

# Totò

**linguaggi e maschere del comico**

Atti del Convegno Internazionale di Barcellona 24/26 ottobre 2002





QUADERNI DEL DIPARTIMENTO DI SCIENZE DELLA COMUNICAZIONE  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO

3/2003

Comitato di redazione:  
Alfonso Amendola, Anna Cicalese, Addolorata Landi

I lettori che desiderano  
informazioni sui volumi  
pubblicati dalla casa editrice  
possono rivolgersi direttamente a:

Carocci editore

via Sardegna 50,  
00187 Roma,  
telefono 06 / 42 81 84 17,  
fax 06 / 42 74 79 31

Visitateci sul nostro sito Internet:  
<http://www.carocci.it>



# Totò: linguaggi e maschere del comico

A cura di Daniela Aronica, Gino Frezza e Raffaele Pinto



Carocci editore

Il volume raccoglie gli atti del Convegno internazionale su Totò svoltosi nell'ottobre 2002 a Barcellona e realizzato dall'Istituto italiano di cultura di Barcellona con la collaborazione dell'Università di Barcellona e del Dipartimento di Scienze della Comunicazione di Salerno.



BARCELONA



Universitat de Barcelona



Questo volume è stato realizzato  
con il contributo di fondi del Dipartimento  
di Scienze della Comunicazione dell'Università degli Studi di Salerno.

1<sup>a</sup> edizione, settembre 2003  
© copyright 2003 by  
Carocci editore S.p.A., Roma

Realizzazione editoriale: Omnibook, Bari

Finito di stampare nel settembre 2003  
per i tipi delle Arti Grafiche Editoriali srl, Urbino

ISBN 88-430-2786-7

Riproduzione vietata ai sensi di legge  
(art. 171 della legge 22 aprile 1941, n. 633)

Senza regolare autorizzazione,  
è vietato riprodurre questo volume  
anche parzialmente e con qualsiasi mezzo,  
compresa la fotocopia, anche per uso interno  
o didattico.

# Indice

**Presentazione** II  
di *Emilio D'Agostino*

**Prefazione** 13  
di *Ennio Bispuri*

**Introduzione** 15  
di *Daniela Aronica, Gino Frezza e Raffaele Pinto*

## Parte prima Teatro e cinema

1. **Totò e la gaia scienza** 21  
di *Orio Caldiron*

2. **Viva i fratelli Caponi, che siamo noi** 28  
di *Annibale Elia*

3. **Totò e il varietà: dal futurismo al futuro** 43  
di *Nicola Fano*

4. **Totò e Peppino: la coppia e la danza comica** 51  
di *Gino Frezza*

5.	<b>La scrittura dei semicolti dal teatro di Scarpetta al cinema di Totò</b> <i>di Gabriella Gavagnin</i>	63
 <b>Parte seconda</b> <b>Lingua e pensiero</b>  		
6.	<b>Totò antico e lazziatore</b> <i>di Patricia Bianchi</i>	75
7.	<b>Parli come badi: la creatività linguistica e l'effetto comico</b> <i>di Anna Cicalese</i>	94
8.	<b>La napoletanità di Totò</b> <i>di Daniela Pietrini</i>	109
9.	<b>L'apporto linguistico di Totò alla formazione dell'italiano contemporaneo</b> <i>di Edgar Radtke</i>	130
10.	<b>«Non capisco un cacio»: l'autonomia del significante come principio di attraversamento babelico delle lingue</b> <i>di Raffaele Pinto</i>	136
11.	<b>La coscienza menzognera. Totò fra truffa e creazione</b> <i>di Emilio D'Agostino</i>	144
12.	<b>Totò, ingenuo metafisico della Legge</b> <i>di Fabrizio Denunzio</i>	172
13.	<b>Gioco verbale e riflessione metalinguistica nei film di Totò</b> <i>di Fabio Rossi</i>	185



**Parte terza**  
**Passato e presente**

- |     |  |     |
|-----|--|-----|
| 14. | <b>Dell'eterno ritorno. Totò nell'avanguardia scenica tra Leo De Berardinis e Carmelo Bene</b><br><i>di Alfonso Amendola</i>       | 207 |
| 15. | <b>Totò, Jerry e affettuosamente gli altri</b><br><i>di Alberto Castellano</i>   | 220 |
| 16. | <b>«Lei è cretino, s'informi».</b><br><b>Le trasmigrazioni mediatiche di Totò</b><br><i>di Sergio Brancato</i>                     | 225 |
| 17. | <b>Porgere l'altra guancia. Caratteristi, comprimari, co-protagonisti e spalle del cinema di Totò</b><br><i>di Bruno Di Marino</i> | 234 |
| 18. | <b>Totò y la comedia neorrealista y postneorrealista</b><br><i>por José Enrique Monterde</i>                                       | 245 |
| 19. | <b><i>Dov'è la libertà: Totò y la cara oscura del milagro económico</i></b><br><i>por Ángel Quintana</i>                           | 252 |
| 20. | <b>Totò oltre: la drammatica ironia del cinema</b><br><b>di Massimo Troisi</b><br><i>di Giulio Baffi</i>                           | 261 |
| 21. | <b>Totò e il suo doppio: le maschere e il volto</b><br><i>di Ennio Bispuri</i>   | 266 |

## Totò antico e *lazziatore*

di *Patricia Bianchi\**

La sperimentazione praticata da Totò sulle potenzialità della comunicazione verbale e non verbale è legata, sul piano delle realizzazioni, alla sua capacità attoriale e personale di sollecitare al massimo grado le strutture della lingua italiana per ottenere una gamma di usi inediti sia lessicali che morfologici e sintattici, probabilmente etichettabili come un livello di metavariatione delle variazioni d'uso dell'italiano contemporaneo, a cui si connette costantemente con una rete di rimandi e riformulazioni.

La specificità linguistica di Totò all'interno della sua filmografia è stata ed è percepita chiaramente dal pubblico – e oggi è ben documentata dagli studiosi (Rossi, 2002) – non perché si riconosce in una “lingua d'autore” di testi scritti, di copioni che ne testimoniano opzioni linguistiche e stile, ma perché si rapporta a una “lingua d'attore-autore” che riformula, inserisce, aggiunge una sua stesura del testo orale in base a una costante di realizzazioni e di scarti rispetto alla norma ma anche all'uso medio. Sarà poi il cinema, come mezzo e canale di diffusione e conservazione, il luogo in cui si raccoglie questa esperienza di estremizzazione delle variazioni dell'italiano e di giochi retorici.

Testimonianze di registi e attori e indagini di critici e studiosi del resto ci informano, sia per casi specifici sia per il metodo di lavoro, delle modalità di rimaneggiamento e di ampliamento messe in atto da Totò sui copioni dei film, spesso costituiti come essenziali canovacci, e ci danno conto di eventi nella ripresa dei film in cui si manifestava a pieno il suo stile di recitazione creativa, formatosi sulla tecnica dell'improvvisazione del teatro comico tradizionale (per testimonianze e notazioni sulla recitazione di Totò cfr. Faldini, Fofi,

\* Università di Napoli “Federico II”, Dipartimento di Filologia moderna.

1987; Anile, 1997, 1998; Caldiron, 2002; per una esauriente biografia, Bispuri, 2000).

La costante di forme linguistiche, dunque, ha una manifestazione attestata nel lungo arco temporale dell'attività cinematografica di Totò: a questa ideale continuità di testo in forma orale, fissato in versioni filmiche, ci si riferisce qui come alla lingua di Totò, intesa come lingua d'attore-autore ma anche come lingua usata da Totò, e quindi fonte per lo studio della storia degli usi linguistici.

In questa prospettiva sarebbe auspicabile l'allestimento di un *corpus* della lingua di Totò basato su materiali filmici, utilizzabile sia per analisi linguistiche e del linguaggio cinematografico che più in generale per analisi di tipo semiologico.

Delimitiamo invece qui come oggetto di una prima serie di sondaggi una delle movenze linguistiche del comico decurtisiano identificata come la parodia del linguaggio arcaizzante e settoriale, connessa anche con il rapporto esperienziale di Totò con le forme auliche dell'italiano, praticate per la frequentazione dei repertori teatrali popolari, e più in generale per la condivisione dell'insieme di usi che nell'immaginario di un parlante del secondo Novecento si connotavano come italiano formale alto.

La tradizione teatrale popolare significa per un attore della generazione di Totò avere nel magazzino della memoria un repertorio costituito con storie e lingua caratterizzate da una cristallizzazione di moduli letterari: nella specificità napoletana però significa, anche per il teatro popolare e borghese, la ricerca di un fondamento realistico della lingua usata, centrata e nel rapporto di combinazione tra italiano e dialetto e nella simulazione di combinazioni potenziali, da cui sono derivate scelte diversificate, da Scarpetta o da Eduardo De Filippo, da Petito o da Viviani a Roberto Bracco.

Per certi versi Totò continua l'esperienza linguistica di Scarpetta, incrementando nel "linguaggio misto" l'ingrediente della parodia e del gioco verbale e retorico:

In nessun ceto sociale, come nella borghesia nostra, la comicità prorompe così spontanea, così naturale, così vivace ed irresistibile dal contrasto che nasce dall'essere al voler sembrare, e dalle abitudini, dai costumi, dai pettegolezzi, e perfino dal linguaggio: uno strano miscuglio di dialetto e d'italiano.

Quante accuse e quanti fulmini da parte dei signori critici doveva poi attirarmi addosso questo linguaggio...! Lo chiamarono barbaro, ibrido, ostrogoto; e va bene, anzi benissimo! Ma perché non ammettere poi che è quella appunto la lingua parlata da tutta la borghesia napoletana, e che se

altro linguaggio avessi adoperato nei miei lavori teatrali, avrei perduto per lo meno tre quarti dell'efficacia e della verità? (Scarpetta, 2002, p. 165).

Questa matrice di aderenza alla realtà del parlato e di "improvvisazione", scaturita però dalla preparazione accurata sui copioni con eventuali "battute aggiunte", sta alle radici della formazione teatrale di Totò, riversata poi nell'esperienza cinematografica; in sintonia per formazione e talento, il grande Peppino De Filippo testimonia che «tutti i film che abbiamo girato assieme, spesso li abbiamo recitati "a soggetto". Creati lì per lì, scena per scena, al momento di "girare"» (Escobar, 1998, p. 22). Un metodo di lavoro che, trasportato nel cinema dal teatro popolare tradizionale, prevedeva continui e veloci ritorni degli autori e degli attori sui copioni con *adattamenti* e *rifrazioni* per meglio adattarsi ai gusti del pubblico e all'attualità e soprattutto prevedeva lo spazio dell'improvvisazione:

Il segreto del buon risultato consisteva piuttosto nel creare attorno all'attore le condizioni più adatte perché venisse fuori il mimo, si decantasse tutto il tesoro di lazzi e di gesti che si era venuto sedimentando nel corso di una lunga esperienza teatrale, nel quotidiano contatto col pubblico. Il regista si accorge sin dal primo ciak che Totò quando fa una scena ci mette dentro qualcosa di suo, qualcosa che non sa neppure lui come gli viene fuori, frutto della sua esperienza e della sua storia (Caldiron, 2002, p. 54).

Ed è proprio Totò che dichiara «Io sono sempre andato in scena con canovacci di dieci minuti, che sviluppavo sul momento, fino a farli durare anche tre quarti d'ora» ma è un'improvvisazione costruita con la memoria del lavoro precedente:

Ho sempre lavorato molto... Anche quando potevo servirmi di un Galdieri in piena forma, gli sketch più sostanziosi li elaboravo pazientemente sino al momento in cui li sentivo "su misura": come facevano, del resto, Raffaele Viviani e Ettore Petrolini (Faldini, Fofi, 1987, p. 142).

Un esempio ben noto di questo metodo di lavoro è lo sketch del vagone letto che a teatro in origine durava otto minuti e con rifacimenti successivi si è dilatato a venti minuti, a venticinque, sino a cinquanta, e in questa versione è stato ripreso per il cinema. La riscrittura recitativa non è stata fatta con ampliamenti nella trama, nella storia in sé, ma agendo sulle amplificazioni delle variazioni, dei tormentoni, dei lazzi, delle battute che diventano così una nuova struttura.

In questo senso il lazzo diventa per Totò anche un elemento di riscrittura, perché gli permette di ampliare, variare, ma anche di citare, rovesciandoli di segno, i materiali di repertorio ereditati in tempi stratificati, dalla commedia dell'arte al varietà.

La rivisitazione delle varietà "alte" dell'italiano coinvolge Totò attraverso un originale processo di decostruzione e di citazione, con una rete di rimandi intratestuali alla tradizione teatrale retrostante, da Scarpetta a Viviani, ma anche al melodramma e alla poesia.

Come varietà "alta" per eccellenza Totò percepisce e ripropone le forme della lingua scritta, riprese dalla lettura ma anche dalla memorizzazione e dall'ascolto del testo letterario o teatrale, a cui si affiancano, con qualche differenza, il linguaggio burocratico e le forme codificate della comunicazione sociale. Il riuso di Totò dell'"antico" della lingua consiste proprio nella trasposizione di segmenti lessicali e morfosintattici dello scritto più rigidamente codificato in un parlato apparentemente destrutturato ma funzionale alla messa in rilievo dei tratti obsoleti e opachi per la comunicazione e soprattutto funzionale all'effetto comico.

Proprio la ripresa svuotata di coerenza e decontestualizzata delle forme auliche e arcaiche è stata segnalata dai primi linguisti che si interessarono a Totò, commentando il *fa d'uopo* (Fittoni, 1953; Menarini, 1953), oggi usato quasi esclusivamente con connotazione scherzosa, alla Totò appunto:

ANTONIO (TOTÒ): Ma scusi, questo viaggio a Capri, urge? Fa d'uopo?

ASDRUBALE (MARIO CASTELLANI): È d'uopo.

ANTONIO: Ah, ma allora, se fa d'uopo, fa d'uopo. (*L'imperatore di Capri*, 1949)

Lo svuotamento dell'uso irriflesso degli aulicismi (De Mauro, 1993, p. 122) avviene con modalità differenti come l'incremento di lemmi del registro elevato (*baldanza, lestofante, marrano, nicchiare*), l'insistenza su intarsi di forme ricercate (*istesso, di dove sono eglino?, in tale guisa*) o retoricamente molto sostenute e ancora con il ricorso a perifrasi ricercate per termini comuni (*liquido acquatico 'acqua'*) o con selezioni aulicizzanti ripetute a memoria, proprio come battute di vecchi copioni di repertorio:

ARISTIDE (TOTÒ): È appunto con lui che io deggio favellare.

CAMERIERA: Come? Come dite?

ARISTIDE: Volgarmente, parlare.

MOGLIE: Aristide, che deggio fare? (*Il Ratto delle Sabine-Il professor Tromboni*, 1945)

Nel *Ratto* le forme morfologicamente desuete “deggio, deono” circolano come un tormentone tra i personaggi, vecchi attori un po’ tromboni come la primadonna («Aristide, che deggio fare?»), a metà tra una dimensione di cultura orale e dialettale e un raffazzonato esibizionismo linguistico; di questo parlato con cambi di codice è consapevole Tancredi, la rancorosa “spalla” del capocomico che gli rinfaccerà: «Io ho sempre recitato in compagnie serie, dove si parlava l’italiano puro».

In questa linea di decontestualizzazione a scopo comico vanno ad esempio le citazioni di versi d’opera ben noti al pubblico, e tra l’altro ricordiamo che *Figaro qua... Figaro là* (1950) è per intero la parodia del *Barbiere di Siviglia* di Rossini (Rossi, 2002, p. 102). Marcano lo svuotamento degli aulicismi in chiave comica i famosi “tormentoni” di Totò: *quisquillie e pinzillacchere, bazzecole, a prescindere*. Ha antecedenti teatrali ed è sfruttata al massimo da Totò la parodia del “parlar difficile”, la presa in giro del linguaggio scientifico (o pseudoscientifico) e tecnologico, spinta fino al nonsenso:

TOTÒ: Ogni fiore ha il suo linguaggio linguistico. Ed è appunto attraverso questo suo linguaggio che il cuore si esprime con la eco del suo linguaggio enigmistico. È chiaro? (*Le sei mogli di Barbablù*, 1950)

A voler parlar difficile non è solo chi si crede colto («Guai se l’ammalato capisse qualche cosa! Allora i medici che ci starebbero a fare?»), *La banda delle gialle*, 1933) ma può essere anche un personaggio semplice, un semicolto, che si compiace di usare un formulario burocratico e persino il latino, intrecciato con tecnicismi orecchiati nel fare il suo mestiere, e questo è il caso del calzolaio Agostino che si produce in una sorta di perizia da esperto, oggi diremo in un controllo di qualità, sulle scarpe confezionate dal suo collega di paese:

AGOSTINO (TOTÒ): ...In primis et antimonio, una scarpa fine si fa di capretto, o di vitellino di latte.

[...]

AGOSTINO: Secondis. Questa tinta è fatta col vitriuolo!

[...]

AGOSTINO: Sì, sì! Vitriuolo. E difatti un signore appena sopra vi poggia il dito del pipistrello della mano so lo... se lo sporca. Se lo anilifica. Guarda. Ter-

zis. Terzis questa suola non è battuta a dovere. E difatti dopo un giorno o due di marcia o di camminamento a piede mette fuori la lingua come un cane da caccia. Ancora due parole. Non ho finito verbo. Gli elastici sono di cotone e non di seta! E perciò cedono. Vedi. Vedi che cedono. La tramezza è usata, fraudolente. I punti di questo guardione sono dati con la zappa e non con la lesina. Dico lesina. Ed infine, mio caro amico, le solette interne [...]

AGOSTINO: Che piano! Sono di cartone e non di pelle [...]

AGOSTINO: Perciò, mio carissimo signor ciabattino, queste scarpe sono da fiera. Sei e cinquanta. E se non sapete fare il calzolaio, andate a fare il farmacista! Che è meglio! Rimembris omnibus. Cioè ricordati uomo. Che calzolaio si nasce! Non si diventa! Ah ah! Ostreggheta! (*San Giovanni decollato*, 1940).

Se disponiamo ormai di ampie campionature delle forme auliche e arcaiche e delle modalità linguistiche e semiologiche del loro mettersi in gioco nella lingua di Totò (Rossi, 2002), resta però da analizzare la funzione del riuso della lingua "antica": una dichiarazione di Totò, quasi una dichiarazione di poetica, ci introduce a considerare gli elementi di trasformazioni e continuità nel canone della comicità:

il comico deve essere antico e "lazziatore". Si cambia il costume, si cambiano i fatti, ma i canoni della comicità sono sempre gli stessi, non esiste il comico moderno. Quello che dice di essere un comico moderno è uno che non fa ridere (Anile, 1998, p. 13).

Come in uno specchio rovesciato leggiamo l'affermazione del capocomico Tromboni nel *Ratto delle Sabine* che ritorna in due luoghi del film, il primo a commento di un drammone in versi composto da un aspirante drammaturgo e il secondo per minimizzare gli esiti di una mala rappresentazione:

TROMBONI (TOTÒ): Non dobbiamo essere antichi, non dobbiamo essere antiquati, ... dobbiamo essere moderni, cioè sintetici. [...]

TROMBONI (TOTÒ): Non siamo antiquati, modernismo, modernismo, siamo sintetici, per diamine. (*Il Ratto delle Sabine-Il professor Tromboni*, 1945)

Che cosa significano in questo contesto *antico*, *moderno*, *sintetico*, che funzioni hanno e in che rapporto stanno tra loro e con il *lazziatore*? Intanto Totò ha ribadito come manifestazione ed essenza stes-

sa della comicità il lazzo, e non a caso usa la parola antica, propria della commedia dell'arte per designare l'azione, il gioco comico introdotto nella rappresentazione all'improvviso per dare vivacità al dialogo e all'azione. Nella prefazione di *Siamo uomini o caporali* Totò spiega come prende forma per lui il lazzo, la battuta:

"*Siamo uomini o caporali?*"... Questa frase, nata durante la mia prima giovinezza, mi è sempre servita come sistema metrico decimale per misurare la statura morale degli uomini, e mi è servita, nuovo entomologo, per classificare l'umanità in due grandi categorie. Non si trattava di una semplice battuta, nata, magari spontaneamente, sul palcoscenico, al di fuori del copione, come mi è qualche volta accaduto. Né, tanto meno, mi è nata annotando modi di dire di uso comune che, poi, ripeto sulla scena. A tal riguardo debbo chiarire che alcune mie frasi e caratterizzazioni, rimaste famose, traggono la loro origine dal caso... La maggior parte delle volte, però, seguendo la mia formula dell'umorismo teatrale presi a rifare il verso a modi di dire ormai invalsi nell'uso comune e adoperati, spesso, da molte persone con un certo tal tono di saccenteria e di prosopopea: *a prescindere...*, *Apoteosi*, *Comunque...*, *Io sono un uomo di mondo Salute, don...* Altre volte, mi è accaduto di pronunciare frasi formulate d'improvviso sulla scena, in risposta ad una battuta errata del mio interlocutore. Al Teatro Nuovo di Napoli si rappresentava la rivista *Messalina*, parodia della vita della dissoluta Imperatrice e del suo amante Caio Silio. L'attore Antonio Schioppa invece di salutarmi con la frase latineggiante: *Ave, Caio Silio!*, se ne uscì con un *Ave, caro don Silvio...* Afferrai a volo la "papera", e, mantenendomi sullo stesso tono, gli risposi: *Salute, don Antò, 'a bellezza vostra!*... (Faldini, Fofi, 1987, pp. 130-1).

La creatività linguistica della tradizione comica, e in particolare "napoletana", ha da sempre utilizzato queste risorse insite nel potenziale della lingua, e anche da questo punto di vista ha ragione Totò, perché i meccanismi del gioco linguistico, cioè le strutture testuali, frasali e comunicative, sono in qualche modo fissate nel canone della comicità, fanno parte dell'attrezzatura dell'attore. Varia ovviamente il piano della realizzazione attoriale, la maggiore o minore capacità innovativa e creativa del comico, il grado di sperimentalismo linguistico all'interno dell'azione scenica. In un paragone delle lingue con gli oggetti materiali, possiamo dire che se tutti i comici avevano una scatola per il trucco, Totò ne aveva organizzata una sua personalissima e inconfondibile in una scatola di latta; se tutti i comici avevano un piccolo guardaroba di abiti di scena, Totò aveva da sempre imparato a riutilizzare, componendoli con funzioni diverse ed effetti inediti, i suoi pochi pezzi di abiti di gala, come la marsina o lo sparato della ca-



micia, ma anche gli abiti quotidiani e poveri, come i pantaloni *a zumpafuosso* e le scarpe slargate.

Una sezione interessante, e in qualche modo di base, è fatta dai lazzi alle abitudini fonetiche marcate come diverse rispetto all'uso medio, in particolare alle pronunce caratterizzate per eccesso, cioè troppo arcaicizzanti e dotte.

La parodia delle pronunce affettate, compreso tutto il repertorio del parlato snob (delle cosiddette "zeppole" cioè le realizzazioni di /s/ e /z/ come interdentali e l'"erre moscia" cioè la vibrante uvulare), è un tratto tipico della tradizione teatrale e attoriale napoletana, continuato dall'avanspettacolo e dalle macchiette, ad esempio della caratterizzazione del parlato dello Sciosciammocca in Scarpetta e poi in Eduardo o dei personaggi snob delle macchiette di Maldacea (Paliotti, 1977) con tutte le diramazioni nelle parodie successive nel cinema e nella televisione dei semicolti o dei dialettofoni che ostentano pronunce ipercorrette o desuete e strane distribuzioni di accenti tonici.

Del resto, a proposito di "missile" o "missile" Totò decide così:

Io l'accento per regola e norma tua lo metto dove mi pare. In casa mia comando io fino a prova contraria. E l'accento lo voglio mettere dove voglio io (*Totò sulla luna*, 1958).

Tra anarchia grammaticale e iperadeguamento sociolinguistico si aprono gli spazi del comico. Così i finti nobili di *Miseria e nobiltà* (1954) ostentano una finta competenza nella distribuzione di vocali chiuse e aperte e di dittonghi di un improbabile italiano aulico, un italiano scritto-recitato, orecchiato a teatro o in tribunale o nelle prediche in chiesa.

La fonetica "lazziatoria" ad esempio sottolinea il contrasto caratteriale tra Agostino di *San Giovanni decollato* (1940) e la moglie: alla domanda «che cosa si mangia oggi», la moglie risponde seccamente «fagioli» e il marito riformula «fagiuoli, non ne posso più di queste ortaglie», inserendo un dittongo dell'uso ottocentesco ormai desueto e una parafrasi sinonimica con un dialettismo antico usato tra gli altri da Pascarella («canestri ricolmi di ortaglie») e da D'Annunzio («roseti commisti a ortaglie»).

La forzatura verso un registro alto di Agostino, che come abbiamo visto si impegna anche in una sorta di perizia d'esperto calzolaio, ha il suo culmine nell'altisonante discorso ai nonni siciliani del futuro genero, non a caso pronunciato dall'alto di una scala interna del sog-

giorno appoggiato a una balaustra, e tutto costruito su forme verbali e lessicali auliche e arcaiche. Un pezzo di bravura di impatto emotivo sugli ascoltatori, come un pezzo musicale, ma del tutto inutile ai fini della comunicazione di significati, tant'è che i nonni siciliani quasi chiedono una traduzione in differita al nipote: «Voi parlate difficile caro professore, poi Giorgio ci dirà quello che avete detto».

In direzione opposta, e quindi verso la riformulazione nell'italiano regionale del lessico colto, va il cortocircuito tra una parola di uso non comune – “tentennare” – e la sua realizzazione con pronuncia lenita di tipo meridionale:

TOTÒ: Mi lascino tendennare! Scusino! Mi lascino tendennare! Eh! Vedono che un individuo sta tendennando, lo si spezza. Poi domani la colpa è mia. A me mi secca. Eh, ho tendennato (*Totò a colori*, 1952).

Nello stesso film ritorna la caratterizzazione della pronuncia lenita: «Siamo alla terza elemendare», «Scusa tando», «da un momendo all'altro» e ancora «io debbo pensare all'opera».

Luoghi e modi di articolazione delle consonanti diventano lazzo: così Totò metterà in guardia Peppino che ha inghiottito una pillola con l'esplosivo del pericolo di fare un botto con la pronuncia di /p/ e /b/ (*Totò e Peppino divisi a Berlino*, 1962) e mima con enfasi le fasi dell'articolazione dei suoni.

Un lazzo della serie fonetica è in *Racconti romani* (1955): all'antipatia dell'avvocato per le parole con le doppie come *zuppa*, *muffa*, *truppa* e soprattutto per *mamma* con «tutte queste emme», Totò replica «tutti abbiamo una ma... una mama... Hm... Ho tolto una emme». Qui l'intervento di Totò è duplice, perché ha realizzato una variante fonetica con funzione di battuta finale e, sullo sfondo, ha inserito una variante con decremento del tasso di letterarietà rispetto al testo di Moravia «tutti abbiamo una mam... voglio dire una madre» (Moravia, 1955, p. 227).

Da tutta una serie di altre citazioni possibili dai film sembra emergere una costante, cioè che il lazzo, la dimensione ludica, la parodia, colgono con movenze diverse le manifestazioni linguistiche che si discostano dall'uso medio dell'italiano.

In questo Totò manifesta la sua modernità, senza soggezioni alla norma grammaticale prescrittiva, e anzi si organizza una sua grammatica fatta di “aggettivi significativi” e “verbi difettivi”. Quelle che chiamiamo le riflessioni metalinguistiche e metacomunicative di Totò for-

se vogliono dirci che è più interessante occuparsi delle lingue così come sono parlate e scritte nel reale che non della loro teorizzazione.

Di fatto Totò pratica una comunicazione "sintetica" e quindi "moderna": nella sua lingua è ricorrente una sintassi "fulminea", con frasi brevi, poche subordinate, stile nominale, costruzioni per accumulo di sequenze, e in particolare sequenze di interrogative, ed è "sintetico" perché opera su un piano integrato di segni verbali e non verbali, di parole e gestualità, attivando tutte le potenzialità della comunicazione umana e, soprattutto, finalizzandola al far ridere nei tempi rapidi del comico.

Il moderno di Totò si gioca non solo nei contesti di contemporaneità, nelle situazioni (dalla luna alla dolce vita, dalla condizione impiegatizia piccolo-borghese alla marginalità) ma soprattutto nelle scelte stilistiche e retoriche di geniale semplicità (accumulazione, pleonasmii, paranomasie, figure etimologiche, rime, assonanze) proposte in rapida e intensa successione.

È un effetto di fuoco pirotecnico che arriva sino all'invenzione di parole: qui Totò, in modo sottile, continua a giocare con noi, facendo prendere fischi per fiaschi, perché possiamo confondere l'invenzione con la ripresa, o la modifica, di parole di uso dialettale o regionale (Rossi, 2002, p. 231). Accertato che "auricchio" non è un'invenzione decurtisiana, ma un marchio di industria casearia e per antonomasia un tipo di provolone (si inventaria un Auricchio dolce, uno piccante e uno semipiccante), molto concreto è il *paliatone* "bastonatura, scarica di botte" («*me fa nu paliatone*», in De Filippo, 2000, p. 600), d'uso dialettale e regionale sono *ciaciona*, "donna procace e piacente", e *cianciarsi*, "godersela, sollazzarsi", mentre l'insulto *pignoro* può essere la realizzazione foneticamente variata di "pignolo" che assuona con la voce verbale.

Il lazzo però comprende azione verbale e azione gestuale, espressione individuale e di interazione, crea un gioco tra lingua e azione scenica, enfatizza un parlare per fare e per far fare, contrassegnato da estremizzazione delle situazioni pragmatiche, soprattutto nei dialoghi, da cui si genera la comicità dell'insieme comunicativo verbale e non verbale rappresentato.

Le riformulazioni di Totò con finalità comiche amplificano al massimo – e quindi rendono evidenti – le modalità di ricezione e di produzione di parlanti di cultura medio-bassa rispetto agli usi dell'italiano formale. Totò intuisce la duplice possibilità di far ridere con interventi parodici sull'italiano antico, desueto o comunque non del-

l'uso comunicativo, ma anche con l'amplificazione della ricezione e della produzione distorta dei molti italiani che parlavano e scrivevano un italiano imparato da autodidatti.

In questa destrutturazione della lingua formale il punto d'avvio era stata in qualche modo l'esperienza del giovane Totò al Salone Sant'Elena di Roma, un baraccone di legno dove si alternavano drammi popolari a forti tinte come *La cieca di Sorrento*, *La sepolta viva*, *Un bacio nella tomba*, *Le due orfanelle*, *I due sergenti*, *Scacciata di casa il giorno delle nozze*, rappresentati con il metodo dell'improvvisazione dopo poche ore di prova (Caldiron, 2002, p. 13). Dalle *Due orfanelle* parte la parodia del film *I due orfanelli* del 1947, nato come operazione di recupero per la riutilizzazione delle scenografie ottocentesche di *Il fiacre numero 13* (1947, del medesimo regista, Mario Mattoli), un *feuilleton* strappalacrime di cui peraltro il film derivato supererà gli incassi.

Totò userà poi alcuni suoi film come contenitori della parodia del teatro nel teatro, facendo il verso agli attori mestieranti che riproponevano stancamente il grande teatro drammatico, spesso senza capire e senza essere capiti dal pubblico; così sono stravolti e riformulati passi da *Romeo e Giulietta*, e anche da *Giulio Cesare* di Shakespeare:

TOTÒ: Non vi spaventate. I... io non sono che un'ombra. U... u... u... una larva. Un fantasma gentile, un passante. Un Romeo di passaggio. Anzi, di sottopassaggio. Ih ih. Un innamorato errante. Un grido! Un grido solo e voi vedete quest'uomo che vi sta dinanzi, folle per avervi potuto turbare, percuotersi con autopercosse. (*Due cuori fra le belve*, 1943)

ANTONIO: Deh, Giulietta! Calami la scaletta!

GIULIA: Siedi piuttosto. E non avere fretta.

ANTONIO: Ma dove seder degg'io se qui sgabel non v'è?

GIULIA: Siedi su quel pendio, oppur favella in piè.

ANTONIO: Favellerò di botto, in piedi da qui sotto.

GIULIA: Hm! Che cosa domandate?

ANTONIO: Domando se mi amate.

GIULIA: Oh si, v'amo! Audace!

ANTONIO: Audax fortuna iuventus! (*Chi si ferma è perduto*, 1960)

È uno Shakespeare dei semicolti, stravolto e rietimologizzato nei nomi, quello che promette di mettere magistralmente in scena il capocomico Tromboni:

TROMBONI (TOTÒ): Quando lei ci vedrà in Giulietto e Romera... ehm in Rometta e Giuliera... in capoloro di Sicche e Sbirre... (*Il Ratto delle Sabine-Il professor Tromboni*, 1945).

Tutto un sistema di lazzi al teatro dei drammi popolari è messo in atto proprio nel *Ratto delle Sabine* (1945), reintitolato nel 1947 significativamente *Il professor Tromboni*, tratto da una commedia di Franz e Paul von Schonthan per la regia di Mario Bonnard. La storia è centrata su un'affamata compagnia di teatranti che, con un repertorio di commedie classiche, arriva in una cittadina di provincia dove trova un maestro di scuola, Ernesto Molmenti – un esilarante Carlo Campanini –, con vocazione poetica: il maestro propone la rappresentazione del suo dramma in versi *Ratto delle Sabine* al capocomico Tromboni. Equivoci, incapacità di attori, inadeguatezza di materiali scenici, fraintendimenti e lazzi trasformeranno il dramma in farsa. Del resto che l'affamato Tromboni non fosse del tutto in sintonia culturale e linguistica con il buon Molmenti lo si deduceva nelle scene di apertura del film quando, alla citazione di Aristofane fatta dal maestro, Totò ribatte «Aristofane? Che caro ragazzo! Peccato che beva un po' troppo, è sempre alticcio» o, peggio, all'enunciazione del titolo storico, commenta «Ho capito, si tratta del solito dramma di gangster».

In apertura, con la scena della lettura del copione, prende avvio il lazzo linguistico che percorre tutto il film, cioè la scomposizione e ricomposizione in catene fonetiche diverse del nome Tito Tazio, pronunciate con grande velocità, che si sviluppa dopo la domanda stupida di Totò: «Chi è questo Tizio?»:

TROMBONI (TOTÒ): Chi è di scena?

MOLMENTI: Tito Tazio, il re dei Sabini

T.: Dunque entra Tizio Tato

M.: Tito Tazio

T.: Ma che razza di nome! Chiamiamolo Gaetano!

M.: Ma siete pazzo! È un nome storico!

T.: E allora chiamiamolo Garibaldi!

M.: Sì è mat! No, e poi no! Piuttosto ritiro il copione.

T.: Per carità, chiamiamolo Tito Tizio, come volete. Dunque, dicevamo, entra Ti Ta, quello lì, come si chiama...

M.: Possibile che non sappiate pronunciare un nome così semplice: Tito Sazio...

TANCREDI: Macché Sazio, qui nessuno è sazio.

[...]

M.: Poi passa la schiava, si incontra con Toto Tizio...

T.: Avete visto? Ci siete cascato anche voi! Sentite a me, chiamiamolo Gaetano! (*Il Ratto delle Sabine-Il professor Tromboni, 1945*)

Il professor Tromboni si rivela culturalmente più vicino alla lingua della cameriera del Molmenti che aveva preannunciato un "Ratto delle Sardine", con una palese paraetimologia popolare, e del resto il capocomico sbaglia anche la lettura del copione:

TROMBONI (TOTÒ): Romolo: – le Sabine saranno tutte rapate –

MOLMENTI: Ma no, rapite! (*Il Ratto delle Sabine-Il professor Tromboni, 1945*)

La scena della rappresentazione del dramma – giocata sull'effetto del cinema che guarda il teatro nel teatro – è connotata da un registro letterario desueto elettrizzato dai lampi dei lazzi:

TROMBONI (TOTÒ): Questa sera sono Tito, il vostro Tato

[...]

TROMBONI (TOTÒ): E la vendetta di Tito Strazio...

MOLMENTI: Tito Tazio e non Strazio

[...]

TROMBONI (TOTÒ): Qui ci sta il re dei Sabini... Gaetano!

MOLMENTI: Il re dei Sabini Tito Tazio, e non Gaetano.

Approssimativa e non appropriata si rivela tutta l'attrezzatura per la messa in scena del *Ratto*, a cominciare dal fondale dipinto fuori luogo perché rappresenta un bosco anziché un peristilio, al peplo che non si sovrappone sull'abbondante schiena della primadonna, alla tunica troppo corta di un improbabile Totò Tito Tazio, sino alla spada: «La sciabola è da bersagliere!», nota il disperato Molmenti, e si ribella a una insostenibile simulazione la "spalla", gettando via degli indumenti: «Quello non è un costume, è uno straccio per lavare i piatti!».

Rientra nel sistema del lazzo l'inappropriatezza degli oggetti, usati come marche di crisi tra simulazione e realtà, esibiti nella precarietà della loro concretezza materiale – Tito Tazio cadrà a gambe all'aria sul fondale del bosco sfondandolo –, ma anche con un sistema di riuso tipico di Totò: a ben guardare, ad esempio, il megafono che amplificava il famoso «Vota Antonio, vota Antonio» altro non è che un imbuto per insaccare le salicce.

La stralunata recitazione del *Ratto delle Sabine*, dove gli attori e il capocomico non riescono a tenere la coerenza gestuale e lingu-

stica con il registro elevato del dramma ma virano, volontariamente o involontariamente, verso il registro comico, si pone in ideale continuità con una testimonianza di Scarpetta, che si dichiarava incapace di recitare nel repertorio classico, con un fondamento di verità autobiografica incrementata anche per ribadire le sue doti di comico:

Ecco la grande parte, che avevo finalmente ottenuto dal Gagliardi, il quale, annoiato delle mie insistenze, mi aveva detto con un certo risolino incredulo: – *Mo, vedimmo chello che saie fa!* –

Venne la sera della rappresentazione, ed io che mi ero prefisso di volere ad ogni costo sbalordire tutti col mio trucco, riuscii invece a farmi deridere. Ed ero, infatti, semplicemente mostruoso, con quel viso impiasticciato di minio, solcato di rughe segnate a vigorosi tratti di carbone, gli occhi rilucenti sinistramente in fondo alle occhiaie incavate, e quel gran barbone bianco, che sembrava un'appendice della parrucca. – Bello!... bè! – esclamò il Lombardi, che era venuto a trovarmi sul palcoscenico.

– *Sequenzia!* – aggiunse il de Stefano, segnandosi e facendo atto di fuggire. Poi scoppiarono a ridere tutti e due, e squadrandomi da capo a piedi aggiunsero:

– *Aspè!... statte!... Nun saccio chi me pare!...*

– *Nu giudeo d' 'a settimana santa!*

– *No! Belfegor dint' a Cantata 'e pasture!*

Io mi sforzai a sorridere, ma in realtà mi sentivo sgomentato. E crebbe la mia preoccupazione, allorché, venuto il momento di uscire in scena, e discesa la montagna famosa, mi trovai di fronte a loro, ch'erano seduti in due poltrone di prima fila, e proruppero in una grande risata, non appena mi videro venire avanti alla ribalta. Mi volsi allora dall'altra parte, e mi accorsi che il Gagliardi mi osservava anche lui da una quinta.

Restai per un momento interdetto; poi, sedendomi sul macigno, mi rivolsi agli altri due tartari, e dissi: – Ore possiamo riposare un'ore in questi loco!

Lascio immaginare a voi quello che successe a queste parole: urlì, fischi, risate, un vero pandemonio infernale. Io me ne scappai fra le quinte avvilito, tremando come un malfattore, mentre il Gagliardi mi dava il colpo di grazia, esclamando col più crudele dei suoi sorrisi:

– *E tu si' chillo ca si stato cu Bozzo!*

Qual nome e quale terribile rievocazione! Io caddi su d'una sedia implorando aiuto, come in quell'altra sera memorabile, in cui Michele Bozzo, con gli occhi torvi, il viso livido, mi aveva quasi inseguito fra le quinte, allorché in *Elisabetta regina di Inghilterra*, invece di dire: – È partito a spron battuto verso la torre, risposi: – È spartito a spron sbattuto verso la sponda.

Che urlì, che fischi, che villanie anche allora! (Scarpetta, 2002, pp. 86-7).

L'attore Scarpetta mostra l'artificiosità delle parole non riconoscendole e non facendole proprie, le altera come parole straniere sconosciute e di qui involontariamente nasce il lazzo. Anche nella gestualità il giovane e maldestro Scarpetta dà realistica alla finzione scenica e teatrale, la annulla e quindi, come gli attori di Tromboni, genera il comico:

Ricordo che una sera mi era stata assegnata la *parte* di uno dei discepoli di *Benvenuto Cellini* – un dramma, che a quei tempi otteneva grandi successi. In mezzo alla scena su d'un tavolo, erano dei grossi pezzi di bronzo, raffigurati, s'intende bene, da forme di carta pesta, dipinte del colore di quel metallo, e al finale dell'atto, il sommo scultore, come invaso dalla febbre di una delle sue grandi creazioni artistiche, additando quel tavolo, gridava:

– Il getto... Il getto!... Presto, figlioli!

E scagliava poi in un enorme crogiuolo i pezzi di metallo che i discepoli gli porgevano ansando e sudando sotto quel gran peso. Ebbene? Sapete, invece, che cosa feci io? Cominciai a porgere a Benvenuto quei grandi e pesanti pezzi di bronzo con la stessa grazia e la stessa leggerezza, con le quali avrei potuto offrirgli un'arancia o una mela, e non mi ravvidi della sbadattagine, se non quando uno degli spettatori gridò dalla platea:

– *Neh? ...ma che so'?... Piezze àbbrunzo o pane 'e spagna?*

Nello stesso tempo il Gagliardi, volte le spalle al pubblico, mi fulminava con una delle sue più torve occhiate, esclamando:

– Assassino!... Che fai?... È bronzo!... È bronzo!... (Scarpetta, 2002, pp. 82-3).

Tra l'italiano oscillante dei semicolti e la rigidità formale dell'italiano scritto, Totò *antico* ripercorre un filone della comicità propria della tradizione novellistica e teatrale italiana.

In questo senso è da sottolineare la funzione scrittura, che possiamo analizzare come citazione di un registro diverso con "riti" propri ma anche come polo di un rapporto in movimento pluridirezionale con il parlato.

In *San Giovanni decollato* (1940) i genitori analfabeti per capire che cosa ha scritto la figlia scappata di casa devono ricorrere al barbiere "lettore"; il padre Totò afferma orgogliosamente "non so leggere ma intuisco", e subito dopo aver sentito ripetere la formula «Carissimi genitori, papà e mammà» si chiede con sforzo interpretativo: «chi sarà mai questo signor colà?».

Una sistematica rappresentazione delle situazioni di scrittura e delle abilità di produzione è in *Totò, Peppino e la... malafemmina*



(1956): il motore dell'azione è proprio una lettera anonima – «vostro figlio invece di studiare si perde con una donna di malaffare. Un'amica» – scritta secondo le modalità del genere.

Troviamo poi i fratelli Caponi, Totò e Peppino, alle prese con un nuovissimo trattore corredato da un manuale di istruzioni che viene in parte letto ad alta voce producendo effetti di suoni indistinti: dopo aver argomentato sull'«apparato meccanico-movimentale» e il «bicarbonatore», i due non sembrano ricavare altre informazioni utili dal manuale, così Peppino s'informa: «è in italiano?» e Totò risponde: «è scritto in milanese», buttando via l'inutile e incomprensibile testo tecnico e preannunciando il blocco di comprensione tra italiani regionali e dialetti che avrà il suo punto massimo nella scena della richiesta di informazioni fatta dai fratelli Caponi al vigile milanese.

Ancora Totò, sia pure assistito dal fratello, scrive un telegramma al nipote: da «uomo di mondo» sa che il telegramma deve essere conciso, senza troppe parole, ma forse esagera, per brevità fa cadere le vocali mentre lo formula a mezza voce, sibila una serie di consonanti, scrive solo «attenzione gli zii» e il messaggio risulterà incomprensibile al nipote che chiederà perplesso a un amico: «Ci capisci qualcosa?».

C'è poi la lettera d'addio della soubrette, manierata negli stereotipi della corrispondenza amorosa – «Gianni, è necessario che ognuno di noi riprenda la sua strada» – che rappresenta la competenza del livello diamesico.

E infine c'è il pezzo di bravura assoluta, la lettera di Totò e Peppino alla soubrette, con le frasi «sottosemaforo». Come ha bene messo in evidenza Rossi nel dare anche la trascrizione dello scambio delle battute e la lettera nella forma aggregata in cui sarebbe apparsa alla destinataria «malafemmina», la dettatura della lettera dei fratelli Caponi rappresenta la sintesi degli stilemi dell'italiano popolare, è un microtrattato di linguistica della variazione e, possiamo aggiungere, una descrizione di percorso di riflessione metalinguistica, poiché i Caponi non solo hanno coscienza che esiste una variazione diamesica, ma si interrogano su una specificità della scrittura quale è la punteggiatura (per la trascrizione e un puntuale commento, cfr. Rossi, 2002, pp. 79-83).

Tra i due fratelli si specializzano competenze disgiunte: Totò, in piedi e autoritario, ha o millanta abilità di gestione del protocollo testuale, mentre a Peppino, che è in tensione, suda e si affatica con una penna non scorrevole, è data la funzione materiale della scrittura. Il Peppino amanuense rappresenta la materialità della scrittura, Totò il

“dettatore” o dittatore, entrambi interpretano la difficoltà di rapportarsi con naturalezza alla comunicazione scritta (per questi aspetti Bartoli Langeli, 2000, pp. 7, 166).

Troviamo altre lettere nei film di Totò, da cui muovono lazzi al linguaggio formale, per esempio in *Miseria e nobiltà*, e del resto sappiamo che la lettera non solo è un *topos* duttile per effetti caricaturali ma è anche un espediente teatrale usato per far progredire l'azione in mancanza di attori, come ci spiegano in un'altra scena di teatro nel teatro gli attori di *Uomo e Galantuomo* di Eduardo:

GENNARO: ...Ci manca il Brigadiere di Pubblica Sicurezza, al finale. Chi m'arresta a me, stasera?

ATTILIO: E come si fa?

GENNARO: Facciamo arrivare la lettera. Mettiamo all'inizio due battute di giustificata. Andrea e il Brigadiere sono amici d'infanzia, e il Brigadiere può essere amico di Andrea, in quanto Andrea non è un delinquente comune: ammazza, sì, ma per onore. Dunque, arriva la lettera, che dice: «Caro Andrea, sul tavolo ho il mandato di cattura per te. Ah, quanto mi dispiace! Non voglio farti avere la vergogna di attraversare il vicolo in mezzo alle guardie ammanettato. In Nome della Legge ti dichiaro in arresto. Vieneténne». Io mi piglio 'a mappatella e me ne vaco.

ATTILIO: E la lettera chi la porta?

GENNARO: Nessuno. Arriva 'a sotto 'a porta. Se tenevo un attore disponibile, lle facevo fare 'o Brigadiere, no? (De Filippo, 2000, p. 108)

La scrittura, o meglio la mala scrittura, come movente di comicità compare con maggiore frequenza nel teatro napoletano dell'Ottocento con la caratterizzazione del Paglietta, l'avvocato da strapazzo, e poi nelle serie delle macchiette del notaio Don Anselmo Raganelli; Petitò poi eserciterà sul linguaggio legale e burocratico la sua rappresentazione caricaturale e proprio nella sua commedia *Masto Raffaele Enontenigarricha* (1869) è inserita una sgrammaticata lettera di protesta scritta a quattro mani da Pulcinella e un avvocato, tutta giocata sull'effetto deformante dell'antifrasa, del significato reale e apparente (Gavagnin, 1998, pp. 247-9). La scrittura alla Totò, cioè la sua deformazione caricaturale attraverso un sistema di lazzi, è collegata dunque a questa tradizione.

Il movimento di trasposizione, decostruzione e riformulazione tra scritto e parlato si muove su due direttrici, costituite da ambiti lessicali e morfosintattici, uno riferibile all'italiano formale e burocratico, e l'altro all'italiano aulico e letterario.

Il Totò lazziatore fa i conti con l'antico e, come è stato notato,

il principio dell'extra-temporalità degli impulsi comici afferma che l'attore, per far ridere nel profondo, non può limitarsi a riprodurre i casi ridicoli del suo tempo: egli dovrà ridestare, invece, una qualche sostanza antica della comicità, facendola poi ripassare capricciosamente per il presente (Meldolesi, 1987, p. 54).

Questa sostanza antica della comicità, rielaborata finemente da Totò anche sul piano linguistico, è nello stesso tempo tradizione e sperimentazione e fa emergere nuove modalità di comunicazione, che hanno una ricaduta nelle scelte dell'uso medio, affrancandolo da stereotipi «di saccenteria e di prosopopea», con forte impatto dissuasivo verso la lingua di plastica (Castellani Pollidori, 1995).

Il riuso dell'"antico" della lingua genera il lazzo e Totò è lazziatore perché parla come si scrive e scrive come si parla, elevando a cifra del suo sistema comico la forte contrastività tra l'italiano oscillante dei semicolti e la rigidità formale dell'italiano scritto. E ancora Totò antico ripercorre la parodia del semicolto e del dialettologo propria della tradizione novellistica e teatrale italiana, rinnovandola profondamente con la sua creatività linguistica e l'attenzione alle dinamiche sociolinguistiche dell'Italia del dopoguerra.

Da questa prospettiva di microanalisi, si riconferma come attraverso la lingua di Antonio de Curtis è possibile ripercorrere le dinamiche della variazione linguistica dell'italiano novecentesco: in molti "lazzi" di Totò c'è l'intuizione e il rinforzo di tendenze oggi prevalenti dell'uso medio e informale dell'italiano.

### Riferimenti bibliografici

- ANILE A. (1997), *Il cinema di Totò (1930-1945). L'estro funambolico e l'ameno spettro*, Le Mani, Genova.
- ID. (1998), *I film di Totò (1946-1967). La maschera tradita*, Le Mani, Genova.
- BATOLI LANGELI A. (2000), *La scrittura dell'italiano*, Il Mulino, Bologna.
- BÌSPURI E. (2000), *Vita di Totò*, Gremese, Roma.
- CALDIRON O. (2002), *Il principe Totò*, Gremese, Roma.
- CASTELLANI POLLIDORI O. (1995), *La lingua di plastica*, Morano, Napoli.
- DE FILIPPO E. (2000), *Teatro. Cantata dei giorni pari*, a cura di N. De Blasi, P. Quarenghi, vol. I, Mondadori, Milano.
- DE MAURO T. (1993), *Storia linguistica dell'Italia unita (1963)*, Laterza, Roma-Bari.
- ESCOBAR R. (1998), *Totò. Avventure di una marionetta*, Il Mulino, Bologna.

- FALDINI F., FOFI G. (1987), *Totò*, Pironti, Napoli.
- FITTONI M. (1953), *Totò e la lingua*, in "Lingua Nostra", XIV, 3, p. 91.
- GAVAGNIN G. (1998), *La gag della lettera da Antonio Petito ad Antonio De Curtis*, in J. Espinosa Carbonell (comp.), *El teatro italiano. Actas del VII congreso nacional de italianistas*, Universitat de València, València 1998, pp. 247-54.
- MELDOLESI C. (1987), *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecate del teatro italiano*, Bulzoni, Roma.
- MENARINI A. (1953), *Totò e la lingua*, in "Lingua Nostra", XIV, 4, pp. 117-8.
- MORAVIA A. (1955), *Racconti romani*, Bompiani, Milano.
- PALIOTTI V. (1977), *La macchietta*, Bideri, Napoli.
- ROSSI F. (2002), *La lingua in gioco*, Bulzoni, Roma.
- SCARPETTA E. (2002), *Cinquant'anni di palcoscenico (1900)*, Pagano, Napoli.

Quaderni del Dipartimento  
di Scienze della Comunicazione  
Università degli Studi di Salerno

n. 1/2000 *La memoria e i segni*, a cura di Stefano Gensini.

Presentazione di Emilio D'Agostino.

Parte prima. *Fra linguistica e scienze della mente*. *Fideliter continere. Su una metafora della memoria*, di Federica Casadei; *Perché i gatti hanno un passato ma non una storia (né progetti)*, di Felice Cimatti; *Struttura della memoria, olismo, intelligenza artificiale*, di Roberto Cordeschi; *Come lo vuoi? Dove lo metti? Note sul linguaggio e la memoria*, di Annibale Elia.

Parte seconda. *Comunicazione e scienze sociali*. *La memoria e i morti*, di Antonio Cavicchia Scalamonti; *La "lettura" di un testo creativo e i meccanismi di attesa*, di Anna Cicalese; *Media di memorie*, di Gino Frezza; *Memoria e pubblicità: il metodo della citazione*, di Stefano Gensini, Monica Barile; *Memoria e ricerca sociale*, di Paolo Montesperelli.

Parte terza. *Filologia, linguistica, testualità*. *Quel maledetto avverbio!*, di Emilio D'Agostino; *Memoria, trauma e metamorfosi: L'Enfant Méduse di Sylvie Germain*, di Marina Geat; *Memoria e trasmissione nella poesia orale formulare germanica*, di Maria Grimaldi; *Memoria e categorie linguistiche*, di Maria Addolorata Landi; *La trasmissione mnemonica dei testi: il caso dei fabliaux*, di Charmaine Lee.

n. 2/2002 *Simboli, linguaggi e contesti*, a cura di Anna Cicalese e Addolorata Landi.

Presentazione di Anna Cicalese e Addolorata Landi.

*Carmelo Bene. Un'avanguardia audiovisiva tra reinvenzione e riscrittura simbolica*, di Alfonso Amendola; *Segni e simboli nel linguaggio dell'identità visiva. Il caso dell'Università di Salerno*, di Anna Cicalese (con un'appendice metodologica di Maria Giovanna Confetto); *Deleuze, Peirce e le mille rifrazioni cinematografiche del simbolo*, di Fabrizio Denunzio; *Discorso scientifico e linguaggio settoriale. Un esempio di analisi lessico-grammaticale di un testo neuro-biologico*, di Annibale Elia; *Dal volto al monolito. Fra simbolo e cinema*, di Gino Frezza; *Parametri per l'analisi qualitativa del programma televisivo e per la definizione di aree di migliorabilità*, di Giuseppe Jacobini; *Il linguaggio dell'Unione Europea. Requisiti di testualità e strategie formative del nucleo lessicale*, di Addolorata Landi; *Il simbolismo arturiano in Jaufre*, di Charmaine Lee; *"Scrivere parlando". Alcune considerazioni sulle dislocazioni nel parlato seriale*, di Simona Messina; *Il linguaggio dei giornalisti nell'epoca di Internet*, di Marco Onembo; *A tempo di bit. Scritture e nuove tecnologie*, di Valeria Scialò.



**Parte prima. Teatro e cinema**

**Orio Caldiron** Totò e la gaia scienza

**Annibale Elia** Viva i fratelli Caponi, che siamo noi

**Nicola Fano** Totò e il varietà: dal futurismo al futuro

**Gino Frezza** Totò e Peppino: la coppia e la danza comica

**Gabriella Gavagnin** La scrittura dei semicolti dal teatro di Scarpetta al cinema di Totò

**Parte seconda. Lingua e pensiero**

**Patricia Bianchi** Totò antico e lazziatore

**Anna Cicalese** Parli come badi: la creatività linguistica e l'effetto comico

**Daniela Pietrini** La napoletanità di Totò

**Edgar Radtke** L'apporto linguistico di Totò alla formazione dell'italiano contemporaneo

**Raffaele Pinto** «Non capisco un cacio»: l'autonomia del significante come principio di attraversamento babelico delle lingue

**Emilio D'Agostino** La coscienza menzognera. Totò fra truffa e creazione

**Fabrizio Denunzio** Totò, ingenuo metafisico della Legge

**Fabio Rossi** Gioco verbale e riflessione metalinguistica nei film di Totò

**Parte terza. Passato e presente**

**Alfonso Amendola** Dell'eterno ritorno. Totò nell'avanguardia scenica tra Leo De Berardinis e Carmelo Bene

**Alberto Castellano** Totò, Jerry e affettuosamente gli altri

**Sergio Brancato** «Lei è cretino, s'informi». Le trasmigrazioni mediatiche di Totò

**Bruno Di Marino** Porgere l'altra guancia. Caratteristi, comprimari, co-protagonisti e spalle del cinema di Totò

**José Enrique Monterde** Totò y la comedia neorrealista y postneorrealista

**Ángel Quintana** Dov'è la libertà: Totò y la cara oscura del milagro económico

**Giulio Baffi** Totò oltre: la drammatica ironia del cinema di Massimo Troisi

**Ennio Bispuri** Totò e il suo doppio: le maschere e il volto

€ 20,90

ISBN 88-430-2786-7



9 788843 027866

