

Nel 1940 assieme a Cesare Zavattini creò il soggetto che sarebbe diventato, dieci anni dopo, la fiaba più bella del neorealismo italiano



Lo scrittore ne intuì il talento «fantastico» in un'intervista che ripubblichiamo. In una lettera finora inedita il comico rispondeva...



Quel «Miracolo» che non ci fu

I due testi che vi proponiamo in questa pagina riguardano un aspetto poco conosciuto della vita e dell'attività artistica di Totò: il rapporto con Cesare Zavattini, in particolare per un soggetto (Totò il buono) al quale i due lavorarono assieme nel '40 e che sarebbe divenuto, undici anni dopo, il celeberrimo Miracolo a Milano. L'intervista di Zavattini a Totò uscì nel '40 sulla rivista Scenari, come ricostruisce Aggeo Savio nell'articolo sotto. La lettera di Totò a Zavattini è invece inedita, e la pubblichiamo per gentile concessione dell'Archivio Zavattini, un'autentica miniera - come scrive qui accanto lo studioso Lorenzo Pellizzari, a cui dobbiamo il ritrovamento della lettera - dalla quale usciranno probabilmente altri tesori, negli anni a venire: su Totò, e su altro. La lettera, come potete notare, porta la data del 23 gennaio 1941, anno XIX dell'«era fascista»; ed è firmata Antonio de Curtis, il vero nome (nobile) di Totò.

«Totò il buono sono proprio io»

Roma, 23 gennaio 1941-XIX

Caro Zavattini, ti confermo con questa mia quanto ti dissi a voce, che cioè rinunciavo a qualsiasi diritto morale e materiale sul soggetto «Totò il buono» apparso nella Rivista Cinema con la firma tua e mia. Il soggetto resta dunque di tua assoluta definitiva proprietà, a tutti i fini; puoi pertanto trattarlo e disporne come meglio credi oggi e sempre.

Ti prego solo di lasciare il mio nome accanto al tuo per le ragioni che sai, e cioè:

1) come attestazione della mia adesione al soggetto che mi piace profondamente, che credo possa sul serio costituire nel campo dell'umorismo cinematografico una carta nuova;

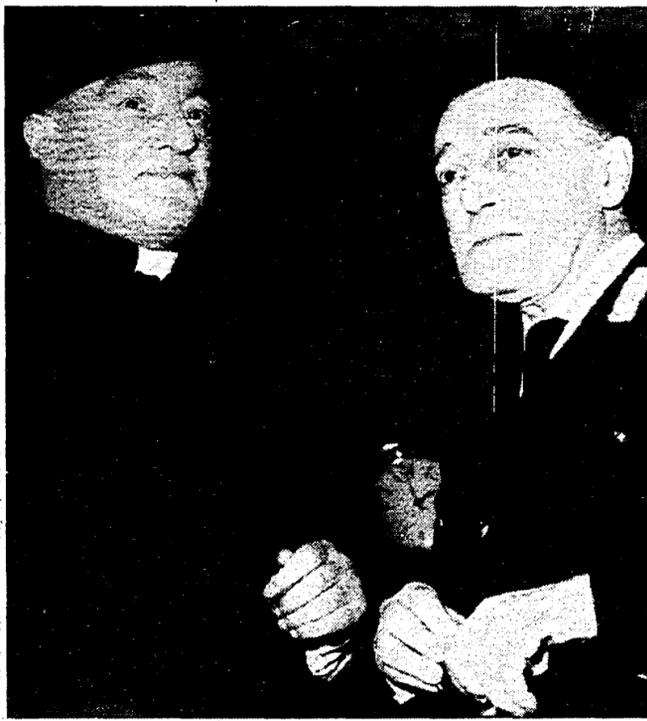
2) perché in tal modo sarà più facile che tocchi a me la ventura di interpretarlo. So a quali difficoltà andrai incontro nel campo dei produttori con questo soggetto, ma mi pare che la nostra situazione migliori di giorno in giorno così che iniziative giudicate difficilissime ieri non lo sono più oggi e lo saranno ancora meno domani;

3) perché quando me lo raccontasti sentii subito e prima di ogni altro come fosse Totò al cento per cen-

to, nelle mie più segrete aspirazioni, e ti suggerii di far nascere il protagonista in un cavolo avendone sentito tutta la sua umanità fiabesca e vicina alla natura.

Chiunque lo interpreti, ti domando un altro favore: di darti una mano quando lo sceneggerai. Sarei lieto di contribuire con te al perfezionamento del tuo soggetto. Tu sai che su quella linea non mi mancano le idee e le trovate efficaci, tu sai che toccandomi nei tasti giusti io so inventare oltre che interpretare. Ti ripeto, questo lo farai se vorrai e se potrai. Io sono lieto, insomma di mettermi a tua disposizione con quel tanto di fantasia e di poesia che tu mi hai riconosciuto da molti anni e recentemente nell'articolo di Scenari.

Ti saluto, caro Zavattini, e ti auguro di varare «Totò il buono». Se avrà la fortuna di essere interpretato, credo che potremo gareggiare di rettamente con i migliori prodotti stranieri. Fammi sapere qualche cosa tuo



«Miracolo a Milano» fu un incontro mancato, ma Totò e De Sica lavorarono spesso insieme. Qui sopra, li vediamo entrambi in veste di attori: il film è «I due marescialli» diretto da Sergio Corbucci nel 1961. Sotto, Totò diretto da Vittorio De Sica: il personaggio è il «pazzarello» del celeberrimo film «L'oro di Napoli».

CESARE ZAVATTINI

Cercherò di ritrarre con la massima precisione i discorsi ed i pensieri di questo grande mimo napoletano da me registrati in casa sua, viale Parioli 41, la sera del 19 agosto. Totò aveva un bellissimo vestito color tortora, le gambe secche e pelose su un tavolino intarsiato. Dietro la sua testa il quadro di un trisavolo dai volti aguzzi; mi ricorda Cesare Beccaria tra i ritratti degli allievi illustri sulle pareti dei corridoi del collegio ducale di Parma.

Totò ama la casa e i suoi oggetti come un bambino; gli ho visto con questi miei occhi lucidare un vassoio d'argento dopo aver fatto servire agli ospiti calici di maccarese; e per un buco nel tappeto causato da una sigaretta - credo di essere stato io - si rannicchiò nella poltrona come una statuetta di Geminio.

Non voglio essere indiscreto, ma una giornata presso questo marchese quarantenne si presenta con i tagli arditi di una commedia.

Tutta la sua vita privata conferma come egli sia uno scrittore travolto, un diavolo mancato: la cosa più interessante e commovente del mondo per Totò è proprio il sangue blu di Antonio de Curtis, ed egli soffrirà sempre di non poterne raccontare la biografia segreta. Sul palcoscenico continua «più forte» gli atti quotidiani. Ecco la spiegazione delle rare risonanze del suo movimento: qualche cosa molto più «sangue» e memoria della comune definizione: le mosse di Totò.

Totò tende verso un mondo preciso: talmente chiaro in lui che non sente i pericoli del suo carattere. La materia favolosa del suo gesticolare diventerà serie d'immagini classiche solo se accentua quel rigore che in La camera affittata a tre è dovuto al tempo come somma di riflessioni. Con uno sforzo, egli può arrivare al teatro nel senso di creazione totale: dove l'attore segna l'autore. Il suo «moderno» sta per valicare l'aneddoto e agganciarsi solamente i motivi prediletti della sua vera immaginazione: non all'attore dunque rivolgi il discorso, ma all'autore. L'attore è immobile, non gli domandiamo altro (e non commettiamo certo l'errore di esigere da lui dei mutamenti, o l'abbandono di alcuni suoi tipici atteggiamenti come stancarsi della propria voce) e magnificamente bene com'è (e neanche il diavolo per fortuna riuscirebbe a cambiargli un gesto); tutto il lavoro dev'essere fatto dalla parte dell'autore. E che qualche cosa d'importante - la sua crisi - stia avvenendo mi pare comprensibile anche dai seguenti appunti.

Ritiro le sue parole. Se ne aggiungo qualcuna, se completo o chiarisco, lo faccio sempre nell'ordine rigoroso delle intenzioni di Totò. «Leg-

go poco. Ma ho sempre il rimorso di leggere poco. Spero che equivalga all'aver letto un poco di più.

Qualche volta penso di abbandonare la varietà per il teatro. Non significa nel mio caso sottovalutare il primo rispetto al secondo, poiché lo stesso varietà con il repertorio che sogno diventa automaticamente teatro.

Riassumiamo: scrivere una commedia con il coraggio della varietà (es. Sei personaggi in cerca d'autore, La piccola città). Questa affermazione può far inorridire, ma provate a pensare a Petrolini con il genio di Pirandello).

Adopero spesso le parole surreali e metaforiche. Qualche amico mi ha messo in guardia, sono un po' troppo adoperato e vaghe, lo non arrossisco nel dirlo, per me vogliono dire fantastico come lo avrei detto a dieci anni. Credo che i cartoni animati siano surreali e metaforici nel mio senso un po' ingenuo: per questo vorrei essere come Maximium, il protagonista di un cartone animato. Anche perché vorrei parlare pochissimo. Ridere, esclamare; io rido in due modi, e proprio da cartone animato. Questa mia preferenza dovrebbe far capire l'urgenza di una regia che doni al palcoscenico dimensioni sbalorditive.

Anche alcune riviste me le scrivo io. Ma talvolta c'è tra le cose che penso e la loro espressione un velo. In Tarzan quando entro in scena con la camicia bianca e le alette vorrei veramente volare intorno a Lucifero come una farfalla. Invece un lazzo mi tiene incollato sul palcoscenico. Nessuno si accorge che certe sere io combatto una battaglia violentissima: Totò contro il suo repertorio. Sono momenti nei quali mi sembra di soffocare, e allora mi vedete spiccare un salto straordinario - vi assicuro straordinario - e tento di arrampicarmi su per il sipario. Reagisco alla consuetudine della recitazione. Direi che è un fatto fisico. Vorrei persino precipitarmi nella voragine della platea e correre sulle teste degli spettatori.

Qualcuno ha scritto che io sono un'ameba. Giusto se si pensa che il fluire della forma sia il fluire di essere sempre diverso. Vista l'impossibilità di identificarsi stabilmente subentra l'ansiosa ricerca della cosa o dell'essere che più ci somiglia. O una marionetta o un uccello. Mettete un po' insieme queste due metamorfosi!

La mia non è una situazione originale, ho intuito che anche i miei simili nascostamente si trasformano con il pensiero - tante volte al giorno - in un albero, in un gatto, in un uccello. Io sento nelle vene le parentele più remote, per questo un illustratore mi accontenterebbe cambiandomi di colpo un braccio in un giglio, un occhio in un ranocchietto, e petali di girasole per capelli.

vedete quella piccola mensola? La mia Danza del cigno che è un pezzo riuscito, mi sembra, nacque guardando quella mensola. Avevo sempre una gran voglia di volare lassù, di appollarmi lì tra le stupore dei miei familiari.

Il movimento! Il bisogno di rompere oggetti, vorrei che mi scrivessero un atto durante il quale io non faccio che rompere tazze bicchieri vasi e mobili. Il fracasso si compone in musica. Contemporaneamente dovrebbero scoppiare fuochi artificiali, la camera riempirsi di fumo. La mia infanzia è tutto un fuoco artificiale: sempre ancora l'odore della polvere pirica.

Conosco l'umorismo moderno più nei settimanali che nei libri. Mi pare di essere esattamente dentro al mio secolo. Altri comici risolvono brillantemente il lato dialettico. Io tendo alle figure. Tra una battuta e la mia spada che si allunga, si allunga tenendo così a debita distanza l'avversario, io mi commuovo per la spada (e invidio la battuta).

A proposito di commozioni, io non sono un sentimentale. I miei simili mi interessano per quanto essi non ap-

paiono. Una bolla di sapone diventata vetro - e lo ci metto dentro - un pesciolino rosso preso nel vuoto - mi commuove veramente. A ogni modo ho la coscienza tranquilla, poiché anche le bolle di sapone sono creature di Dio. Il 1940 è un anno capitale per la mia vita artistica: ho cominciato a capire di essere pigro. Sono le prime occasioni che cerco di descrivermi. Una volta dicevo: io befo la vita. Definizione barocca e adatta a troppa gente. Ora mi sono accorto che io amo la vita: il desiderio di comunicare con tutte le cose. Sarò meno pigro nel concepire lo spettacolo: che è la vita fermata con la fatica nei momenti a noi congeniali.

Amo le donne, dicono tutti. È vero come un'arancia quando si ha sete. «Mi hanno rubato la mia arancia». Che disperazione, pianti, grida. Amo profondamente mia figlia. Questo può parere in contrasto con qualche affermazione di prima: ma non siamo d'accordo che la vita è veramente misteriosa».

Press' a poco tutto questo ha detto Totò. Siamo scesi insieme dallo scalone della sua villa, da basso aspettava l'autista con il berretto in mano davanti alla Lancia come nei manifesti. «Farò un articolo», gli ho detto. «Lungo?», mi ha chiesto con ansia.

paiono. Una bolla di sapone diventata vetro - e lo ci metto dentro - un pesciolino rosso preso nel vuoto - mi commuove veramente. A ogni modo ho la coscienza tranquilla, poiché anche le bolle di sapone sono creature di Dio. Il 1940 è un anno capitale per la mia vita artistica: ho cominciato a capire di essere pigro. Sono le prime occasioni che cerco di descrivermi. Una volta dicevo: io befo la vita. Definizione barocca e adatta a troppa gente. Ora mi sono accorto che io amo la vita: il desiderio di comunicare con tutte le cose. Sarò meno pigro nel concepire lo spettacolo: che è la vita fermata con la fatica nei momenti a noi congeniali.

Amo le donne, dicono tutti. È vero come un'arancia quando si ha sete. «Mi hanno rubato la mia arancia». Che disperazione, pianti, grida. Amo profondamente mia figlia. Questo può parere in contrasto con qualche affermazione di prima: ma non siamo d'accordo che la vita è veramente misteriosa».

Press' a poco tutto questo ha detto Totò. Siamo scesi insieme dallo scalone della sua villa, da basso aspettava l'autista con il berretto in mano davanti alla Lancia come nei manifesti. «Farò un articolo», gli ho detto. «Lungo?», mi ha chiesto con ansia.

fra i primi estimatori di Totò. Lo aveva anche proposto, nel 1935, per il «secondo ruolo» (poi affidato a Luigi Almirante) nel film di Mario Camerini (protagonista Vittorio De Sica) Darò un milione, tratto da un soggetto di Zavattini, appunto. All'epoca, il grande autore, affermatosi via via nel varietà, nell'avanspettacolo, nella rivista, non aveva ancora messo piede su un set. Il suo primo film, Fermo con le mani, è del 1937, il secondo, Animali pazzi, del 1939. Nel 1940, cioè nell'anno stesso dei Pensieri di Totò, è la volta di San Giovanni decollato, che Zavattini sceneggiò (in collaborazione) ricavandolo con alquanto libertà dalla commedia omonima di Nino Martoglio; e del quale (stando a una sua testimonianza, resa a Francesco Savio nel 1974) gli era stata pur ol-



Da «Darò un milione» in poi gli incontri mancati con De Sica

Un principe che sognò di farsi barbone

LORENZO PELLIZZARI

Ogni volta che ricorre un anniversario - poniamo quello di Via col vento o di Casablanca - fioriscono leggende pellicolari basate sul se, sul forse, sul magari. Pensate se nel ruolo di Rossella ci fosse stata, anziché Vivian Leigh, Paulette Goddard o Katharine Hepburn; pensate se nel ruolo di Ilsa Lund fosse apparsa Hedy Lamarr, anziché Ingrid Bergman, o se la parte di Rick, anziché a Humphrey Bogart, fosse toccata a Ronald Reagan o a James Cagney, che forse erano in predicato, che magari avrebbero accettato.

Suona molto più nostrano invitare lo spettatore a pensare che cosa sarebbe accaduto se nel ruolo di Totò il Buono di Miracolo a Milano ci fosse stato proprio Totò, alias principe Antonio de Curtis, anziché il dimenticato Francesco Golisano, in arte Geppa. Ma, mentre quelle precedenti sono soltanto storie di cast hollywoodiani o di indiscrezioni - promozionali, questa è una storia vera, che vale la pena di raccontare.

Che fin dagli anni Trenta (ben prima di Pasolini) un certo cinema italiano guardasse a Totò come all'interprete ideale di commedie surreali e di apologeti divertenti ma a sfondo morale o sociale, è intuitivo quando non risaputo. L'operazione riesce, soltanto in parte, a Carlo Ludovico Bragaglia con Animali pazzi (1939) da un soggetto di Achille Campanile. Ma già ad altri due umoristi, Cesare Zavattini e Giac Mondaini, Totò (una volta «scartato» Buster Keaton) è venuto in mente come possibile - protagonista di Buoni per un giorno, il soggetto che nell'agosto 1934 pubblicavano sulla rivista Quadrivio. Purtroppo non se ne fa nulla: da quello spunto Mario Camerini trae nel 1935 Darò un milione, la chiave adottata è ben poco surreale, protagonista è il bello di turno che si chiama Vittorio De Sica.

La storia continua. Il soggetto originale di Zavattini termina con la descrizione di una scena ove i personaggi della vicenda, «imbarcati sul tapis roulant dei tablogan, salgono, salgono... perdendosi fra le nubi». Passano sei anni (siamo al settembre 1940) ed ecco il finale di un altro soggetto, pure pubblicato su una rivista, che questa volta è la gloriosa Cinema. Mentre sopraggiungono gli inseguitori le scope si al-

zano portando seco i cavalieri verso l'alto, verso quel regno dove tutti dicono buon giorno volendo veramente dire buon giorno, proprio come sarà l'happy end del Miracolo a Milano di De Sica. Il soggetto, ancora di Zavattini, si chiama Totò il buono, ma ciò che conta sono due fatti: il nome che controfirma il testo - Antonio de Curtis (Totò) - e i disegni (della bravissima regista d'animazione Lotte Reiniger) che accompagnano la pubblicazione e ove il personaggio ha appunto già le fattezze del comico.

Trovata pubblicitaria? Ce ne sono di più efficaci. Amo gettato ai produttori? Non tutti apprezzano l'artista napoletano o credono in lui. Nuova testarda tentativo di Zavattini volto a rintracciare l'interprete ideale delle proprie favole? Ben più probabile, se appena si pensa a quel mobilissimo «cartone animato» che è Totò, a quel volto incredibile, a quel misto di malizia e di ingenuità. Ciò che più conta, comunque, è che Antonio de Curtis è veramente implicato nel progetto e offre una bella prova di appassionata professionalità.

La conferma è saltata fuori, quasi per caso, da un inedito scovato grazie all'Archivio Zavattini, una miniera ancora da esplorare: la lettera del gennaio 1941 riprodotta qui accanto. Basta leggerla per risolvere una serie di curiosità, per illuminare il corretto rapporto fra i due interessati, magari per comprendere le difficoltà del cinema italiano di ieri, di sempre.

Per Totò - ma anche per Zavattini - una grande occasione mancata. L'anno successivo lo sceneggiatore trarrà dal testo l'omonimo romanzo, pubblicato da Bompiani. Poi finalmente, nel 1951, sarà la volta del film di Miracolo a Milano che resta uno dei pochi grandi esempi di un genere, il fantastico sociale, da noi colpevolmente negletto. Il coinvolgimento di Totò è rimesso un po' da tutti, ma rimane - come da desiderio dell'attore - il nome aggiunto al personaggio. Quanto ad Antonio de Curtis, quell'anno... cerca moglie, è Figaro, Tarzan, sceicco e persino morto che parla. Troppo - inflazionato (o non più giovane a sufficienza) per rivestire anche i panni di quell'ingenuo e coraggioso trovatello che vive tra i barboni un sogno cinematograficamente durato più di dieci anni.



E se fosse diventato uno dei «Sei personaggi»?

Era il genio del varietà ma pensava a Pirandello e al teatro «serio» Lo realizzò recitando Fra' Timoteo nella «Mandragola» e Iago nel film «Che cosa sono le nuvole»

AGGEO SAVIO

Lo scritto di Cesare Zavattini che pubblichiamo qui sopra apparve, col titolo I pensieri di Totò, sulla rivista Scenari, in data settembre 1940, e fu ristampato da Vito Pandolfi nella sua Antologia del grande attore (Laterza, 1954), oggi, crediamo, introvabile. È un documento illuminante di ciò che Totò era già allora e di certe sue potenzialità che, in cam-

po teatrale, avrebbero potuto avere sviluppo, se il suo percorso artistico avesse imboccato una strada diversa. Si vedano i riferimenti al Pirandello dei Sei personaggi e al Thornton Wilder della Piccola città (dramma, quest'ultimo, che, alle soglie della guerra, aveva avuto un effetto sconvolgente sulle platee di mezzo mondo). Il giovane Zavattini era stato

ferita la regia, da lui rifiutata per timidezza e passata quindi ad Amleto Palmieri. Non è superfluo ricordare che Totò il buono s'intitolerà, nel 1943, il «quarto libro» di Zavattini (dal quale procederà, in seguito, Miracolo a Milano, uno dei capolavori di De Sica).

Stia di fatto che, nel periodo bellico e nell'immediato dopoguerra, fino al 1949, Totò continuò a interpretare ogni anno una nuova rivista, prima di essere catturato dal cinema e da questo, spremuto fino all'osso. Non ci sarebbe stato, invece, l'incontro tra lo sperimentalismo linguistico (gestuale, dinamico, verbale) dell'attore e le rivoluzionarie novità portate giù, sulla scena di prosa, da autori come quelli accennati nello scritto zavattiniano: Pirandello, in particola-

O meglio (anzi, peggio): personaggi pirandelliani furono assegnati a Totò, sullo schermo, nel 1953; in L'uomo, la bestia e la virtù di Steno, nella Patente (episodio di Questa è la vita) di Zampa. E si trattò, soprattutto nel primo caso, d'un brutale, superficiale sfruttamento della popolarità del comico, senza riguardo né per il testo né per lui. Più felici sempre nello stesso scorcio di tempo, gli adattamenti cinematografici da commedie di Eduardo Scarpetta a firma di Mario Mattoli: Un turco napoletano, Il medico dei pazzi, Misericordia e nobiltà; dove Totò ritrovava le sue radici partenopee, così come, in precedenza, il suo personalissimo talento si è prestato a raddoppiare la figura del protagonista di Napoli milionaria!, tradotta in film dallo stesso Eduardo De Filippo. E in questa zona ambigua fra

teatro e cinema si colloca un piccolo gioiello: l'incarnazione che Totò fa di Fra' Timoteo nella Mandragola (1965) di Alberto Lattuada, da Machiavelli (ma la sua presenza sarà ridotta, per motivi dichiarati di economia narrativa, nel montaggio definitivo del lavoro). Malinconicamente, il commiato dell'attore dall'arte e dalla vita si affida nel 1967 a uno lago-marionetta... nell'episodio pasoliniano Che cosa sono le nuvole (in Capriccio all'italiana). Tra le «macchiette» di Totò, nei primissimi Anni Venti, sappiamo esservi stato un Otello...

Il binomio «Totò e Teatro» dovrà insomma richiamare alla mente solo le gloriose stagioni del varietà e della rivista, che ebbe Antonio De Curtis fra i loro miti? Essere puro oggetto di ricerche storico-criti-

che, ancorché intense e partecipi (come quella condotta da Claudio Meldolesi nel suo Fra Totò e Gadda, Bulzoni, 1987)? Per buona fortuna, la lezione «teatrale» di Totò è filtrata fino ai giorni nostri, e dà luogo a singolari fioriture: nell'opera, ad esempio, d'un esponente di punta della scena d'avanguardia come Leo De Berardinis. Nella Tempesta shakespeariana da lui allestita, il gruppo dei comici è dominato dal vivente fantasma di Totò. Altrove, il «numero» della lettera «aggiunto, in Misericordia e nobiltà, al copione originale scarpettiana» rivive in altri corpi e voci di attori. E uno degli spettacoli più recenti di Leo, nel titolo come nel senso profondo della vicenda, incorona Totò principe di Danimarca, in guisa di Amleto. Le vic del teatro sono davvero infinite.