

Arianna Pacilio

47 «Dante» morto che parla. Le distorsioni comiche dell'universo dantesco in Totò

Abstract: On the threshold of the 700th anniversary of Dante's death, the fuel for this work was the curiosity to discover paths still less traveled of Dante's exploration. In retracing the history of the great poet's critical fortune, in fact, we can still see a flaw – partially healed – in the cinematic universe's reception of the myth of Dante. In the transition from parchment to celluloid, Dante's material showed, in fact, equal compositional elasticity: a flexible, plastic and highly flammable mixture, especially when in contact with the most subversive and heterodox artistic sources. Through the wide-angle lenses of the cinema, a special stop was dedicated – a sort of 'still image' – on the most unusual and caricatured metamorphoses that Dante encountered in the comic reworking of the Neapolitan popular comedy. In the saddle of Gerione we will follow his catabasis in the artistic bowels of the Neapolitan subsoil, between the 40s and 50s of the twentieth century, when Alighieri and his most famous creatures begin to be dragged into the tangled forest of the Neapolitan farce by an unusual guide of exception, admirable face of twentieth-century comedy: Totò, «mirabile volto» that with acuity and sumptuous «comic vis» will upset the moral and visual topography of Dante's universe. Remaining in the sphere of comic distortions, it was inevitable not to put the spotlight on Totò's cinema: offshoots of an art that drew continuity and inspiration from poetry and the long tradition of medieval comic-burlesque comedy.

Parole chiave: Dante, Commedia, Totò, Napoli, cinema.

«Ho visto cose dell'altro mondo, colori, diavoli, fiamme, colori di tanti colori, tante»
(Scena finale di *Totò all'Inferno*, 1955)

La curiosità che ha alimentato il presente contributo nasce dal desiderio di far luce su alcuni giochi di rifrazione, antitesi e specularità attraverso i quali Dante e il suo universo poetico sono stati rielaborati e 'deformati' dallo sguardo del cinema e, nella fattispecie, da quello beffardo della drammaturgia popolare napoletana. Rimanendo nella sfera delle distorsioni comiche era inevitabile non puntare i riflettori sul cinema di Totò: propaggine estrema di un'arte che anche dalla poesia e dalla lunga tradizione della commedia comico-burlesca medievale traeva continuità e ispirazione.

Ripercorrendo la storia della fortuna e dell'influenza del «Sommo Poeta», ancora oggi, a distanza di sette secoli dalla sua morte e da ogni apparente «esaurimento critico» circa l'impatto culturale del suo lascito, si scorge, infatti, ancora una falla – solo in parte risanata – sulla ricezione e la restituzione del mito di Dante da parte dell'universo cinematografico, soprattutto da parte di quello 'basso' e caricaturale della Commedia napoletana. In sella a Gerione ne seguiremo la catabasi nelle viscere artistiche del sottosuolo partenopeo, fra gli anni '40 e '50 del Novecento, quando l'Alighieri e le sue creature più celebri iniziano ad essere trascinati nell'ingarbugliata selva della farsa napoletana da una guida d'eccezione, «mirabile volto» della commedia novecentesca: lui, l'«uomo di gomma», l'iconico Antonio De Curtis, in arte «Totò». Ingegno altrettanto eterno che fra lazzi, surreali movenze burattinesche e piroette lessicali avrebbe sovvertito con arguzia e somma vis comica la topografia morale e visiva dell'universo dantesco.

Che sia stato oggetto di adattamento scrupoloso, innesto funzionale a scopi comico-parodistici o semplice citazione dotta per alzare il tono dei generi più disparati, resta il fatto che se ancora oggi, a distanza di settecento anni, «l'antica fiamma» dantesca non si è spenta è perché – come suggeriva Calvino – in quanto «classico» la *Commedia* «si configura come equivalente dell'universo, al pari degli antichi talismani; [...] libro che non ha mai finito di dire quel che

ha da dire»: ¹ ragione sufficiente perché la sua fama – è il caso di aggiungere – continui a durare «quanto 'l mondo lontana».

Le distorsioni comiche dell'*Inferno* nei film di Totò

Sono sempre meno gli autori, le epoche o i luoghi letterari sui quali gli occhi della cinepresa non siano riusciti a dirigere il loro sguardo. Nonostante i primissimi esperimenti cinematografici avvenissero nel nome di una strenua *imitatio*, filologicamente scrupolosa, dobbiamo pur constatare che quello del cinema non è mai stato e mai sarà uno sguardo 'neutrale': nel suo perimetro anche il viaggio di Dante ha finito col perdersi, subendo un curioso e divertentissimo processo di distorsione e appropriazione caricaturale. Nel nostro caso, lo sguardo deformante è quello beffardo della drammaturgia popolare napoletana e le distorsioni sono quelle che avvengono attraverso i lazzi e le esilaranti capriole linguistiche di un plasticissimo Antonio De Curtis. Da questa prospettiva noteremo che il cinema, anche quello più prosaico, oscilla sempre fra la rappresentazione/riproposizione di un mondo tramite la sua ricostruzione meticolosa e la costruzione ex novo di un mondo a sé, portatore di nuovi significati. I rimaneggiamenti e le caricature delle 'varietà alte' dell'italiano messe in atto da Totò, ad esempio, si snodano verso questa direzione: attraverso un originalissimo processo di decostruzione e citazione; ² un raffinato lavoro di *découpage* testuale dove formule ed espressioni tratte dall'ambito letterario, teatrale e burocratico sono liberate dal loro strato più opaco e desueto per esplodere con effetti di comicità virulenta.

Come ricordava Cesare Segre, in Italia meridionale Dante non aveva prodotto schiere di seguaci o veri imitatori. Già ai 'danteggiatori' del '300 e del '400, per motivi ideologici e culturali, mancava del tutto la volontà di riprodurre il sistema dantesco, ancora intriso com'era di paradigmi medievali. Ma è pur vero che proprio da città come Napoli – divenuta agli inizi del Novecento una delle principali fucine cinematografiche del paese – possiamo seguire questo gioco di rifrazioni dantesche: risalendo indietro di qualche secolo, a partire dall'epoca rinascimentale, opere come l'*Arcadia* di Jacopo Sannazaro iniziano a plasmare topografie letterarie di virgiliana memoria, prima ancora che dantesca: cavità di pietra di tufo, laghi sotterranei, ninfe e discese «all'infernal caliginosa buca», fanno sì che anche quello di Sincero, il pastore protagonista dell'*Arcadia* diventi un viaggio intrapreso «non senza volontà del cielo». ³ Guidato da una ninfa fluviale vestita meravigliosamente «con un drappo sottilissimo e sì rilucente da sembrare cristallo» (XII, 12) che lo invita a seguire i suoi passi, Sincero, come Dante, compie un faticoso viaggio sotterraneo, discendendo lungo un reticolo di grotte attraverso un fiume che si restringe al suo passaggio, per poi tornare ad allargarsi in pianure distese, valli e montagnette che ricalcano la terra sovrastante. ⁴

Lasciando la Napoli aragonese per far ritorno a quella del primo decennio del Novecento, è interessante notare come, di fatto, Napoli si poteva annoverare, già a quell'altezza cronologica, fra le città italiane a più alta «densità cinematografica», sia per numero di case di produzione e riviste affiliate, che per insieme di sinergie creative; una metropoli vivace e in pieno fermento, ben disposta a farsi attraversare dal nuovo incandescente magma creativo della settima arte. Un vulcano ancora attivo che darà vita a inedite forme espressive tese a ridefinire simboli, immagini e valori arcaici già ampiamente sfruttati e consolidati da precedenti modalità di rappresentazione. Divenuto fenomeno di tendenza negli ambienti esclusivi dell'alta

¹ CALVINO 1981, *passim*.

² Bianchi 2002, 78.

³ SANNAZARO 1961, XII, 17. Ricalca Dante, *Purgatorio III, vv. 97-99* («Non vi maravigliate, ma credete/ che non senza virtù che dal ciel vegna/ cerchi di soverchiar questa parete»).

⁴ Per approfondire si veda SABBATINO 2015.

società, dal *Café-chantant*, al cui interno è inizialmente ospitato, il cinema approda nel giro di poco tempo a raffinate sale, costruite da astuti imprenditori alla ricerca di originali e vantaggiose forme di investimento.⁵ Del resto, proprio il teatro di Varietà, nato come evoluzione del *Café-chantant*, fu la sola manifestazione artistica scampata in quegli anni dagli artigli dei Malebranche futuristi:⁶ sovversivo, moderno, velocissimo e stupefacente, quel particolare genere teatrale avrebbe battezzato e consacrato il principe della risata, «'o comico zumpo», «l'uomo di caucciù» Antonio de Curtis, funzionando da banco di prova per testare le sue doti attoriali e temprare quella predisposizione al duro lavoro e alla pazienza richiesti da un settore spesso ingrato come quello.⁷

Quando il cinema dantesco inizierà a farsi 'basso' (nella forma di commedie e parodie meno riuscite), dopo circa un ventennio di trasposizioni filologicamente ineccepibili, la volontà dei produttori e, di riflesso, il divertimento del pubblico risiederà nel piacere di 'sfigurare', smembrare e distorcere la lingua materna e con essa i simboli più canonizzati dei riferimenti colti. Il movimento di trasposizione e riformulazione del testo dalla pagina alla scena inizierà a muoversi, dunque, secondo un movimento binario, lungo due direttrici costituite da piani lessicali e morfosintattici: uno legato all'italiano più informale e uno all'italiano più aulico e letterario.⁸ Mentre negli anni del cinema muto qualsiasi deviazione dalla norma testuale viene bandita, nella «filmografia dantesca» di Totò, la *Commedia* e la sua schiera di dannati più celebri saranno condotti, invece, al limite della loro riconoscibilità senza, tuttavia, sfigurare troppo la natura degli argomenti trattati.⁹ *Totò al giro d'Italia*, *47 Morto che parla*, *Totò all'Inferno* sono i tre film che, nella produzione cinematografica di Totò, concorrono a rielaborare con smaccata chiave parodistica e, attraverso un istrionico pastiche linguistico, le atmosfere, i protagonisti e le scenografie più icastiche dell'*Inferno* dantesco. Sarebbe riduttivo, tuttavia, limitare l'influenza di Dante sul genio di Totò – come pure sul resto degli autori/registi che lo hanno diretto – al solo ambito cinematografico senza ricercare una serie ulteriore di connessioni, rimandi e intenti che li legano a doppio filo con le numerose trasformazioni sociali e politiche di quegli anni.

Se c'è una lezione che il cinema popolare napoletano ricava dalla lunga tradizione della *Commedia dell'arte* è proprio quella di aver saputo creare un nuovo mercato del divertimento su vasta scala, ottenendo il massimo impatto comico attraverso la ricombinazione costante e astuta di forme e soluzioni attinte dai generi più diversi.¹⁰ Ritenuta a lungo frutto di un'operazione diabolica, non era proprio la commedia popolare forse ad essere ritenuta dal cardinale Borromeo una nuova perniciosissima opera del demonio per corrompere le giovani menti più di ogni libro osceno?

Rimanendo all'interno del filone comico popolare, al contrario, il demoniaco perde qualunque carattere spaventoso e intrinsecamente 'satanico'. Il dannato più esilarante proiettato sullo schermo italiano di metà Novecento non poteva che essere Totò stesso, che nel 1948

⁵ DI GIROLAMO 2014, 8.

⁶ Come notava a buon diritto Antonio Saccone, l'avanguardia futurista, oltremodo consapevole dell'accelerazione impressa dal progresso tecnologico alla creazione artistica, sollecita una nuova comunicazione espressiva: una comunicazione frenetica, simultanea e virtualmente illimitata nelle sue connessioni. Abbagliato dall'elettricità che notte e giorno impregnava l'aria della città, Tommaso Marinetti la scelse per il battesimo del movimento futurista. Il primo Manifesto Futurista venne pubblicato in anteprima assoluta proprio a Napoli, il 14 febbraio del 1909, dall'editore Bideri, e solo una settimana dopo comparve sulle pagine del "Figaro". A partire da quella data, Marinetti e il suo seguito – Boccioni, Balla, Carrà – si ritroverà sempre più spesso in città per conferenze, incontri e declamazioni poetiche incendiarie. Cfr. SACCONI 2009, 250.

⁷ Tra il 1912 e il 1915, nel periodo di maggiori stenti per Totò, quello delle "Staccate", brevi spettacoli teatrali allestiti nei più fatiscenti teatrini di provincia, spesso il pubblico pagante in nome di un divertimento 'assicurato', portava con sé ortaggi marci di ogni tipo riservandoli alle *performances* meno apprezzate.

⁸ BIANCHI 2002, 91.

⁹ COLONNESE BENNI 1999.

¹⁰ TESSARI 1984, 10.

in *Totò al giro d'Italia* di Mario Mattoli consente al diavolo tentatore (Carlo Micheluzzi), di impossessarsi della sua anima pur di conquistare la donna amata.¹¹ In *47 morto che parla* (1950) di Carlo Ludovico Bragaglia, nel ruolo dell'avaro, Antonio (Totò), si risveglia invece nell'inferno posticcio ricreato come burla alle solfatare di Pozzuoli dai suoi ingegnosi compaesani, mentre in *Totò all'Inferno* (1955), diretto da Camillo Mastrocinque si ritrova in un inferno colorato e caotico, in cui i versi danteschi sono oggetto di burlesche ed efficaci deformazioni comiche. In Totò ritorna l'identificazione dell'io viator con l'io narrante; ritroviamo l'espedito della visione o del viaggio;¹² l'inserzione di prosopopee, invettive e digressioni storiche e parenetiche; la presenza di interlocutori e, infine, l'insistenza – specie nei versi introduttivi – di perifrasi astrologiche che definiscono il momento esatto in cui ha avuto luogo la visione. Non è inusuale che le imitazioni dantesche, pur ispirandosi al modello, non contemplino la visione di Dio e dell'eterno.

La lunga e faticosa storia della lingua italiana e del suo apprendimento, come sappiamo, subisce una forte accelerazione agli inizi del '900 allorché la radio, il cinema e poi la televisione diventano strumenti deputati a coronare il sogno linguistico che proprio in Dante e nel suo *De vulgari eloquentia* prese forma. Tullio De Mauro, che inserì Totò nella sua *Storia linguistica dell'Italia Unita*, ha discusso a lungo circa la continuità linguistica del contributo che i suoi film offrirono alla lotta contro l'analfabetismo in Italia. La forza sovversiva dei contorsionismi linguistici di Totò non sta forse solo nell'aver demonizzato ironicamente lo stile 'alto' dell'italiano aulico e manieristico, quanto nell'aver saputo mettere a frutto le infinite soluzioni creative della lingua, di tutta la lingua. Sovvertimento comico attraverso nonsense, paradossi, e giochi linguistici, alcuni dei quali nascono come vere 'appropriazioni dantesche': non tutti sanno forse che anche le famose «quisquillie» rese memorabili da Totò si ritrovano in un verso del *Paradiso*: «così de li occhi miei ogni quisquilia/ fugò Beatrice col raggio d'i suoi/ che rifulgea da più di mille milia».¹³ I numerosi inserti metalinguistici presenti nei film di Totò, come vedremo, oltre a divertire, aiutavano anche gli insicuri parlanti regionali a prendere confidenza con quel codice nazionale così poco praticato fino agli anni Sessanta.

Il primo riconoscimento ufficiale di Totò avvenne proprio dall'inserimento della sua opera nella prima ricostruzione storica dell'italiano postunitario, la *Storia linguistica dell'Italia unita* di

¹¹ SEGRE 1990, 59.

¹² Gli esempi di catabasi e di necromanzia sono tanti e la maggioranza illustri, perfino Cristo discende agli Inferi secondo la *Summa Theologiae* di San Tommaso d'Aquino. D'altronde, la stessa *Commedia* di Dante inizia con una 'discesa infernale' che dialoga da vicino con una importante tradizione antecedente. L'XI libro dell'*Odissea* di Omero viene considerato il primo esempio di catabasi (anche se il primo è la Discesa di Ištar negli Inferi, un racconto della mitologia mesopotamica). In realtà, Ulisse non scende letteralmente nell'Ade, ma rimane sull'ingresso. Per questo alcuni critici sono più propensi a definire quella di Ulisse come una necromanzia e a individuare come primo esempio di catabasi l'*Eneide*. Tuttavia, Odisseo ha comunque un incontro con i defunti in cui si rievocano varie tematiche come il destino e la memoria. Da un lato, quindi, il ricordo e dall'altro la preoccupazione di lasciare i propri cari. Infatti, Ulisse incontra anche Achille che, come faranno i defunti della *Divina Commedia*, chiederà notizie dei suoi parenti (« di Peleo, del mio gran genitor, nulla sapesti?»). Il momento senz'altro più importante di questo passo è l'incontro con l'indovina Tiresia, che predice a Ulisse il suo futuro. Tuttavia, il passo sicuramente più famoso della catabasi omerica è l'incontro di Ulisse con sua madre. Il re di Itaca si stupisce di vederla fra i morti e comprende da ciò che ella è deceduta durante la sua assenza. Infatti, Ulisse è lontano dalla sua patria e non aveva idea della scomparsa della madre, né aveva avuto opportunità di salutarla o chiedere della situazione a Itaca. Come non ricordare, inoltre, la catabasi dell'Enea virgiliano. Il libro VI dell'*Eneide* contiene il momento in cui Enea discende agli Inferi e incontra suo padre Anchise, che gli rivelerà il futuro di Roma. Il passo, chiaramente celebrativo della grandezza della *gens Iulia* (leitmotiv di tutta l'*Eneide*), è fra i più famosi del poema: è qui che Virgilio, ci offre una prima grandiosa descrizione dell'Ade. Come nella *Commedia* dantesca, il traghettatore delle anime cui Virgilio fa riferimento è proprio Caronte. Viene descritto come *horrendus* e *squalor*, ovvero come orrendo e puzzolente. Gli Inferi sono un luogo in cui le ombre vagano sperdute in attesa di un giudizio. Il giudice infernale è peraltro Minosse sia nell'*Odissea*, sia per Virgilio, sia, successivamente, per lo stesso Dante.

¹³ DANTE, *Paradiso*, *Canto XXVI*, vv.76-78. Sinonimo di impurità la parola di origine latina era, per l'appunto, lo scarto della mietitura del grano.

Tullio De Mauro (1963), dove veniva riconosciuto all'attore il merito di aver caricato di ridicolo alcune parole auliche, finendo così per avere un'influenza sullo sviluppo storico della lingua italiana.¹⁴ Dopo questo primo riconoscimento, di cui Totò fu felice (si può leggere la sua commossa reazione in un'intervista a Oriana Fallaci del 1963) sono stati pubblicati vari interventi sugli aspetti linguistici della sua produzione. Nella prefazione all'edizione Einaudi della *Cognizione del dolore* di Gadda, Gianfranco Contini, uno dei più acclarati dantisti al mondo, inseriva Totò nella tradizione espressionistica italiana («mutilerebbe veramente il canone espressivistico l'esclusione dei mimi più valorosi, da Eduardo al Totò meno consunto e a Franca Valeri»)¹⁵ mettendo in luce la correlazione tra la comicità linguistica di Totò e la situazione sociolinguistica dell'Italia a lui contemporanea.

47 Dante morto che parla

«Quanto mi dispiace per la mia morte. Ero tanto simpatico!»¹⁶

Battuta memorabile di quello che possiamo ritenere fra i più noti film di Totò, *47 Morto che parla*, che nasceva come commedia in un unico atto scritta da Ettore Petrolini, altro straordinario protagonista del Teatro di Varietà e di cui Totò fu sempre grande ammiratore, oltre che originalissimo interprete. Lavoro pensato per il teatro, in un primo momento *47 Morto che parla* mal si prestava ad essere trasposto in un film. Come avrebbe ricordato poi il suo futuro regista Carlo Ludovico Bragaglia:

Allora abbiamo preso *L'avarò* di Molière, almeno l'idea, e abbiamo fatto un miscuglio di Petrolini e Molière ed è venuto fuori un film molto divertente. In Petrolini è semplicemente lo scherzo che fanno a un amico, a cui fanno credere che è morto. La scena dell'al di là è stata girata a Pozzuoli alle zolfatare. Se si accende un pezzo di carta tutta la montagna fuma per dei canali sotterranei, tutte le bocche sono collegate, non c'era bisogno di mettere dei fumi artificiali, è tutto vero: bastava che vicino alla macchina da presa si accendesse un gran falò, subito tutta la montagna fumava.¹⁷

Nei titoli di testa, infatti, compare la scritta: «di Ettore Petrolini». Petrolini scrisse infatti una commedia con lo stesso titolo del film; ma la fonte primaria, come precisa anche Alberto Anile, è *L'avarò* di Molière, a sua volta derivante dall'*Aulularia* di Plauto, sebbene in entrambi gli illustri precedenti teatrali l'elemento amoroso abbia uno spazio maggiore rispetto alla versione di Petrolini. Da Molière è tratta tutta la prima parte dell'intreccio con molte battute citate alla lettera, compresa quella sulla morte del cavallo e il perpetuo motivo della cassetta

¹⁴ «Un secondo contributo del linguaggio cinematografico, importante non meno delle rare innovazioni, è costituito dall'uso che esso fa di parole e costrutti aulici, inseriti in un contesto fortemente prosaico e quotidiano per sorprendere e divertire lo spettatore. Il "gag" dell'aulicità risalirebbe a Petrolini e sarebbe poi stato ripreso, prima del secondo conflitto, da Macario; ma certamente il napoletano Totò è riuscito meglio di tutti a trarne profitto: si pensi, per esempio, allo scambio di battute dell'Imperatore di Capri ("Totò: Ha d'uopo, un tale [improvvido]: È d'uopo... Totò [severo, riconfermando]: Ha d'uopo?") o dall'uso di arcaismi come quisquillie. Su questi elementi, grazie anche alla sua mimica molto espressiva, il comico napoletano ha attratto il ridicolo, e ne ha così bruciato le possibilità d'uso irriflesso: chi ripensi alle lettere di prigionieri italiani della prima guerra mondiale e alle ingenuità inserzioni di elementi aulici, di origine melodrammatica, in una compagine lessicale poverissima e semidialettale ("Noi altri stiamo col quor a spetar che un giorno l'altro le trombe di pace la pace suonar [...]"), può valutare quanto gli scherzi di Totò hanno aiutato i più [...] ad avvertire, prima ancora che il ridicolo dell'aulicità fuor di luogo, l'aulicità stessa di certi elementi lessicali, che per l'innanzi, se noti, rischiavano di essere adoperati in contesti che non li esigevano affatto» (DE MAURO 1991, 122).

¹⁵ CONTINI 1970, 619.

¹⁶ Battuta del Barone Peletti (Totò) al momento del suo risveglio all'«Inferno».

¹⁷ Da un'intervista a Carlo Ludovico Bragaglia in CALDIRON 1988.

piena d'oro, sola preoccupazione del protagonista:¹⁸ poi incomincia la contaminazione col testo di Petrolini, il quale, da romano, sbaglia a 'smorfiare': infatti, il morto che parla, a Napoli fa 48 e non 47.

La trama è abbastanza lineare e aderisce alla struttura 'classica' della commedia, per cui l'effetto comico è innescato da una serie di equivoci, in questo caso 'mortalì'. Protagonista è il barone Antonio Peletti (Totò), avido ricco di un paese imprecisato del napoletano – forse nei dintorni di Pozzuoli (dove in gran parte il film è stato girato) – tenuto in odio da tutti per la sua eccessiva taccagneria (per non pagare lo stabilimento termale si fa fare addirittura un certificato di povertà). Proprio l'avidità del Barone, degno erede del vecchio Euclione plautino, sarà motore dell'azione comica e causa di un beffardo complotto che lo porterà dritto all'inferno. Deciso a sottrarre ai bambini del paese una grossa donazione che consentirebbe loro di avere finalmente una scuola, l'uomo diviene vittima, infatti, di uno scherzo straordinario. Oltre a custodire avidamente una cassetta piena di luigi d'oro, l'altro unico interesse del Barone sembra essere la bella Marion Bonbon (Silvana Pampanini), soubrette contesa dal colonnello francese de Tassigny (Mario Castellani). Fra un approccio fallito e l'altro, l'unico vero amore del barone, tuttavia, resta la cassetta incriminata contenente monete preziose e gioielli di enorme valore ereditati dal padre. Nel testamento, il defunto aveva espresso la volontà di devolvere metà del patrimonio al comune per far costruire una scuola elementare: i ragazzini sono infatti costretti a recarsi in quella del paese vicino, quattro chilometri ad andare e quattro a tornare. Il Barone, però, ne nega l'esistenza e la tiene ben nascosta, ma non in cassaforte («il luogo più esposto ai ladri!»), ma in un pertugio scavato. Sempre secondo le clausole testamentarie l'altra metà del tesoretto spetterebbe a suo nipote, ovvero il figlio di Antonio, Gastone. Ma il barone Peletti, pur di non separarsi dal tesoro, nega di averlo ritrovato, sostenendo di non poter donarne la metà al comune. Per riuscire a sapere dove Peletti tiene gelosamente nascosto il suo tesoro, gli amministratori comunali, fra cui il Sindaco stesso (Arturo Bragaglia), con un'efficace messinscena e l'aiuto di una compagnia teatrale, gli fanno credere d'essere morto e di trovarsi nell'aldilà. Il farmacista, in luogo delle abituali cartine, gli somministra una forte pozione soporifera; facendogli però credere, di fronte al primo venir meno, che si tratti di arsenico. Quando si risveglia, ricoperto da un camicione bianco e cinta la fronte di una corona d'alloro, il gioco è ormai fatto: Peletti impaurito dalle dense nebbie dell'inferno/purgatorio puteolano crede davvero di essere finito nell'aldilà: «Trapassai, de-funsi, decessi!».¹⁹

La penitenza del Barone Peletti «repellente avaraccio», come viene apostrofato dalla voce ammonitrice, per lui fuori campo, come per gli avari collocati da Dante nella V cornice del *Purgatorio*, consiste in un «contrappasso per somiglianza»: Peletti ha solo un'ora di tempo per redimersi prima d'essere «ingozzato» d'oro fuso, quell'oro di cui «ebbe così tanta sete in vita».²⁰

¹⁸ Ai piedi del suo letto lo vediamo aprirla in atto d'amore: se li lustra e se li bacia, quei luigi aurei... («Luigino, come stai? Ti trovo un poco sciupato!»). Il figlio Gastone (Aldo Bufi Landi), da lui diseredato per un suo amore che il Barone non giudica (sotto un profilo economico, è chiaro) confacente, entra nella camera del padre e, scorgendolo accovacciato a terra mentre tira fuori la cassetta, non si fa vedere. Poi, in assenza del Barone, la svuota portandosene il contenuto; lo sostituisce con sabbia perché la cassetta continui ad avere lo stesso peso.

¹⁹ Celebre battuta che dà la misura della plasticità linguistica di Totò e dei suoi co-autori, eredi e, forse, epigoni inconsapevoli del divertente pastiche linguistico di stampo plautino. Plauto fu tra i primi commediografi, infatti, a far uso di manipolazioni creative della lingua per accentuate gli effetti teatrali e comici dei suoi lavori.

²⁰ Colpevoli di eccessivo attaccamento ai beni terreni, sia nel senso della cupidigia sia in quello opposto della prodigalità, sia gli avari che i prodighi sono gli unici peccatori del *Purgatorio* dantesco a scontare nella stessa Cornice peccati opposti, parallelamente agli avari e prodighi del IV Cerchio dell'*Inferno*. La pena è identica per entrambe le schiere di penitenti e consiste nell'essere legati e stesi sul pavimento roccioso della Cornice, con le spalle rivolte al cielo e il volto a terra, così come in vita furono rivolti ai beni materiali. Recitano il versetto 25 del Salmo CXVIII, *Adhaesit pavimento anima mea* («da mia anima si è stesa sul pavimento») e durante il giorno dichiarano esempi di povertà e liberalità, mentre di notte ne ricordano altri di avarizia punita, con voce più o meno alta a seconda dell'intensità del sentimento che li pungola.



Totò e Dante Maggio (da *47 Morto che parla*)

La Solfatarata di Pozzuoli, con le sue fenditure avvolte da fumi solforosi e i suoi laghetti di zolfo bollente, è l'ambientazione migliore che potesse essere scelta da Bragaglia.²¹ Al Barone viene comunicato che, per evitare strazianti pene, tornato sulla terra per un'ora, dovrà recuperare la cassetta e consegnarla al Comune; Marion Bonbon sarà lo spirito-guida che nei panni fin troppo 'velati' di una sensuale e 'carnalissima' Beatrice lo riaccompagnerà sulla Terra per recuperare il piccolo forziere.

Marion: Antonio Peletti!

Barone: Chi è? Mamma mia un fantasma!

Marion: Non sono un fantasma, sono il tuo spirito guida. Devo stare al tuo fianco durante questa tua breve parentesi terrena. Sono al tuo servizio...

Barone: Sei la mia donna di servizio?

Marion: Non sono una donna, sono un puro spirito.

Barone: Però... questa è ciccia eh!

Marion: Pare. Anche tu sembri fatto di carne invece sei uno spirito. [...] Rispetto alle persone vive siamo aerei.

Barone: Siamo aerei? Allora siamo dirigibili!²²

Scoperta la farsa, il Barone ha un malore e viene creduto morto dai suoi concittadini, in precedenza riunitisi per continuare i finti 'festeggiamenti' funebri in suo onore. Risvegliatosi e resosi conto della farsa, il Barone, «morto che parla», escogita una vendetta non meno beffarda: su suggerimento dell'attrice Marion Bonbon, che lo aveva ingannato fingendosi uno spirito guida dell'aldilà, si introduce nella casa del sindaco, facendo finta di essere un fantasma e chiedendo di riavere la cassetta; solo così potrà spiare la colpa d'esser stato correo del malore che avrebbe poi causato il suo 'reale' decesso. Poco prima di uscire dalla casa, però, la copertura salta e Peletti fa giusto in tempo ad affidare il tesoro alla Bonbon, la quale fugge in mongolfiera con il colonnello Bertrand de Tassigny.

²¹ Le riprese di *47 Morto che parla* iniziarono nell'autunno del 1950 e il film fu girato quasi per intero negli studi della Titanus della Farnesina. Per le scene del finto inferno si girò alla solfatarata di Pozzuoli, dove invece di usare particolari effetti speciali, si pensò di sfruttare direttamente le bocche fumanti del gas solforoso; in questo modo il paesaggio risultò ancor più naturale.

²² Scambio di battute fra la Pampanini (Marion) e Totò (Barone Peletti) al momento del suo temporaneo ritorno fra i 'vivi'; scena del secondo atto di *47 Morto che parla*.

Ma anche questa volta Peletti, più furioso di un diavolo, non sembra rinunciare ai suoi propositi di vendetta e scortato nell'auto «caffettiera», da un'altra insolita guida, Dante Cartoni, ennesimo pretendente ingannato da Marion, riesce ad inseguire l'attrice aggrappandosi alla mongolfiera diretta a Parigi. Nel bel mezzo di questa diatriba aerea la mongolfiera viene danneggiata e i tre devono disfarsi degli oggetti più pesanti per proseguire il volo senza precipitare; il Barone si vede dunque costretto a gettare in mare la propria cassetta, mentre, nel frattempo il pallone, perdendo quota, plana verso la Sardegna. L'ultimo quadro si svolge sulla piazza grande del paese del Barone. Il Baroncino, che ha rubato e così salvato il contenuto della cassetta, ha consegnato al Sindaco la parte spettante al Comune. La posa della prima pietra della scuola coincide con lo scoprimento di una targa in onore della generosità e «spontaneità» nel donare del disperso Barone. Nello stupore generale egli, infine, ricompare su di un «ciucciariello» in abito da pastore sardo, redento e pronto a perdonare il figlio per quella benefica sottrazione.

Il film, nel quale recita anche un allucinato Carlo Croccolo nelle vesti di cameriere, cuoco e palafreniere del Barone (che naturalmente non lo paga), è a metà tra un insieme di bozzetti un po' surrealisti e surrealismo puro. Totò eccelle in ambo i generi. Le battute memorabili abbondano. In merito alle scenografie infernali o per meglio dire purgatoriali del film, già Galileo Galilei, secoli addietro, nel 1588, nelle sue lezioni sull'architettura dell'inferno dantesco all'Accademia fiorentina parlava di una «caverna simile ad un grandissimo anfiteatro» arrivando a collocare l'antra infernale e la «selva oscura» di Dante in prossimità del bosco che circondava il lago d'Averno.²³



scena girata alla Solfataras di Pozzuoli tratta da 47 *Totò morto che parla*

Più simile infatti alla Montagna del *Purgatorio*, per la sua conformazione e per le sue anime vaganti in una quiete sconfinata, quello in cui crede d'esser finto Peletti in realtà è sì un alidilà posticcio creato per la sua 'gogna pubblica'; ma si rivela anche un allucinato aldilà in cui le coordinate topografiche dantesche vengono comicamente stravolte: secondo i piani dell'astuta comitiva di paese, il Barone sarebbe dovuto finire all'inferno in quanto «sporco e meschino avaraccio» finanche capace di affamare dei bambini. A ben vedere, nonostante le

²³ «È dunque questa grandissima caverna distribuita in 8 gradi, differenti tra loro per maggiore o minor lontananza dal centro: tal che viene l'Inferno ad essere simile ad un grandissimo anfiteatro, che, di grado in grado discendendo, si va restringendo; salvo che l'anfiteatro ha nel fondo la piazza, ma l'Inferno termina quasi col suo profondo nel centro, che è un punto solo», GALILEI 1588.

caldere vulcaniche già anticamente ritenute indizi topografici comprovanti l'inizio del Regno di Dite, per luci, atmosfere e musiche 'salmodianti', i gironi di quest'inferno puteolano somigliano più alle cornici dell'isola/montagna del *Purgatorio* mentre per Peletti, invece, i Campi flegrai si collocano addirittura più «su», in alto, trasformati in Campi Elisi.

Il cinema napoletano occupa una posizione di rilievo nella produzione a carattere realistico e a questa sua scelta, di carattere generale, contribuiscono sia i fattori produttivi (la povertà dei mezzi, la possibilità di utilizzare gratuitamente le risorse naturali) sia vere e proprie scelte culturali e ideologiche. Questa produzione è popolare, ma sposa solo in parte il punto di vista della classe a cui si rivolge. Lontana dalle intenzioni edificanti della contemporanea produzione torinese o romana si muove anch'essa nella rappresentazione dei suoi drammi entro le coordinate tradizionali della colpa e della pena. Gli autori di questi film sono vicini alle tribolazioni dei loro protagonisti, ne sentono e comprendono le ragioni, e le lezioni di moralità che concludono assai spesso le loro opere rappresentano più un pedaggio d'obbligo alla moralità e alla «censura giolittiana» dell'epoca, che un'esigenza scaturita da particolari sensibilità etiche. Restano comunque fissi alcuni valori fondamentali, quale quello del rapporto genitorifigli, dell'amore materno e quello dell'amor patrio. La vicenda drammatica si intreccia sempre e rimane condizionata da questi valori.

Questo tipo di produzione riusciva a coniugare le trame e gli intrecci della letteratura popolare (storie di camorra, di perdizione morale, di passioni travolgenti, di eroismi disperati, di ingiustizie sociali e giudiziarie) con una rappresentazione che attraversava la città e le sue viscere. Il destinatario privilegiato è sempre e comunque il pubblico napoletano, per il quale i soggetti andranno dalla trascrizione visiva di canzoni popolari di successo, alla sceneggiata, al dramma in dialetto. In napoletano sono spesso le didascalie e gli attori recitano in mezzo a folle autentiche che si rispecchiano e raggiungono un'immediata identificazione. Il film napoletano non esce che di rado dalla rappresentazione del presente ed è un film popolare nella misura in cui presenta un punto di vista assai critico nei confronti delle istituzioni (la giustizia è sempre e solo vista nel suo carattere repressivo, i carabinieri sono onnipresenti, il carcere è il luogo dell'attesa dove, nonostante il passare degli anni, viene tenuta viva e intatta la passione).²⁴

Dobbiamo sicuramente riconoscere il merito, dunque, anche al cinema e allo spettacolo 'bassi' d'aver contribuito all'espansione di un discorso estetico – a tratti anche morale –, portandolo a una sua naturale evoluzione. Come scriveva il regista ungherese Bèla Balázs, talvolta può darsi il caso che il soggetto, la story di un romanzo venga rielaborato per il cinema, e che ciononostante, sorgano in entrambe le forme d'arte capolavori di eguale perfezione. Ma ciò può avvenire solo se ammettiamo che seppur il soggetto sia uguale il contenuto è diverso. La materia grezza tratta dalla realtà storica, anche in lavori pensati per il largo pubblico come quelli di Totò, assume una fisionomia, un tema diverso in base al nostro punto di vista e al preciso scopo verso cui la orientiamo.

Bibliografia

- ANILE A. (2005), *Totò proibito. Storia puntigliosa e grottesca dei rapporti tra il principe De Curtis e la censura*, Torino, Lindau
- BIANCHI P. (2002), *Totò antico e lazziatore*, in *Totò linguaggi e maschere del comico*, "Atti del Convegno Internazionale di Barcellona", 24/26 ottobre
- BRUNETTA G.P. (2008), *Storia del cinema italiano*. Vol. I: Il cinema muto 1895-1929, Roma, Editori Riuniti
- ID., (2008), *Il Cinema muto italiano*, Bari, Laterza.
- CALDIRON O. (1988), *Totò*, Roma, Gremese Editore
- CALVINO I. (1981), *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori

²⁴ BRUNETTA 2008, 166.

- COLONNESE BENNI V. (1999), *Dante nel cinema dal muto al digitale*, Ph.D., University of Toronto, Department of Italian Studies
- CONTINI G. (1970), *Introduzione alla Cognizione del dolore*, in C.E. Gadda, *La cognizione del dolore*, Torino, Einaudi
- DE MAURO T. (1976), *Storia linguistica dell'Italia unita*, II, Roma-Bari, Laterza
- DI GIROLAMO L. (2014), *Il cinema e la città. Identità, riscritture e sopravvivenze nel primo cinema napoletano*, Pisa, Edizioni ETS
- FALDINI F., FOFI G. (1977), *Totò, l'uomo e la maschera*, Roma, Edizioni Minimum Fax
- ROSSI F., DE MAURO T. (a cura di), (2002), *La lingua in gioco. Da Totò a lezione di retorica*, Roma, Bulzoni Editore
- GALILEI G., *Due Lezioni all'Accademia Fiorentina circa la Figura, sito e grandezza dell'inferno di Dante*, 1588.
- SABBATINO P. (2015), *Scritture e atlanti di viaggio. Dal Medioevo al Novecento*, Napoli, Carocci editore
- SACCONI A. (2009) «Life is non»: *Il Futurismo e l'infinita dilatazione del presente*, in *What's next*, F. Guardiani ed., Department of Italian Studies in the University of Toronto, Ottawa, Legas
- SANNAZARO I. (1961), *Arcadia*, in I. Sannazaro, *Opere volgari*, a cura di A. MAURO, Bari, Laterza
- SEGRE C. (1990), *Viaggi e visioni d'oltremondo sino alla Commedia di Dante in Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, Torino, Einaudi
- TESSARI R. (1984), *La Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra*, Milano, Mursia Editore