

Introduzione

Luciano De Giusti

Un talento professionale disseminato in tanti generi: tracce per un profilo

Alla sorgente del cinema di Giacomo Gentilomo c'è la sua originaria passione per l'immagine, una vocazione all'espressione visiva che, da giovane, si manifesta nel disegno di bozzetti di scena per il teatro. Nel 1927, appena diciottenne, partecipa a un concorso organizzato dalla rivista «Cinematografo», al quale invia sue prove nella sezione "scenografia"¹. Si tratta di una radice forte che poi, in età avanzata, riaffiora nella forma più pura di una passione per la pittura, alla quale egli si dedicherà intensamente dopo l'abbandono del cinema.

Negli anni giovanili della formazione triestina il primo amore, dunque, è il teatro ma, non senza rimpianto, Gentilomo deve rinunciare a coltivarlo. Non potendo seguire i corsi di una scuola teatrale tedesca, come gli era stato prospettato, guarda in altra direzione, anche geografica, e orienta altrove le sue scelte, fermo restando l'intento di entrare nel mondo dello spettacolo.

Lasciata Trieste per Roma, nel 1931 presenta alla Cines i suoi bozzetti di ispirazione futurista ma, stando al suo stesso racconto, essi non incontrano il favore dei dirigenti della grande casa di produzione². Anche se non va a buon fine il proposito di fare lo scenografo, il contatto gli frutterà comunque l'ingresso nel mondo del cinema: accetta infatti l'offerta che gli viene proposta di essere utilizzato come segretario di edizione, mansione che consente di apprendere molti segreti del lavoro sul set.

In questa traiettoria, il cinema si presenta dunque come un ripiego, una variante di seconda scelta rispetto all'intento di partenza, ma è un'opportunità che gli permette di stare dentro la primigenia vocazione all'immagine,

¹ Cfr. *Il bilancio dei nostri concorsi*, «Cinematografo», Vol. I, n. 16, 2 ottobre 1927.

² Cfr. *Ricordi e riflessioni* di Giacomo Gentilomo in questo volume, ripreso dal documentario di Fulvio Toffoli *Un gentiluomo del cinema* (1991).

un'alternativa capace di accogliere l'istanza della sua sorgiva inclinazione.

Una personale idea di cinema

Non sorprende dunque che nel suo testo teorico giovanile, *Idee sul cinematografo*, si avverta un significativo accento posto proprio sulla dimensione visuale del cinema, le cui immagini in successione vengono da lui definite in termini di «durate chiaroscurali»³. Interrogandosi sulle ragioni del grande riscontro popolare del cinema, non diversamente da molti teorici della prima fase, Gentilomo le cerca nell'essenza specifica del mezzo. Egli la ravvisa in una «nuova logica», profondamente diversa dal *logos* della verbalità letteraria: «La narrazione cinematografica non risulta dalla concatenazione di episodi secondo lo schema ragionativo valido in letteratura, ma da una progressione il cui valore va ricercato esclusivamente nell'immediatezza emotiva dell'orchestrazione degli elementi visuali».

Sul fondamento di «quell'immediata misteriosità – medianica si potrebbe dire», che caratterizza l'immagine cinematografica, Gentilomo non ha dubbi: il soggetto di un film non esiste «al di fuori della attualità concreta del divenire chiaroscurale». Distingue tra movimento e divenire: «Se attraverso la visione cinematografica giungiamo a un “clima” e a una narrazione, ciò è in quanto il cinematografo non ci dà il *movimento* ma il *divenire*»⁴. Che l'essenza del cinema per lui non risieda tanto nell'immagine-movimento quanto nell'immagine-divenire sembra un'intuitiva prefigurazione, *ante litteram*, di quell'immagine-tempo capace, secondo Gilles Deleuze, di operare una «rottura dei legami senso motori». Nei termini di Gentilomo, il cinematografo ci dà la giustapposizione di «due momenti di un oggetto che provocando in noi un movimento fisio-psichico (sintesi), crea un “significato”»⁵. Il cinema, infatti, non è la realtà in movimento «piattamente registrata», ma la sua ricreazione attraverso la selezione di spazi e durate.

Nella visione del futuro regista, il tempo è la dimensione pregnante del cinema, la logica del film, quella nella quale si compie il «mistero del divenire chiaroscurale», realizzato dal montaggio, operazione tecnica e momento linguistico in cui Gentilomo affina il suo talento fin dall'apprendista-

³ Giacomo Gentilomo, *Idee sul cinematografo*, «L'Italia letteraria», nn. 16-17, 17-24 aprile 1932, [anche per le citazioni seguenti], testo ripreso in questo volume.

⁴ *Ivi*, *infra*.

⁵ *Ivi*, *infra*.

to. Il cambio di scala che, ad esempio, porta in primo piano un dettaglio del campo lungo, «non si giustifica per la sua attendibilità secondo una esperienza letteraria ma per una necessità tutta visiva, per una logica sensoria, si potrebbe dire, del tempo cinematografico che si sviluppa e si attua come gioco d'inquadrature [...]. Il risultato sarà d'una dinamica di composizione (sequenza, alternanza d'inquadrature, di scorci, di tempi, d'illuminazioni, cioè montaggio) sfociante nel ritmo del film: sintesi di durate chiaroscurali, precipitato sensibile di un fantasma lirico»⁶.

Per rendere più concreto e facilmente afferrabile il pensiero, Gentilomo cita una sequenza di *Asfalto* di Joe May, quella della lotta tra Albert e Lagen per la stessa donna, quale esempio di un conflitto le cui ragioni sono comunicate allo spettatore «non per la loro “logicità” letterario-psicologica», ma «dalla urgenza dei temi visuali». Scrive: «Il pubblico avverte la necessità di quella esplosione [...] come le prime gocce di pioggia dopo una lunga minaccia di nubi asserragliate. L'infrangimento di un incantesimo, il tuffo nel “fortissimo” della colluttazione che afferra lo spettatore scaraventandolo in una partecipazione “fisica” – ti senti inturgidire i muscoli, accelerare i battiti del polso, ti chini in avanti, forse ti slanceresti. Cinematografo»⁷.

Nell'analisi della sequenza il giovane Gentilomo sembra precludere, ancora, all'idea di immagine-pulsione che molti decenni più tardi sarebbe stata concepita da Deleuze per dare nome alla figurazione dell'energia delle pulsioni elementari. Non solo. L'analisi è anche una accurata e pertinente descrizione della partecipazione empatica dello spettatore come meglio non si potrebbe fare, neppure alla luce della consapevolezza odierna del ruolo svolto dai neuroni specchio nella visione filmica.

È con questa dotazione teorica che Gentilomo, entrato alla Cines, si accinge a fare cinema, dapprima come segretario di edizione, che è sempre un fecondo addestramento dell'occhio alla cura dei particolari, poi come aiuto regista di Carlo Ludovico Bragaglia, che ne apprezza le doti intellettive non meno di quelle pratiche e lo chiama accanto a sé per il suo film d'esordio *O la borsa o la vita* (1932). La riconosciuta efficacia e la rapidità esecutiva di cui si rivela dotato, lo predisporranno alla successiva collaborazione con Mario Mattoli, che pure chiede Gentilomo come aiuto regia per il proprio debutto con *Tempo massimo* (1934), un film in cui il giovane triestino è anche montatore e sceneggiatore, assommando in tal modo una triplice funzione già svolta l'anno precedente ne *La città dell'amore* (1933) di Mario

⁶ *Ivi, infra.*

⁷ *Ivi, infra.*

Franchini, per il quale aveva anche collaborato alla scrittura di soggetto e sceneggiatura. Nel cuore degli anni Trenta Gentilomo si cimenta dunque in molti ruoli della filiera produttiva, maturando una solida conoscenza professionale della macchina e della pratica cinematografica nel suo complesso, prima di affrontare la funzione orchestrante della regia.

Prove di formazione

I primi tre film che dirige, assai diversi l'uno dall'altro, sono esperienze formative che, sul piano personale, possiedono il valore seminale di prove sperimentali. Il documentario *Sinfonie di Roma* (1937) gli offre l'opportunità di sperimentare il Technicolor: esperienza nella quale, dice Gentilomo, «mi sono sforzato di graduare il colore nella progressione sinfonica della materia documentaria», in consonanza con la partitura sinfonica scritta prima delle riprese da Enzo Masetti. L'occasione propizia nel regista un'altra riflessione teorica, *Primo contatto con il colore*, ospitata nelle pagine di «Cinema», in cui egli affronta il tema del colore, non solo come problema tecnico della sua adeguata riproduzione, ma anche sotto il profilo estetico della sua dimensione espressiva⁸.

Come nel precedente *Idee sul cinematografo*, in cui sostiene che il sonoro non va semplicemente registrato ma trattato quale «chiaroscuro di suoni, rumori, parole, in libera orchestrazione», così ora, a proposito del colore, sostiene che non ci si debba limitare alla mera riproduzione ma che esso vada sganciato dalla dimensione naturalistica e liberamente ricreato in funzione espressiva. Se occorre, «il film a colori va fatto in studio, dove, cioè, più libera potrà spaziare la fantasia ricreatrice»⁹. Di fronte alla necessità di girare in ambienti naturali, prefigura scelte espressive di carattere autoriale che verranno adottate da alcuni registi solo molti anni più tardi: «Con il colore, la scelta degli esterni deve essere ben altrimenti rigorosa di quanto lo sia oggi, col bianco-nero. Non basta. E che gli esterni vanno *preparati*. Poiché se il colore dovesse essere soltanto un elemento *aggiunto*, puramente meccanico-chimico, di riproduzione della realtà, Dio ci scampi dal colore! O, diventando elemento espressivo, ecco ch'esso dovrà avere una sua orchestrazione»¹⁰.

⁸ Su questa esperienza e, in generale, sulla fase che precede l'esordio nel lungometraggio, si veda il saggio di Silvio Celli contenuto in questo volume.

⁹ Giacomo Gentilomo, *Primo contatto con il colore*, «Cinema», vol. II, n. 33, 10 novembre 1937, ripreso in questo volume.

¹⁰ *Ivi*, *infra*.

Dopo l'esperienza documentaria (associata al colore) e quella di collaboratore alla regia per *Condottieri* (1937) di Luis Trenker, sul finire dell'estate del '39 Gentilomo dirige il suo primo film di finzione, *Il carnevale di Venezia*, in coregia con Giuseppe Adami, che lo ha ideato predisponendo un intreccio narrativo nel quale poter inserire le arie di Donizetti e Bellini cantate da Toti Dal Monte. Poiché Adami, librettista e commediografo, non possedeva, per sua ammissione, le necessarie competenze di regia cinematografica, la responsabilità delle scelte di scrittura ricade tutta su Gentilomo che dirige le riprese e firma il montaggio. Ne scaturì un film a cavallo tra i generi, in bilico tra commedia dialettale e filone canoro, con l'intermezzo di un'ampia sequenza coreografica riconducibile al musical.

Agevolati, come siamo, dallo sguardo retrospettivo, viene spontaneo cedere all'evidenza e vedere prefigurati in questo film temi e motivi, nonché scelte di genere e opzioni di stile che si ritroveranno nei lavori successivi. Possiamo vedere preannunciati ne *Il carnevale di Venezia* due dei generi frequentati da Gentilomo negli anni seguenti, la commedia e il film musicale, due filoni che trovano nuova fusione di lì a poco attraverso le voci e le interpretazioni di Rabagliati e Tito Schipa (*In cerca di felicità*, 1943). Allungando la prospettiva, il film musicale nel dopoguerra verrà declinato soprattutto nella forma del *biopic*, spesso virata nei toni del melodramma: *Amanti in fuga* (1946), *Enrico Caruso - Leggenda di una voce* (1951), *Melodie immortali - Mascagni* (1952)¹¹.

Ma *Il carnevale di Venezia* prelude anche al tema portante di *Mater dolorosa* (1942) nell'episodio decisivo della madre che si sacrifica per la figlia, sostituendola segretamente, all'ultimo momento, nella prevista esibizione radiofonica: una sequenza che, per un altro verso, si riconnette alla contigua celebrazione di questo mezzo di comunicazione cruciale per il fascismo in *Ecco la radio!* (1940). Seguendo i sovvertimenti della storia politica e sociale, nell'immediato dopoguerra ritroveremo la radio in *'O sole mio!* (1945), nel quale svolge una funzione, altrettanto decisiva, di strumento provvidenziale, grimaldello strategicamente utilizzato dai partigiani napoletani nella lotta di liberazione dal nazifascismo.

Ecco la radio! sembra essere stata per Gentilomo un'altra prova generale dei diversi generi nei quali disseminerà il suo talento professionale. Il film è infatti un testo ibrido, un crogiolo di generi in precario equilibrio tra documentario e film di finzione. Per la sua inclassificabile natura proteiforme,

¹¹ Per le biografie musicali del regista rinvio allo specifico contributo di Roberto Calabretto in questo volume.

Francesco Savio lo considerava «un oggetto misterioso». Sull'impianto del film di propaganda, concepito da Fulvio Palmieri, si innestano non solo brani di ricostruzione documentale, ma anche episodi di finzione che decollano dalla base informativa costituita dalla voce della radio: visualizzano ciò che essa dice, talvolta la elaborano e ironicamente la contraddicono, generando una sorta di controcanto sottocutaneo rispetto al piano di sceneggiatura predisposto dal funzionario del regime¹². Dentro la cornice e il codice di un documentario sul «panorama di una giornata radiofonica», nell'immaginazione visualizzante di Gentilomo prendono forma tanti microfilm appartenenti a generi diversi, dalla commedia al musical, dal comico all'avventura.

Gusto del ritmo, senso dello spettacolo

Con la sola eccezione di *Mater dolorosa* (1942), un mélo che ricrea sullo schermo il tardo Ottocento di Gerolamo Rovetta, la prima fase produttiva di Gentilomo, si svolge nel segno della commedia: *La Granduchessa si diverte* (1940), *Luna di miele* (1941), *Finalmente soli* (1942), *In cerca di felicità* (1943). I diversi titoli declinano il genere nelle varianti di commedia degli equivoci, brillante, sentimentale, cui si aggiungono due curiose ibridazioni con il giallo, interessanti anche per la loro combinazione con la coloritura rosa del lieto fine: *Brivido* (1941) e *Cortocircuito* (1943)¹³.

In una recensione a caldo di *Cortocircuito*, un critico di «Film» mise in luce già al tempo l'eclettismo eccezionale del regista, capace di muoversi tra generi diversi, apportando ogni volta «preziosità stilistiche di primissima mano»¹⁴. Rivedendo il film, quel recensore poteva forse riferirsi alla singolare soggettiva immaginante dello scrittore, protagonista del racconto, costituita da un articolato e complesso movimento della macchina da presa che, a partire dal foglio sul quale egli schizza l'ambiente del delitto da descrivere nel suo romanzo, compie un lungo percorso fino all'ascen-

¹² Su questo singolare film il cui negativo venne ritrovato da Piero Tortolina, si veda l'ampio e approfondito saggio di Paola Valentini, *Ecco la radio! Visibile e udibile nel cinema italiano degli anni Trenta*, in Giulia Carluccio, Giaime Alonge, Federica Villa (a cura di), *Dossier cinema e visibilità*, numero monografico de «La Valle dell'Eden», I, n. 4, Torino, gennaio-aprile 2000.

¹³ Sui temi e le forme della commedia rinvio al contributo a questo volume di Roberto Nepoti.

¹⁴ *Vice, 7 giorni a Roma – Cortocircuito*, «Film», n. 38, 25 settembre 1943.

sore dove la vittima dovrebbe trovare la morte colpita da una scarica elettrica¹⁵.

Realizzate sulla traccia del magistero di Camerini, padre della commedia cinematografica italiana e sicuro punto di riferimento che fece da modello a più di una generazione di cineasti, queste prime regie di Gentilomo, impaginate con grande gusto del brio, riconducibile alla sua esperienza accanto a Bragaglia e Mattoli, si fecero apprezzare per l'andamento avvincente e il rapido susseguirsi delle sequenze, scandite da un ritmo incalzante del montaggio nel quale il regista aveva già manifestato il suo talento prima di cimentarsi nella regia.

È come aiuto regista e sceneggiatore di alcune di queste commedie che, in quel momento, accanto a Gentilomo, compie un tratto rilevante della sua formazione Mario Monicelli, futuro maestro della commedia italiana¹⁶. Anche Tullio Pinelli, pur avendo scritto per la Lux la riduzione cinematografica de *La figlia del capitano* di Puškin, è con Gentilomo che ha l'opportunità di firmare la sua prima collaborazione alla sceneggiatura, *In cerca di felicità*.

In questa fase entrano nell'orbita gravitazionale di Gentilomo figure destinate a un ruolo di spicco nella storia del cinema italiano. In *Brivido* il regista dirige Clara Calamai, protagonista de *La cena delle beffe* (1941) di Alessandro Blasetti e prossima a diventare la memorabile protagonista di *Ossessione* (1943) di Luchino Visconti, sostituendo nell'occasione l'impedita Anna Magnani. Quest'ultima interpreta per Gentilomo il ruolo di Lulù (alias Ninetta), una soubrette la cui esibizione in *Finalmente soli* appare quasi una prefigurazione della celebre stornellata finale di *Anna*, l'episodio viscontiano di *Siamo donne* (1953). La rivendicazione da parte di Ninetta dei propri diritti di amante abbandonata – richiesta che genera scompiglio nell'equivoca situazione delle doppie nozze in *Finalmente soli* – è solo una traccia indiziaria di come, anche grazie alla forza delle interpreti, Gentilomo affidi alla figura femminile un ruolo cruciale di protagonista attiva. Se tale aspetto delle commedie risulta evidente ne *La Granduchessa di diverte*, va osservato che in *Cortocircuito* è Cristina, interpretata da Vivi Gioi, la moglie dello scrittore protagonista, che, con l'intraprendenza delle sue indagini, porta alla scoperta della colpevole, un'altra donna responsabile dei delitti.

¹⁵ Il regista stesso, in un tardo bilancio del suo lavoro, confessa di aver sempre cercato di mettere qualcosa di suo pur nel preorientamento della produzione di genere (Cfr. Paolo Lughì [a cura di], *Raccontarsi in soggettiva*, «Il Piccolo», 10 ottobre 1991, testo contenuto in questo volume).

¹⁶ Si legga l'affettuosa e riconoscente testimonianza di Mario Monicelli raccolta per questo volume da Riccardo Costantini.

L'attivo protagonismo della figura femminile trova il suo compimento in *Luna di miele*, nel quale aleggia ancora più forte lo spirito di Camerini attraverso la presenza di un'attrice feticcio quale Assia Noris, che Gentilomo prende a prestito per questo ruolo. Incarnando la mentalità moderna di una donna che lavora, lei determina una inversione dei ruoli tradizionali rispetto al maschio, la cui inettitudine smentisce nei fatti narrati la prosopopea delle convenzioni che affiorano in alcune battute di dialogo nelle quali si continua a parlare di uomo forte e donna come angelo del focolare.

Siamo nei primi anni Quaranta e, nonostante alcuni timidi segnali di un progressivo riaccostamento alla concreta realtà quotidiana, lo standard produttivo dominante nel genere è ancora quello dei cosiddetti “telefoni bianchi” o della “commedia ungherese”. Era uno dei modi in cui il cinema del fascismo stornava l'attenzione del pubblico: lo distraeva dislocando altrove le vicende delle commedie, ambientandole nell'aria di Budapest, «la strana aria di irrealtà italiana», come la definiva all'epoca Pietro Bianchi firmandosi Volpone. Gentilomo non si sottrae all'egemonia di questa formula ma è animato dall'intento, dichiarato, di far filtrare argomenti tabù attraverso la commedia: «C'era la censura, e i “telefoni bianchi” rappresentavano un filtro per dire certe cose»¹⁷. Forse, proprio grazie a una rassicurante negazione freudiana (state tranquilli, non siamo in Italia), realizzata sotto forma di “spostamento onirico” che colloca altrove ogni comportamento proibito e perturbante, anche nei film di Gentilomo certe cose che urgevano sottopelle riuscivano a filtrare trovando la loro espressione.

Nella composizione di queste commedie spiccano con forza i toni comico grotteschi di personaggi caricaturali, tratteggiati grazie anche all'apporto di caratteristi come Carlo Campanini, Lamberto Picasso, Enrico Viarisio, Lauro Gazzolo, Ernesto e Luigi Almirante. I toni di questo registro, affioranti in molte sequenze, otterranno uno spazio tutto loro in un film di pura comicità folle, a tratti surreale, quale *Pazzo d'amore* (1942)¹⁸. Scritto da Vittorio Metz, il film segna l'esordio cinematografico di Renato Rascel, proiettato da Gentilomo sul grande schermo dopo l'affermazione ottenuta a teatro nella rivista d'avanspettacolo. Scelto per restituire il senso e la funzione lenitiva svolta dalla sala cinematografica in tempo di guerra e assunto come esempio del cinema con cui, in quel frangente storico, il regime agonizzante distraeva facendo ridere, un frammento del

¹⁷ Giacomo Gentilomo in Paolo Lughì (a cura di), *Raccontarsi in soggettiva, op. cit., infra*.

¹⁸ Il film viene storicamente contestualizzato nel contributo analitico di Alessandro Facioli a questo volume.

film di Gentilomo viene inserito da Luigi Magni nella sequenza di *Nemici d'infanzia* (1995) in cui il pubblico romano del '44 si rifugia in sala per un momento di fuga spensierata dalla cupa atmosfera bellica che incombe sul suo capo.

Come una pianta selvatica

Il tema della guerra viene affrontato da Gentilomo di lì a poco nel suo film più libero e personale, *'O sole mio!* (1945), per qualche decennio dato per perduto e oggi riconosciuto dalla critica e dalla storiografia come uno dei titoli rappresentativi della stagione del cinema italiano che si apre con la Liberazione¹⁹. Girato a Napoli, mentre Roberto Rossellini pressoché contemporaneamente girava *Roma città aperta*, all'insaputa reciproca e nelle medesime precarie condizioni, ovvero con pochi mezzi, compresa la penuria di pellicola, *'O sole mio!* è stato fatto di corsa, in parte anche improvvisando: «Come se girassimo un documentario», ricorda il regista, che concorda con Rossellini su quale sia stata la radice che ha dato vita al neorealismo: affatto preordinato, più che un movimento fu un sommovimento, scaturito principalmente dalla necessità e dall'urgenza di narrare a caldo vicende appena vissute con le poche risorse a disposizione²⁰.

'O sole mio! è un film profondamente impregnato dello spirito del tempo. Come il rivolgimento neorealista al quale appartiene, è anch'esso una pianta selvatica, germogliata in un momento di transizione contrassegnato da una irripetibile libertà. Per il neorealismo, tale fase corrisponde agli anni compresi tra il '45 e il '48, coincidenti con la transizione politica tra due regimi e assetti sociali forti: si passa infatti dal fascismo al centrismo, dallo stato totalitario a quello democratico, egemonizzato dal blocco sociale conservatore. In quel triennio intermedio, la breve vacanza di un predominio di parte – quasi un vuoto di potere autoritario, sia pure relativo, certo benefico – consente alla collettività di essere più spontaneamente protagonista della propria storia. Tra la fine della guerra civile e prima

¹⁹ Per la rappresentazione che offrono dell'insurrezione napoletana alcune inquadrature del film vennero utilizzate da Eduardo De Filippo in *Napoli milionaria* (1950). Successivamente anche D. W. Chili vi ricorse per *Disonorata senza colpa* (1954). Pur non citando esplicitamente il film, anche Mario Sequi si gioverà dell'esperienza accanto a Gentilomo come sceneggiatore e assistente alla regia, per il suo *Monastero a Santa Chiara* (1949).

²⁰ Si veda la testimonianza del regista al proposito, in Paolo Lughì (a cura di), *Raccontarsi in soggettiva*, op. cit., infra.

della spaccatura sancita dalle elezioni del '48, che confermano l'esclusione delle sinistre dal governo, la comunità nazionale vive una breve stagione di unitaria vita democratica che coincide con la liberazione di molte energie espressive. Il neorealismo nasce e cresce in questo clima, si sviluppa come arte tipicamente italiana dell'arrangiarsi, in funambolico equilibrio tra scarsità di mezzi e libertà espressiva.

Anche *'O sole mio!* prende forma nella terra di mezzo tra queste due frontiere. Racconta una vicenda resistenziale che nello sviluppo del racconto, da individuale si fa collettiva, sciogliendosi nella comune lotta di liberazione delle celebri "Quattro giornate di Napoli". Vi coesistono istanze contrastanti, talvolta centrifughe: la radice quasi documentaria dell'impianto originario convive con le esigenze dello spettacolo popolare, ma anche con la propensione del regista a utilizzare, in alcune sequenze, forme espressive a lui congeniali che si manifestano nella composizione dell'inquadratura e nell'illuminazione, riconducibili alla tradizione espressionista²¹.

Lampi di stile

Come il neorealismo nella storia del cinema italiano, così *'O sole mio!* nel personale tragitto di Gentilomo ha rappresentato un nuovo inizio, tanto che molte componenti di questo film si ritrovano nei lavori a seguire, sia come singoli elementi ricorrenti, sia nella loro impura mescolanza, nella contaminazione di registri e stili che continuerà a essere uno dei tratti distintivi del regista. L'apertura di sguardo sul quotidiano operata dal neorealismo costituisce per alcuni anni un punto di non ritorno e, non diversamente da quanto accade per tanta parte del cinema italiano di genere, questo modo di rappresentazione, benché progressivamente stemperato della forza primitiva, fa sentire i suoi effetti infiltrandosi anche in vari film di Gentilomo come, ad esempio, *Ti ritroverò* (1949), quasi tutto ambientato, tranne prologo ed epilogo, ancora una volta a Napoli, il cui racconto viene aperto da una voce narrante *over*, vagamente evocativa del registro documentario.

Mentre la componente canora, di gran lunga antecedente a *'O sole mio!*, nel quale peraltro possiede un rilievo misurato, conoscerà il suo picco più

²¹ Una dettagliata rilettura del film si trova, in questo volume, nel testo analitico di Stefania Parigi.

acuto in *Enrico Caruso*, quella mélo avrà un impetuoso sviluppo in molti dei film che Gentilomo realizza fino a metà degli anni Cinquanta²². Il melodramma viene spesso coniugato con l'opzione di stile espressionista, due dimensioni che in *'O sole mio!* si trovavano fuse e convergenti nel delineare lo stato d'animo del personaggio di Clara. In quel film Gentilomo scelse opportunamente la chiave dell'espressionismo per raccontare l'incubo notturno della donna, una figura femminile combattuta tra fedeltà al compito assunto come spia nazista e voce del sangue che la chiama invece al tradimento del dovere militare per salvare il fratello partigiano che lei stessa dovrebbe condannare a morte.

La vocazione espressionista, che in *'O sole mio!* era circoscritta ad alcune sequenze, verrà portata all'incandescenza nell'uso della luce e di inusuali angolazioni delle inquadrature nei film successivi: troverà di lì a poco compiuta manifestazione in *Amanti in fuga* (1946), melodramma a epilogo tragico, imperniato sull'amore impedito di una giovane veneziana per il musicista Alessandro Stradella la cui avventura esistenziale viene largamente reinventata.

La combinazione del mélo con un registro espressionista, reso nel taglio obliquo delle inquadrature, spiccatamente angolate dall'alto e dal basso, nonché nei forti contrasti di luce e ombra, caratterizza anche la trasposizione cinematografica de *I fratelli Karamazoff* (1947), tratto dal capolavoro di Dostoevskij, rispetto al quale Gentilomo opera uno spostamento dell'asse romanzesco, dal dramma al melodramma, grazie anche all'adozione di una cifra recitativa consona al genere. Nella trascrittura il testo letterario subisce la costrizione delle regole del genere entro il quale viene ricondotto: diventa un melodramma in costume, messo in scena con apprezzabile eleganza formale. L'inevitabile riduzione prodotta nell'adattamento, dichiarata fin dai titoli di testa, trattiene solo il plot e, a grandi linee, i personaggi principali del romanzo di partenza. Tra le tante soppressioni, manca la "positiva" appendice finale di Alioscia, appena sostituita dalle sue parole di fede a Dimitri (Mitja), su cui il film letteralmente si spegne: su di lui, infatti, insieme agli altri deportati, in viaggio verso i lavori forzati in Siberia, si chiude il grande portone scuro che sopprime la luce.

Questo congedo dallo spettatore è solo un esempio di quelle scelte di stile che balenano nella tessitura narrativa dei film di Gentilomo. Il loro ordito ubbidisce in larga parte alle esigenze e alle regole dettate produt-

²² Sui melodrammi rinvio alla specifica ricognizione compiuta per questo volume da Paolo Mereghetti.

tivamente dal genere, ma tocchi di tale tenore si trovano disseminati in tante sue regie. Si pensi, in *Enrico Caruso*, alla sequenza dell'audizione del giovane cantante che si esibisce in brani dei *Pagliacci* di fronte allo stesso compositore dell'opera, Ruggero Leoncavallo. Stella, interpretata da Gina Lollobrigida, di cui Caruso è innamorato, vi assiste di nascosto. Quando, alla fine, lei si allontana in silenzio, Gentilomo storna lo sguardo della macchina da presa dal primo piano del suo volto all'ombrellino che ella raccoglie, quindi lo fa scorrere sul pavimento del corridoio che lei percorre e lo alza solo al termine del tragitto, quel tanto che basta per vedere l'orlo dell'abito e sentirlo frusciare sulla soglia della porta che si richiude alle sue spalle. Uno stile commisurato a narrare la discrezione con cui la donna segretamente, senza farsi notare, segue la prova cruciale per la carriera del celebre cantante. Benché si tratti di una sequenza di tutt'altro tenore, nello stesso film risulta altrettanto efficace la scelta di alternare al montaggio le diverse situazioni e punti di vista, per articolare il memorabile episodio ambientato dentro e fuori il teatro di Trapani in cui Caruso ubriaco si esibisce nell'*Andrea Chénier*.

Sempre all'interno del filone musicale, appare alquanto singolare la prima parte di *Melodie immortali*, dedicato a Pietro Mascagni, e impostato come il precedente sulla faticosa ascesa fino al culmine del successo del protagonista. Nella seconda sequenza Gentilomo immerge il compositore in un paesaggio arboreo nel quale filtrano a raggiera fasci di luce solare a fendere la nebbia leggera. Lo spettatore viene inondato e sommerso dalla melodia che il musicista mentalmente compone e che risuona nella sua testa, partitura che prosegue nella seconda parte del segmento, quando il compositore si aggira nel paesaggio architettonico del Duomo di Milano. La verticalità delle piante ad alto fusto viene sostituita da quella delle guglie gotiche alle quali passa il testimone: si tratta di parasoggettive con cui la macchina da presa cerca una traduzione visiva delle note attraverso il contrappunto per accostamenti di analogie armoniche. Siamo sul terreno della libera invenzione di regia, oltre e al di fuori degli obblighi imposti dalle convenzioni del genere, un margine di libertà che il regista si concede come spazio di manovra da lui spesso esercitato per dare corpo espressivo a diverse forme di soggettive.

Le varie figure di stile soggettivanti si presentano come uno dei suoi terreni più fertili di invenzione. È lo stesso regista a ricordare e considerare come originale il movimento di macchina che apre *Appassionatamente* (1954) nel quale lo sguardo narrante, con gli occhi all'insù di uno stupefatto visitatore, contempla l'architettura e gli arredi scenografici del palazzo in ven-

dita che il protagonista (Amedeo Nazzari) si accinge ad acquistare. Nello stesso film, il movimento di rapido avvicinamento della macchina da presa alla pistola posata sulla scrivania del padre, intento a scrivere una lettera d'addio ai propri cari, è un'apparente e ingannevole soggettiva della figlia Elena (che non si è ancora lanciata ad abbracciare il genitore impedendogli il gesto estremo), impiegata da Gentilomo per tradurre un lampo del pensiero, un impulso e un'intenzione. La medesima funzione di un'analoga inquadratura si trova in un film precedente, *La trovatella di Pompei* (1956): quando l'assassino ruba le chiavi, la macchina da presa anticipa il gesto con un carrello che si avvicina all'oggetto, traducendo così per lo spettatore l'intenzione di compierlo da parte del personaggio²³.

Costruito sui *tòpoi* comuni al genere, *La trovatella di Pompei* mette in scena una situazione giudiziaria conflittuale riconducibile a due precedenti illustri: nientemeno che *Præsidenten* (*Il presidente*, 1919) di Carl Th. Dreyer e, ancora più remoto, *Le coupable* (1917) di André Antoine, tratto dal romanzo omonimo di François Coppée. Il conflitto vissuto da un pubblico ministero, interpretato da Massimo Girotti, che si trova ad accusare quella che scoprirà essere la propria figlia, abbandonata in fasce, riprende e prolunga, con una variazione sul tema, la situazione drammaturgica precedentemente narrata in *Atto di accusa* (1950) nel quale il vero colpevole si rivela essere l'avvocato difensore di un innocente, ingiustamente accusato, reso con sensibilità da un giovane Marcello Mastroianni.

Ad eccezione di una smagliatura narrativa nella prima parte, che peraltro non arriva a produrre una vera breccia nella sospensione dell'incredulità, lo spettatore che rivede *Atto di accusa* si trova ancor oggi di fronte a un racconto compatto, guidato con mano professionalmente sicura verso un esito efficace e avvincente. Appartenente al filone giudiziario-procedurale, in bilico tra giallo e melodramma, il film presenta una costruzione di pregevole fattura da sottrarlo all'anonima *medietas* che spesso caratterizza molta produzione di cinema qualificato come popolare. Tale aggettivo ha assunto talora il senso di prodotto dal basso profilo estetico, derivante da film appartenenti ai generi di profondità che hanno patito la faciloneria di una fattura spesso sbrigativa, sommaria e approssimativa.

Il termine "popolare", certo, porta implicitamente con sé il senso di pervasivo e diffuso, caratterizzante ogni forma di spettacolo che gode di

²³ Si tratta di un movimento di sguardo analogo a quello celeberrimo utilizzato da Hitchcock in *Notorius* per esprimere il desiderio e la volontà della protagonista di affermare la chiave decisiva nello sviluppo del racconto.

largo ascolto, ma, come ormai ben comprovato nei più disparati territori espressivi, a cominciare dalla letteratura, non comporta un'accezione riduttiva sul piano dei valori estetici²⁴. Molti film di Gentilomo si collocano in questa terra di mezzo, oscillando tra concessione agli stereotipi correnti di un gusto convenzionale e forme di rappresentazione narrativa dotate di uno stile personale. Lo dimostra un grande mélo come *Appassionatamente*: tutta la sottile cultura popolare di cui il genere si nutre viene riversata e concentrata in motivi ricorrenti portati al calor bianco (i buoni e giusti contrapposti ai malvagi, la coppia malefica, l'amore contrastato), ma nella tessitura del racconto non mancano neppure i tratti espressivi di un regista che aspira a imprimere il marchio del proprio stile in una materia narrativa comune²⁵.

Regie per il mercato di profondità

L'eterogenea produzione di Gentilomo, eclettica innanzitutto per i diversi generi frequentati, non consente di ravvisare un organico insieme di temi, motivi e correlati stilistici riconducibili all'universo di una inconfondibile poetica personale. Ma la ricognizione, compiuta in questo rapido excursus, di alcuni momenti inventivi sul piano dello stile segnala la dedizione con cui Gentilomo si prodiga per dare dignità formale al proprio film. Ce lo conferma lo scarto tra il soggetto di un film, a volte povero o convenzionale, e la ricchezza che si ravvisa invece nei modi della sua messa in scena.

Certo, tali bagliori formali restano momenti circoscritti in testi dall'andamento diseguale, ma sono comunque significative tracce indiziarie di una volontà trattenuta, un desiderio di essere autore che forse non ha potuto avere libero corso e esprimersi compiutamente. Un'aspirazione che, nei film dell'ultimo periodo, si manifesterà in forme diverse a seconda del genere e del testo in cui Gentilomo profonde il suo versatile talento²⁶. In *Sigfrido* (1957), esso si renderà percepibile sia nella elegante composizione delle in-

²⁴ Una piccola "radiografia del popolare" è tracciata da Mariagrazia Fanchi, *Accoppiamenti giudiziari. Gli studi culturali e il problema della periodizzazione*, in Enrico Biasin, Roy Menarini, Federico Zecca (a cura di), *Le età del cinema*, Forum, Udine, 2008. Attraverso questo recente contributo si rinvia anche ai riferimenti bibliografici in esso contenuti.

²⁵ Sulla fisarmonica dei procedimenti di condensazione e dilatazione espressiva della materia narrativa si veda il saggio di Federico Zecca in questo volume.

²⁶ Per i film del periodo a cavallo tra la fine degli anni Cinquanta e primi Sessanta rinvio ai contributi di Stefano Della Casa su mitologico e avventuroso e a quello di Alberto Pezzotta sul tocco di Grand Guignol in alcuni di essi.

quadrature, esercitata sulle suggestive scenografie di Beni Montresor, sia nell'impiego espressivo del colore che raggiunge l'apice nella sequenza finale: quasi a compensazione del suo uso approssimativo nella parte iniziale, le variazioni di luce e colore nel vento nero del lutto per la morte dell'eroe sono assai funzionali, in questa circostanza, a dipingere lo smarrimento per una perdita che, dall'amata Crimilde, si irradia su tutti e tutto fino a farsi sentimento corale.

Sul piano delle rappresentazioni corali, se si rivede il modo in cui, con una visione d'insieme, sono filmate le scene di battaglia nell'ultima parte de *I lancieri neri* (1962), il regista sembra aver progressivamente affinato la capacità di orchestrare i complessi movimenti strategici delle truppe e, in genere, la dinamica delle scene di massa.

A partire da questo film i credits indicano un principio di distacco da parte di Gentilomo. A differenza di quanto aveva fatto fin dall'inizio della carriera, non seguirà più la preparazione dei suoi film partecipando alla elaborazione della sceneggiatura, limitandosi invece, da quel momento in poi, al lavoro esecutivo di messa in scena e direzione degli attori. Questo allentamento della sua presa sul film è il preludio della rinuncia e dell'abbandono.

Prima del ritiro il regista firma la regia di due *Maciste* nei quali l'universo mitologico dell'uomo forte viene ibridato con elementi del fantastico provenienti rispettivamente dall'horror e dalla fantascienza, punto d'arrivo di una propensione alla contaminazione che è sempre stata una sua costante espressiva: nel suo modo di operare, i generi sono quasi sempre spuri, infiltrati di elementi caratteristici di altri²⁷.

La natura eclettica della sua filmografia trova corrispondenza nella variegata disparità delle società di produzione con cui Gentilomo lavora. Esse oscillano dalla solidità di grandi case come Lux (*Ti ritroverò*, *Melodie immortali*) e Rizzoli (*Appassionatamente*, *Le due orfanelle*) alla fragile consistenza di molte altre, occasionalmente messe in piedi, come spesso accadeva in un'epoca di improvvisati produttori d'arrembaggio, per un solo film. Nel caso di Gentilomo ciò avviene con la Rinascimento Film di *'O sole mio!*, la Comiran de *I fratelli Karamazoff* e la Musso Film per *Lo sparviero del Nilo*.

Curioso quanto accadde con la Diamante Film, produttrice de *Il cavaliere senza terra* (1958), uno dei film attualmente irreperibili del regista. In calce al resoconto dattiloscritto per la revisione cinematografica preventiva, la Direzione Generale dello Spettacolo pose di proprio pugno alcuni

²⁷ Sulle contaminazioni nei due *Maciste* si veda il contributo di Massimiliano Spanu.

interrogativi rivolti al funzionario che l'aveva redatto: «Ma che razza di produzione è questa della Diamante? Chi sono? Che serietà hanno? Vorrei informazioni»²⁸. Qualche mese dopo il termine della lavorazione del film, Gentilomo seppe che la società stava per cedere ad altri il negativo e tutti i diritti di sfruttamento commerciale, senza aver ancora provveduto a erogare il compenso che spettava a lui, all'operatore e al direttore della fotografia, Anchise Brizzi. L'inadempienza, che indusse i tre ad avviare una causa giudiziaria, a quanto si evince venne sanata, ma sul momento poteva rafforzare il sospetto ministeriale di inaffidabilità dovuto ai tanti casi di società produttrici che, dopo uno o due film, sembravano destinate a dissolversi nel nulla e sparire insieme ai loro artefici.

All'indomani della guerra il regista aveva anche tentato la via di una propria coproduzione con la Pax Film, un'avventura che rimase circoscritta al solo *Tempesta d'anime* (1946), altro film appartenente alla mezza dozzina di suoi titoli a tutt'oggi irrintracciabili.

Gentilomo gira l'ultimo film nel 1964, anno in cui il numero di pellicole prodotte in Italia tocca un apice mai più raggiunto, grazie anche alla produzione di genere destinata al mercato di profondità delle sale periferiche, paesane e parrocchiali, al quale erano prevalentemente destinati i suoi film, soprattutto negli ultimi anni. Quello è anche l'anno in cui, proprio entro l'alveo del cinema di genere in cui il regista ha in gran parte operato, avviene uno storico passaggio di testimone e cambio di egemonia nei gradimenti delle vaste platee del pubblico popolare: il mitologico volge al tramonto, mentre nella luce del mattino compare luminosa la stella del western, fatta brillare da Sergio Leone che, un paio di anni prima di realizzare *Per un pugno di dollari* (1964), era stato uno degli sceneggiatori de *Le verdi bandiere di Allah* (1962) di Gentilomo.

A giudicare dal modo in cui sono girate le sequenze finali di inseguimento e salvataggio in alcuni film come, ad esempio, *Ti ritroverò* e *Lo sparvierio del Nilo*, *La cieca di Sorrento* e *Appassionatamente*, evocative dei moduli del western, il regista avrebbe anche potuto agevolmente trasferire le sue grandi doti professionali adattandole al genere che si apprestava a dominare la produzione di quegli anni. Ma, già da tempo a disagio in un mondo con il quale non si sentiva in consonanza, sceglie di ritirarsi, votandosi all'esercizio di un'arte individuale

²⁸ Ministero del Turismo e dello Spettacolo, Divisione Cinema, Fascicolo CF 2913, consultato da Federico Zecca nelle ricerche d'archivio per questo progetto. Aggiungo che, come poi appurerà il funzionario, la Diamante Film aveva contestualmente prodotto *La congiura dei Borgia* di Antonio Racioppi e *L'arciere nero* di Piero Pierotti, al soggetto e sceneggiatura del quale collaborò anche Gentilomo.

come la pittura, che prevede la presenza solitaria dell'uomo di fronte alla tela cui può consegnare liberamente i fantasmi della propria fantasia creatrice²⁹.

Cala allora un lungo silenzio sulla sua figura³⁰. A strapparla dalla sua reclusione, cercando di far breccia nella cortina di ricordi avvertiti come dolorosi e dai quali si difendeva, non riuscì neppure Francesco Savio che, preparando il suo *Cinecittà anni Trenta*, lo interpellò per una testimonianza. Al questionario che nel 1974 il critico gli invia, dopo aver faticosamente scovato un suo indirizzo, il regista oppone un cortese ma netto rifiuto: «Caro Savio, non risponderò ad alcuna delle domande che lei mi ha posto. In questo, mi creda, non vi è nulla di personale. Semplicemente, desidero non ricordare il periodo – il lungo periodo, o se preferisce, il troppo lungo periodo – della mia attività cinematografica, alla quale ho posto fine dieci anni fa, nel 1964»³¹.

Anche questa scelta di erigere un muro di ostinato silenzio sul suo lavoro concorse a un parallelo silenzio della critica. Il regista rimase irremovibile nella difesa dell'isolamento in cui si era volontariamente recluso fino ai primi anni Novanta, quando si concesse in alcune misurate conversazioni, forse perché col tempo i ricordi si erano fatti meno dolorosi e potevano anche essere evocati³². Neppure il rilancio di attenzione sul suo lavoro, innescato dal ritrovato *'O sole mio!* lo avevano indotto a ricredersi. Ma la proiezione pubblica di quel film, tornato alla luce con il ritrovamento di una copia a metà degli anni Ottanta e riproposto qualche anno più tardi dopo il suo restauro, propiziò un ripensamento della sua opera³³. A un lusinghiero articolo di Tullio Kezich sul film, si aggiunse un primo profilo critico complessivo di Sergio Grmek Germani, cui seguirono altri momenti di riflessione su questo regista a lungo dimenticato³⁴.

²⁹ Sulla pittura di Gentilomo si veda il contributo analitico di Marcello Monaldi a questo volume.

³⁰ Prende corpo allora il “mistero Gentilomo” rievocato in questo volume nel contributo di Fulvio Toffoli.

³¹ Francesco Savio, *Cinecittà anni Trenta*, Bulzoni, Roma, 1979, p. 579.

³² Due sono interviste filmate: quella già citata di Fulvio Toffoli e quella di Sergio Grmek Germani, *La regola del gioco (Cinema italiano in genere)* (1995).

³³ Per un bilancio della fortuna critica di Gentilomo rinvio alla ricognizione compiuta in questo volume da Riccardo Costantini.

³⁴ *Cfr.* Tullio Kezich, *'O sole mio, cioè un momento prima del neorealismo*, «la Repubblica» 14 agosto 1985; Sergio Grmek Germani, *Il mistero Gentilomo e la forma che fugge*, in «La cosa vista. Studi e ricerche sul cinema e altri media», n. 2, 1 gennaio 1985, pubblicato precedentemente in versione francese in Luciano Semerani (a cura di), *Un regard retrouvé*, Electa, Venezia, 1985, catalogo edito in occasione della retrospettiva parigina consacrata a figure del cinema triestino dal “Centre Pompidou”.

I contributi di questo volume cercano di allargare il cerchio di luce gettato sul suo lavoro, senza intenti celebrativi o agiografici. Sono un invito a ripensare la collocazione nella storia del nostro cinema di un regista al quale le strettoie produttive non hanno forse consentito di manifestare fino in fondo tutte le potenzialità espressive di cui – si avverte – era dotato. Seguendone l'itinerario, si ripercorre un ampio segmento di storia del cinema italiano, dalla rifondazione dei primi anni Trenta alla conquista delle vaste platee nei primi Sessanta, raggiunte anche grazie a quella produzione di cinema popolare cui Gentilomo ha concorso in maniera non irrilevante.