FOCUS TEMATICI

TOTÒ

Guida ai film

intra



COLLANA FOCUS TEMATICI
SERIE CULT STARS



Edizioni Intra®
www.intraedizioni.it
info@intra.pro

Tutti i diritti riservati.
Copyright © 2026 Intra S.r.l.s. – Pesaro, Marche, Italia

ISBN 979-12-5991-977-9

Indice

Indice 3
Nota introduttiva 5
Parte prima Il percorso 7
Capitolo 1 – Il percorso 8
Parte seconda I film, 1937–1950 22
Capitolo 2 – Dal palcoscenico allo schermo (1937–1945) 23
Capitolo 3 – La macchina di Mattoli (1947–1950) 35
Parte terza I film, 1951–1960 70
Capitolo 4 – Il grande Totò: Steno, Monicelli e gli autori (1951–1954) 71
Capitolo 5 – Totò e Peppino, l'officina di Mastrocinque (1955–1957) 114
Capitolo 6 – Il crocevia della commedia all'italiana (1958–1960) 149
Parte quarta I film, 1961–1968 182
Capitolo 7 – La fabbrica delle parodie (1961–1964) 183
Capitolo 8 – L'ultimo Totò: Pasolini e il congedo (1964–1968) 205
Parte quinta La filmografia invisibile 226
Capitolo 9 – La filmografia invisibile 227
Parte sesta Fuori dallo schermo 234
Capitolo 10 – Fuori dallo schermo 235
Capitolo 11 – L'eredità 241
Appendice 245
Filmografia completa 246
Collaborazioni ricorrenti 254
Premi e candidature 257
Le voci di Totò 258
Chi è chi 259
Tutti i film 263
Indicazioni bibliografiche 280

Nota introduttiva

Per buona parte della sua carriera la critica lo ha guardato dall'alto in basso: un comico di rivista prestato al cinema, protagonista di film girati in poche settimane, con titoli che ripetevano il suo nome come un marchio di fabbrica. Il pubblico, intanto, riempiva le sale. Poi, negli anni Settanta, quegli stessi film sono tornati sugli schermi e ci si è accorti che dietro la faccia di gomma e il corpo snodato c'era un attore che il cinema italiano aveva capito soltanto a metà.

Totò ha attraversato trentun anni di cinema, da *Fermo con le mani!* (1937) a *Capriccio all'italiana* (1968): l'anteguerra, il dopoguerra di Eduardo De Filippo, le parodie di Mario Mattoli, la commedia di Mario Monicelli, fino all'incontro con Pier Paolo Pasolini. Novantasette film, alcuni nati per sfruttare in fretta un successo, altri entrati nella storia, tutti preparati con lo stesso scrupolo, da *Guardie e ladri* (1951) alle parodie degli anni Sessanta. Quel comico snobbato ha vinto due Nastri d'argento come attore protagonista, a quindici anni di distanza, e nel 1966 una menzione speciale al Festival di Cannes per *Uccellacci e uccellini* (1966), il primo dei suoi film con Pasolini.

Queste pagine si possono leggere di seguito, come il racconto di una carriera che comincia sul palcoscenico del varietà e finisce sul set di un poeta. Si possono aprire su una stagione, su un regista, o sul film visto ieri sera in televisione. I sessanta film essenziali hanno una scheda completa, collocata nel periodo a cui appartengono; gli altri si ritrovano in ordine cronologico nell'Appendice

«Tutti i film», che è anche la porta d'ingresso per chi cerca un titolo preciso.

Di Totò qui si racconta il lavoro: i personaggi, i registi, i compagni di scena, i set. La vita privata resta fuori, salvo quando ha cambiato il corso di un film.

Anche la fine chiede precisione, perché ha tre date diverse. L'ultimo set è quello di *Il padre di famiglia* (Nanni Loy, 1967), che Totò cominciò e che proseguì con Ugo Tognazzi al suo posto. L'ultima parte completata è Jago in *Che cosa sono le nuvole?*, l'episodio diretto da Pasolini per *Capriccio all'italiana*. E quel film, l'ultimo a uscire, arrivò nelle sale nel 1968, l'anno dopo la morte dell'attore, avvenuta il 15 aprile 1967.

L'uomo-marionetta del varietà si congeda dal cinema nei panni di una marionetta. Da qui, forse, conviene cominciare.

PARTE PRIMA

Il percorso

Capitolo 1 – Il percorso

Antonio de Curtis, in arte Totò, arriva al cinema quasi quarantenne, nel 1937, con una maschera che il palcoscenico ha già finito di costruire. Il primo film, *Fermo con le mani!* (1937) di Gero Zambuto, lo presenta come un vagabondo di ascendenza chapliniana, tutto snodi e piroette; il successo pieno arriva dieci anni più tardi, con *I due orfanelli* (1947) di Mario Mattoli, e da quel momento non si interrompe più. Fino a *Capriccio all'italiana* (1968), l'ultimo film uscito, i titoli sono novantasette: una filmografia costruita in gran parte nei teatri di posa romani, con registi di mestiere e con qualche grande autore, quasi sempre intorno a lui e spesso con il suo nome nel titolo. Per capire quei film bisogna partire da prima, da trent'anni di varietà, avanspettacolo e rivista che gli hanno dato tutto ciò che il cinema userà: il corpo, la voce, il repertorio, il rapporto con il pubblico, il gusto per la frase che deraglia nel nonsenso. Il cinema non lo inventa; lo trova già fatto, e per anni non sa bene dove metterlo.

La scuola è Napoli, e il primo maestro è un modello da imitare. Gustavo De Marco, il fantasista celebre per la capacità di snodarsi e di trasformare il proprio corpo in una figura da teatro delle marionette, è l'idolo del ragazzo che si esibisce nei teatrini di legno intorno alla stazione centrale, dove si fanno le ossa anche i fratelli De Filippo. Il repertorio degli esordi è fatto in larga parte di imitazioni dei suoi numeri: le contorsioni, gli avvitamenti, il personaggio che si smonta e si rimonta sotto gli occhi della platea. Goffredo Fofi, nella voce

dell'*Enciclopedia del Cinema* Treccani (2004), descrive il giovane comico che sottrae a De Marco e ad altri divi del momento un piccolo repertorio di macchiette e di soggetti; Alberto Anile, in un'intervista a «Doppiozero» dell'11 febbraio 2017, parla di un ragazzo che imita gli avvitamenti di De Marco assai più di quanto partecipi alle avanguardie del tempo, di cui respira soltanto l'aria. Gian Luigi Rondi, nell'*Enciclopedia Italiana* (1981), colloca l'esordio romano al teatro Jovinelli proprio sulle orme di De Marco. Da quelle macchiette Totò ricaverà, per tutta la carriera, materiali da rimettere in circolo.

A Roma passa dal Jovinelli alle sale più importanti del varietà, e lì prende forma l'abito destinato a diventare un'icona: una bombetta logora, un tight troppo largo, i pantaloni corti sopra la caviglia, una stringa al posto della cravatta. Dentro quell'abito si sommano influenze diverse. Oltre a De Marco c'è Ettore Petrolini, almeno agli inizi, e c'è l'omino di Chaplin, che Totò omaggia apertamente in scena con un numero alla Charlot e che *Fermo con le mani!* porterà sullo schermo. Lo studio di Elodie Hachet, *Totò. Des origines à l'original* (Mimésis, 2023), segue proprio questo percorso: dall'imitazione di De Marco all'ispirazione petroliniana fino al ruolo centrale della rivista, dove la maschera trova la sua forma definitiva.

La maschera ha due anime, e chi l'ha studiata le descrive con parole sorprendentemente concordi. La prima è il corpo. Rondi parla dell'uomo-marionetta del caffè-concerto, non soltanto disarticolato ma capace delle dissociazioni più pittoresche; Fofi del volto asimmetrico e sbilenco, del corpo svitabile e piegabile a ogni deformazione, di un marionettismo spinto fino alla surrealtà. Anile insiste sulla mimica facciale, sul roteare

delle pupille, sul gioco delle sopracciglia, sul mento che si disloca di lato: un repertorio che nessuna maschera di cuoio potrebbe contenere. La seconda anima è la parola: un'aggressività verbale che parodia il linguaggio aulico della borghesia avvocatesca, storpia i termini colti e li rovescia in nonsenso. Fra l'una e l'altra corre una vena macabra che affiora di continuo, fatta di funerali, di morti apparenti, di resurrezioni comiche, e che Fofi ritrova fino agli ultimi film. Quando, nel gennaio 1972, Aggeo Savioli ragiona su «l'Unità» del successo postumo dei suoi film, ricorre all'immagine della supermarionetta vagheggiata da Gordon Craig; Anile, nel 2017, usa la stessa immagine per descrivere un attore sganciato dalle emozioni dell'attore in carne e ossa. Due letture a quarantacinque anni di distanza, che si incontrano nello stesso punto; e lo stesso accade con il paragone con Buster Keaton, che Giuseppe De Santis propone già nel 1943 sulla rivista «Cinema» e che Savioli riprende nel 1972, per la comune libertà dalle mode e la stessa spietata capacità di smontare gli schemi sociali. Savioli aggiungeva un elemento che spesso si dimentica: la padronanza assoluta di tutte le risorse dell'attore, il viso, le membra e la voce, usate insieme in una comicità antinaturalistica, stilizzata, essenziale. La voce di Totò, con le sue impennate improvvise, le cadenze napoletane, le parole colte pronunciate storte, è parte della maschera quanto il mento e le ginocchia; ed è per questo che le sue frasi, a distanza di decenni, continuano a circolare come proverbi.

Il personaggio che quel corpo e quella voce costruiscono ha un contenuto preciso. Fofi lo descrive come un ingenuo appena arrivato al mondo, che con la sua mancanza di buone maniere smonta le apparenze della

società, oppure come un poveraccio, a volte un piccolo borghese pieno di sussiego, che reclama senza rispetto per nessuno cibo, spazio, riconoscimento. La fame è il suo motore: non la fame realistica del cinema del dopoguerra, osserva Anile, ma un appetito iperbolico, irreale, come quello degli spaghetti infilati in tasca in *Miseria e nobiltà* (1954). Alla fine di questo percorso c'è un motto che diventa una filosofia, quello di *Siamo uomini o caporali?* (1955): la divisione del mondo fra chi subisce e chi comanda, che Fofi considera un convincimento radicato in Totò e che Savioli, nel 1972, leggeva come un doppio senso popolare sublimato in una scelta morale.

Negli anni Trenta il varietà cede il passo alla rivista, che lega i numeri con un filo narrativo e qualche personaggio-guida, e Totò lavora nell'una e nell'altra forma. È anche capocomico di una compagnia sua, gira l'Italia con copioni spesso modesti nei quali però trova spazio per le macchiette musicali, le passerelle finali, gli sketch ripresi dalla tradizione napoletana; alcune di quelle riviste le scrive lui stesso, come *L'ultimo Tarzan*, che nel 1939 chiude la stagione degli anni Trenta. Le piazze sono ancora quelle del teatro minore, gli spettacoli di un'ora che precedono la proiezione del film. Intorno a lui, però, si raccoglie l'attenzione di alcuni intellettuali, da Umberto Barbaro a Marco Ramperti, che vedono in quel comico qualcosa di più di un fenomeno popolare: Anile ricorda che chi lo aveva visto in scena in quegli anni raccontava, molto tempo dopo, di essersi trovato davanti, al posto del buffone atteso, un'apparizione quasi spettrale.

La consacrazione arriva con la guerra, e porta il nome di Michele Galdieri. Fra il dicembre 1940 e il

giugno 1944 Totò e Anna Magnani recitano insieme in quattro riviste di cui Galdieri è autore e regista: *Quando meno te l'aspetti* (1940), *Volumineide* (1942), *Che ti sei messo in testa?* (1944) e *Con un palmo di naso* (1944). Galdieri, secondo Fofi, costruisce impalcature solide ed eleganti, con un moralismo prudente e qualche allegoria facile; Totò le usa come trampolino, intervenendo ancora a soggetto e spingendo la satira oltre il segno previsto. Accanto a lui, già da questi anni, c'è Mario Castellani, la spalla più fedele, quella che gli dà la battuta e gli lascia il tempo di farla esplodere: lo seguirà dal palcoscenico al set. La satira di quelle riviste non resta senza conseguenze: dopo *Che ti sei messo in testa?*, nella Roma occupata, Totò rischia l'arresto. Nel dopoguerra la collaborazione con Galdieri continua con *C'era una volta il mondo* (1947), dove nasce lo sketch dell'onorevole in vagone letto, con Isa Barzizza e Castellani, e con *Bada che ti mangio!* (1949), ancora con la Barzizza. Lo sketch del vagone letto, nato breve, si allunga replica dopo replica fino a durare quanto un atto unico.

Il cinema degli anni Trenta e della guerra, intanto, lo ha cercato senza trovarlo. Dopo *Fermo con le mani!* vengono *Animali pazzi* (1939) di Carlo Ludovico Bragaglia, su soggetto di Achille Campanile, e altri quattro film fino al 1945, fra i quali *San Giovanni decollato* (1940) di Amleto Palermi, alla cui scrittura partecipa Cesare Zavattini. Che uno scrittore umorista come Campanile e un autore come Zavattini lavorino per lui dice quanto quel comico interessasse già agli intellettuali; ma sullo schermo la maschera oscilla fra la libertà della marionetta e la gabbia di un carattere, e Fofi nota che il copione ne frenava le invenzioni. Anile aggiunge che il nostro gusto, educato dal neorealismo

e dalla commedia all'italiana, fatica oggi a riconoscere i voli surreali di quei primi titoli. Per Totò, in quegli anni, il teatro resta il mestiere vero, e la rivista con Galdieri e la Magnani conta più di qualunque contratto cinematografico.

La svolta del 1947 ha un nome preciso. Mattoli gira *I due orfanelli* con Carlo Campanini come spalla e con Isa Barzizza nel cast: il successo è immediato, e Totò diventa in breve, nelle parole di Fofi, il divo numero uno del cinema italiano. Seguono *Fifa e arena* (1948), *Totò al giro d'Italia* (1948), *I pompieri di Viggiù* (1949), e poi decine di titoli girati a ritmo serrato. Rondi descriveva quel ventennio come una serie quasi ininterrotta di film che ora perpetuano il personaggio farsesco degli esordi, con sberleffi e lazzi, ora, con autori più impegnati, gli consentono ritratti più scavati e malinconici: due binari che corrono paralleli fino alla fine. Secondo Anile il Totò cinematografico nasce proprio con Mattoli, regista proveniente dal teatro leggero, capace di ricostruirgli intorno l'atmosfera estemporanea della rivista e di ricordare di continuo allo spettatore che sta assistendo a uno spettacolo. *I pompieri di Viggiù*, che mette in fila i numeri dei divi della rivista di quegli anni, è quasi un documento di quel mondo. Più tardi Mattoli porta Totò dentro il teatro di Eduardo Scarpetta, con *Un turco napoletano* (1953), *Miseria e nobiltà* e *Il medico dei pazzi* (1954): rivedendo i primi due nel 1972, Savioli vi trovava una grazia e una misura di regia che all'uscita erano in parte sfuggite. È il cinema di Totò che il pubblico popolare ama e che la critica guarda con sufficienza: storie esili, scritte in fretta da sceneggiatori come Vittorio Metz e Marcello Marchesi, nelle quali il protagonista è libero di fare ciò che sa fare meglio.

Su come lo facesse, la leggenda e le testimonianze non coincidono. La leggenda vuole un Totò improvvisatore, che arriva sul set, legge la scena e la reinventa davanti alla macchina da presa. È una lettura diffusa: Rondi, nel 1981, notava che molta saggistica, soprattutto straniera, continuava a considerarlo un magico improvvisatore, e lo stesso Fofi parla di sceneggiatori e registi che gli offrivano canovacci sui quali intervenire. Chi ha lavorato con lui racconta un'altra storia. Carlo Croccolo, intervistato da Luca Pellegrini per Cinematografo.it il 3 aprile 2017, lo ricorda severissimo sul lavoro, rigoroso fino all'eccesso, insofferente verso chi sporcava battute e scene come facevano tanti comici, e lo dice senza giri di parole: «Totò non improvvisava mai». In un'intervista a «Quarta Parete» del 20 aprile 2017, Croccolo descrive Totò che, nella sua roulotte, riscriveva il copione insieme a Castellani prima di girare. Anile arriva alla stessa conclusione per altra via: in teatro Totò partiva sempre da un testo stabilito e lo arricchiva sera dopo sera, misurandolo sulla risposta del pubblico; al cinema poteva contare sul capitale accumulato in trent'anni di scena, e il testo arrivava sul set già preparato, modificato e arricchito prima del primo ciak. Per questo Anile insiste su quanto Totò fosse, a tutti gli effetti, autore dei propri film.

Le due versioni si conciliano meno di quanto sembri, e si conciliano film per film. L'effetto di spontaneità è reale, ed è il risultato di un lavoro: la battuta che sembra nascere sul momento è spesso un pezzo collaudato in decine di repliche, rimontato su una situazione nuova. Dove un'invenzione sul set è documentata da un regista, da un partner, da un tecnico che ne ha lasciato memoria datata, è un fatto della storia di quel film; dove

circola soltanto come aneddoto, resta leggenda. Ciò che è documentato con certezza è il travaso del repertorio teatrale nei film. Lo sketch del vagone letto passa dalla rivista di Galdieri a *Totò a colori* (1952) di Steno, nome d'arte di Stefano Vanzina, che la Cineteca di Bologna accredita come soggetto di Steno da sketch di Galdieri e di Totò; il numero del manichino, che Totò aveva creato nel 1938 e ripreso con Galdieri, entra in *I pompieri di Viggiù*. Altri pezzi, le macchiette, le passerelle, le canzoni, riaffiorano lungo tutta la filmografia, a volte riconoscibili, a volte trasformati.

Visto dall'alto, il percorso cinematografico si lascia leggere in stagioni abbastanza nette. Ci sono gli anni dell'apprendistato, dal 1937 alla fine della guerra, con pochi film e una maschera che lo schermo non sa contenere. C'è l'esplosione del dopoguerra, quando Mattoli e i suoi colleghi trasportano la rivista sullo schermo e Totò diventa il nome che riempie le sale. C'è la stagione dei primi anni Cinquanta, in cui accanto alle farse arrivano Steno e Monicelli, gli autori, Pirandello e Scarpetta, e il colore. C'è la metà del decennio, quando la coppia con Peppino De Filippo diventa un genere a sé. Ci sono gli anni a cavallo del 1960, in cui la commedia all'italiana lo chiama in ruoli diversi, da *I soliti ignoti* (1958) a *Risate di gioia* (1960). Ci sono i primi anni Sessanta delle parodie e dei film costruiti in serie. E c'è l'ultimo tratto, con Lattuada e soprattutto Pasolini, che si chiude con un film uscito dopo la morte di Totò. In ciascuna di queste stagioni cambiano i registi, gli sceneggiatori e il pubblico; la maschera, sostanzialmente, no.

Intorno a quel metodo si forma una squadra. Mattoli è il primo dei registi che contano, e fra i più assidui: dirige Totò dai *Due orfanelli* fino ai primi anni Sessanta,