

mo parlare di una più accentuata identificazione di teatro e cinema, dal punto di vista sia dell'intuizione generativa dello spettacolo sia della sua specificazione di linguaggio. È come se una certa convenzione teatrale, che fa perno su una recitazione «naturalistica», si estendesse alla scrittura del film. (E qui si aprirebbe un interessante territorio di analisi, che dovrebbe essere investigato il più possibile dall'interno, mettendo in gioco le specifiche tecniche attoriche e di regia, in un modo analogo a quello seguito da Ejzenštejn in diversi suoi scritti).

Ma questa identificazione ci sembra venir meno non appena iniziamo a considerare gli sviluppi che il metodo di Stanislavskij ha avuto in pratiche di regia come quelle di Grotowski o di Barba, e non appena, nel cinema, ci allontaniamo dal modello classico per prendere in considerazione le varie forme di sperimentazione cui il linguaggio cinematografico è stato sottoposto nel corso di un secolo di vita.

Questa constatazione ci riporta alla distinzione tra le diverse pratiche cinematografiche e le diverse pratiche teatrali dalla quale eravamo partiti.

Anche affrontato dal punto di vista dell'arte dell'attore, il discorso sul passaggio dal momento generativo profondo di un testo (dramma o sceneggiatura che sia) al momento della specificità di linguaggio non sembra poter fare a meno di una differenziazione empirica tra le diverse pratiche.

La figura dell'attore, che nel *découpage* classico realizza almeno in parte la sovrapposibilità dei due linguaggi, è anche quella che si pone, nelle sue più spinte forme di sperimentazione, come lo spartiacque decisivo tra i due. La «quotidianità» della recitazione, il suo tendenziale annullarsi, nel cinema «moderno», si oppone alla forte e particolarissima convenzionalità della performance, per esempio, di un Cieslak, che ci trascina in un percorso psicologico inscindibile dal nostro essere spettatori di teatro.

Fuori del *découpage* classico (e del cinema delle avanguardie storiche) la zona di sovrapposizione va cercata piuttosto in quella sensazione di assistere a un evento che caratterizza la condizione spettatoriale nell'un caso e nell'altro: nel cinema moderno come spinta a oltrepassare il limite della virtualità, nel teatro del corpo come piena sensazione in atto.

Nel caso di queste pratiche è dunque il carattere di *work in progress*, di *happening*, che si ripropone ancora una volta come il vero punto di contatto tra cinema e teatro.

Oliviero Ponte di Pino
UNO SGUARDO DA FINE SECOLO

Caro Nando,

mi chiedi una ventina di cartelle da inserire in uno «speciale fine secolo». La richiesta mi onora, ma i tempi sono troppo stretti per scrivere un vero e proprio saggio, ammesso che io ne sia capace.

Però il tema è più che affascinante, direi una trappola irresistibile, perché i miei venticinque (più o meno) anni da spettatore teatrale semi-militante si sono svolti proprio sotto l'ambigua stella della fine secolo. Fin dall'inizio, mi viene da sospettare non appena guardo indietro. Allora provo a buttar giù, più o meno di getto, questa lettera aperta, senza sapere che cosa possa venire fuori, ricapitolando storie già note e *stra-note*, perché forse a volte può servire. Non voglio ricostruire la Storia, solo raccontare una storia (la mia storia di spettatore), per discutere più che per sistematizzare.

La mia storia di spettatore consapevole, dunque, è cominciata con una fine secolo anticipata. E questo vuol dire, alla metà degli anni Settanta, diverse cose.

Fine secolo, per cominciare, significa prima di tutto consapevolezza della possibile «fine del teatro», e dunque invenzione di un teatro ogni volta necessario. In quel momento, negli anni Settanta, «fine del teatro» da un lato vuol dire la scelta del *Living Theatre*, che dopo la fallita rivoluzione teatrale di *Paradise Now* nel '68-69 aveva scelto l'impegno politico diretto in Brasile. Scegliere di fare teatro nonostante questo, e in una situazione come quella italiana dove l'impegno politico era la prima opzione, ha significato affermare e difendere l'autonomia dell'arte di fronte alle esigenze e alle ingerenze del politico (pur sapendo che ogni gesto teatrale è un gesto politico). A dirlo oggi, sembra una banalità, ma per molti, allora, fu una scelta difficile e sofferta, e una pratica da difendere quotidianamente (dalle accuse di disimpegno, consumismo, formalismo, eccetera). «Fine del teatro» vo-

leva anche dire, in quegli anni, la rinuncia di Jerzy Grotowski allo spettacolo dopo *Apocalypse Now*, la scelta di impegnarsi lungo percorsi più personali, verso le aree più profonde e meno «dicibili» dell'esperienza umana. Continuare a fare spettacolo nonostante Grotowski voleva dire continuare ad avere fede nella facilità (a volte anche cialtrona) della comunicazione spettacolare. Ma sempre ricordando che non è lecito ridurre l'essere umano (e la comunicazione teatrale) a una laicità consumistica. Che il teatro trova la propria origine e ragione d'essere nel nocciolo più autentico e misterioso dell'essere umano, che la scena rimanda sempre a un qualche «altrove» (anche se lì, sulla scena, il confine tra mistica e mistificazione è sottilissimo).

Insomma, se qualcuno aveva potuto convincerci, facendo vivere la lezione di Artaud, che il teatro non era stato ucciso dal cinema e dalla tv, che poteva continuare ad avere un valore, che doveva continuare a essere lo spazio di un'esperienza necessaria, erano stati proprio il Living e Grotowski. Appassionarsi a quell'arte antica nel momento stesso della loro rinuncia è stato un gesto assolutamente insensato, assurdo. Tanto più che due altri grandi maestri, scelti con assoluta convinzione, si proponevano come vettori di un'uscita fuori dalla logica del teatro e della rappresentazione. In primo luogo i testi di Samuel Beckett, con il suo progressivo e ineluttabile scivolare verso il silenzio, declinato con assoluta limpidezza nei testi brevi di quegli anni (anche se ben presto si sarebbe capito che quel silenzio non sarebbe mai stato raggiunto, e che quella voce ostinata stava cantando il più tenace e convincente inno alla resistenza). Poi gli anti-Shakespeare (e cioè l'anti-teatro e l'anti-umanesimo) di Carmelo Bene, che smontava pezzo dopo pezzo la macchina del teatro, della storia, del personaggio, dell'io, in una trionfale destrutturazione che pareva aspirare al non-senso, al flusso di un'altra voce-respiro.

Per noi cantavano dunque le sirene del silenzio. Come era possibile il teatro dopo il Living e Grotowski, dopo Beckett e Bene, dopo quello che loro avevano sentito e vissuto con tale lucidità e intensità, e condotto con tanta poetica determinazione? Era necessaria, per dirla con Pasolini e anche pensando alla situazione italiana in quegli anni, una «disperata vitalità», un mix di consapevolezza tragica ed angoscia esistenziale (o addirittura di nichilismo) e di vitalismo. Dunque, in primo luogo qualcosa di simile all'affermazione di sé: questo era il «che cosa dire». Qui sta forse una delle origini dell'iniziale rifiuto – o oblio – della parola da parte di molti gruppi: l'importante era la dichiarazione d'esistenza, l'affermazione della propria presenza e modo di essere. Ma come dirlo, questo esserci?

Forse a questo punto può essere utile aprire una parentesi sul teatro di regia in Italia.

In pochissimo tempo, dagli anni Sessanta agli Ottanta, l'Italia – paese senza un'autentica borghesia – brucia il passaggio dal premoderno al postmoderno. Dal punto di vista della storia del teatro, la compressione è impressionante. La moderna regia (con tutto quel che implica nella lettura di un testo e nell'organizzazione del lavoro teatrale, di fiducia umanistica nei poteri della rappresentazione, di positivo rapporto con la tradizione e i classici) si afferma – sulla scia di altre esperienze europee, faticosamente, solo in parte – a partire dal dopoguerra. Nel giro di una ventina d'anni – diciamo con i *Giganti* di Strehler – quel modello è già in crisi. All'interno della logica della regia, le vie d'uscita da questa impasse sono due (forse tre). La prima è quella del sospetto, della diffidenza nei confronti dell'ottimismo registico: l'esplorazione della crisi del soggetto e della rappresentazione, utilizzando gli strumenti di psicoanalisi, marxismo, strutturalismo (è quello che cominciano a fare in Italia, in quegli stessi anni Settanta, Ronconi e Castri). Una seconda possibilità implica invece una sorta di ripiegamento: se la rappresentazione e tutto quel che comporta non hanno più legittimità oggettiva (proprio per quanto appena visto) a fondarla può restare però una soggettività – ovviamente quella del regista-creatore. Infine – ma questa opzione non esclude una delle altre due – si tratta di enfatizzare, esplorare e smontare le possibilità e modalità della comunicazione teatrale, di interrogarsi sulla natura e lo statuto della rappresentazione in allestimenti sempre più sofisticati (e magari grandiosi, con sorprendenti macchine illusionistiche), per ridefinire i rapporti e i confini che legano il reale al suo doppio. Gli ultimi spettacoli di Strehler – con la loro riflessione «in soggettiva» sul regista-demiurgo – sono tutti giocati su questa duplice chiave, come unica via di scampo da una crisi irreversibile.

Nell'insieme, queste tre opzioni segnano il passaggio al postmoderno. Il teatro italiano le consuma in pochissimi anni – nell'incultura generale, senza quasi accorgersene, dominato com'è da una routine commerciale e dalla crisi del teatro pubblico, che in Italia era nato e si era affermato sulla base della «prima regia». La crisi cronica dei nostri stabili è senz'altro l'effetto di questa svolta e dell'incapacità di affrontarla, sul piano sia artistico sia di politica culturale.

Il linguaggio della regia appare dunque sostanzialmente impraticabile. Meglio le suggestioni che arrivano dalle avanguardie attive in quegli anni. Dove il presupposto – in Wilson, per esem-

pio, ma in fondo anche in Grotowski – è che l'esperienza teatrale e artistica in genere offra un'occasione per riorganizzare il proprio rapporto con il mondo, che sia una specie di esercizio percettivo-corporeo in cui trasformare le «categorie» che organizzano il nostro mondo: lo spazio-tempo, l'idea di sé, la memoria, il rapporto con l'altro eccetera. Alla radice, c'è forse l'intuizione di un disagio, di una inadeguatezza: che può essere la frattura tra l'io e il mondo, quella tra la parola e il pensiero e le emozioni, o quella tra la parola e il mondo (ne ho inseguito le tracce nel teatro analitico-esistenziale dei Magazzini o nella Lingua Generalissima della Raffaello Sanzio, ma anche nella scrittura teatrale di Testori). Quando questa intuizione diventa consapevole, si condensa in una visione tragica, ed eventualmente in una embrionale tensione utopica o regressiva, alla ricerca dell'unità perduta. Il teatro è un luogo dove ricercare questo radicamento, questo ancoraggio, e dunque dove misurare su di sé utopia e tragedia per ritrovare la parola perduta, o per lo meno un luogo dove testimoniare queste fratture, queste linee di faglia, magari per ribaltarle in chiave comica (è quello che fa per esempio Alessandro Bergonzoni). I devianti e i marginali della società, in fondo, sono coloro che vivono questa frattura nella maniera più esasperata, e la sperimentano drammaticamente nella loro esistenza. In questa prospettiva l'attore potrebbe essere colui che tematizza questo disagio e lo sperimenta su di sé, dinamicamente, nell'agire in scena. Questa potrebbe essere la sua «azione», che può andare dalla redenzione della parola attraverso il canto e la poesia (il «respiro» della Valdoca, il «teatro di poesia» dei Magazzini), fino al ribaltamento comico in tutte le sue forme.

Qui si annida il seme di un'utopia che è insieme di autocoscienza e di trasformazione del mondo. Un mondo che nel frattempo, per conto suo, come abbiamo appena visto era cambiato, stava cambiando senza che nessuno ci spiegasse come e perché (peggio: le spiegazioni disponibili, quelle più in voga in Italia, basate su un marxismo di maniera, schematico, costituivano un vicolo cieco e una trappola, come si stava già vedendo). In questo improvviso passaggio da un panorama arcaico e contadino, pre-moderno, all'orizzonte post-moderno, non a caso i due temi più affascinanti, per chi si affascinava al teatro, erano il rito (nel cosiddetto Terzo Teatro) e la metropoli (nella post-avanguardia), e le forme di socializzazione più attraenti il gruppo chiuso e la deriva urbana (penso agli esemplari vagabondaggi di Giorgio Barberio Corsetti, ma anche al lavoro itinerante di Roberto Bacci con l'Avventura).

È ogni volta affascinante testimoniare come nasca e si condensi una visione teatrale. È una poesia aurorale, che colpisce

spesso per la sua freschezza, e insieme per la minimale compattezza con cui riorganizza la consapevolezza di sé e la percezione del mondo (l'ho vista per esempio con grande evidenza nei primi spettacoli del Carrozone e della Gaia Scienza, nella trilogia d'esordio della Valdoca, e più di recente nei lavori di Fanny & Alexander, del Teatrino Clandestino e dell'Impasto). Affermazione della propria esistenza, per cominciare: dunque prima di tutto una consapevolezza del corpo e del respiro, la loro energia. E insieme un'esplorazione e costruzione di uno spazio, e dei rapporti che lo legano ai corpi. Progressivamente, a partire da questi semi e ritmi, ogni volta originali e diversi, personali, si costruisce una grammatica che si arricchisce via via di ulteriori elementi, inaugurando l'evoluzione di una poetica. Entra subito in gioco la memoria personale e collettiva, ma soprattutto scatta un meccanismo di appropriazione. Perché il teatro (contenitore onnivoro, che aspira sempre all'opera d'arte totale) può essere anche fondato sull'assimilazione nell'ambito dello spettacolo di elementi estranei, che possono aver origine in altre arti (dalla letteratura alla musica alle arti visive) o discipline (le varie scienze), ma soprattutto possono essere estratti direttamente dalla realtà. Procedendo per successive contaminazioni, è un linguaggio universale, che sembra offrire una chiave per appropriarsi di tutte le sfaccettature e stratificazioni della realtà: una promessa affascinante e attualissima, come fanno tutti coloro che hanno incontrato le teorizzazioni sulla «società dello spettacolo». Di più: lo spettacolo permette un montaggio per frammenti, per giustapposizione di elementi presi da fonti disparate, secondo una logica di montaggio e di montaggi paralleli o divergenti, contro ogni flusso sequenziale, in perfetta sintonia con l'orizzonte post-moderno. Allo stesso tempo, tuttavia, il teatro è produzione di realtà, e forse – come amiamo credere – trasformazione della realtà. In un'epoca dove la pratica e la teorizzazione del virtuale hanno assunto un ruolo centrale, la pratica scenica ha offerto stimoli di grande suggestione: sia sul versante dell'irruzione del teatro nella realtà (in mille agit prop e performance, tra i Settanta e gli Ottanta), sia nella creazione di mondi paralleli, coerenti e autosufficienti (in realtà assiomatiche come i *Principia* di Wittgenstein).

Queste due dinamiche in apparenza divergenti – l'eclettismo onnivoro e il costruttivismo minimalista, la contaminazione e il rigore – possono in effetti procedere insieme: dal loro squilibrio nascono poetiche caratteristiche, e peculiari traiettorie creative. Esplodono anche, prima o poi (anzi, scoppiano inevitabilmente in una determinata fase dell'evoluzione di un gruppo, diciamo solitamente dopo quattro o cinque spettacoli), alcuni problemi,

tanto più drammatici quanto più radicale è stato il confronto con il problema della rappresentazione. O meglio, si avvertono due opposte tentazioni, due derive che porterebbero alla morte del teatro come occasione d'incontro collettivo. Da un lato, sul versante della mimesi e della ricostruzione dei meccanismi della realtà, c'è la tentazione di un rispecchiamento acritico, la perdita di ogni distanza critica e di uno sguardo «politico», complici il fascino del nuovo e del moderno e il sogno del progresso (come ben sanno tutte le avanguardie). All'altro estremo, speculari, sul versante della creazione di una propria cultura di gruppo, nell'invenzione di un linguaggio autonomo, il rischio è la chiusura nell'idioletto, l'elaborazione di una *parole* autosufficiente e autoreferenziale (che corrisponde alla chiusura e all'implosione del gruppo).

Uscire dall'impasse è difficile ma necessario, pena l'isterilimento del lavoro, la riduzione del codice a cliché. L'appiglio più facile e solido è la propria alterità, la consapevole affermazione della propria diversità – a cominciare da quella del teatro. Anche questo è un filo che corre attraverso tutta la storia dell'arte (in particolare quella del Novecento: basti pensare a Genet e ai suoi mille epigoni), e trova numerosi punti d'appoggio nella sociologia contemporanea. Questo nucleo di suggestioni legato alla marginalità e alle trasgressioni ha fornito una sorta di «motore poetico», lungo un percorso di ricerca che è stato assai esplorato, e continua a esserlo (una «poetica della diversità» ha ispirato con tutta evidenza il lavoro di Santagata e Morganti e la drammaturgia di Moscato, Scaldati e Tarantino, ha dettato molte delle scelte drammaturgiche di Elio De Capitani all'Elfo, ed è alle base di molte esperienze di lavoro con carcerati, «matti» o handicappati, o del lavoro interetnico delle Albe a Ravenna). E tuttavia (per saltare subito alle conclusioni), su un fronte per così dire «filosofico», esplorare la trasgressione con la necessaria radicalità e assecondare la sua logica porta ben presto a soluzioni estremistiche, fino all'autodistruzione. La provocazione provoca assuefazione, e porta dunque in sé la dinamica dell'escalation. L'ultimo limite invalicabile, il tabù estremo, resta quello della morte, che non a caso costituisce una potentissima sorgente di fascino, costantemente evocata, corteggiata e sfiorata (e trionfalmente portata in scena e redenta da Tadeusz Kantor). Sul versante «sociologico», l'accettazione della marginalità e della diversità porta invece – al limite estremo – alla cancellazione di fatto di ogni differenza e marginalità, ridotte a questioni di gusto e affinità individuali. Da quel punto in poi, la diversità rientra nella logica implacabile e inoffensiva del consumo (salvo invece riscattarsi con l'ironia di una Pina Bausch, che nel decennio del narcisismo ha

inventato una minimale drammaturgia dell'io, fondata su un'analisi antropologica di posture, gesti, comportamenti, aspirazioni, illusioni personali...).

In effetti il rapporto tra la norma e la diversità non si pone in termini così rigidi. Non implica necessariamente la catastrofe, ma può trovare diversi punti d'equilibrio, seguendo due diverse strategie. La prima è strettamente legata alla nascita del teatro nella Grecia classica, come occasione d'incontro civile, luogo di confronto delle diverse istanze presenti nella *polis*. È l'opzione di un teatro politico, che permette a una collettività di riconoscere in uno spazio pubblico le differenze e i conflitti che l'attraversano, e di elaborarli poeticamente e consapevolmente. In apparenza dal punto di vista storico questo implica un passo indietro, dalla metropoli alla città: ma ci piace credere che – anche nell'epoca dei mass media – la semplice esistenza di un teatro sia in grado di trasformare un qualunque gruppo umano in una *polis*. Per chi vuole affermare la propria esistenza e diversità di fronte alla collettività, il teatro risulta necessario: è uno strumento in primo luogo di consapevolezza (prima di tutto per chi è in scena, e successivamente per chi siede in platea), e poi di confronto democratico tra gli uni e gli altri.

Dopo essere saliti in scena, la tentazione e il passo successivi sono forse inevitabili: occupare stabilmente il centro della scena, in quello che appare come una sorta di vuoto, un mancato passaggio di consegne. A questo punto si pone il problema della tradizione e dei classici: con la necessità – vista questa rottura – di ricreare e di imporre un nuovo canone (in questa direzione hanno iniziato a lavorare consapevolmente negli ultimi anni Federico Tiezzi e Gabriele Vacis, e Toni Servillo a Napoli, per non parlare di Cecchi; ma è sintomatica anche l'ossessione shakespeariana di Claudio Morganti). Ma può esistere un canone che non sia, in fondo, rassicurante e consolatorio? Può esistere una tradizione che lavori costantemente alla propria destabilizzazione? (Il lavoro più coerente su questo versante è quello della Societas Raffaello Sanzio in questi anni, che dall'*Amleto* fino all'*Oresteia* e al *Giulio Cesare* lavora sulla tradizione e sui suoi miti fondanti per rovesciarli come un guanto, sovvertirli, disarticularli: ma in nome di che cosa? Non si tratta certo della fuga in avanti del cyberpunk, quanto piuttosto delle seduzioni del mito, della fiaba, dell'animalità, del corpo, per fondare nuovi archetipi. Ma forse non è un caso che la *pars destruens* appaia più convincente ed emozionante della proposta... Ed è affascinante confrontare questo percorso con il progetto «mitologico» di un gruppo di una generazione successiva, come l'Accademia degli Artefatti.)

La seconda strategia conduce invece verso il nucleo irriducibile di ogni diversità: l'individuo, il soggetto (l'artista-creatore in quanto autore, in quanto regista, come abbiamo già visto, o in quanto attore) in quanto sorgente di visioni poetiche, attraverso l'autobiografia, la radiografia di un'anima, il flusso di coscienza... Quando ogni altra fonte di legittimità viene messa in discussione e scardinata, resta sempre un «io» che ci parla, e che è legittimato a farlo finché è in grado di mantenere aperto un rapporto di comunicazione. (Val la pena di annotare che si tratta di un altro esito paradossale, per una generazione cresciuta nella mistica e nella pratica del gruppo: ma è testimoniata, oltre che dal percorso sapienziale di Leo De Berardinis, anche – in direzioni diversissime – dai «diari» di Giorgio Barberio Corsetti, o dagli «Album» di Marco Paolini.) Anche qui, tuttavia, si presenta un punto di rottura, una linea di faglia. La deriva post-moderna implica un'esplosione dell'identità personale, una sua frammentazione e frantumazione, la compresenza di forze divergenti e di funzioni autonome che agiscono il soggetto. Di più. La contaminazione cyber tra il corpo e la macchina, tra la mente e la rete, tra la cellula e la chimica, destabilizza ulteriormente il confine dell'io, e gli sottrae senso (in questa direzione si sono avventurati alcuni dei gruppi delle ultime generazioni, dai Motus ai Masque, e con ironia anche il Clandestino dell'*Idealista magico*).

Ecco, alla fine, cercando di riunire i vari fili, mi accorgo che questi venticinque anni (più o meno) sono stati per me l'attraversamento di una lunga soglia. La fine secolo era già in corso, e spero di aver lavorato nel frattempo più per un nuovo inizio che per la contabilità della fine. È stato un cammino condotto su un crinale piuttosto stretto, e per certi versi ambiguo. Per utilizzare l'ultima e la più estrema delle molte semplicistiche dicotomie su cui ho cercato di costruire questa lettera aperta, su un versante avevo una tradizione umanistica che mi è sempre apparsa inadeguata, fondata com'è su un soggetto in disgregazione. C'è, su quel versante, tutto il suo peso di questa tradizione, e tutto quello che implica per il teatro: l'idea di città e la prospettiva di un teatro politico, un meccanismo per costruire, riconoscere e far riconoscere la propria identità, la possibilità di un canone e di una tradizione. Si tratta, in fondo, di riconoscere quello che c'è di irriducibile in qualsiasi essere umano, e di immetterlo in uno spazio sociale. Si tratta di pensare che ciascuno di noi ha una sua storia, e che deve avere la possibilità di raccontarla (che è possibile una narrazione lineare, e dotata di senso). Anzi, che è nostro dovere raccontarla, come sto cercando di fare in questo momento. E tuttavia mi rendo conto che questo non è più suffi-

ciente, che questo scenario si è irrimediabilmente incrinato, che non può contenere le mie (e spero nostre) inquietudini.

In alternativa, sull'altro versante c'è la morte (o la dissoluzione) del soggetto. Là, in quell'orizzonte, si tratta di abbandonarsi alle sue linee di forza di una deriva nichilista, che sono insieme fuori e dentro di noi, che ci attraversano e ci determinano e ci muovono. È una prospettiva che riesco a immaginare solo a fatica, e per certi aspetti mi terrorizza (anche se per molti aspetti già la vivo, la viviamo). Prima di abbandonarmi a questa corrente, mi trovo ad aggrapparmi come un naufrago ai relitti del mio «io».

Insomma, questa è la porta attraverso cui bisogna passare – mi sembra – per questo inizio secolo. Spero di aver raccolto lungo questo cammino un po' confusionario e frettoloso qualche attrezzo, e che possa essere utile a qualcuno.

Un abbraccio, Oliviero.



10. Incendio e distruzione della Plaza de Toros di Puebla, Messico, in una litografia popolare di José Posada pubblicata dall'«Ilustrador» (fine XIX sec.).

Elisabetta Castiglioni
SU «TOTÒ» DI ROBERTO ESCOBAR

Di Totò è stato detto molto; la sua figura continuerà negli anni ad essere esaminata negli aspetti più intimi e in quelli più popolari, e il recente libro di Roberto Escobar¹ non rappresenterà certo l'ultimo a lui dedicato – anche se si colloca in una dimensione particolare. Escludendo infatti la pura aneddotica, riscontrabile abbondantemente nelle biografie di Governi e della stessa figlia di Totò², l'opera di Escobar è innovativa e occupa un settore ibrido accogliendo descrizioni o particolari che nulla aggiungono al «già noto» decurtisiano, ma attraverso i quali l'autore può esprimere le proprie opinioni personali sull'attore, e soprattutto sulla maschera, da un punto di vista decisamente estraneo all'ambito cinematografico.

Dell'argomento Totò si sono occupati tanti personaggi del mondo culturale, dagli intellettuali amanti del varietà che con i loro commenti hanno messo a fuoco l'eccezionalità del performer legata ad un senso di meraviglia infantile del suo spettatore (cfr. Fellini, De Feo, Zavattini e Vergani), fino agli studiosi che hanno lavorato sulla sua teatrografia e filmografia cercando di ricostruire fedelmente le tappe più rilevanti della sua carriera artistica³. Senza dimenticare il testamento dello stesso de Curtis⁴,

¹ R. Escobar, *Totò*, Bologna, Il Mulino, 1998.

² R. Governi, *Il pianeta Totò. Ammesso e non concesso*, Roma, Gremese, 1992; L. De Curtis, *Totò mio padre*, Milano, Mondadori, 1990, e, della stessa, *Totò a prescindere*, Milano, Mondadori, 1992.

³ Cfr. G. Fofi, *Quisquiglie e pinzellacchere. Il teatro di Totò (1932-1946)*, Roma, Savelli, 1975; O. Caldiron, *Totò*, Roma, Gremese, 1980; E. Bispuri, *Totò principe clown*, Napoli, Guida, 1997; A. Anile, *Il cinema di Totò (1930-1945). L'estro funambolo e l'amenissimo spettro*, Genova, Le Mani, 1998, e *I Film di Totò (1946-1967). La maschera tradita*, Genova, Le Mani, 1998; A. Ottai, *La formazione artistica di Totò e Teatrografia di Totò, attor comico*, in *Totò partenopeo e parte napoletano*, Venezia, Marsilio, 1998.

⁴ *Stiamo uomini o caporali*, a cura di A. Ferrai, Roma, Newton Compton, 1993.