

# 18. internationales forum des jungen films berlin 1988

1  
38. internationale  
filmfestspiele berlin

Hommage auf Totò (Antonio de Curtis, 1898 - 1967)

NAPOLI MILIONARIA (Millionenstadt Neapel, Eduardo de Filippo, 1950)

GUARDIE E LADRI (Räuber und Gendarm, Mario Monicelli und Steno, 1951)

TOTO A COLORI (Totò in Farbe, Steno, 1952)

DOV'È LA LIBERTÀ? (Wo ist die Freiheit?, Roberto Rossellini, 1952)

TOTO E CAROLINA (Totò und Carolina, Mario Monicelli, 1953)

IL GUAPPO (Der Bandit, Vittorio de Sica, 1954)

MISERIA E NOBILTÀ (Glanz und Elend, Mario Mattòli, 1954)

TOTO, PEPPINO E LA DOLCE VITA (Totò, Peppino und das Süße Leben, Sergio Corbucci, 1961)

TOTO DIABOLICUS (Steno, 1962)

TOTO E PEPPINO DIVISI A BERLINO (Totò und Peppino, in Berlin getrennt, Giorgio Bianchi, 1962)

TOTO CONTRO I QUATTRO (Totò gegen die Vier, Steno 1963)

UCCELLACCI E UCCELLINI (Große Vögel, kleine Vögel, Pier Paolo Pasolini, 1966)

CHE COSA SONO LE NUVOLE? (Was sind die Wolken?, Pier Paolo Pasolini, 1968)

## Wer ist Totò?

Von Giannalberto Bendazzi

Der neapolitanische Komiker Totò (Pseudonym von Antonio de Curtis, 1898 - 1967) stellt eines der bedeutendsten Phänomene im Starwesen des gesamten italienischen Kinos dar. Seine bloße Präsenz in einem Film garantierte dem Produzenten den Zustrom einer hinreichend großen Menge treu ergebener 'Fans', um den Film zu einem Erfolg werden zu lassen. Aber Totò (der sein Leben lang von den Vertretern der Kultur und den Kritikern ziemlich vernachlässigt wurde) ist im Lauf der letzten Jahre auch für Filmtheoretiker und -historiker ein besonderer 'Fall' geworden. Die junge Filmkritik, die die Begeisterung für die Darbietungen der, zunächst geringschätzig betrachteten, großen amerikanischen Komiker (von Keaton bis zu den Marx Brothers) miterlebt hatte, widmete sich der 'Wiederentdeckung' dieses italienischen Komikers, der schließlich kaum weniger talentiert war. So sind etliche Bücher über ihn erschienen (genannt seien wenigstens 'Totò l'Uomo e la maschera' von Franca Faldini und Goffredo Fofi, Feltrinelli 1977, und 'Totò' von Orio Caldiron, Gremese 1980); drei Montagefilme wurden produziert (*Toto Story* von Gisa Radicchi Levi, 1968; *Totò une anthologie* von Jean-Louis Comolli, 1978; *Supertotò* von Brando Giordani und Emilio Ravel, 1980), und verschiedene seiner alten Filme wieder aufgeführt.

Totò wurde am 15. Februar 1898 in einem Armenviertel von Neapel als unehelicher Sohn der vom Marchese Giuseppe de Curtis geschwängerten Anna Clemente geboren. Er erlebte eine arme und turbulente Kindheit und Jugend und fand erst in den

kleinen Volkstheatern Ruhe, in denen er bald nach Ende des ersten Weltkriegs aufzutreten begann. 1921 heiratete Giuseppe de Curtis schließlich Anna Clemente, und der uneheliche Sohn konnte den Namen des Vaters annehmen. (Bastard zu sein war eines der Probleme seines Lebens; viele Jahre lang gab er Millionen aus für Stammbaumsforschungen, um schließlich zu beweisen, daß er der letzte Nachkomme einer Familie war, die direkt bis auf den Kaiser von Byzanz zurückging.)

Während der zwanziger und dreißiger Jahre nahm seine Popularität ständig zu, und er wurde einer der beliebtesten Komiker des Variététheaters. Ein Drama ereignete sich 1930: die Schauspielerin Liliana Castagnola nahm sich, in ihn verliebt, aber abgewiesen, das Leben. Als er später (1933) Vater einer Tochter geworden war, nannte er sie Liliana in Erinnerung an die Castagnola. 1937 drehte er seinen ersten Film (*Fermo con le mani!* unter der Regie von Gero Zambuto). Während des zweiten Weltkriegs widmete er sich teils dem Theater, teils dem Film, aber nach dem Krieg wurde er endgültig zum Benjamin des italienischen Kinopublikums. Inzwischen hatte er sich von seiner Frau getrennt und lebte mit Franca Faldini, einer jungen Schauspielerin, zusammen in einer Beziehung, die bis zu seinem Tod dauern sollte. 1956, während einer Rückkehr zum Theater (mit der Revue 'A prescindere'), passierte ihm ein Unglück: eine verschleppte Grippe verschaffte ihm eine Augeninfektion. Von da an war Totò quasi blind und hatte, obschon seine Hartnäckigkeit und Professionalität ihm eine Hilfe waren, große Schwierigkeiten, sich in der Kulisse zu bewegen. Viele Filme jener Jahre zeigen ihn zusammen mit dem Schauspieler Peppino de Filippo, Neapolitaner wie er, aber mehr zur Sittenkomödie als zur Komik neigend. 1966 arbeitet Totò mit Pier Paolo Pasolini zusammen in dem Film *UCCELLACCI E UCCELLINI* (Große Vögel, kleine Vögel) und in den Kurzfilmen *La terra vista dalla luna* (Die Erde, gesehen vom Mond) und *CHE COSA SONO LE NUVOLE?* 1967, am 15. April, stirbt er an einem Herzanfall in seinem Haus in Rom.

Totò hat in über hundertzwanzig Filmen von meist äußerst schlechter Qualität gespielt: in Eile geschrieben, ohne Sorgfalt montiert und vor allem geschrieben von Stümpfern ohne Geschmack. Es gibt nur wenige Filme mit Regisseuren von einem gewissen Rang (Monicelli, Lattuada, Pasolini), zu denen auch die Filme zu rechnen sind, bei denen Mario Mattòli Regie führte – ein seltsamer Typ von Theaterimpresario und Filmregisseur, der Totòs Kunst sehr schätzte und ihm eine Inszenierung sicherte, die seiner würdig und geeignet war, seine schauspielerischen Fähigkeiten voll zur Geltung kommen zu lassen. Von den Filmen sollen wenigstens genannt werden: *Totò al Giro d'Italia* (1948), *Totò cerca casa* (1949), *Tototarzan* (1950), *Toto sceicco* (Toto als Scheich) (1950), *TOTÒ A COLORI* (1952, der erste italienische Farbfilm), *Totò all'inferno* (1955), *Siamo uomini o caporali?* (1955), *I soliti ignoti* (Diebe haben's schwer) (1958), *UCCELLACCI E UCCELLINI* (1966).

Totò also. Aber welcher Totò? Der Mime mit den zusammenhanglosen Bewegungen oder der pathetische Schauspieler der neapolitanischen Wohnzimmerkomödien? Der 'neorealistiche' Totò, der surrealistische oder der des Variétés? Die Betrachtung seiner wieder aufgeführten oder anthologisierten Filme oder die Erinnerung an die in den Schubladen der Verleiher gebliebenen sagen uns, daß es sehr viele Totòs gab, die oft nicht miteinander harmonierten und sich häufig gegenseitig Schande machten.

Totò, hieß es, sei ein schlechter Manager seiner selbst gewesen,

weil er sich an eilige Regisseure und ahnungslose Produzenten verkaufte, die nichts von seiner Kunst verstanden. Dem wurde entgegnet, daß er sich auf diese Weise jedoch die Freiheit sicherte, nach eigenem Gutdünken zu improvisieren, wodurch er uns eine lange und fragmentarische Dokumentation über sich selbst hinterließ, eine Art Künstlerbiographie in Bruchstücken.

In ihrem Schematismus ist diese Gegenüberstellung trügerisch. Antonio de Curtis war in der Tat ein schlechter Manager für Totò: weil er seine Gegenwart und seine äußere Erscheinung für Filme oder Stücke und für Personen aller Art hergab, ohne sich dafür zu interessieren, ob sie seinen tatsächlichen Talenten angemessen waren; nicht jedoch, weil er das kulturelle Niveau oder den Zuschnitt außer acht gelassen hätte, den die Filme oder die Personen haben sollten. Jeder wird sich erinnern, wie oft der Schauspieler Totò von Peppino de Filippo in den Schatten gestellt wird, wenn beide in einer kleinbürgerlichen Komödie auftreten, also in einem Genre, in dem Peppino voll und ganz zu Hause, das Totò jedoch fremd war. Oder man erinnere sich, wie oft er auf einen manierten Ansichtskartenneapolitanismus beschränkt blieb, der seine außergewöhnlichen Fähigkeiten begrenzte und ihn zu einer Dialektgröße machte.

Sicher, auch diese Rollen befriedigten seine treuesten Anhänger. Das Charisma des Stars war auch dort wirksam, wo der Schauspieler sich unwohl fühlte. Aber der authentische Totò, der echte und 'spezielle' Totò, den man sehr sorgfältig von den anderen unterscheiden muß und über den es sich wirklich zu reden lohnt, das war der reine Komiker, der Karikaturmensch. Mengemäßig kein großer Teil des auf vierundzwanzig Bilder pro Sekunde überlieferten Totò, jedoch ein sehr großer Teil jenes Totò, wie er in der Erinnerung derjenigen aufbewahrt ist, die heute ein vorge-rücktes Alter erreicht und ihn wenigstens einmal auf der Bühne des Revuetheaters haben bewundern können. Totòs Komikerinstinkt wird während der vielen Jahre des Varietétheaters durch das Publikum verfeinert. Der Totò aus der Zeit vor und während des Krieges (*Fermo con le mani*, sein erster Film, stammt aus dem Jahr 1937) wirkt noch unausgereift im Vergleich zu dem, der zwischen dem Ende der vierziger und dem Beginn der fünfziger Jahre den großen Erfolg erobert. Totò, Jahrgang 1898, ist um die Zeit rund fünfzig Jahre alt; dreißig davon hat er auf der Universität der Bühne verbracht.

Von Geburt war Totò ein Kleinstbürger, aus jenem Kleinbürgertum des Südens, das häufig Übergangslos in den fünften Stand einmündete. Kleinbürgerlich geprägt war seine persönliche Mentalität (wie sein Gedichtband, das Sujet des Films 'Siamo uomini o caporali?' und auch viele Interviews bezeugen): sentimental, auf der Suche nach einer 'Lebensphilosophie', nach einer Klugheit im Sinne des gesunden Menschenverstands. Das Publikum aber erkannte sich in seinem subproletarischen Kern wieder. Es war das äußerst anspruchsvolle, erbarmungslose Publikum der kleinen Volkstheater seiner Ausbildungszeit, das ihm als Vorbild Gustavo de Marco aufdrängte, den 'exzentrischen Komiker' mit seinen Beinstellereien, seinen Verrenkungen, seinen marionettenartigen hölzernen Bewegungen. Dieses Publikum applaudierte ihm bei seinen Darstellungen von Hungerleidern, die über Pulcinella auf die gesamte plebejische Tradition der zweiten 'zanni' der Commedia dell'Arte zurückgingen; es wollte ihn wie Pulcinella, fröhlich und vulgär, voller Leben und ohne jedes Pathos. (...)

Totò ist eine große Marionette mit losen Gliedmaßen. Die Zusammenhängigkeit seiner Gliedmaßen ist ein sehr präziser Bedeutungsgehalt seines Gebärdenspiels: wie alle großen Komiker präsentiert er sich als Fremder, als 'Marsbewohner', der nicht in das Erdenleben hineinpaßt und dessen Bewegungen eben nicht irdisch, nicht-menschlich, sondern mechanisch und verdreht sind. Totò ist eine Attraktion für das Auge. Wenn er anfängt, sich zu bewegen, richtet sich die Aufmerksamkeit allein auf ihn, auf den abstrakten (nicht-menschlichen) Tanz seiner Gliedmaßen und seiner Gesichtszüge. Die Heiterkeit kann je nachdem aus der kontrastierenden Gegenüberstellung zwischen seiner Welt und der normalen entstehen oder aber auch aus der Pantomime selbst, die schrittweise ein komisches Crescendo aufbaut und im geeigneten Moment den letzten Stoß versetzt, den Flügel Schlag zum Totlachen. Der Mime Totò ist

eine abstrakte Form. Totò, der Zerstörer der verbalen Kommunikation, ist ein Vandal. Wohlgermerkt: bei ihm ist die abstrakt-verfängliche Argumentation oder das Zerbrechen der Syntax oder das Massakrieren der Sprache niemals ein Ziel, sondern ein Mittel, um die 'guten' Manieren, den 'guten' Glauben oder 'gesunden' Menschenverstand zu zerstören. (...)

Totò ist imstande, eine völlig banale, pennäherhafte Bemerkung zu machen und sie mit Gesten, Rhythmen, Stimme und Tonfall und einem gewissen Einverständnis mit dem Zuschauer zu umgeben. So kommt es, daß der Genius des Komischen stümperhafte Drehbücher talentloser Humoristen rettet. Aus einer Situation, einem Satz ohne jede Würze gelingt es ihm, einzig und allein durch seine szenische Kunst, in sublimen 'Blödsinn' hinüberzugleiten (wer erinnerte sich nicht an die glückliche Rettung der unglücklichen Bemerkung „Sieh mal, der Omar, wie schön er ist“ in *Totò sceicco?* ).

Aber häufiger verwendet Totò, wie schon gesagt, die Sprache zu vandalistischen Zwecken. Selten ist er allein auf der Leinwand. Sein Gegenüber ist das prädestinierte Opfer der Zerstörung von Logik, Syntax und Dekor. Man denke nur an den berühmten Sketch mit dem Schlafwagen (dokumentiert in *TOTO A COLORI*) und an das Spiel mit dem Nachnamen des Abgeordneten Trombetta oder an das Wortspiel mit dem Ausdruck 'pronto' (dt. 'bereit' oder 'hallo'), als Peppino ihn fragt, ob er bereit sei für die Spritze, und er es als Telefongespräch interpretiert; oder an die berühmten 'Kleinigkeiten und Lappalien' oder an Salbadereien wie 'der Funktionär funktioniert physiologisch mit der sommerlichen Metamorphose der Metempsychose'. Selten zieht Totò konkreten Vorteil aus der Herabsetzung seiner Mitmenschen; vielmehr beschränkt er sich gewöhnlich darauf, sie sich aufzubürden und damit seine Anschauungen, seine Gewohnheiten und seine Wertvorstellungen zu zerfetzen. Auch hier ist Totò der Außenstehende, der seine Welt gegen die der Mehrheit setzt und behauptet. Aber er ist ein in der italienischen Tradition leicht zu identifizierender Fremder: er ist Bertoldo, der arme Teufel, der stolz ist auf seine Armut und durchdrungen von der Anständigkeit seines Hungers, und dessen phantasiereiche Aggressivität vom Vitalismus geschärft ist. „Ein beunruhigender und aggressiver Komiker“, schrieb Vittorio Viviani, „schurkisch und skurril, der eine elementare, physische, aber durchaus menschliche Reaktion auf die Welt der Maschinen virulent zum Ausdruck brachte ... Man denke an *Tarzan*, in dem der Schauspieler eine ganz eigene Atmosphäre exaltierter Unschuld vorführte, als er die Tiere nachmacht mit der erstaunten Liebe eines Höhlenmenschen.“

Viele haben Parallelen zu anderen großen Komikern der Welt gesehen (oder beschrieben). Totò hatte das Pech, in einem Land geboren zu werden, dessen Schauspielindustrie (Theater, Film und auch Fernsehen) zu schwach oder zu provinziell war, um ihm die technischen und ökonomischen Mittel zur Verfügung zu stellen, die seinem Genie hätten Raum geben können. Ein Land zudem mit einer Mentalität, die ihn in klassenmäßige und kulturelle Vorurteile einspannte, die geeignet waren, ihm die Flügel zu stutzen. Aber vieles muß sicherlich auch ihm selbst zur Last gelegt werden. Er hat nie die Strenge und den Ehrgeiz der anderen Großen besessen. Keaton, Chaplin, auch geringere wie Langdon oder sogar Larry Semon, wollten die Demiurgen ihrer Filme sein und haben deshalb Drehbuchautoren, Regisseure und wen es sonst noch alles gab den Erfordernissen ihrer Begabungen und ihrer Rolle unterworfen. Totò war so liederlich wie genial. Hervorragender Improvisator, der er war, rückte er vor dem Publikum oder der Kamera mit immer neuen 'Sujets' heraus und heckte jedes Mal neue Einfälle aus. Wem war er ähnlich? Den Amerikanern; ihnen allen hatte er wenig zu neiden. Seine Mimik war der von Buster Keaton oder Charlie Chaplin ebenbürtig, seine Zerstörungskraft kam der eines Groucho gleich, die besten Momente seines *nonsense* waren ebenso faszinierend wie die eines Stan Laurel oder eines Harpo.

Aber die Amerikaner waren Teil eines Wirtschaftssystems von weitaus größeren Dimensionen. Ob sie den ausländischen Markt nun mehr oder weniger ansteuerten, in jedem Fall mußten sie sich auf ein aus vielen Rassen gemischtes Publikum beziehen, auf ein Land, so groß wie ein Kontinent und buntgescheckt von zig verschiedenen Volksstämmen. Das zwang sie, sich jener regio-

nenalen Bindung und Abhängigkeit von der Lokalchronik zu entledigen, die Totò mit seinem Repertoire hingegen niemals verlassen hat. Karl Valentin, der große bayerische Komiker, auch er regional gebunden und auch er erbarmungslos gegenüber dem geschriebenen oder gesprochenen Wort, fand seine Stärke eher darin, die 'Normalität' auf die Spitze zu treiben, anstatt sich als Fremder zu behaupten; seine Einbildungskraft war nicht überschwinglich, sondern verschlossen und finster. Die engste Verwandtschaft ist wohl eher die zu Catinflas, dem *pelado* (armer Teufel) im mexikanischen Film und Revuetheater. Typischer Lumpenproletarier aus Mexico City, mit indianischem Einschlag, ewig vom Hunger nach Essen und nach Frauen gequält, unweigerlich und programmatisch in Opposition, ist Catinflas großartig in der Mimik und noch großartiger im Gebrauch einer unzusammenhängenden Sprache, die ihm als Schutz dient. In mehreren Fällen befindet er sich in seinen Filmen in Situationen, die er nicht verdient hat und die ihm durch ein Mißverständnis widerfahren sind: ein klassischer Knoten, wie man sich leicht erinnern wird, in den Verwicklungen, die Totò bestimmt waren. (Und es ist zumindest amüsant, daß beide Schauspieler die *plaza de toros* nachgeahmt und sich damit vor Vicente Blasco Ibanez verbeugt haben, sei es auch nur im Titel: der Mexikaner 1941 mit *Ni sangre ni arena*, der Italiener 1948 mit *Fifa e arena*.)

Trotz der Begabungen, von denen die Rede war (und noch anderer: zum Beispiel einer bewundernswert runden klangvollen Stimme) ist Totò immer für übermäßig italienisch gehalten worden und damit für unübersetzbar und nicht exportierbar (heute scheinen die von Jean-Louis Comolli herausgegebene Anthologie und das Interesse der französischen Kritik diese Behauptung zu widerlegen).

Antonio de Curtis war froh, nicht übersetzt und nicht exportiert zu werden, mißtrauisch, wie er war, dem Ausland gegenüber (nur einige wenige Male hat er die Grenze überschritten) und gänzlich in Anspruch genommen von seinen genealogischen Träumen eines ehemals armen Neapolitaners und Nachkommen des Thrones von Byzanz — ein schüchterner Mensch, scheu und häuslich.

In: *Freibeuter*, Nr. 28, Berlin 1986

## NAPOLI MILIONARIA

Millionenstadt Neapel

Land	Italien 1950
Produktion	Dino de Laurentiis
Regie	Eduardo De Filippo
Buch	Piero Tellini, Eduardo De Filippo, Arduino Majuri nach dem gleichnamigen Bühnenstück von Eduardo De Filippo
Kamera	Aldo Tonti
Dekor	Achille Spezzaferri, Piero Filipone
Ausstattung	Piero Gherardi
Musik	Nino Rota
Schnitt	Douglas Robertson, Giuliana Attenni
Darsteller	
Gennaro Iovine	Eduardo De Filippo
Maria Rosaria, seine Tochter	Delia Scala
Amalia, seine Frau	Leda Gloria
Amedeo, sein Sohn	Gianni Glori
Donna Adelaide	Titina De Filippo

Brigadiere	Carlo Ninchi
Pasquale Miele	Totò
Enrico	Dante Maggio
Assunta	Laura Gore
Ragioniere Spasiani	Mario Soldati
Federico	Aldo Giuffrè

Uraufführung September 1950

Format 35 mm, schwarzweiß, 1 : 1.33  
Länge 99 Minuten

### Inhalt

Gennaro Iovine, ein ehrlicher Straßenbahnführer, und sein Freund Pasquale glauben nicht daran, daß der Krieg ausbrechen wird. Aber der Krieg bricht schon sehr bald aus. Gennaro, der seine Arbeit verloren hat, vermag sich nicht den Zeitumständen anzupassen und wird von seiner Familie als Versager betrachtet. Amalia, seine Frau, sorgt für alles, indem sie Schwarzhandel treibt. Als der Brigadiere kommt, um die Wohnung zu durchsuchen, inszeniert die Familie eine Totenwache, um die Schmuggelware unter dem Bett zu verstecken: und Pasquale, Gennaros Freund, der, um sich zu retten, sich arrangiert, wie er kann, geht darauf ein, den Toten zu spielen, wobei er die Fiktion auch dann fortsetzt, als Alarm gegeben wird und alle sich in den Keller flüchten. Bei einer Razzia wird Gennaro verhaftet und nach Deutschland deportiert. Amalia, die einen Helfershelfer gefunden hat, bereichert sich weiterhin mit Schwarzmarktgeschäften, auch nach der Ankunft der Alliierten. Gennaro kehrt nach Hause zurück: aber er ist jetzt ein Fremder, niemand will von seinen Abenteuern hören. In der Euphorie des neuen Reichums bemerkt Amalia nicht einmal, was in ihrem Haus vorgeht. Ihr Sohn Amedeo widmet sich einem illegalen Handel mit gestohlenen Autos und Reifen. Maria Rosaria, die ältere Tochter, erwartet ein Kind von einem Amerikaner, der sie verlassen hat; die jüngere Tochter ist todkrank. Nicht einmal auf dem Schwarzmarkt gibt es das Penizillin, das sie retten könnte. Aber es wird ihr von einem armen 'Ragioniere' angeboten, den Amalia durch ihren Geiz ausgeplündert hatte. Etwas scheint sich in der Familie Gennaros zu verändern, aber nicht für Amedeo, der seine Geschäfte fortsetzt und schließlich ins Gefängnis kommt. Gennaro erzählt seinem Freund seine schrecklichen Erlebnisse im Krieg. Pasquale behauptet, daß es noch einen Krieg geben werde.

## GUARDIE E LADRI

Räuber und Gendarm

Land	Italien 1951
Produktion	Ponti-de-Laurentiis-Golden Film
Regie	Steno (Stefano Vanzina) und (Mario) Monicelli
Buch	Piero Tellini, Vitaliano Brancati, Aldo Fabrizi, Ennio Flaiano, Ruggero Maccari, Steno und Monicelli
Kamera	Mario Bava
Dekor	Flavio Mogherini
Musik	Alessandro Cicognini
Schnitt	Adriana Novelli