

# Sui set del cineasta popolare

**Registi rimossi. Scomparso otto anni fa, vide il successo negli anni Quaranta. Fu rivalutato solo nei Novanta, quando oramai aveva abbandonato il cinema**

## Viaggio nel Novecento pre-televisivo (ma a colori) attraverso le pellicole di Giacomo Gentilomo

di **Orio Caldiron**

**N**ei primi anni Quaranta, quando le prescrizioni restrittive del Minculpop tendono a sopprimere la letteratura gialla, sullo schermo si rinnovano i quadri degli investigatori cinematografici. Il migliore di tutti è Umberto Melnati, lo scrittore di gialli di *Brivido* (1941) e di *Cortocircuito* (1943) di Giacomo Gentilomo, divertenti commedie giallorosa che sanno dosare gli ingredienti in modo che la presa in giro del racconto poliziesco non ammazzi l'indagine. Il romanziere a grande tiratura è alle prese con un nuovo giallo, atteso con ansia da milioni di lettori. Quando in crisi d'ispirazione si agita a vuoto tra le schedature dei grandi casi criminali, il gioco si fa scoperto. Sguardo sornione e voce in falsetto, l'autore di centinaia di romanzi color zafferano non saprebbe come uscire dall'impasse se nel palazzo di Budapest in cui abita con la moglie non succedesse qualcosa. L'inquilina del piano di sopra, l'ambigua ma bellissima Clara Calamai, viene ammazzata procurandogli finalmente gli ingredienti di cui ha bisogno per avviare l'indagine e il romanzo. Con l'aiuto della moglie im-

picciona, sarà proprio lui a scoprire l'assassino, smontando il suo alibi. *Cortocircuito* è un sequel in cui la realtà copia la fantasia per ingarbugliare ancora di più la matassa e mettere lo scrittore-detective alla prova. Questa volta rischia addirittura l'incriminazione per i due delitti avvenuti alla clinica Villabianca. Il primo è identico a quello descritto in un suo romanzo di successo, il secondo lo potrebbe aver commesso lui stesso in un raptus di autosuggestione. Il soggiorno in clinica coincide con i momenti più efficaci del film perché lo scrittore immagina le varie soluzioni possibili, mentre la macchina da presa le visualizza in un vivace gioco di luci e ombre. La formula del giallorosa richiede la scorrevole *nonchalance* di chi conosce i segreti delle "macchinette", oliati

marchingegni dal cuore d'acciaio che vanno a segno senza incepparsi. Il modello è quello americano di Nick e Nora Charles, per non parlare del rough-terrier Astra, protagonisti della serie inaugurata da *L'uomo ombra* nel '34. Come avviene nei telefoni bianchi dello stesso periodo, girati nel quartiere Coppedè a Roma, anche i due film sono ambientati a Budapest, una Budapest spensierata e vivacissima.

Città-mito dell'altrove, in cui avvengono crimini intollerabili nei set italiani, è ancora una volta la città delle avventure stravaganti e dei delitti assurdi.

**Giacomo Gentilomo** ha già esordito nella regia da qualche anno, dopo un lungo apprendistato tecnico. Era nato a Trieste il 5 aprile 1909 da un'agiata famiglia della comunità ebraica, lontana dalle grettezze nazionalistiche. Nella città si avvertiva il clima mitteleuropeo, Vienna e Berlino erano idealmente vicine, la psicoanalisi di casa. Appassionato di teatro, fin da giovane avrebbe voluto fare lo scenografo. All'inizio degli anni Trenta incontra Pietro Sharoff, il regista di origine russa che dirige



l'accademia d'arte drammatica di Düsseldorf, chiamato in Italia da Tatiana Pavlova per mettere in scena *L'uragano* di Aleksandr N. Ostrovskij. Il regista vede i suoi disegni e lo invita a frequentare la scuola di teatro, ma per motivi finanziari non se lo può permettere. Con la sua cartella di schizzi, va invece a Roma. I dirigenti della Cines guardano con diffidenza i suoi bozzetti futuristi, ma gli offrono di entrare nel cinema cominciando dalla gavetta, come segretario di edizione, aiuto regista, sceneggiatore, montatore. Sono gli anni in cui lavora con Guido Brignone, Gennaro Righelelli, Nunzio Malasomma, Mario Mattoli, Carlo Ludovico Bragaglia, che segue per parecchi film. Il debutto avviene sin dal '37 con *Sinfonie di Roma*, il primo documentario a colori prodotto dalla società inglese Leonardo Film con il sistema Technicolor. Nel suo scritto sul colore - riprodotto con interventi e testimonianze nel bellissimo volume *Giacomo Gentilomo cineasta popolare*, a cura di Luciano De Giusti, pubblicato da Kaplan - il regista rievoca le difficoltà tecniche incontrate nel corso della lavorazione. L'unico stabilimento europeo di sviluppo e stampa del Technicolor era allora a Londra

e quindi i giornalieri si controllavano con sei giorni di ritardo. Il procedimento assorbiva un'enorme quantità di luce e si dovette ricorrere al parco lampade di tutti i teatri della città: «Illuminare l'interno della Basilica di San Pietro con sole lampade a incandescenza - la luce azzurra dei nostri

archi avrebbe deformato il colore - non è stato uno scherzo. Né lo è stato portare la camera, per la prima volta al mondo, su un aeroplano, per alcune riprese in volo». Il film comincia con un volo d'aquila e dall'aquila si passa a un'inquadratura dall'alto del Colosseo, scendendo in picchiata: «Per poter girare questa scena e per poter installare la macchina del Technicolor, che allora era gigantesca perché c'erano tre negativi che camminavano contemporaneamente, ci dettero un apparecchio, un trimotore che era stato di Graziani durante la campagna d'Etiopia: aveva alla base della cabina una grande apertura a vetro nella quale potemmo mettere la macchina con l'obiettivo che sporgeva. Poi a motore spento scendemmo giù chiedendoci: "Si accenderanno i motori o no?". Per fortuna si riaccesero e l'inquadratura venne bene».

**Il gusto per** il cinema frontiera, tra fiction e non fiction, si ritrova anche in *Ecco la radio!* (1940) che, con il pretesto di documentare come si svolge un'intera giornata radiofonica, fa il punto sull'importanza del medium più significativo in un'epoca pretelevisiva. Il documentario è interessante anche perché si apre alla finzione attraverso altrettanti assaggi di genere, dalla commedia al musical, dal comico all'avventura. Se la messinscena delle canzoni animano una specie di videoclip, le esibizioni delle orchestre chiudono il film con un gioco coreografico sfarzoso e barocco che ricorda Busby Berkeley. Negli altri film dei primi anni Quaranta prevale la commedia in cui è di scena il gioco del doppio. *La grandu-*

*chessa si diverte* (1940), ambientata in un piccolo stato europeo di fantasia con principi, ministri, prefetti da operetta e fastosi cerimoniali che girano a vuoto, guarda esplicitamente a

## ◆ Tra i documentari e i film più significativi, *Sinfonie di Roma*, *Pazzo d'amore*, *Ecco la radio!*, *Finalmente soli* e soprattutto *'O sole mio!*

Lubitsch, anche se qualcuno considera un errore aver caricato le spalle di massaia di Paola Barbara, la doppia protagonista, con principeschi ermellini e sete sontuose. *Luna di miele* (1941) si rifà a Camerini, di cui prende in prestito l'attrice feticcio Assia Noris, figurinista dell'atelier "Quattro stagioni" alle prese con le avances del proprietario. *Finalmente soli* (1942) è una farsa matrimoniale dal ritmo scatenato tra la pochade francese e i tormentoni alla Bragaglia: bella la canzone cantata da Anna Magnani, relegata nel solito ruolo di subrettina. *In cerca di felicità* (1943) è una commedia comico-sentimentale tra Bragaglia e Mattoli, che ha al suo attivo la pre-

senza di Alberto Rabagliati, di Tito Schipa e di Lucy D'Albert, autentica stella del varietà in una delle sue rare apparizioni cinematografiche. *Pazzo d'amore* (1942) è invece il primo film di Renato Rascel, che si afferma in quegli anni nell'avanspettacolo con le sue filastrocche insensate e le sue performance funamboliche.

*Dopo la lunga* pausa della

guerra - in cui è costretto a rifugiarsi in un convento a causa delle sue origini ebraiche - torna a girare con l'entusiasmo di un nuovo debutto nel clima esaltante della Napoli appena liberata. 'O sole mio! (1945) è il suo capolavoro, il film in cui riesce a esprimere in maniera

particolarmente efficace il suo punto di vista di autore in sintonia con la vita di un'intera città. La vicenda del cantante italo-americano paracadutato nell'entroterra napoletano, perché esibendosi alla radio possa trasmettere messaggi in codice agli alleati che stanno per sbarcare a Salerno, si risolve alla fine nelle vicissitudini delle quattro giornate, in cui tutta la città insorge in uno slancio di ribellione che esplose di piazza in piazza, di vicolo in vicolo. Il film è stratificato e complesso perché salda insieme il gruppo clandestino con cui il cantante si mette in contatto, il retroscena della radio controllata dai tedeschi e dalla spia Clara Morini, la vicenda sentimentale del protagonista con Graziella. Ma la forza tutta particolare del film sta nella capacità del regista di inserire gli aspetti melodrammatici nella più ampia vicenda collettiva, in un intreccio in cui la fiction sembra ritrovare la forza imprevedibile del documento. Come avviene nella fucilazione del marinaio che continua a protestare la sua innocenza durante l'esecuzione pubblica: «Girammo in una Napoli che era in mano agli americani. Girammo la scena del marinaio come se girassimo un

documentario. I mezzi erano pochissimi: avevamo in tutto una trentina di comparse. Vedemmo a un certo punto una folla che non ci saremmo sognati di avere. Quando l'interprete tradusse l'ordine dell'ufficiale tedesco che la gente s'inginocchiasse, durante la fucilazione, molte di queste comparse improvvisate, si misero in ginocchio». Gentilomo è sempre stato particolarmente orgoglioso del film, consapevole della sua novità nello scenario del nuovo cinema italiano del dopoguerra: «Il film venne girato contemporaneamente a *Roma città aperta* senza che Rossellini sapesse di me né io sapessi di Rossellini. Penso che anche lui abbia girato in condizioni pressoché analoghe alle mie, cioè con scarsità enorme di mezzi». Nei decenni successivi le circostanze favorevoli che hanno consentito un risultato così eccezionale non si ripetono. Gentilomo realizza una quindicina di titoli che variano dal melodramma alla biografia musicale, conquistandosi un posto tra i registi del cinema popolare, senza mai riuscire a competere con i campioni d'incasso dei Matarazzo, dei Gallone, dei Freda, dei Costa che più degli altri mostrano di saper raggiungere il pubblico di profondità. Si tratti di soggetti originali o di rivisitazioni di testi

collaudati, l'impegno del regista sembra sempre andare oltre le regole del cinema popolare, spesso approssimativo e sgangherato, imponendo la sua capacità di raccontare in modo efficace e coinvolgente, senza rinunciare al suo perfezionismo. Si direbbe che Gentilomo

sia più fortunato con alcune biopic musicali che ottengono l'ampio consenso del pubblico, conquistato dall'accuratezza della messinscena e dall'estro romanzesco che accompagna la rievocazione biografica. L'autore sa benissimo che le sale popolari non sanno che far-sene della filologia ma amano brani cantati e le belle storie d'amore. Se Alessandro Stradella è poco noto, *Amanti in fuga* (1946), il film a lui dedicato, ripropone la vicenda sentimentale tra il musicista e la bellissima

ma Ortensia Foscari in nello scenario della Venezia secentesca: una storia completamente inventata che ben corrisponde alla vita del musicista, spesso coinvolto in imprese equivocate e intrighi amorosi. Naturalmente la presenza del baritono Gino Bechi fa il resto. Le due biografie più importanti - *Enrico Caruso* (1951) e *Melodie immortali* (1952) - ripropongono la vita del grande tenore dalla infanzia fino alle prime affermazioni e quella di Mario Mascagni, il grande compositore di "Cavalleria rusticana", scomparso nel 1945. Nessuna delle due si preoccupa di seguire scrupolosamente date e avvenimenti, ma di far spettacolo servendosi di un ottimo cast e, in entrambi i casi, della bella voce di Mario Del Monaco. Se gli anni Cinquanta erano stati avari di soddisfazioni per il regista, i Sessanta sono gli anni sempre più anonimi del peplum. *L'ultimo dei Vikinghi* (1960), *Maciste contro il vampiro* (1961), *I lancieri neri* (1962), *Brenno, il nemico di Roma* (1963), *Le verdi bandiere di Allah* (1962), *Maciste e la regina di Samar* (1964) sono i suoi ultimi titoli, dopo i quali, profondamente deluso, Gentilomo abbandona il mon-



do del cinema e ritorna al suo primo amore, la pittura. Si rifiuta di incontrare giornalisti e critici, in casa c'è il divieto assoluto di parlare dei suoi film. La rimozione è totale e irreversibile. Riempiti due grossi scatoloni con sceneggiature, foto di scena, manifesti, articoli di giornale, targhe, butta tutto nell'Aniene senza rimpianti.

**Quando casualmente 'O sole mio!** viene riscoperto nel 1985 e subito considerato un capolavoro, il suo regista sembra scomparso, dissolto nel nulla. Qualcuno scrive che probabilmente è morto. Gentilomo manda una lettera ai giornali per correggere l'errore - morirà molti anni dopo, il 17 aprile 2001 - e per dire che da tempo il cinema è uscito completamente dalla sua vita. Negli anni Novanta, mentre continua a dipingere i suoi inquietanti quadri d'ispirazione tardosurrealista, il triestino dalla voce baritonale che a Cinecittà era famoso per il brutto carattere - l'altra faccia del suo perfezionismo, per cui si arrabbiava per ottenere quello che voleva anche nei film di serie B in cui tutti tirano via - accetta di essere intervistato dal suo conterraneo Fulvio Toffoli, che per la Rai del Friuli Venezia Giulia realizza il documentario *Un gentiluomo del cinema*, il primo straordinario omaggio al talento di un grande dimenticato. Il vecchio regista, che a cinquantatré anni aveva abbandonato i teatri di posa sbattendo la porta, guarda ora al passato con uno sguardo più indulgente, quasi placato.

