

Auch die Körper von Jago und Othello.

Eine lange Fahrt mit subjektiver Kamera, die Erde, Himmel und Müllhalde schwindelerregend sich drehen läßt, aus der Sicht der beiden Körper, die schreiend vor Entsetzen hinunterrollen. Bis das Objektiv, unbewegt, nach oben gerichtet ist, gegen den unendlichen blauen Himmel, über den weiße Wolken eilen.

In dem aufgeplätzten, geschwollenen Gesicht Othellos leuchten die Augen vor brennender Neugier und nicht unterdrückbarer Freude.

Auch Jagos Augen betrachten höchst verblüfft oder in Ekstase dieses nie gesehene Schauspiel von Himmel und Welt.

Othello: Was ist denn das?

Jago: Das sind ... das sind ... die Wolken ...

Othello: Und was sind Wolken?

Jago: Boh!

Othello: Wie schön sie sind! Wie schön!

Jago: (jetzt ganz in komischer Ekstase): O herzerreißende, wunderbare Schönheit der Schöpfung!

Die Wolken ziehen schnell über den weiten blauen Himmel.

Toto und Pulcinella

Von Goffredo Fofi

Totò: Ist Diokletian gestorben?

Castellani: Aber ja!

Totò: Und wann ist es passiert?

Castellani: Na, vor zweitausend Jahren!

Totò: Wie die Zeit vergeht ...!

Der Erfolg einer zufälligen Wiederaufführung von TOTO A COLORI im Frühjahr 1971 in Mailand und einiger Filme in den Arbeitervierteln Roms hat ein unvorhergesehenes, plötzliches Revival ausgelöst, das für das junge, meist studentische Publikum den Beigeschmack der Entdeckung und für das weniger junge, breitere den der Wiederentdeckung eines genialen, jahrelang geliebten Schauspielers hat. Das Revival kommt auch deshalb unerwartet, weil es nur vier, fünf Jahre nach dem Tod des Schauspielers erfolgt und weil es vor allem ein junges Publikum betrifft und anzieht, das dem 'künstlerischen Film' abgeneigt ist, aber jenen wenigen Experimenten eines *cinéma d'essai* Beachtung schenkt, das, schauspielmäßig wie politisch, ein Mindestmaß an Regeln einhält, wie sie diesem bei seinem derzeitigen (begrenzten und auch oberflächlichen) Verhältnis zur 'Kultur' gerade eben erkennbar sind – ein Publikum, das gern das revolutionäre russische Kino, die Komiker und ein bestimmtes amerikanisches action- und Abenteuerkino sieht und widersieht, schwierigere Konfrontationen aber meidet.

Was entdeckt es in Totò? Warum verliebt es sich in ihn, anders als die wählerischen intellektuellen Väter, die den neorealistischen Totò geschätzt und den anderen nur in den seltensten Fällen gesehen haben?

Diese Liebe hat etwas Gutes und etwas Zweideutiges. Die Inhalte von Totòs Filmen, selbst seine Maske werden auch in ihren zwispältigen und rückschrittlichen Aspekten aufgenommen, in ihrer geballten Aggressivität und Vulgarität, die der Komiker zur Grundlage seiner Komik machte, in ihrem kleinbürgerlichen Anteil. Aber wenn es so wäre, oder besser, wenn es nur so wäre, bliebe immer noch zu erklären, warum dasselbe Publikum die kleinbürgerlichen Komiker von heute heftig verachtet, die Filme von Sordi – Gassman – Buzzanca und Co., die, weil aktueller, doch vielleicht anziehender sein müßten. Die Ursache liegt nicht nur in dem abgrundtiefen Unterschied der künstlerischen Qualität, die diese Schauspieler von Totò trennt, sondern unserer Meinung nach vor allem in dem, was die Welt kennzeichnet, die jeweils hinter diesen verschiedenen Komikertypen steht. Hinter Totò steht, kurz gesagt, die Tradition der Maske und der anarchische Lebensdrang des Subproletariats; hinter Gassman und Sordi steht die Selbstgefälligkeit des christdemokratischen und faschistischen kleinbürgerlichen Angestelltenmilieus und, was den 'Stil'

angeht, die 'Sittenkomödie' mit ihrer opportunistischen Korruption, auch wenn diese zum Schein hinter Denunziationsproblemen verborgen ist.

Diese Unterscheidung und diese Bevorzugung decken sich mit unserer eigenen Beurteilung. Das Totò-Revival ist also nicht nur Anlaß zur Freude. Aber gerade deshalb ist es notwendig, den Punkt auf das i zu setzen, bevor man uneingeschränkte Genugtuung äußert oder die neue Vorliebe gänzlich und ausschließlich positiv interpretiert. Tatsächlich geht die subproletarische Komik oft und gern in die unpolitische Haltung des kleinen Mannes über und hat wesentliche Berührungspunkte mit der kleinbürgerlichen Komik. Da es ihr an einer genau bestimmten Verwurzelung in einer Klasse und an expliziten Widersprüchen mangelt, ist die Ideologie, die sie zum Ausdruck bringt, die Frucht einer verzweifelten Lebensangst, die im täglichen Kampf zu dem Mittel greift, den allesamt feindlichen Institutionen mit generellem Mißtrauen zu begegnen. Dennoch hat diese Ideologie eine Neigung zu einer gewissen Sentimentalität und zur Ungenauigkeit des egoistischen Urteils; bei geringer moralischer Autonomie steht sie unter dem Einfluß des kleinbürgerlichen Familiendenkens und seiner Mythen und dem Zynismus des *ca' nisciuno è fesso* (niemanden zu beschießen ist blöd). Die Solidarität beschränkt sich auf die unmittelbaren Verwandten und entläßt sich nur selten, und auch dann ohne genaue Ziele und Strategien, in einer Ablehnung des unterdrückerischen Lebenszusammenhangs. Sie fällt Demagogie und Manipulation zum Opfer und sieht nicht über den Tag hinaus. Sie ist amoralisch und asystematisch. Aber im Gegensatz zu der Ideologie, die in den kleinbürgerlichen 'Werten' zum Ausdruck kommt, trägt sie doch ein sehr ausgeprägtes Unterscheidungsvermögen und ein Nein in sich und ist in einer wirklichen Tragödie gefangen, wodurch sie zu etwas Erstzunehmendem und Authentischem wird, das sich den kleinbürgerlichen Manipulationen entzieht.

Mit allem unzufrieden und stets unbefriedigt bringt der Kleinbürger seine Revolte in der Anlehnung an die Starken zum Ausdruck und verschanzt sich hinter kleinen Gemeinheiten und einer systematischen Feigheit. Er macht sich stark im Schutz der Mächtigen, hat dehnbare Beurteilungskriterien (Bewunderung für den Pfiffigen, Neigung zu Niedertracht und Feigheit, Bevorzugung der Unterwürfigkeit), die er mit dem Etikett 'gesunder Menschenverstand' bemäntelt. Er glaubt an die Religion, an die Familie und an den Staat, ist aber nicht bereit, dafür irgendetwas in der eigenen Lebenswirklichkeit aufs Spiel zu setzen. Er kann andere nicht akzeptieren und nicht begreifen, daß es andere Denk- und Lebensweisen gibt. Seine chronische und zynische Unzufriedenheit ('übers Ohr hauen wollen mich alle, dann soll doch der größte Gauner gewinnen, vorausgesetzt er behauptet, es zu unserem Besten zu tun') vermag nie, sich in ein konsequentes Handeln in erster Person zu verwandeln oder in den Versuch, den tatsächlichen Feind zu erkennen. Er ist schließlich der Exponent derjenigen Gesellschaftsschicht, die mehr als jede andere unfähig zur Selbsteinschätzung ist und mehr als jede andere den vom System propagierten Mythologien erliegt, das heißt den Reden der Würdenträger in TV, Kirche und Presse ...

Zwischen der verzweifelten Apathie und verzweifelten Aggressivität einerseits, zwischen denen das Subproletariat, fähig zu Begeisterung und Elan, hin und her schwankt, und dem verdeckten, kleinkarierten Elend des Kleinbürgers andererseits gibt es also einen beachtlichen Unterschied. Aber sie können in ein und demselben Charakter anzutreffen sein, in ein und demselben gesellschaftlichen Einzelfall, in Situationen, in denen ein massives Nebeneinander dieser beiden Kräfte vorhanden ist und sich, wenn auch ohne eine Osmose zu erreichen, zu einer scheinbaren Gemeinsamkeit der Seh- und Denkweisen, wenngleich niemals der konkreten Lebensweisen verfestigt. Mehr noch, in diesem ideologischen Zusammenleben können sich sogar echt proletarische Schichten finden, die in Ermangelung ihrer Anerkennung als solcher, was die Präsenz revolutionärer Organisationen erfordern würde, zwischen der Spontaneität der subproletarischen Revolte und den Abfallprodukten der kleinbürgerlichen Moral schwanken, die bereits selber Abfallprodukt der bürgerlich-katholischen Moral ist. In dem Gemisch von Erfahrungen mit der Unterentwicklung, wie Neapel es war und ist, sind diese Haltungen zusammengeworfen,

und sie auseinander zu halten, war und ist äußerst schwierig ohne die Unterstützung durch gründliche Klärungen, wie sie durch Kämpfe und Kampforganisationen herbeigeführt werden (dennoch vollzieht sich jetzt unseres Erachtens eine derartige Klärung durch die kapitalistische Umstrukturierung der Stadt und ihrer Hinterlandes).

Kommen wir nun auf Totò zurück, so erscheint uns die Behauptung naheliegend, daß in seiner Person und in seiner Art von Komik wie auch in seiner persönlichen Ideologie sich sowohl das eine als auch das andere findet, das Subproletarische wie das Kleinbürgerliche. Ganz zu schweigen von seinen Bemühungen um einen Adelstitel, den eines heruntergekommenen Adels, die mit dem Schein höherer Würde Vorrang haben vor der Sicht seiner selbst als Kleinbürger, aber eines Kleinbürgers voller konservativer und zurückhaltender Wesenszüge, wie es Antonio de Curtis war, und der entfesselten Bizarrie des Buffo und Varietékünstlers Totò, seiner Schöpfung und seines alter ego. Ein Widerspruch, der unversöhnlich, ganz lebendig und hinsichtlich der Ausdrucksmöglichkeiten und -ergebnisse sehr viel positiver bleibt als andere Mischungen von offensichtlicher Komik, in denen der kleinbürgerliche Charakter ganz eindeutig die Oberhand behält.

2. Bei Totò siegt letztendlich die Maske, und erst an zweiter Stelle kommt die Rolle, die jedoch nicht schlicht und einfach auf ein kleinbürgerliches Schema reduziert werden kann, auch nicht, nachdem sie durch vielfältige und bunt gemischte Einflüsse bereichert worden ist. Der Ausgangspunkt ist die Maske. Unmittelbare Verbindungen bestehen zu dem Modell, das Totò von Gustavo De Marco geboten wurde (Der Fregoli zu seinen Lehrern zählte), ein Mann mit lockeren Gliedmaßen, ein Varietékünstler und Karikaturist: Aber hinter De Marco steht etwas, das älter und stärker ist, eine unendlich lange Tradition, nämlich die von Pulcinella (der entscheidende Einfluß, auch wenn unserer Erinnerung nach Totò niemals dessen weiße Kleider und schwarze Maske getragen hat), die sich immer weiter zurück über Plautus und Aristophanes bis auf die Possen und Schwänke des Altertums und die Atellanen der bäuerlichen Campania Felix zurückführen läßt. Von den improvisierten Farcen, Schwänken und dem Grimassenschneiden auf der sommerlichen Tenne oder auf dem Marktplatz bewahrt die neapolitanische Tradition bis heute mehr als nur die Erinnerung. Die Lebendigkeit des Ausdrucks und die Lust an der Schauspielerei erinnern uns noch heute in den Gassen, aber auch bei kleinen improvisierten Vorstellungen im Familienkreis (wir haben hervorragende gesehen) bis hin zu den komischen Pausenfüllern in Form improvisierter Szenen und den Sketchen im Theatervorprogramm an eine Unmittelbarkeit des Spielens, die imstande ist, die dunkle Gegenwart des Todes und des Hungers wegzuschieben durch ihre Sublimierung in Maske und instinktiven Gebärden, die spontan sind bis zur hitzigsten 'Vulgarität'. Diese Tradition ist jetzt im Schwinden begriffen, aber in den Gassen, in den improvisierten Szenen sind noch Spuren davon zu finden und wiederzuerkennen. Und der Nostalgie im Hinblick auf diese Tradition, die letztlich die der Commedia dell'arte ist, verdankt sich der Revival-Erfolg Totòs.

In Totò verschmelzen so auf wunderbar synkretistische Weise und mit großer Kohärenz — a posteriori nachweisbar, wenn auch dem Schauspieler nicht immer klar bewußt — die besten Momente einer überaus reichhaltigen Tradition.

Pulcinella oder die subproletarische Maske par excellence. Getrieben vom unmittelbaren Hunger und Durst, dem Hunger nach Nahrung und nach und nach, aber später, auch von dem nach Sex und Ruhe, nach einem Minimum an grundlegendem Wohlergehen, das ständig durch die ehernen Gesetze der Mangelgesellschaft zerstört wird, die keine Pause gönnt und jeden Tag für jede Mahlzeit zu neuen Einfällen zwingt, zu neuen 'Methoden sich durchzuschlagen'. Totò debütierte als 'mamo' in den Farcen Pulcinellas, lernte die Pulcinellas seiner Zeit kennen und hat fast alles Wichtige der Figur des Pulcinella entnommen. Die Tradition De Marcos oder die gelenkige und surreale Komik der 'Marionette mit den lockeren Gliedmaßen', deren Körper zu allem in der Lage ist. Dem Meister überlegen wird er Feuerwerk

und Bersaglieri-Trupp, Vogelscheuche und Zombie, Denkmal und regloser, plötzlich ohne jedes Leben daliegender Holzhaufen, Carrà und Kleist gleichermaßen ebenbürtig und erfüllt von einer surrealen Angst vor unmöglichem Erkenntwerden und latentem exzentrischem Wahnsinn.

Die Karikatur. Wenn wir einen Namen nennen sollten, dann wäre es Maldacea, ein Neapolitaner mit dem satirischen Repertoire, das um die Vielfalt und Präzision der von ihm in Musik, Gebärde und Kostüm verdichteten Typen bereichert worden ist. Aber auch viele, viele andere, denn Café-chantant, Revuetheater, Varieté und Bühnenvorprogramm haben sie in den unterschiedlichsten Ausführungen erlebt, dabei doch immer nach genau festgelegten Mustern.

Die Farce der Commedia dell'arte mit ihren Streitereien zwischen Betrügnern und Betrogenen, ihrem Quiproquo und ihren Ungewißheiten, Prügnen auf den Hintern und schlüpfrigen Anspielungen, spontanem Ballett und provisorischer Harmonie, Dienern und Herren.

Dies ist Totòs erste Phase, in der er ein fleißiger, perfektionistischer Schüler provisorischer, aber großartiger Lehrer ist, denn sie stehen nicht nur für sich selbst oder eine persönliche Schöpfung, sondern für eine Schule der kontinuierlichen Variation festgelegter und überaus vielfältiger Themen: Themen, die älteren Erinnerungen und Bewußtseinschichten entstammen, welche im Licht der Bedürfnisse des Volkes überprüft werden, das sich in ihnen wiedererkennt, weil es sie als etwas Eigenes empfindet und ihre jeweiligen Modifizierungen und Anpassungen an das Tagesgeschehen bestimmt.

3. Zu der Bewunderung und dem leichten Unbehagen, das Totòs marionettenhafte Figurationen in uns hervorrufen (man denke an den Pinocchio in TOTO A COLORI, der das am besten erhaltene Beispiel dafür ist), und zu der Gier und Aggressivität Pulcinellas, der sich durchschlägt, sich durchschlagen muß, gesellen sich zwei Komponenten, die die Person Totò in eine bekanntere und normalere Umgebung stellen, deren Einflüsse aber in umgekehrter Richtung zur logischen Reihenfolge verlaufen. Totò ist geboren und aufgewachsen in engem Kontakt mit dem, was damals im neapolitanischen Theater und im Revuetheater (das heißt unter den Komikern und den professionellen Humoristen) der zwanziger und dreißiger Jahre gemacht wurde. Aber bezeugt wird dies durch das Kino, nicht nur, weil das Kino geblieben und das Revuetheater verschwunden ist, sondern weil das Kino dem mehr oder weniger feststehenden und selbstgenügsamen Schema von Totòs Revuestücken mit ihren lediglich internen Variationen die Notwendigkeit eines ständigen Variierens entgegensetzte, das unerlässlich war, um die über hundert Filme zu tragen, in denen Totò aufgetreten ist. Es ist also eine ihm selbst wie auch seinen Drehbuchautoren und gagmen wohl vertraute Vergangenheit, der Totò sich zuwendet auf der Suche nach Vorlagen, Mustern und Beispielen, um seine Mittel als Komiker zu modifizieren und zu bereichern.

Scarpetta. Von Scarpetta hat Totò im Film vier Komödien gespielt, und zwar *Miseria e nobiltà*, *Il turco napoletano*, *Sette ore di guai* (nach 'Na criatura sperduta') und *Il medico dei pazzi*. In der Rolle des 'Bourgeois', häufig als eitler Student (der einige wenige Male im Theater den faulen Pulcinella zum Diener hatte) und Fin-de-siècle-Stutzer: Felice Sciosciammocca. Aber Scarpetta hatte Totò wieder und wieder in seinen Lehrjahren gespielt, und auf Scarpetta als einen schöpferischen und unerreichten Meister griffen alle neapolitanischen Komiker jener Zeit zurück. Die größten unter ihnen waren neben Totò Eduardo und Raffaele Viviani, die anders als Totò auch ihre eigenen Autoren und Regisseure geworden waren.

Scarpetta kommt wie andere unbedeutendere Autoren seiner Zeit von Petito her und das heißt von der Commedia dell'arte und Pulcinella, und auf dieser Basis bezieht er die französische *pochade à la Labiche* ein. Er ersetzt die bäuerliche und subproletarische durch die bürgerliche Farce, Pulcinella durch Sciosciammocca, aber versucht auch, die subproletarische Maske, von der er herkommt (und die er verleugnet: bekannt ist seine Ablehnung Pulcinellas), und die mechanischen Charakterfiguren der

Komödie und Farce aus der zwiespältigen Blütezeit des neapolitanischen Bürgertums im ausgehenden Jahrhundert miteinander zu verbinden. Pulcinella rückt in den Hintergrund, ist nur noch ein Diener (bei Petito war er Handwerker, Landstreicher, Wasserträger und manchmal auch Knecht) und wird schließlich in seinem Theater völlig eliminiert. Er kehrt jedoch präpotent auch in Sciosciammocca wieder: Man denke an den außergewöhnlichen tragischen ersten Akt von *Miseria e nobiltà*.

Eduardo De Filippo kommt von Scarpetta (seinem Vater) her, aber hat zunächst das Revue-theater und dann in gewisser Weise auch das andere neapolitanische Theater gegenwärtig, das untergehende 'Kunst' theater der Di Giacomo, Bovio, Bracco und Serao. Das gleiche gilt mit wenigen Abstrichen für Viviani. Aber zu diesen drei Komponenten gesellt sich bei Eduardo bald in einer nicht immer völlig gelungenen Verpflanzung Neapels nach Europa eine Ambition wie bei Pirandello, das Dilemma des Lebens, die Reflexion über die Zwiespältigkeit der menschlichen (aber es wäre besser zu sagen bürgerlichen) Existenz, die mit *Napoli milionaria* eine konkretere eigene geschichtliche und moralische Dimension erreicht, die Dimension eines Neapel in Italien, getragen von großer Menschlichkeit, aber doch von einer durch und durch kleinbürgerlichen Sicht der Dinge. Nicht zufällig betritt Totò mit dem Film *Napoli milionaria* zum ersten Mal (nach dem Versuch mit dem pathetischen 'Buffo' in *Yvonne la nuit*) den Bereich des Neorealismus, perfekter und exaltierter dann später in *Guardie e ladri*.

Viviani bleibt unseres Erachtens der größte Theatermann dieses Jahrhunderts in Neapel und mit Pirandello in Italien überhaupt. Er hat nicht die gleiche Resonanz gehabt wie Eduardo, weil er sich im Gegensatz zu der gemischten Sprache von Eduardo's italianisiertem Neapolitanisch sehr viel fester in der neapolitanischen Realität, also im Dialekt, verankert und sie und nur sie besungen hat. Scheinbar begrenzter, erweist er sich heute beim Wiederlesen seiner Texte als der scharfsinnigste und komplexeste Erzähler, den Neapel je hatte. Seine Dutzende von Komödien und Einaktern sind sozusagen eine Balzac'sche Komödie, die zugleich eine perfekte soziologische Analyse der Klassen und der gesellschaftlichen und menschlichen Zustände Neapels und seines Hinterlandes darstellt. Totò hat Viviani nie in Angriff genommen, auch ist uns nicht bekannt, ob er ihn las. Hingegen wuchs er auf unter den Fittichen des Revue-theaters und seines Vorprogramms, in der Nähe Eduardo's und hat von ihm und von Scarpetta später nicht wenig übernommen.

Im Bewußtsein seiner Grenzen hat Totò nie wirklich geschrieben und sich nur die geniale Improvisation nach Vorlagen anderer vorbehalten, aber seine Darstellung hat sich auch in Richtung realistischer Bereiche hin verlagert und nuanciert, auch hier mit außergewöhnlichen Ergebnissen in dem Maße, wie es ihm gelang, seine Person im Rahmen dieser Tradition mit der Maske zu verschmelzen, deren natürlicher Träger er war.

4. Totò nimmt das Kino gegen Ende der dreißiger Jahre in Angriff, nachdem er die verdiente breite Anerkennung im Revue-theater bekommen hat.

Zavattini und Campanile. Er trifft bei seinem Debüt auf jene Schar freundlich absurder Humoristen (darunter Anton Germano Rossi, die vom 'Travaso' und auch Fellini, der sich später an einen der ersten Totò-Filme *Il ratto delle Sabine* erinnern sollte, um unter beliebiger Hinzufügung von Pathos die Geschichte neu zu bearbeiten in *Luci del varietà* (Lichter des Varietés), das dem Elend der Überland-Tourneen gewidmet ist), die ein kurzes, ertragreiches Leben in den Vorkriegsjahren hatten. Zavattini war einer der ersten Intellektuellen, der sich ernsthaft in Totò verliebte und ein Sujet für ihn schrieb, *Totò il buono*, das erst nach dem Krieg von De Sica und ohne Totò verfilmt wurde (als *Miracolo a Milano* – Das Wunder von Mailand). Campanile ist es, der ihm ein Sujet von poetischem Wahnsinn anbietet mit *Animali pazzi* (Verrückte Tiere), in dem Totò in einer Klinik für neurotische Tiere arbeitet, und es ist Zavattini, der den *San Giovanni Decollato* von Martoglio, eines der Schlachtpferde von Angelo Musco, auf ihn zuschneidet.

Der Versuch, Totò in die Strömung dieser Humoristen einzureihen, hatte jedoch keinen durchschlagenden Erfolg. Totò

setzte sich beim Kinopublikum nicht so durch, wie er es beim Theaterpublikum gemacht hatte. Und so kehrte er zum Theater zurück. Der Einfluß jener Art von Humor, der zu wenig körperlich und zu weit von den aggressiven Sorgen der von Totò geschaffenen Maske entfernt war, sollte einige Spuren selbstvergessener Grazie hinterlassen (Totò als boshafte und bizarres, verstörtes und herumlungernendes Nachtgespenst), aber er diente vor allem als Beweis, daß zwischen Totò's Surrealismus und dem jener Autoren ein Abgrund klaffte: denn so sehr ersterer irdische, instinktive Motivationen hatte, so sehr versuchten letztere daraus eine anmutige, blutleere Poesie zu machen.

5. *Petrolini*. Totò's Bewunderung für Petrolini war groß. Er spielt in einem Film nach Petrolini, *47 morto che parla* (47 – Ein Toter, der spricht), ehrlich und anständig, aber mit einem äußerst mittelmäßigen Text, der Totò nach dem gleichen falschen Verfahren wie viele andere Filme zwingt, ein Charakter zu werden (hier der Geizhals), ihm damit seine Sprünge und seine Freiheiten verwehrt und ihn monoton und zum Sklaven der Handlung macht. Im übrigen gibt es keinen größeren Unterschied als zwischen Petrolini und Totò. Ersterer setzt auf die Erschaffung eines sublimen Kretinismus, eines sprachlichen Nonsense (die 'salamini') und einer Ironie, die auf einer Ebene von Realismus und guter Beobachtung stehenbleibt. Totò's Ironie ist sofort bissige Satire, die letztlich von einer Typologie abstrahiert, da in ihr die Maske dominiert. Totò kann nicht das eine mal zum Geizhals, das andere mal zum Vorortbänkelsänger, mal zum gehörnten Ehemann und mal zum Skeptiker werden. Totò imitiert nicht. Er ist und bleibt Totò, eine Maske mit Zügen, die nicht über enge Grenzen hinaus entstellt werden dürfen: die Charaktere müssen sich Totò unterwerfen, und Totò darf sich nicht den Charakteren unterwerfen. Auch auf dem Gebiet des Nonsense ist die Übereinstimmung selten: bei Petrolini ist er verbal und bei Totò vor allem visuell. Ähnlicher sind sie sich dagegen auf dem jedoch für eine ganze Tradition typischen Gebiet der Improvisation.

6. Totò's große Lehrmeister sind also das Varieté und das Revue-theater. Hier bewegt er sich auf einem eigenen und uneingeschränkter Terrain. Er ist Aligi, der Sohn des Jorio, der nach siebenhundertjährigem Schlaf in das nazi-faschistische Rom hineinplatzt; er ist Pinocchio im Spielzeugland; er ist Tarzan aus dem Dschungel Weissmüllers und des Zöllners Rousseau; er ist Orlando Curioso, Topfgucker und Paladin; er ist der für verrückt gehaltene Arzt eines Pseudo-Verrückten und der Kranke, der den Arzt für verrückt hält, der ihn für verrückt hält; er ist D'Artagnan mit dem Riesenschwert und den verwickelten Machenschaften; er ist Chirurg; er ist Gliederpuppe; er ist Jago; er ist Napoleon; er ist der Bigotte, der sich an die Brust schlägt und zur Prozedur geht; kurz, er ist all das, was ihm animalisch oder sogar pflanzlich, die Möglichkeit zu Verrenkungen und Grimassen bieten kann, zum frenetischen Crescendo in der rhythmischen Freiheit der Bewegung, zur aus dem Stegreif erfundenen Replik voll der authentischsten und hemmungslosesten Satire auf Konvention und Normen.

Er ist also der gelenkige und possenreißerische Hampelmann, schlagfertig und stets bereit, Handlung und Wortwechsel anzuhetzen. Er ist auch der kleinbürgerliche, aber deshalb nicht weniger ausgehungerte 'professore', respektlos gegenüber den Institutionen und der Geschichte, ein Gefangener der Geschichte, der sich mit Betrug und, wenn nötig, mit Gewalt durchschlägt, um seine Scheibe Ruhe abzuschneiden, die ihm ständig wieder im nächsten Sketch streitig gemacht wird.

7. Es ist sehr wahrscheinlich, daß er sie nicht kannte, und mit Sicherheit kannte er nicht den Text, der sie am besten erhellt, nämlich 'Le théâtre et son double' (Das Theater und sein Doppel) von A. Artaud. Aber wenn es unter den großen internationalen Komikern welche gibt, mit denen er in einem gewissen Zusammenhang gebracht werden kann, dann sind es weder Charlot noch Buster, sondern die Marx Brothers. Mit ihnen teilt er die Vorliebe für die zusammenhanglose Geste, die Schnelligkeit der Auflösungen und Brüche, die Vorurteilslosigkeit der Erfindung, aber ihnen ähnelt er vor allem durch die unglaublich souveräne Handlungsfreiheit, die ihn dazu bringt, die Ruhe zu zerstören,

Chaos zu schaffen und die Normalität zu zerstören durch die elementaren Triebkräfte des respektlosen Begehrens. Aber wie ihr Spiel vom Absurden bestimmt und daher deutlich surreal und provokatorisch war, so hatte Totòs Spiel einen wirklichkeitsnahen Antrieb. Es ist der Unterschied zwischen Begehren und Hunger, zwischen einer Ablehnung der Konventionen auf Grund einer bestimmten Einstellung oder aus Scheu vor Risiko und letztlich Erkenntnis und einer Ablehnung, die bestimmt, rigoros bestimmt wird durch die Not. Hinter den Marx Brothers steht das Varieté, aber vor allem die in ihre äußerste Absurdität getriebene Tradition jüdischer Komik, denn absurd ist das Universum, und sein Zauber ist unergründlich, wenn nicht die harte Schale zerstört wird, mit der die Gesellschaft ihn umgibt. Hinter Totò steht Pulcinella und steht Neapel. Sein Impuls kommt aus dem Bauch, nicht aus dem Kopf und ist daher mehr auf die armseligen, aber deshalb nicht weniger schwer zu erreichenden unmittelbaren Befriedigungen gerichtet. Im Grunde ist das Dilemma von Totòs Komik und ihrer Entwicklung ganz und gar in folgender Feststellung enthalten: Da die Antriebskraft der Hunger ist, findet sie ihren Ausdruck in drei Gesichtern, in Pulcinella, dem Subproletarier von noch bäuerlicher Herkunft, in seiner völligen Abstraktion zur Marionette und Gliederpuppe und in seiner Reduktion auf eine konkrete Person mit Namen und Zunamen, halb Subproletarier, halb Kleinbürger im realen historischen Kontext des Nachkriegsitaliens.

(...)

9. Der Gegenwartsbezug, den das Theater Totò in der unmittelbaren Form der parodistischen Bezugnahme auf das Tagesgeschehen ermöglichte, wurde ihm durch das Kino in seiner Anfangszeit und in der Kriegszeit und durch die Versuche, seine Komik in Richtung Zavattini-Campanile zu intellektualisieren, versperrt. Nach dem Krieg gewann er ihn kräftig zurück mit den Filmen, die auf ihn aufbauten und dabei seine Maske und das Muster seines Theaters berücksichtigten. Auch mit den neorealistischen Einflüssen gewann er ihn zurück, aber wie wir sehen werden, mit geringerer Freiheit und Präzision, auch wenn es anders scheint.

Das beste Verständnis der Figur Totò verdanken wir vielleicht Mattoli und seinen Drehbuchautoren. Sie stellten sich entschieden in seinen Dienst, ließen ihm Freiheit, ohne rigide festgelegte Drehbücher (erlaubten ihm vielmehr die Improvisation beim Drehen wie auf der Bühne und umgaben ihn mit seinen vertrauten Partnern) und brachten damit optimal jenen Totò zur Geltung, wie er sich durch den breiten Publikumserfolg beim Revuetheater konsolidiert hatte. Und der Mechanismus funktionierte auch im Kino, nur daß er diesmal ein weitaus größeres und breiteres Publikum erreichte. *I due orfanelli* (Die beiden Waisenkinder), *Totò al giro d'Italia* (Totò beim Radrennen), *Fifa e arena*, *Totò cerca casa* (Totò sucht ein Haus), *L'imperatore di Capri*, *Totò cerca moglie* (Totò sucht eine Frau), besiegeln zwischen 1946 und 1950 Totòs ungeheuren Erfolg, der ihn sich selbst und seinem wahren Publikum zurückgab. Schludrig gemachte Filme, Sketch auf Sketch, wenn auch um ein Sujet, eine Parodie oder einen allgemeinen Anlaß herum zusammengeflickt, aber sie erlauben der Eingebung des Schauspielers, auf einem ihm wohlbekannten Terrain zu sprudeln und auch, sich mit einer Freiheit, die ihm in der Folgezeit nie wieder zugestanden werden sollte, zu den Ereignissen des Tages und der Zeitgeschichte zu äußern.

I due orfanelli ist durchzogen von Anspielungen auf den Faschismus, die Christdemokratie, die Amerikaner und die Kommunistische Partei; und ebenso die darauf folgenden Filme. Das Publikum versteht und kommt seinerseits in Fahrt, so daß sich die gleiche Beziehung herstellt wie beim Revuetheater und Vorprogramm. Auch die Filme von Komikern wie Macario, Taranto oder Fabrizi nehmen geläufiglich das Zeitgeschehen als Aufhänger, ja, die des ersten wollen sogar politische Reflexionen über die Geschichte des 'kleinen Mannes auf der Straße' sein. Aber nur Totò befreit diese Bezugnahmen von ihrer weinerlichen Umhüllung und versetzt sie auf den Boden der Aggressivität. Trocken und schneidend, auch vulgär und plump, sind seine Sarkasmen zwar die des 'kleinen Mannes', aber treffen damit genau den Geisteszustand eines unduldsamen, lärmenden Publikums,

das hauptsächlich von armen Leuten aus dem Volk gebildet wird und nicht nur von Angestellten, die sich selbst, und nur sich selbst, gern bemitleiden. Totò ist sich des umfassenderen Publikums, mit dem er jetzt in Beziehung steht, sehr wohl bewußt, so sehr, daß er seinen Mitarbeitern die Leitlinien 'seiner' Zeitchronik zur Auflage macht, und zwar um so leichter, je mehr das Publikum reagiert und der Film einspielt. Diese, abgesehen vom zufälligen Ergebnis jedes einzelnen Films, glückliche Phase wird gewiß durch die schwarze Periode christdemokratischer und klerikaler Übermacht unterbrochen. Aber noch in *TOTO A COLORI*, der Summe und Apotheose des Totòs jener Jahre und des Totòs im Stil des Revuetheaters, einem Film, der dazu bestimmt ist, ein kleiner Klassiker der Leinwand zu bleiben und die Begeisterung für Totò fortbestehen zu lassen, auch hier noch ist es beeindruckend, welche Freiheit sich der Schauspieler herausnimmt: das christdemokratische Italien, das Italien der Reichen und politischen Intriganten wird aufs Korn genommen mit einer Virulenz, die durch die Maschen jeder Zensur schlüpft, fest und robust, plump, und heftig. Verglichen mit gewissen neorealistischen Jammereien erscheint uns dieser Film weitaus subversiver und ungestümer: Qualunquismus (Ansichten des kleinen Mannes von der Straße) hin und her, bei Totò, wo er ein wirklichkeitstreuere Spiegel bestimmter im Volk verbreiteter Stimmungen ist, unreflektiert und voller äußerst zwiespältiger Zugeständnisse, erscheint er uns achtenswerter als in gewissen populistischen Filmprodukten, die von der rührseligen Menschheitsduselei der De Sica-Schule bis zum fröhlichen Bettler von Castellani reichen und zum unumwundenen Faschismus eines bei den damaligen Togliatti-Anhängern so beliebten Pietro Germi.

10. *Der Neorealismus*. Die melancholische Ader von *Yvonne la Nuit* (Totò ist hier der vergeblich und ewig in die Protagonistin, eine Chansonette, verliebte Schmierkomödiant) bereitete schon den Boden für die Entwicklung der Figur in Richtung Neorealismus. Es ist nicht zufällig ein neapolitanischer Film, und neapolitanisch sollte dann auch der Film sein, mit dem Totò schließlich in die Rolle einer 'menschlichen' und alltäglichen Gestalt schlüpft, die er mit der Marionette und Pulcinella vermittelt, und damit legt er die Züge seiner zukünftigen Person fest: Pasquale Miele in *Napoli milionaria* von Eduardo. Im Neapel zur Zeit der Befreiung schlägt er sich durch, so gut er kann, und gibt sich zu allem her. Als Scheintoter, um unter dem Bett die Schmuggelwaren zu verstecken, ist er imstande, aus einem im neapolitanischen Getümmel geretteten langen Brot nicht nur die wunderbaren Spaghetti, sondern auch Gabel und Tischtuch hervorzuziehen und mit Eduardo in einem Dialog voll reifer und trauriger Volksweisheit die Katastrophen des Krieges zu kommentieren. Er bleibt also auf neapolitanischem Boden, und Neapolitaner bleibt er meistens auch weiterhin in den anderen Filmen neorealistischer Prägung, in denen er nicht mehr in Nebenrollen auftritt wie in jenen, die die Verwandlung vorbereitet haben, sondern als Protagonist. *Guardie e ladri* (Räuber und Gendarm) bezeichnet seinen triumphalen Einzug in die eng begrenzte Galerie neorealistischer Gestalten, in der er – lassen wir ihm Zeit – schließlich unter den ersten thronen wird, über Umberto D. und seinen Dienstmädchen und noch einmal neben der Magnani, der von *Roma, città aperta* und *Bellissima*. Aber was ist er denn in diesem Film, wenn nicht ein nach Rom emigrierter und mit Familie und Elend beladener Pulcinella, ein umgemünzter, vom Schicksal und das heißt von der Geschichte seines chronischen Hungers verfolgt Pulcinella? Seine Menschlichkeit ist keine Erfindung von Steno und Monicelli, keine Folge des Kinozeitalters und das heißt der Notwendigkeit, sich an die Übertragungsmuster des Neorealismus anzupassen, hier bezogen auf den kleinbürgerlichen Konsum; sie ist bereits in der besonderen Marionette, die Totò dargestellt hat, enthalten wie auch in den Drehbüchern von Petito und in den Pulcinella-Figuren der Tradition mit ihren 'tausend Mißgeschicken' und ihrer 'Suche nach Reichtum'. Und es ist ganz natürlich, daß die abstrakte und mechanische, 'metaphysische' und surreale Marionette, die Totò bis dahin verkörpert hat, diese neue und bereichernde Dimension für sich entdeckt. Weniger natürlich ist, daß die neorealistisch beeinflussten Drehbuchschreiber und Regisseure diese Entdeckung mit ihrer eigenen, ideologischen verbinden, die Pulcinella und die

wunderbare, von Totò dargestellte Vermittlung verraten, um eine mit schlechtem Populismus bemäntelte frömmelnde Moral hinzuzufügen. Populismus bedeutet oft (im Neorealismus nicht immer, aber fast immer), daß dem Volk Wertvorstellungen zugeschrieben werden, die tatsächlich die des Kleinbürgertums sind.

Versucht haben dies Steno und Monicelli (mit dem zweiten Teil von *Guardie e ladri*, der Beziehung Fabrizi-Totò und dem tschechowschen *Sette re di Roma* (Die 7 Könige von Rom), der Totò zu einem Gemeindeangestellten macht, sehr im Unterschied zu dem marionettenhaften und erheiternden Totò in ihrem Film *Totò cerca casa*, und mit TOTO E CAROLINA, wo Totò zum Angehörigen eines Überfallkommandos wird, Fabrizi (mit *Una di quelle* (Eine von Jenen), Paoella (mit *Coraggio und Destinazione Piovarolo*) und Heusch (mit dem schrecklichen *Il comandante*, wo Totò einen pensionierten General darstellt!), und im allgemeinen mit mittelmäßigen Ergebnissen. Aber alles in allem handelt es sich um wenige Titel, angesichts der vielen anderen Filme, in denen der Totò des Revue-theaters fortlebt, und um Ergebnisse von geringer Bedeutung. Wir würden letztlich nur einige Szenen aus den Filmen von Steno und Monicelli retten, die, obwohl selber Schmierkomödianten, die vom Revue-theater herkommen, Situationen zu erfinden verstehen, die gegenüber Totòs reiner Volkstheaterphantasie Abwechslung in die Rolle bringen.

Ihren deutlichsten Ausdruck findet die Vermittlung des Komikers mit dem Neorealismus wahrscheinlich in der Episode von *L'oro di Napoli* (Das Gold von Neapel) von De Sica-Marotta-Zavattini, in der der närrische Kerl in einen bestimmten gesellschaftlichen Kontext eingebunden ist und, wenn auch erniedrigt und beleidigt, dem konzentrischen Angriff der drei Autoren trotzt. Totò ist stärker als sie, sie müssen sich Totò beugen, Totò diktiert die Spielregeln. Auch gegenüber Antonio de Curtis, der sich tendenziell (aber mit den Widersprüchen eines überaus reichen subproletarischen Instinkts) mit der weinerlich sentimental, trägen und – warum soll man es nicht sagen? – konterrevolutionären Sicht identifiziert hätte.

Totò geht letztlich aus dem Zusammenprall mit dem Populismus jener Zeit siegreich hervor; zwar bereichert um Facetten, die ihm bis dahin unbekannt waren, bleibt er doch weiterhin Totò. Das war bei Dutzenden anderer Komiker nicht der Fall, die ausgehend von der Karikatur am Ende als Angestellte bei einer Bank oder in einer christdemokratischen Karriere gelandet sind. Totò dagegen blieb bis ins Letzte ein Komödiant des Volkstheaters für das Vorstadt- und Provinzpublikum, für die Immigranten im Norden und die Stadtviertel Neapels, der letzte wunderbare Pulcinella einer aussterbenden Tradition.

11. Rossellini. *Dov'è la libertà?* (Wo ist die Freiheit?) ist nach fast allgemeinem Urteil ein mißlungener Film. Der Regisseur hatte nicht gerade einen seiner begnadeten Momente, und die Fabel war zu rigide und zu festgelegt. Außerdem paßte Totòs Spontaneität als Darsteller nicht mit der Rossellinis als Regisseur zusammen; zu sehr auf Vorlagen und Aufhänger für seine Komik angewiesen der eine, zu sehr auf der Suche nach verborgenen, nicht körperlichen Reizen der andere. Und doch hat dieser Film unseres Erachtens einen merkwürdig eigenen Stellenwert in der Geschichte des Neorealismus, nämlich als sein genaues Gegenstück. Wie jenes außergewöhnliche, beinahe unfreiwillige Meisterwerk *Bellissima* ist *Dov'è la libertà?* ein nahezu zynischer Film, ein auf die Konventionen des Populismus geworfener Blick, um sich dann gleichsam angewidert davon zurückzuziehen, mit dem Unterschied freilich, daß in *Bellissima* der Neorealismus sich selber zerstört, indem er im Grunde die wichtigsten Werte des Volkes von der Sichtweise befreit, in der er selbst sie dargeboten hat, während *Dov'è la libertà?* noch weiter geht und quasi nichts mehr rettet. Der Protagonist entdeckt mit dem offenen Blick dessen, der jahrelang im Gefängnis war, eine andere Welt, unbewohnbar und schrecklich, der er schließlich die stille, restriktive Welt des Gefängnisses vorzieht, die letztlich weniger unverlässlich ist als die zeitgenössische. Eine zutiefst reaktionäre Fabel, die aber von einer thematisch interessanten und dem rosaroten Rundblick des damaligen Neorealismus eindeutig zuwiderlaufenden Zuspitzung

erfüllt ist und deren Pessimismus auch Totòs Darstellung ins Groteske und Paradoxe treibt, aber zwischen Regisseur und Schauspieler gibt es keinen Austausch und, so könnte man sagen, kein Vertrauen (dabei ist es nicht so, daß Totò auf ein genaues Verständnis der Rolle angewiesen gewesen wäre: bei Pasolini wird er zeigen, daß er mit völligem Wohlbehagen spielen kann, auch wenn er das Drehbuch nicht erfaßt und nicht bis ins Letzte kennt). Der Film leidet darunter, nichts fließt zusammen. Aber er bereichert Totò um einen Aspekt, der in seinem Spiel noch nicht voll ans Licht gekommen war: das Düstere, Paradoxe, Groteske. Es kommt zur vollen Entfaltung, wenn auch in schludrigen und mittelmäßigen Filmen, in zwei Rollendarstellungen, beide nach Texten von Pirandello. Es handelt sich um die Episode *La patente* in dem gräßlichen Film *Questa è la vita* (So ist das Leben) von Zampa und um *L'uomo, la bestia e la virtù* (Der Mensch, das Tier und die Tugend) von Steno. Der erste wurde für den Film von Brancati bearbeitet, der bereits wirkungsvoll zu der Rolle Totòs in *GUARDIE E LADRI* beigetragen hatte. Die Dimension Pirandellos – intellektuell bis zum reinen Verstandesmenschen, paradox bis zur Absurdität – entspricht dem Schauspieler vollkommen. Die Personen Pirandellos, die er darstellt, sind nicht die des Bürgertums wie in den bedeutenderen Komödien, sondern die Kleinbürger wie in den sizilianischen Geschichten, den Erzählungen und den Komödien vom Typ *Pensaci, Giacomino* mit einem noch ländlichen Hintergrund, in dem die Sinnwidrigkeiten des Lebens weniger philosophisch und mehr realistisch sind und mit der Unsicherheit einer prekären menschlichen Existenz zusammenhängen und einem besonderen Verhältnis zwischen Schein und Sein in einer Gesellschaft, in der die Normen der Gemeinschaft zwingend und deformierend und zutiefst repressiv sind. Was es in Totòs Komik an Verstandesmäßigem gibt, tritt schnell in Einklang mit der sizilianischen Welt Pirandellos (*L'uomo, la bestia e la virtù* verlagert mühelos die Handlung aus Sizilien an die Küste der Campania), und der erniedrigte und beleidigte Neapolitaner fühlt sich in den paradoxen Crescendi eines Pirandello wohler, als in den blassen tranches de vie neorealistischer Herkunft. Totòs Kampf ist der Kampf um eine verweigerte Würde gegen unterdrückende und entstellende Normen; ein Kampf auf einer etwas höheren Stufe als bei Pulcinella, nicht mehr nur für Brot und Sex. Es ist ein Kampf gegen das Absurde der kleinbürgerlichen Existenz, gegen ihr Gefangensein in Gesetzen, die sie selber gefordert hat und die sie ersticken. Sie ist absurd insofern, als sie die wahren Feinde und die wirklichen Ziele nicht zu bestimmen vermag, gefangen wie sie ist in falschem Bewußtsein, aus dem sich ihre tragischsten Opfer (wie die beiden von Totò verkörperten Personen) durch die Logik des Paradoxons vergeblich zu befreien versuchen.

12. Totò ist Schauspieler und nichts anderes. Er hat nicht die Kraft oder den Willen, Autor zu werden, auch das Metier des Regisseurs interessiert ihn nicht. Faulheit, sagt er. Und man kann es sicher bedauern, aber gleichzeitig auch froh darüber sein. Größter Schauspieler seiner Zeit in Italien (und Neapel) wäre er dagegen ein mittelmäßiger Autor gewesen, da sich seine Ideologie wie in *Siamo uomini o caporali?* (Sind wir Menschen oder Gefreite?) in den Formen und Inhalten der anspruchsvolleren Komödie ausgedrückt hätte ohne die erforderliche Kraft, sie auch zu tragen. Statt dessen hätte er effizientere gagmen gebraucht als die müden, abgeschmackten Witzreißer (bei Totòs Abscheu gegen Witz!), die gierige und oberflächliche Produzenten ihm an die Seite stellten. Das ist eindeutig ein Verschulden des Schauspielers; dafür gibt es keine Entschuldigung. Seine Gleichgültigkeit gegenüber dem Kino war ein schwerer Fehler, den Totò dem Theater gegenüber niemals begangen hat. Das nehmen wir ihm übel.

Und doch war Totò Jahr um Jahr mit etwas Erinnerungswürdigem in unserem Leben als Zuschauer präsent. Seine Filme sind Filme von Totò und nicht von Mattöli oder Corbucci. Er ist verantwortlich für sie, im Schlechten wie im Guten, das anspruchslose Schnellunternehmungen, die sich auf seine Inspiration und fast immer erbärmliche Vorlagen verließen, uns dennoch zu geben vermochten. Die vier Filme nach Scarpetta, in denen er ein köstlicher kleiner Felice Sciosciamocca ist, ein wollüstiger kleiner Stutzer, umgeben von perfekten neapolitanischen Charakterdarstellern; die

Duette mit Peppino als Partner, der durch seine Gegenwart an die Wand gedrückt und auf einen bloßen Stichwortgeber und intelligenten Vorwand für Totòs Variationen reduziert wird (vor allem in den besten: *La banda degli onesti* (Die Bande der Ehrlichen), *Signori si nasce* (Als Herren geboren), *Totò, Peppino e i fuorilegge* (Totò, Peppino und die Geächteten), *Chi si ferma è perduto* (Wer anhält, ist verloren), TOTO, PEPPINO E LA DOLCE VITA, TOTO, PEPPINO DIVISI A BERLINO); seine außergewöhnlichen Auftritte in *Villa Borghese*, in *Racconti romani*, in *Arrangatevi!* (Arrangiert euch!) und in *Le belle famiglie*, die einzigen Verdienste ansonsten farbloser Filme (ausgenommen *I soliti ignoti*), die plötzlich im Lächeln und Lachen angesichts der rasanten, entfesselten Präsenz eines schrulligen Radaumachers aufgemuntert und befreit werden; die Manie der unvergleichlichen Verkleidungen in *Totò Truffa '62*, *Due marescialli* und *Totò diabolico*; die halluzinatorischen, rastlosen Gespräche mit dem Tod in *Che fine ha fatto Toto Baby?* (Welches Ende fand Totòs Baby?) und *La mandragola*; und ganz allgemein irgend etwas (eine Szene, eine schlagfertige Antwort, eine Geste, ein plötzlicher Höhenflug) in jedem seiner Filme haben uns regelmäßig für die Langweiligkeit von erbärmlichen oder inexistenten Texten und unerträglichen Mitarbeiter entschädigt. Totò rettete selbst die aussichtslosesten Unternehmungen.

Es gelang ihm fast immer, seine Filme zu seinen Filmen zu machen. Es waren nicht nur Filme mit Totò, sondern von Totò, und als solche überdauern sie und können auch heute noch gesehen werden als Dokumente der genialen Ausdruckskraft eines großen Komikers.

13. *Pasolini*. Gegen Ende seiner Zeit wurde Totò für einen Film und zwei Episoden von Pasolini in Anspruch genommen, und wenn er nicht gestorben wäre, wäre es wahrscheinlich noch zu weiteren gekommen. Die Begegnung war fruchtbar, intelligent, von beiden Seiten anteilnehmend und unbeschwert und hatte eine innere Notwendigkeit. Und doch war sie für Pasolini weit aus gewinnbringender als für Totò. Den wunderbaren Jago in *Che cosa sono le nuvole?*, eine Marionette, die sich vom Leben bezaubern läßt, als sie es nach einer erzwungenen bösen Tat verliert; den Ehemann und Vater im Stadtrandgebiet in *La terra vista dalla luna*, wo 'tot sein oder lebendig sein auf das gleiche hinausläuft', wo aber die Engel-Frau wieder auferstehen kann zum Trost eines schmerzlichen und zugleich fröhlichen Menschseins; den wandernden Lumpenproletarier, der von dem (vielleicht vor allem Pasolini) verhaßten Raben des historisch-politischen Bewußtseins verfolgt wird, oder das Franziskanermönchlein in UCCELLACCI E UCCELLINI konnte es nur mit und durch Totò geben (und durch Ninetto, aber Ninetto war ersetzbar, die Ninettos sind Legion). Die intellektualistischste Episode dieses letzteren Films, in der Totò geradezu den abstoßenden voltairianischen Rationalismus der französischen Bourgeoisie verkörpert, mußte Pasolini schließlich sogar herausnehmen, so ungeeignet war er für die Möglichkeiten der mediterranen, solaren, Arme-Leute-Maske von Totò. Lieber die Episoden des langen Films, lieber die schnellen Metaphern, die auch wenn sie unverständlich und kaum zu rechtfertigen, doch voll von Erfindungsgabe und bizarrer, phantastischer Poesie sind, als die philosophischen Reflexionen; in ihnen setzt sich Totò durch, und Pasolini paßt sich an. Denn Pasolini hat letztlich keinen eigenen Körper, er ist nicht ganz der Rabe, der er teilweise ist, und auch nicht Ninetto, der er teilweise sein möchte (in seiner sinnlichen Unbewußtheit), aber vor allem ist er nicht Totò, dem sein komisches und tragisches Bewußtsein in einem Gesicht geschrieben steht, das für sich allein Synthese von Freud und Leid einer ganzen geschichtlichen Kultur ist, auch wenn er es nicht weiß, einer ganz anderen, als der dekadente, gequälte, unsichere Pasolini sie ihm zuschreibt. Totò-Pulcinella trägt abermals den Sieg davon.

14. *Siamo uomini o caporali?* (Sind wir Menschen oder Gefreite?). Welches ist die Moral des einzigen Films, den Totò gern als seinen eigenen hinstellte: *Siamo uomini o caporali?* Dieser Satz faßt die Philosophie des Totò-de Curtis zusammen,

wie sie in Erklärungen des Schauspieler-Fürsten zum Ausdruck kommt. Der Film ist insgesamt gut gemacht, frisch und unterhaltsam. Er enthält weder derbe Possen noch Flüche. Totò scheint hier zutiefst bemüht, ein gereinigtes, wahrheitsgetreues Bild von sich selbst zu geben, schmucklos und ohne rhetorische Schnörkel. Die Person ist ein armer Kerl, Varietéschauspieler, der sich in einer feindlichen Welt durchzuschlagen versucht, in der die Feinde die Gefreiten sind. Abgesehen von den Erklärungen, die Totò für diesen berühmten Satz gegeben hat (er ist bekanntlich eher schlüpfrieger Herkunft und geht auf den doppelten Sinn der militärischen Redewendung zurück, derzufolge die Gefreiten 'nicht fegen', d.h. nie zum Stubendienst eingeteilt werden, ergo sind sie keine Männer), ist es bedeutsam, daß es sich um Gefreite und nicht um, sagen wir, Generäle handelt, das heißt, der Feind wird, auch wenn er Generäle und höhere Offiziere einschließt, in dem unmittelbaren Vorgesetzten ausgemacht, der kaum höher steht als der 'einfache Soldat' oder der 'kleine Mann' (Totò spricht im Film ausdrücklich von 'uomini qualunque'; der Führer des Partito dell' Uomo Qualunque (Partei des 'kleinen Mannes') war Guglielmo Giannini, neapolitanischer Autor und Theater- und Filmregisseur; war er vielleicht ein Freund, wenn nicht gar ein Anhänger von ihm?). Und es paßt zu der Ideologie, die der Film zum Ausdruck bringt: Die Menschheit teilt sich in arme Schlucker und Machtgierige, in Gute und Böse, und die Bösen sind die, die gern die Befehlsgewalt haben und sie schlecht nutzen, nicht zum Gemeinwohl, sondern um ihrer eigenen Macht willen. Diese Unterscheidung bleibt gänzlich im Rahmen einer klassenunspezifischen Sicht der Menschheit und fügt sich nicht ein in eine, wenn auch noch so allgemeine Unterscheidung, sagen wir, zwischen arm und reich, und doch enthält sie einen Hinweis auf die Teilung in Starke und Schwache, Unterdrücker und Unterdrückte, bei der die Sympathie ganz auf Seiten der letzteren liegt, auch wenn der skeptische Schluß gezogen wird, daß doch stets die anderen, die Gerissenen, die Gefreiten die Oberhand gewinnen. Der Gefreite – im Film perfekt identisch mit dem äußerst unsympathischen Gesicht von Paolo Stoppa – ist der Komparsenchef in Cinecittà, der Nazi Himmler, der faschistische Milizsoldat, der Industrielle aus dem Norden, der Direktor einer großen Fabrik. Also überwiegend der Repräsentant einer durchaus klar bestimmten Macht oder deren Diener.

Der unbestreitbare Qualunquismus in Totòs Moral ist also weniger gräßlich und kleinbürgerlich als der historische; er ist trotz Antonio de Curtis und seiner konservativen Ideologie eher an eine mehr durch Intuition als durch Bewußtsein gereifte, noch neapolitanisch subproletarische Sicht der realen Hebel der Macht und ihrer allgemeinen Verantwortlichkeit gebunden. Der kleinbürgerliche Gesichtskreis Totòs ist umfassender als der der Kleinbürger in den Komödien all'italiana, umfassender sogar als der eines Eduardo. Er schwankt zwischen einem neapolitanisch subproletarischen Instinkt, wie er Totò, der Maske eigen ist, und der ganz und gar konservativen, leicht zynischen, aber mit einer untergeordneten Klarsichtigkeit ausgestatteten Haltung, wie es die des Antonio de Curtis ist. Aus diesem Konflikt, aus dieser sehr dialektischen und nie ins Extrem getriebenen Beziehung, die Totò-de Curtis zu einem weniger tragischen Paar macht als Hyde-Jekyll, entsteht eine sehr allgemeine, mittelmäßige, oberflächliche Ideologie, die trotzdem nicht so verachtenswert ist wie die übliche des kleinbürgerlichen Milieus in Italien und seiner tausend Vertreter in Kunst und Literatur, ganz zu schweigen von der Politik.

15. *Totò und Schwejk*. Hinter der Maske und Rolle Totòs steckt eine Art des 'Qualunquismus' wie die des Schwejk in einer bunteren und auch tragischeren neapolitanischen Färbung, die letztlich die der Unterentwicklung ist. In seiner besonderen Art von Qualunquismus, in dessen besten Momenten, dort, wo Pulcinella mehr zum Tragen kommt und der Bezug zu der Realität, der er entstammt, stärker zutage tritt, ist eine sehr ähnliche Moral enthalten, eine Moral, die die bürgerlichen Moralapostel empört, die hingegen voll und ganz begriffen worden ist in der großen Lektion Brechts.

Die Notwendigkeit des Volkes, angesichts einer ständig feindlichen Geschichte zu überleben, wird durch Totò sicherlich in

wirren Formen ausgedrückt; aber wirr sind auch die Geschichte und die Möglichkeiten des Volkes, sie zu interpretieren, besonders für den Teil des Volkes, den Subproletariat und untere Schichten des Proletariats in Stadt und Land des Südens darstellen. Von kleinbürgerlichen Verkrustungen überzogen begleiten dieser Lebensdrang, dieses Wurzelschlagen in der Existenz, diese minimale Moral eines immer wiederkehrenden, sorgenvollen Kampfes die Lebenserfahrung von Massen von Menschen, die seit jeher gezwungen sind, sich durchzuschlagen in einer Welt des Mangels und der Feindseligkeit, der Ausbeutung und des Elends. Wer das ausnutzt, wer ihnen Wertvorstellungen zuschreibt, die nicht die ihren sind, und diese in dem versklavten Volk zu verwurzeln sucht, ist bekannt. Aber es wersetzt sich in seinem hartnäckigen Bemühen zu leben. Tag für Tag allen Feindseligkeiten mit den wenigen Waffen, die ihm zur Verfügung stehen. Not macht erfinderisch. Pulcinella hatte seine guten Gründe. Er hat sie noch immer, auch wenn sie nicht ausreichen, seine Existenzbedingungen zu verändern und er einen großen Bedarf an neuen Waffen und genauen Zielen hat.

16. *Totò*. Der Totò in den Filmen nach 1950 ist ein subproletarischer Totò, der einige Bezugspunkte, einige Vorbilder in der kleinbürgerlichen Welt hat. Er hat deren eigensinnigen und anmaßenden Charakter, deren formalen Sinn für Anstand und Würde, deren Haften an bestimmten tiefer verankerten Werten (z.B. der Familie) und schließlich den meist qualunquistischen Individualismus. Aber er hat auch die wichtigsten Merkmale des Subproletariats: die ewige Freßgier, die Triebhaftigkeit, den fast immer enttäuschten Wunsch, anders zu werden, sich in den über ihm stehenden Kleinbürger zu verwandeln. Und immer wieder die Kunst sich durchzuschlagen, den elementaren Pessimismus und die Vitalität, die sich in einer gewissen tragischen Raserei offenbart. Jedesmal wenn Totò tendenziell zur Person wird, geschieht dies in der recht präzisen Form des *homo oeconomicus*, der mit dem Kampf ums Überleben beschäftigt ist. Als solcher bleibt er ziemlich unberührt von bestimmten Problemen oder Erscheinungen: seine Moral ist niemals rigide, er kann anstandslos wiederholt (und sogar aufrichtig) seine Reue bekunden, aber man ist sicher, daß er, sobald er erneut in eine Zwangslage gerät, ohne Skrupel wieder rückfällig werden wird. Ohne seine Vergangenheit als Marionette hätte er es nicht vermeiden können, so zu enden wie die Fabrizi oder Peppino, nämlich als guter christdemokratischer oder faschistischer Angestellter (oder möglicherweise auch als Anhänger der Sozialistischen Partei). Und gerade in dieser Vergangenheit können wir letztlich seinen wahren Charakter erkennen.

Als Marionette hat Totò mit ungeheurer körperlich-anschaulicher Intelligenz die 'menschlichen' (d.h., so lehrt uns Zavattini, kleinbürgerlichen) Elemente, die ihm vorgegeben wurden, absorbiert. Aber diese Tradition war so stark, daß sie durch ihre Rückkehr auf die Erde keineswegs zerstört worden ist. Mehr noch: er hat gleichzeitig auf die neapolitanische Tradition der Volkskomödie in ihrer entwickeltsten, tragischen, von Weitschweifigkeiten freien Form (Viviani) zurückgegriffen und ist dabei immer, auch über Scarpetta und Eduardo, auf den ewigen Hunger Pulcinellas zurückgegangen, und dies hat ihm neue Dimensionen verliehen, aber Dimensionen von mehr universeller und weniger banal realistischer Tragweite als im Fall der Genannten und der ebenfalls neapolitanischen Rivalen. Die Begegnung mit Pirandello hat eine Spur bitterer Grotteske hinzugefügt, und die Zurückweisung ausländischer Einflüsse (keine wirkliche Beeinflussung durch Komiker anderer Länder, auch nicht durch die amerikanischen Größen des Stummfilms) hat ihn vor Mißgeschick auf unsicherem Terrain bewahrt. Die Treue eines Volkspublikums, das ihn bis ins letzte akzeptiert hat als etwas Beständiges, Ewiges, das heißt als eine neue Maske zusätzlich zu den traditionellen des Arlecchino und des Pulcinella, hat ihn bewahrt vor gewagten Veränderungen, die sein Mythos wahrscheinlich nicht ausgehalten hätte. So schafft Pasolini seine Rollen auf der Grundlage der Maske, ausgehend von der Maske; Lattuada paßt die Rolle des kriecherischen Priesters von Machiavelli an seine Maske an und macht aus ihm einen Neapolitaner, der sehr viel von Totò hat. In *Colloidi Roman* verwandelt sich Pinocchio und wird am Ende ein leibhaftiges Kind, ein gutes Kind natürlich, dank der

gefühlvollen Erpressungen des sympathischen Geppetto und der düsteren Fatina, die gleichzeitig Übermutter und integrierende Bourgeoisie ist. Von der Andersartigkeit zum Konformismus, von der Revolte und der Suche zur Angleichung, von der Kindheit zum Kompromiß, von Abenteuer und Gefahr zur Regelmäßigkeit, zum Akzeptieren der Welt und ihrer Moral. 'Totò' ist ein sehr schwieriges Unterfangen gelungen, für das es wenig gelungene Beispiele gibt: er ist beides zugleich geblieben; er ist aus seinen mechanischen, metaphysischen Welten herabgestiegen, hat die Geschichte durchquert und sie dabei mit Pulcinella zurückerobert, ohne jedoch jemals allzu 'menschlich' zu werden, und war es gerade deshalb um so mehr. Er hat es verstanden, 'etwas anderes' zu bleiben, und kann dank des Kinos zur synkretistischen Erinnerung werden an eine wunderbare Tradition. Goffredo Fofi, *Totò. Un profilo critico-biografico*. Mailand 1972 (gekürzte Übersetzung und Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Autors) Übersetzung: Sigrid Vagt

Filmographie Totò

- 1937 *FERMO CON LE MANI*, Regie: Gero Zambutto, mit Erzy Paal
- 1939 *ANIMALI PAZZI*, Regie: Carlo Ludovico Bragaglia, mit Luisa Ferida u. Lilia Dale
- 1940 *SAN. GIOVANNI DECOLLATO*, Regie: Amleto Palermi, Buch: Zavattini u.a., mit Titina De Filippo u. Franco Coop
- 1941 *L'ALLEGRO FANTASMA*, Regie: Amleto Palermi, mit Elli Pervo u. Franco Coop
- 1943 *DUE CUORI FRA LE BELVE (= TOTO NELLA FOSSA DEI LEONI)*, Regie: Giorgio Simonelli, mit Vera Carmi u. Enrico Glori
- 1945 *IL RATTO DELLE SABINE*, Regie: Mario Bonnard, mit Clelia Matania u. Carlo Campanini
- 1947 *I DUE ORFANELLI*, Regie: Mario Mattòli, mit Franca Marzi u. Carlo Campanini
- 1948 *FIFA E ARENA*, Regie: Mario Mattòli, mit Isa Barzizza
- 1949 *TOTO AL GIRO D'ITALIA*, Regie: Mario Mattòli, mit Isa Barzizza
- 1949 *YVONNE LA NUIT*, Regie: Giuseppe Amato, mit Olga Villi u. Eduardo De Filippo
- I POMPIERI DI VIGGIU*, Regie: Mario Mattoli, mit Silvana Pampanini u. Wanda Osiris
- TOTO CERCA CASA*, Regie: Steno und Mario Monicelli, mit Marisa Merlini u. Folco Lulli
- TOTO LE MOKO*, Regie: C.L. Bragaglia, mit Gianna Maria Canale u. Franca Marzi
- L'IMPERATORE DI CAPRI*, Regie: Luigi Comencini, mit Yvonne Sanson u. Marisa Merlini
- 1950 *NAPOLI MILIONARIA*, Regie: Eduardo De Filippo, mit Eduardo u. Titina De Filippo
- FIGARO QUA, FIGARO LA*, Regie: Carlo Ludovico Bragaglia, mit Isa Barzizza u. Renato Rascel
- 47 MORTO CHE PARLA*, Regie: Carlo Ludovico Bragaglia, mit Silvana Pampanini u. Riccardo Billi
- LE SEI MOGLI DI BARBABLU*, Regie: Carlo Ludovico Bragaglia, mit Isa Barzizza u. Carlo Ninchi
- TOTO CERCA MOGLIE*, Regie: Carlo Ludovico Bragaglia, mit Marisa Merlini u. Ave Ninchi
- TOTO TARZAN*, Regie: Mario Mattòli, mit Alba Arnova u. Tino Buazzelli
- TOTO SCEICCO*, Regie: Mario Mattòli, mit Tamara Lees u. Aroldo Tieri
- 1951 *TOTO E I RE DI ROMA*, Regie: Steno et Monicelli, (frei nach Tschechows Erzählung 'Der Tod des Angestellten' und 'Examen zur Beförderung') mit Alberto Cordi u. Aroldo Tieri

- 1951 *GUARDIE E LADRI*, Regie: Steno u. Mario Monicelli, mit Aldo Fabrizi u. Rossana Podesta
SETTE ORE DI GUAI, Regie: Vittorio Metz und Marcello Marchesi, mit Giulietta Masina u. Isa Barzizza
TOTO TERZO UOMO, Regie: Mario Mattöli, mit Franca Marzi u. Diana Dei
- 1952 *TOTO A COLORI*, Regie: Steno, mit Isa Barzizza u. Franca Valeri
TOTO E LE DONNE, Regie: Steno und Mario Monicelli, mit Peppino De Filippo u. Lea Padovani
DOVE'E LA LIBERTA?, Regie: R. Rossellini, mit Nita Dover
UNA DI QUELLE, Regie: Aldo Fabrizi, mit Peppino De Filippo u. Lea Padovani
- 1953 *IL PIU' COMICO SPETTACOLO DEL MONDO*, Regie: Mario Mattöli, mit May Britt u. Franca Faldini
UN TURCO NAPOLETANO, Regie: Mario Mattöli, mit Isa Barzizza u. Carlo Campanini
L'UOMO, LA BESTIA E LA VIRTU', Regie: Steno, mit Orson Welles u. Vivian Romance, nach Pirandello
QUESTA E LA VITA (Episodio *La Patente*), Regie: Luigi Zampa, mit Mario Castellani
TEMPI NOSTRI (ZIBALDONE No. 2) (9. Episode 'La Macchina Fotografica'), Regie: Alessandro Blasetti, mit Sophia Loren
TOTO E CAROLINA, Regie: Mario Monicelli, mit Anna Maria Ferrero u. Arnaldo Foa
- 1954 *IL MEDICO DEI PAZZI*, Regie: Mario Mattöli, mit Franca Marzi u. Aldo Giuffré
TOTO CERCA PACE, Regie: Mario Mattöli, mit Isa Barzizza u. Ave Ninchi
L'ORO DI NAPOLI, Regie: Vittorio De Sica (Buch: De Sica, Zavattini), mit Sophia Loren u. Eduardo De Filippo
MISERIA E NOBILTA, Regie: Mario Mattöli, mit Sophia Loren u. Franca Faldini
- 1955 *I TRE LADRI*, Regie: Lionello De Felice, mit Simone Simon u. Giovanna Ralli
TOTO ALL'INFERNO, Regie: Camillo Mastrocinque, mit Maria Frau u. Franca Faldini
RACCONTI ROMANI (Episode nach Moravia), Regie: Gianni Franciolini, mit Vittorio De Sica u. Antonio Cifariello
SIAMO UOMINI O CAPORALI?, Regie: Camillo Mastrocinque, mit Paolo Stoppa u. Fiorella Mari
DESTINAZIONE PIOVAROLO, Regie: Domenico Paolella, mit Marisa Merlini u. Paolo Stoppa
IL CORAGGIO, Regie: Domenico Paolella, mit Gino Cervi
CAROSSELLO DI VARIETA (Montagefilm, Episode), Regie: Aldo Quinti u. Aldo Bonaldi, mit Anna Magnani u. Erminio Macario
- 1956 *LA BANDA DEGLI ONESTI*, Regie: Camillo Mastrocinque, mit Peppino De Filippo
TOTO LASCIA O RADOPPIA?, Regie: Camillo Mastrocinque, mit Rossana Schiaffino u. Valeria Moriconi
TOTO, PEPPINO E ... LA MALAFEMMINA, Regie: Camillo Mastrocinque, mit Peppino De Filippo
TOTO, PEPPINO E ... I FUORILEGGE, Regie: Camillo Mastrocinque, mit Peppino u. Titina De Filippo
- 1957 *LA LOI C'EST LA LOI*, Regie: Christian-Jacque, mit Fernandel
- 1958 *I SOLITI IGNOTI*, Regie: Mario Monicelli, mit Marcello Mastroianni, Vittorio Gassman, Claudia Cardinale
TOTO, VITTORIO E LA DOTTORESSA, Regie: Camillo Mastrocinque, mit Vittoria De Sica u. Peppino De Filippo
TOTO E MARCELLINO, Regie: Antonio Musu, mit Pablito Calvo u. Memmo Carotenuto
TOTO, PEPPINO E LE FANATICHE, Regie: Mario Mattöli, mit Peppino De Filippo
GAMBE D'ORO, Regie: Turi Vasile, mit Scilla Gabel u. Paolo Ferrari
TOTO A PARIGI, Regie: Camillo Mastrocinque, mit Sylva Koscina u. Lauretta Masiero
TOTO NELLA LUNA, Regie: Steno, mit Sylva Koscina u. Ugo Tognazzi
TOTO, EVA E IL PENNELLO PROIBITO, Regie: Steno, mit Abbe Lane
- 1959 *ARRANGIATEVI!*, Regie: Mauro Bolognini, mit Franca Valeri u. Peppino De Filippo
I TARTASSATI, Regie: Steno, mit Aldo Fabrizi, Louis de Funès
LA CAMBIALE, Regie: Camillo Mastrocinque, mit Vittorio Gassman, Tognazzi (Episode) u. Sylva Koscina
I LADRI, Regie: Lucio Fulci, mit Giovanna Ralli
- 1960 *NOI DURI*, Regie: Camillo Mastrocinque, mit Scilla Gabel u. Paolo Panelli
SIGNORI SI NASCE, Regie: Mario Mattöli, mit Peppino De Filippo u. Delia Scala
RISATE DI GIOIA, Regie: Mario Monicelli, mit Anna Magnani, Ben Gazzara, nach A. Moravia
LETTO A TRE PIAZZE, Regie: Steno, mit Peppino De Filippo
CHI SI FERMA E PERDUTO, Regie: Sergio Corbucci, mit Peppino De Filippo
TOTO, FABRIZI E I GIOVANI D'OGGI, Regie: Mario Mattöli, mit Aldo Fabrizi u. Rina Morelli
- 1961 *SUA ECCELLENZA SI FERMO A MANGIARE*, Regie: Mario Mattöli, mit Virna Lisi u. Ugo Tognazzi
TOTO, PEPPINO E LA DOLCE VITA, Regie: Sergio Corbucci, mit Peppino De Filippo u. Francesco Mulè
TOTO TRUFFA '62, Regie: Camillo Mastrocinque, mit Nino Taranto
I DUE MARESCIALLI, Regie: Sergio Corbucci, mit Vittorio De Sica
- 1962 *TOTO CONTRO MACISTE*, Regie: Fernando Cerchio, mit Nina Taranto
TOTO DIABOLICUS, Regie: Steno, mit Raimondo Vianello
TOTO E PEPPINO DIVISI A BERLINO, Regie: Giorgio Bianchi, mit Peppino De Filippo
LO SMEMORATO DI COLLEGNO, Regie: Sergio Corbucci, mit Yvonne Sanson
TOTO DI NOTTE NO. 1, Regie: Mario Amendola, mit Erminio Macario
I DUE COLONNELLI, Regie: Steno, mit Scilla Gabel u. Walter Pidgeon
- 1963 *TOTO CONTRO I 4*, Regie: Steno, mit Peppino De Filippo u. Erminio Macario
LE MOTORIZZATE, Regie: Mario Girolami, mit Sandra Mondaini u. Walter Chiari
TOTO E CLEOPATRA, Regie: Fernando Cerchio, mit Magali Noel u. Franco Sportelli

- 1963 *TOTO SEXY*, Regie: Mario Amendola, mit Erminio Macario
GLI ONOREVOLI, Regie: Sergio Corbucci (Episode) mit Gino Cervi u. Franca Valeri
IL COMMANDANTE, Regie: Paolo Heusch, mit Andreina Pagnani
IL MONACO DI MONZA, Regie: Sergio Corbucci, mit Lisa Gastoni u. Erminio Macario
- 1964 *TOTO CONTRO IL PIRATA NERA*, Regie: Fernando Cerchio, mit Grazia Maria Spina u. Aldo Giuffré
CHE FINE HA FATTO TOTO BABY?, Regie: Ottavio Alessi, mit Mischa Auer
LE BELLE FAMIGLIE (4. Episode: AMARA E UN PO' MORIRE), Regie: Ugo Gregoretti, mit Sandra Milo
TOTO D' ARABIA, Regie: José Antonio de La Loma, mit Nives Navarro
- 1965 *GLI AMANTI LATINI*, (3. Episode: AMORE E MORTE) Regie: Mario Costa, mit Mario Costa u. Mario Castellani
RITA, LA FIGLIA AMERICANA, Regie: Pietro Vivarelli, mit Rita Pavone
LA MANDRAGOLA (nach Macchiavelli), Regie: Alberto Lattuada, mit Rossana Schiaffino u. Romolo Valli
- 1966 *UCCELLACCI E UCCELLINI*, Regie: Pier Paolo Pasolini, mit Ninetto Davoli
OPERAZIONE SAN GENNARO, Regie: Dino Risi, mit Nino Manfredi u. Senta Berger et Mario Adorf
- 1967 *LE STREGHE* (Episode LA TERRA VISTA DALLA LUNA), Regie: Pier Paolo Pasolini, mit Silvana Mangano, Ninetto Davoli
- 1968 *CAPRICCIO ALL'ITALIANA*, (Episoden CHE COSA SONO LE NUVOLE?, Pier Paolo Pasolini, und IL MOSTRO DELLA DOMENICA, Steno)

Nach: Goffredo Fofi, Totò, Rom 1972