasciarsi sfuggire la lauta ricompensa offerta per lo spettacolo e insieme a una scalcinata compagnia di attori lavora a una messinscena che non vedrà mai la luce. Attraverso i guitti di questa maldestra formazione, che si vanta di fare teatro sperimentale ma in realtà è dedita alla sceneggiata e all’avanspettacolo, Leo fa un affettuoso sberleffo a certa routine del teatro italiano a lui contemporaneo: i gigantismi di Ronconi, le ispirazioni intellettualoidi fini a se stesse, i

<sup>159</sup> L. Giannini, *La metamorfosi di Amleto*, in «Il Mattino», 3 novembre 1993.

workshop grotowskiani in serie e la degenerazione dell'avanguardia<sup>160</sup>.

All'interno di questo impianto che prevede la contaminazione tra registri alto e basso, l'apparentemente inaccessibile ed elitario e la matrice dialettale, il repertorio "classico" e il popolare, farsa e tragedia trovano un equilibrio, una sintesi singolare ed estremamente intrigante come già accaduto precedentemente in *'O Zappatore* (1972), *King Lacreme Lear Napulitane* (1973) e in particolar modo in *Chianto 'e risate e risate 'e chianto* (1974), spettacoli "legendari" ed emblematici di una certa stagione del Nuovo Teatro, elaborati e portati in scena con Perla Peragallo<sup>161</sup>.

In *Totò, principe di Danimarca* Totò, oltre a essere assunto come modello di "attore jazz<sup>162</sup>", viene utilizzato in qualità di

<sup>160</sup> A. Scappa, *Totò, principe di Danimarca. Presentazione*, <https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/toto-principe-danimarca-1990/> (data ultima consultazione 23 novembre 2017).

<sup>161</sup> Cfr. S. Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, Titivillus, Corazzano (PI), 2013.

<sup>162</sup> Sull'assunzione della struttura jazzistica come strumento su cui incentrare tanto la composizione drammaturgica, quanto la performance attorica si concentra Donatella Orecchia che, riferendosi al periodo del sodalizio artistico con Perla Peragallo, scrive: «All'andamento apparentemente molto libero e quasi caotico degli spettacoli, corrisponde in verità un saldo rigore formale cui collaborano tutti gli attori della compagnia, in un complesso gioco compositivo le cui regole sono in parte analoghe a quelle delle formazioni di jazz. Un leader (Leo) conduce e coordina il gioco; accanto a lui, un'altra figura (Perla), "un riferimento costante, qualcosa di fisso, la martellata che arriva ogni tanto", assolve alla funzione – che nel jazz è svolta solitamente dal batterista – di definire il tempo e di tenerlo e, insieme, di sviluppare un discorso che si manterrà sempre parzialmente autonomo e parallelo rispetto a quello degli altri; infine, provocati, stimolati, talvolta straniati nel loro recitare da Leo-leader, gli altri attori o musicisti costruiscono i frammenti della recita. Un teatro inteso come ricerca e non comunicazione trova così una struttura organizzativa e formale che corrisponde alla sua tensione poetica.» (D. Orecchia, *Leo de Beradinis e Perla Peragallo teatro come jam session*, <https://sciami.com/scm-content/uploads/sites/7/2017/03/Orecchia-Leo-Beradinis-Perla-Peragallo-teatro-jam-session-Audino-Corpi-teatro-Artemide-2007.pdf> (data ultima consultazione 23 novembre 2017).

maschera utile, necessaria per scardinare – sporcandolo – il testo elisabettiano:

Totò – osserva Guerrieri (*N.d.A.*) – è l'attore jazz, ossia l'attore che, con la sua libertà espressiva, il suo continuo uscire dal rigo, sa creare vortici di comicità delirante e assurda. In questo doppio livello teatrale si riflette la doppia anima artistica di Leo, elitaria e insieme plebea<sup>163</sup>.

Sulle modalità di questa “ripresa” attorica e del suo utilizzo farsesco, ma anti parodistico, si concentra anche Aggeo Savioli:

[...] Leo – sottolinea (*N.d.A.*) – non «rifà» Totò alla lettera, benché ne adotti un certo abbigliamento, e toni, e gesti, e battute diventate proverbiali [...]. L'innesto Totò Amleto, ad ogni modo, serve a desublimare, a «laicizzare» il dramma del «pallido prence» (all'inizio si segnala, inevitabile, un richiamo a Petrolini), a proiettarlo in un'epoca – la nostra – nella quale la storia ristagna, marcisce, e il potere prezza sempre più orrendamente<sup>164</sup>.

Totò non è quindi impiegato da de Berardinis né in termini di pura imitazione citazionista, né come strumento per “travestire” banalmente l'*Amleto* di una incolore foggia parodistica, ma come grimaldello comico per inoculare la farsa nell'impianto drammaturgico shakespeariano, allo scopo di non proporre una mera giustapposizione tra i piani distinti del racconto e giocare, invece, su una autentica relazione tra le parti nel segno di una ricerca della chimica tra due elementi apparentemente incompatibili<sup>165</sup>.

<sup>163</sup> O. Guerrieri, *Strepitoso De Berardinis ci fa ridere e piangere con un Amleto-varietà*, in «La Stampa», 7 ottobre 1990.

<sup>164</sup> A. Savioli, *Totò alla corte del re*, in «l'Unità», 8 ottobre 1990.

<sup>165</sup> «Non la parodia, dunque, né la derisione, ma l'assunzione poetica della tragedia nel quotidiano, nella risibile terrestrità della maschera di Totò, elevato al rango di Amleto-tout-le-monde» (U. Ronfani, *Il dilemma di Leo: essere Totò o essere Amleto*, in «Il Giorno», 25 novembre 1990).

## In *Totò principe di Danimarca*

[...] la tragedia – dichiara il regista – (secondo me a lieto fine, e quindi la Commedia) di Amleto è incastrata nella farsa, nell’Inferno, e un po’ alla volta ne emerge. Ma anche la farsa, la terresteità, è essenziale al processo. La pura terresteità di Totò, che nulla ha a che vedere col marciume della Danimarca, ha nella manica l’asso della trasformazione della coscienza<sup>166</sup>.

Questa impostazione, apparentemente inconciliabile, risponde a una logica teatrale e autoriale estremamente lucida e rigorosa dal punto di vista progettuale. Nello spettacolo

[...] è – precisa de Berardinis – come se Totò sognasse Amleto e Amleto sognasse Totò.

Naturalmente non c’è nessuno spazio per la parodia.

La farsa viene assorbita pian piano, c’è come un rientrare in sé, Totò viene inesorabilmente “morso dal serpente” metafisico e contemporaneamente dà energia ad Amleto.

Amleto l’ho sempre vissuto come quel particolare stato di coscienza in cui ci si distacca da un mondo e si entra in un altro. Avviene in chiunque, in ognuno. Soltanto i livelli sono diversi. In Shakespeare il livello è altissimo, Amleto è la premessa, è l’inizio del viaggio [...]<sup>167</sup>.

All’interno dell’impianto drammaturgico, per dirla con Paolo Sommaio, «la cifra attorica di Totò e l’umore tragico di Amleto si intersecano e si specchiano reciprocamente, in un inseparabile intreccio dei loro destini<sup>168</sup>».

La relazione tra “poli opposti” alla base del lavoro predisposto da de Berardinis è evidente fin dalle primissime battute del-

<sup>166</sup> Dal programma di sala di *Totò, principe di Danimarca*, Roma, Edizioni Pubblico, 1990.

<sup>167</sup> *Ibidem*.

<sup>168</sup> P. Sommaio, *Comico e tragico: un connubio impossibile? Una riflessione su Totò, principe di Danimarca di Leo de Berardinis*, in *William Shakespeare e il senso del tragico*, a cura di S. de Filippis, Loffredo Editore s.r.l., Napoli, 2013, p. 274.

lo spettacolo. Antonio Esposito viene svegliato di soprassalto dalle note della canzone *Good Morning*, tratta dal musical *Singing in the Rain*. Si lamenta per il baccano, lui «genio, artista, letterato che ha buttato tutta la vita sui libri per prendere la licenza elementare», costretto a subire un risveglio così traumatico. Durante questo incipit – così come in tutto lo spettacolo – de Berardinis sfodera buona parte delle invenzioni paradossali («guercio e ghibellino»), delle iperboli *nonsense* («io sono un uomo di mondo»), dei giochi di parole («la serva non serve») uniti al registro mimico e recitativo inequivocabilmente appartenenti al bagaglio performativo di Totò. La mano che impedisce all'altra di «cecarsi un occhio», il modo di tenersi chiuso al petto il cappotto nero, il falsetto querulo e stralunato sono tutti gli strumenti utili per intessere i diversi siparietti con i membri della compagnia del teatro Edèn, «[...] che si autodefinisce sperimentale [e che *N.d.A.*] è in realtà un disperante gruppo da varietà, incapace di sfuggire alle pose “guappe” della sceneggiata<sup>169</sup>», tirare una caustica e divertente frecciata all'impotenza scenica di matrice ronconiana, farsi beffe in maniera sprezzante e ironica della esasperante deriva verso cui è andata naufragando una certa ricerca pseudo-grotowskiana. È dunque il piano della farsa a dominare in questa prima fase:

Così – sottolinea la Libero (*N.d.A.*) – la prima parte scorre leggera con battute esilaranti, con il gusto e il divertimento della più sgansciante farsa, mentre [...] nella seconda parte [si giunge] alla vera e propria recita dell'«Amleto» che è urlata e disperata, frammentaria nel dialetto napoletano, «rotta» di continuo dallo sdoppiamento dei vari personaggi eppure autentica, completa, esauriente<sup>170</sup>.

Il *training* mattutino, i dialoghi tra il protagonista e sua moglie Genoveffa, l'incontro tra la scalcinata formazione d'avanzata

<sup>169</sup> G. Manzella, *Totò Principe di Danimarca*, in «Il Manifesto», 14 ottobre 1990.

<sup>170</sup> L. Libero, *Il principe delle sperimentazioni*, in «La Nazione», 28 ottobre 1993.

spettacolo e l'impresario Don Fifi Malerba, il surreale studio del copione condito dalle bizzarre letture registiche di Esposito occupano infatti quasi tutta la prima metà dello spettacolo.

I versi del testo shakespeariano, uniti alla dimensione tragica, irrompono sotto forma di incubo, turbamento notturno ricorrente, costante, stando alle battute introduttive di don Antonio alla “comparsa” dell'*Amleto*, al termine del primo segmento<sup>171</sup>. «Leo-Antonio – racconta Quadri (*N.d.A.*) – sogna infatti la trasfigurazione, piombando in catalessi su un giaciglio al termine di ogni suo intervento<sup>172</sup>».

Il clima e l'atmosfera mutano radicalmente. Le note del Preludio de *L'oro del Reno* di Richard Wagner – scelta musicale che rivela una precisa calibratura drammaturgica<sup>173</sup> – accompagnano l'ingresso in scena degli attori precedentemente visti nei panni di Don Fifi Malerba, Ciccio Coda e dell'intera compagnia Edèn, e che ora vestono i panni di Claudio, Gertrude, Laerte, Polonio. Tutti gli intepreti presenti nello spettacolo recitano infatti un doppio ruolo: quelli appartenenti alla dimensione della farsa e le parti presenti nel testo di Shakespeare:

<sup>171</sup> «Così perlomeno – recita il protagonista (*N.d.A.*) – non avrò più tutti quegli incubi, Mammamia, che mi tormentano ogni notte qui l'inconscio. Povero inconscio mio, povero inconscio mio! Povero inconscio mio, poverino! Speriamo. Speriamo che stanotte sia bella calma. Calma, calma. Visnu. Visnù. Pienzace tu. Pienzace tu. Allah. Allah. Allà. Allà. Allà, Allah. Maomett, Maomett. A-lett-mi-mett, a-lett-mi-mett».

<sup>172</sup> F. Quadri, *Se Amleto fosse Totò*, in «la Repubblica», 10 ottobre 1990.

<sup>173</sup> «In «Totò principe di Danimarca» – osserva Cappelli (*N.d.A.*) – ci sono le note dell'«Oro del Reno». Perché Wagner? “Perché – risponde de Berardinis (*N.d.A.*) – in quell'opera si pone il problema del paradiso perduto, della caduta di Adamo, dunque del padre morto di Amleto. La fine delle speranze, la perdita dell'oro, insomma Wagner mi tornava utile per le mie evocazioni, che nascono anche da una musica del pensiero, carica di voci, timbri, sovrapposizioni armoniche... Io credo che tra me e il pubblico ci sia una trasmissione di energie vaghe, indefinite, una catena magica in cui si rimettono in discussione certezze maturate anche rispetto a se stessi”» (V. Cappelli, *Cade Adamo, paradiso perduto*, in «Corriere della sera», 15 novembre 1990).

Il re della tragedia – ricorda Raboni (*N.d.A.*) – è contemporaneamente un impresario arruffone, la regina una sgambettante e cinguettante «girl» da avanspettacolo, e così Ofelia, che tuttavia – con uno scarto ulteriore che ha la forza e la semplicità delle grandi intuizioni fantastiche – e anche e soprattutto la fioraia chapliniana di «Luci della città»<sup>174</sup>.

Appare subito evidente come il loro “stare scenico” si sia profondamente trasformato<sup>175</sup>. La gestualità e la mimica buffe e grottesche cedono ora il passo a movimenti più controllati, dimessi, per nulla esuberanti. Al vigore si sostituisce la fluidità.

Le battute – rielaborate e sfrondate – sono quelle della scena 2 dell’atto I. Re Claudio compie un discorso a corte durante il quale, oltre a fare riferimento al fatto di aver preso in moglie Gertrude, vedova del re Amleto defunto, nonché fratello dello stesso Claudio, concede al giovane Laerte di partire per la Francia in seguito anche al consenso espresso da Polonio. All’invito di Gertrude di considerare serenamente Claudio come il nuovo re di Danimarca, Amleto risponde che ciò che prova va ben oltre qualsiasi atteggiamento stereotipato, “spettacolarizzato” dell’esplicitazione del dolore, chiedendosi come sia possibile che sua madre, dopo appena un mese dalla morte del suo sposo, abbia potuto «scivolare con tanta leggerezza tra incestuose lenzuola».

Nonostante il registro recitativo impiegato sia quello drammatico, viene conservata l’impostazione rappresentata dall’utilizzo del napoletano e da una caratterizzazione cara alla sceneggiata, resa via via più esasperata e severa in perfetta sintonia con il crescendo musicale. Da questo momento in poi *Totò*

<sup>174</sup> G. Raboni, *Amleto parla napoletano*, «Corriere della sera», 9 ottobre 1990.

<sup>175</sup> «Per noi attori la prova difficile, ma per questo affascinante, è passare da un piano all’altro del lavoro, con velocità di concentrazione e con naturalezza; passare dalle eventuali risate del pubblico, che danno un certo ritmo, alle zone “tragiche”, senza traumi, cercando d’intrecciare i due piani, di renderli omogenei» (Dal programma di sala di *Totò, principe di Danimarca*, cit.).

*principe di Danimarca* sarà sempre più sbilanciato sul versante della tragedia con la presenza progressivamente più cospicua del testo shakespeariano rispetto ai toni e agli episodi farseschi. La convivenza tra basso e alto non è pertanto generata dalla loro semplice giustapposizione, da una compresenza forzata di matrice ostinatamente intellettuale, ma da un'operazione estremamente organica di sintesi drammaturgica che procede per slittamento da un polo all'altro, costante e graduale.

La natura sintetica dello spettacolo è ben incarnata dall'impianto scenico messo a punto dal regista:

Anche l'organizzazione dello spazio scenico – sottolinea Sommaiolo (*N.d.A.*) –, l'uso delle luci e la colonna sonora rispondono alle esigenze di mantenere questo rapporto di commistione tra i due piani della rappresentazione<sup>176</sup>.

Colonne, volte e archi – elementi di inequivocabile ascendenza classica – “convivono” con un arredo assolutamente modesto: la brandina su cui Antonio Esposito riposa, una credenza da cucina, un tavolo con tre sedie. Allo stesso modo l'intensità delle note estratte dalle partiture di Giuseppe Verdi, Johann Sebastian Bach e Richard Wagner si fondono con le composizioni popolari di *Ma dove vai bellezza in bicicletta*, *Camminando sotto la pioggia*, *Napul'è* e il tema della *Violetera* tratto dalla colonna sonora di *Luci della città* di Charlie Chaplin. Il passaggio dal versante farsesco a quello tragico è rimarcato anche dalla scansione cromatica messa a punto da de Berardinis, incentrata su una successione illuministica che progressivamente alterna le tonalità “calde”, tra il rosso e l'arancio, prodotte dalle luminarie solitamente impiegate per le feste di paese, alle *nuanze* “fredde” dell'azzurro e del giallo irradiate dai proiettori teatrali con una gradazione pallida e scarica:

<sup>176</sup> P. Sommaiolo, *Comico e tragico: un connubio impossibile? Una riflessione su Totò, principe di Danimarca di Leo de Berardinis, in William Shakespeare e il senso del tragico*, cit., p. 278.

Anche per quanto riguarda lo spazio scenico, le luci, ho tentato – ricorda il regista (*N.d.A.*) – di unificare, pur evidenziandoli, i due percorsi. Ho come operato delle cancellature della luce con dei totali gialli o freddi, in alcune zone dello spettacolo. Per cui diventa un unico percorso con delle intermittenze, con delle sparizioni.<sup>177</sup>

Tutto lo spettacolo sembra incarnare lo scenico e poetico tentativo sostenuto da Totò di “farsi” Amleto «[...] per poi tornare ad essere sul finale se stesso quando si rende conto che ama ancora e solo le *girls*, le subrettine dell’avanspettacolo<sup>178</sup>». L’epilogo è accuratamente ricostruito da Paolo Sommaio:lo:

Mentre risuona l’aria verdiana [tratta dal *Falstaff*], nel cupo chiarore di fredde luci di scena, Leo/Amleto si avvia con incedere lento verso il lato destro del palco, si siede a un angolo della brandina di ferro, e resta immobile, nel suo abito nero, mantenendo lo sguardo concentrato verso la platea. Quando il sottofondo lirico si arresta Leo scandisce, lentamente e con voce profonda, le battute finali della tragedia: «Muio, il potente veleno ha avuto ragione del mio spirito. Tu vivi, per raccontare. Il resto è silenzio». La tragedia di Amleto giunge così al suo capolinea ma non quella di Antonio Esposito: Leo con uno scatto repentino si alza dal letto e riprendendo il tono di voce alla Totò recita con slancio il finale dello spettacolo: «Ma se Amleto è pronto, io non sono ancora pronto, perché a me mi piacciono ancora le girls»<sup>179</sup>.

Le luci tornano a propagare toni caldi. Sulle note del tema della *Violetera*, fa il suo ingresso in scena un personaggio femminile che stringe un mazzo di rose bianche e indossa un paio di occhiali scuri. È un’evidente citazione chapliniana, animata dall’attrice vista in precedenza nei panni di Ofelia nei momenti

<sup>177</sup> Dal programma di sala di Totò, *principe di Danimarca*, cit.

<sup>178</sup> A. Scappa, *Totò, principe di Danimarca. Presentazione*, <https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/toto-principe-danimarca-1990/> (data ultima consultazione 23 novembre 2017).

<sup>179</sup> P. Sommaio, *Comico e tragico: un connubio impossibile? Una riflessione su Totò, principe di Danimarca di Leo de Berardinis, in William Shakespeare e il senso del tragico*, cit., p. 281.

in cui Shakespeare aveva preso il sopravvento sulla farsa. La giovane avanza dondolante verso il proscenio, mentre Antonio Esposito le va incontro. Una volta raggiunta, le stringe la mano e sfilandole gli occhiali recita le ultime battute: «Puoi vedere ora». A questo punto, i due voltano le spalle alla platea e, tenendosi sotto braccio, si incamminano con quell'inconfondibile andamento ciondolante – segno tipico della cinematografia chapliniana – verso il fondo della scena come nel finale di un altro film del maestro del “muto”: *Tempi moderni*<sup>180</sup>.

La conclusione dello spettacolo sembra affermare con grande intensità lirica, e un esemplare ribaltamento dei diversi piani rappresentativi impiegati, l'impossibilità di ricondurre la maschera di Totò alla figura di Amleto attraverso una sterile operazione di sintesi algebrica. Il motivo su cui si impernia infatti l'intera struttura drammaturgica del lavoro è la ricerca di una relazione tra questi due universi poetici, la tensione verso una connessione possibile che nel momento stesso in cui sembra realizzarsi si dà invece come coniugazione impraticabile. *Totò principe di Danimarca* può essere allora definito come la “narrazione” di questa tensione tra due mondi inconciliabili ma confinanti, materializzazione spettacolare del moto che traccia l'oscillazione tra due poli poetici che tuttavia trovano in Charlot – ancora una maschera, personaggio comico dotato di sfumature malinconiche – una sorta di “figlio simbolico”, allegoricamente evocato alla fine dall'incedere fluttuante di Leo de Berardinis sotto braccio di Ofelia-L'Orfana<sup>181</sup>.

<sup>180</sup> Dopo una serie di peripezie, nuove assunzioni, licenziamenti, Charlot, al termine della pellicola, sembra trovare finalmente l'agognata serenità in compagnia della bella orfana di cui si è innamorato. Per sfuggire al tentativo della polizia di ricondurre con la forza la giovane in orfanotrofio, i due fuggono dalla città, mano nella mano, con rinnovata fiducia e ritrovato coraggio a dispetto delle avversità.

<sup>181</sup> «Sì, proprio lui [Charlot], figlio simbolico di Totò e di Amleto, e simbolo, a sua volta, di chi a dispetto degli orrori del mondo continua, testardo, a credere nell'uomo e nella Storia. E il finale ricorda, per l'appunto, *Tempi moderni*, dove anche Charlot trova finalmente una compagna con cui inseguire il proprio tormentato cammino terreno» (L. Giannini, *La metamorfosi di Amleto*, in «Il Mattino», 3 novembre 1993).