

Frammenti di tracce amoroze (Sul Cosulich saggista)

LORENZO PELLIZZARI

Questa potrebbe essere l'introduzione, dal titolo quasi barthesiano, di un libro (auspicabile) che ancora non esiste: un viaggio nel cinema italiano (e in parte anche nella critica di riferimento) attraverso una serie, forse non casuale, di saggi e di interventi. Nella mia biblioteca ho scovato infatti oltre una ventina di testi, sciolti o a pacchetti, che attendevano solo di essere coinvolti in un progetto. Quello di un percorso, svolto in età ormai matura, che mette a frutto, organizza, in un certo modo sistema, l'esperienza quotidiana di Callisto Cosulich. Chissà se con qualche pentimento, ma certo con qualche riflessione ulteriore. E per quanto riguarda i registi coinvolti, il *parterre des rois* è di tutto rispetto, comprendendo, in ordine alfabetico, Amelio, Antonioni, Bellocchio, Blasetti, Bolognini, De Santis, De Sica, Germi, Lattuada, Lizzani, Monicelli, Pietrangeli, Rosi e persino un *outsider* come Serandrei. Come stimolante è l'elenco degli "altri": dallo sceneggiatore Solinas ai critici Fava, Gobetti, Kezich, nonché a un altro *outsider* quale Corrado Alvaro. E via agli spunti che ciascun testo fornisce!

Cerchiamo anzitutto di conoscere meglio il Nostro. Ecco, ad esempio, quanto ricaviamo da un curioso libretto pubblicato in omaggio a un altro grande critico, da lui peraltro assai diverso per vari motivi. Vi si legge:

La verità è che tu, caro Claudio [G. Fava], sei un ammirevole professionista, mentre io, a ottant'anni suonati, sono rimasto un dilettante che non sa ancora la differenza

tra una soap opera e uno sceneggiato seriale, che da sessant'anni si diverte a spiegare perché un film gli piace e un altro no. [...] Forse mi sbaglio, ma ho l'impressione, comunque, che qualcosa ci accomuni, pur avendo seguito strade differenti nell'alveo dello spettacolo: l'aver fatto ciò che ci piaceva fare. Il che, guardandomi in giro, è stato un regalo riservato a pochi.¹

E forse vale la pena di sottolineare questo *pochi*, specie in un panorama odierno non certo entusiasmante, dove la critica sembra obbedire a un obbligo, pur svincolato da qualsiasi "missione", o a una pratica da svolgere più che al "piacere del testo".

Spulciando (o, per usare un termine più aulico, spigolando) fra i vari testi, capita di rinvenire altri riferimenti autobiografici. Nell'introdurre una raccolta di scritti di Corrado Alvaro sul cinema, nell'affrontare quindi il discorso sui critici-scrittori contrapposti ai critici-critici o anche, per usare un'espressione ahimè ora desueta, ai "critici militanti", egli opportunamente osserva – ed è quasi una professione di fede – che quanto caratterizza i secondi, coloro di cui si sente parte, sono alcune costanti.

Per il professionista della critica i vari film da recensire partono da posizioni diverse che dipendono dalle cinematografie da cui essi provengono, dal censo dei rispettivi autori, e da tanti altri fattori ancora. [...] Per il critico militante solo un film che lui ritiene esteticamente valido ha rilevanza culturale. Per lui la cultura si ferma al film "bello", oltre non va: il film "brutto" può essere [...] tutt'al più un "documento". Per lo scrittore-critico anche il film "brutto" fa cultura. Per ignoranza, o per scelta programmatica, egli non snobba a priori alcun film (e un genere viene ripagato, poiché nessun film – a ben guardare – è privo di stimoli culturali). Tale atteggiamento che – a conti fatti – appare il più positivo e il più fertile, ha finito col tempo per influenzare alcuni critici tomati, i quali – magari seguendo altre vie – sono giunti alle medesime conclusioni. Resta il fatto che mentre gli scrittori-critici hanno agito in questo senso per pura intuizione, i critici-critici ci sono arrivati dopo un lungo viaggio attraverso discipline come la psicanalisi, lo strutturalismo, la semantica, la stilistica, che in precedenza erano loro pressoché ignote, essendo essi in massima parte figli di due soli padri: Benedetto Croce e Carlo Marx.²

E come non dargli ragione! Non sono i "padri" a essere messi in discussione, bensì il loro incestuoso connubio.

Ogni occasione è buona per aggiungere tasselli a una ricerca di autodefinizione, in particolare un ricordo del collega, (quasi) coetaneo e concittadino Kezich. Eccolo fare un riferimento all'esordio della propria generazione: «Che la "seconda generazione" nel suo insieme pagasse un certo debito al dibattito politico degli anni '40 e '50, sì che era agevole individuarne alla lettura dei giudizi da quale

1 C. Cosulich in *Claudio G. Fava. Clandestino in galleria*, a cura di C. Palozzi e A. Sica, Recco-Genova, Le Mani, 2003, pp. 80-81.

2 C. Cosulich, "Introduzione a Corrado Alvaro", in *Al cinema*, a cura di G. Briguglio e G. Scarfò, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1987, pp. 10-11.

parte dei due schieramenti contrapposti stesse il critico, è indubbio. Ma ciò non trasformava automaticamente il critico in un militante». E più avanti riferirsi, con ironica amarezza, all'oggi: «In tale situazione è fisiologico che i critici della "seconda generazione" nella migliore delle ipotesi siano trattati come pezzi da museo; i "grandi vecchi", come li ha definiti benevolmente in una serie di ritratti il settimanale "Film TV"»³. Purtroppo ne sono rimasti pochi.

Su Kezich ha già avuto modo di esprimersi due anni prima in occasione di un volume "celebrativo" dedicato al collega con cui «ha condiviso gli inizi, ha abitato la stessa città, ha frequentato gli stessi amici, ha fatto parte della stessa "clapa" [compagnia]», anche qui fornendo altri elementi per la conoscenza di sé.

La mia prima immagine [al cinema] riguarda la scena di una *Manon*, vista nel 1927 a bordo del transatlantico "Vulcania". La cinepresa inquadrava la coperta di una galea, in particolare la grata, dalla quale sbucavano le mani di alcuni galeotti che si agitavano freneticamente nel tentativo di aprirsi una via di uscita. Arrivano guardie armate di forconi, che con compiaciuta violenza ricacciavano i prigionieri nella stiva. [...] La scena mi terrorizzò. Per reazione elessi a *livre de chevet* il *Nuovissimo Melzi*, affascinato dalla pagina dei supplizi, occupata tutta da piccoli riquadri, in ciascuno dei quali era disegnata una tortura nell'atto di essere eseguita. Non importa quale fosse il genere cui apparteneva il film; importa l'effetto terrifico che ebbe su di me, bambino, quella scena, probabilmente esaltata dalla gestualità tipica del cinema muto; un effetto che in seguito mi portò a frequentare assiduamente le sale dove si proiettavano gli horror, genere per cui provo ancora un interesse che esula totalmente dalle mie facoltà critiche.

Ed ecco che questa sorta di "scena primaria" si connette all'esercizio del "mestiere".

Come si diventa critici cinematografici? Naturalmente la prima immagine non obbliga a divenirlo, così come non obbliga a divenire registi, attori, o produttori. La prima immagine è un patrimonio che appartiene a tutti, cioè anche al comune spettatore. [...] Truffaut ha scritto che ogni spettatore è in embrione un critico cinematografico. Già, ma pochi entrano in sala, se mai lo fanno, muniti di notes e matita.

Per poi far suoi il concetto dello stesso Truffaut («Il rapporto con la pellicola è personale, in nessun caso si può attingere all'oggettività: non esistono un giudizio giusto e uno sbagliato, tutto va bene purché il film attraverso l'articolo che ne deriva metta in moto idee e provochi riflessioni») e anche un'intuizione di Pasolini («il cinema, a differenza della letteratura, si avvale di un alfabeto infinito») per concludere che in tal modo «si comprende perché ciascuno vede il film e lo interpreta a modo suo, vi scorge cose che altri non avvertono. Da qui, penso, dipende la sua ambiguità, e anche il suo fascino»⁴.

3 C. Cosulich, *Tullio Kezich: un critico prestato alla letteratura*, in "Cinecritica", 56, ottobre-dicembre 2009, p. 96.

4 C. Cosulich, "Appunti su un critico scrittore", in *Tullio Kezich, il mestiere della scrittura*, a cura di R. Costantini e F. Zecca, Torino, Kaplan, 2007, pp. 59-61.

Nel contribuire a un volume in ricordo di Paolo Gobetti, il figlio di Piero, critico ma non soltanto, comunista sino al 1956, Cosulich non perde l'occasione di parlare anche di sé, in un confronto a distanza che assimila affinità a contrasti. Dopo aver rapidamente rievocato la propria formazione (la nascita in una città dal vasto consenso al fascismo, la scoperta della letteratura americana e del cinema francese, la prima presa di coscienza, la reazione «di tipo anarchico» alla guerra, gli scontri come giovane critico con il “Giornale di Trieste” «di chiara marca clerico-fascista», l'approdo a Roma come segretario generale dal 1950 al 1954 della Federazione Italiana dei Circoli del Cinema, dove «stringe amicizia soprattutto coi colleghi comunisti, un po' perché si battono per la libertà del cinema e dell'associazionismo, ma soprattutto perché gli sembrano “uomini normali, intelligenti e di gradevole compagnia” come gli uomini che hanno fatto la Rivoluzione francese, secondo l'ottica adottata da Jean Renoir nella *Marsigliese*»), conclude:

Due itinerari partiti da sponde diverse, ma convergenti su una certa idea del cinema e una certa idea della politica. Tuttavia la conversione non aveva portato i due itinerari a combaciare, poiché nel primo caso la politica aveva invaso il campo del cinema, mentre nel secondo era accaduto semmai il contrario: era il cinema che aveva invaso il campo della politica, cercandone l'appoggio. Di qui il rimprovero che riguardava non tanto l'atteggiamento di Gobetti verso il film sovietico, quanto la critica alla politica comunista nei confronti del cinema italiano e, in particolare, del neorealismo. Da operatore culturale e dirigente dell'organizzazione dei circoli del cinema, chi scrive aveva trovato proprio nella difesa del cinema italiano il più solido punto d'incontro con i colleghi comunisti e poco gli importava se, per i comunisti, la loro difesa era un “mezzo”, non il “fine” della propria azione [...].⁵

Sull'analogha esperienza presso l'Associazione Nazionale Autori Cinematografici (fu dal 1957 al 1963 direttore della segreteria), Cosulich indugia ampiamente in un altro omaggio, quello a Franco Solinas, lo sceneggiatore che dell'Anac fu segretario dal 1961 al 1965, nel tracciare un ritratto *sui generis* dell'altro Solinas, quello dell'impegno pubblico e delle forti e ostinate convinzioni private. Un modo per ripercorrere, durante e dopo quell'incarico, eventi che si chiamano, tra l'altro, prese di posizione al festival di Cannes 1962, avvento di un socialista al Ministero dello Spettacolo e conseguente legge Corona sul cinema, contestazione del '68 a Venezia, sino, ben oltre il cinema, a quel XXII Congresso del Pcus, «quando Krušev seppellì ufficialmente la memoria di Stalin» (e Solinas commentò: «Dicano pure quello che vogliono, tanto non riusciranno mai a farmelo odiare»). Un sodalizio memorabile, con una significativa differenza nel modo di operare: da un lato il giornalista, «sempre in lotta con i tempi di chiusura del quotidiano, o del settimanale» («Arrivavo a casa sua, non lo avevo ancora salutato, che già infilavo il foglio nella macchina da scrivere e cominciavo a battere sui tasti»); dall'altro

5 C. Cosulich, “Paolo Gobetti a “l'Unità” di Torino. Un critico diviso tra militanza politica e amore per il cinema”, in *Paolo Gobetti*, a cura di U. Mosca, P. Olivetti e G. Rondolino, Torino, Torino Film Festival/Lindau, 1999, pp. 38-39.

lo sceneggiatore («in primo luogo sapere chiaramente cosa si voleva esprimere; poi, una volta stabilito questo punto prioritario, mettersi alla macchina da scrivere»), con il risultato che «spesso un comunicato di sole dieci righe ci costava due-tre ore di fatica, discutendo, soppesando ogni parola, prima di licenziarlo»⁶. Da queste due ultime testimonianze ecco svilupparsi il discorso dell'essere comunisti o di essere considerato tale senza esserlo, magari semplice "compagno di strada", un tema che la storia della critica del dopoguerra, almeno fino agli anni '70, dovrebbe sviluppare per meglio comprendere, fin tanto che l'impegno e la responsabilità civile hanno contato, certe posizioni o atteggiamenti o comportamenti che distingueva taluni da talaltri.

Ma veniamo agli incontri con gli autori del cinema italiano (lo privilegiamo anche se nel corso della sua attività Cosulich si è occupato, fra le cose che ho rintracciato, anche del giovane cinema tedesco in un fascicolo del Comune di Reggio Emilia nel 1976; di John Ford, in un volume curato da Alberto Achilli per il Comune di Ravenna nel 1986; dei fratelli Coen in un volumetto curato da Francesco Suriano per Audino nel 1994).

Il contributo meno recente, anzi ormai antico, è del 1970 e riguarda la curatela del volume dedicato a *Uomini contro* di Francesco Rosi, anch'egli un ragazzo del '22. A un film fortemente antimilitarista corrisponde una introduzione storico-critica, se possibile, ancora più lucidamente virulenta. E mi piace riportare, dalla sua introduzione, l'affermazione conclusiva, non sempre recepita dai recensori.

Rosi [...] fa occupare lo "spazio di nessuno" dall'ideologia marxista (che è poi la stessa cui apprenderà, dopo anni di lotta contro il fascismo, l'autore del libro [Emilio Lussu]). Negando la lotta, cruenta e in fondo assurda, per modificare le divisioni verticali, cioè i confini, egli finisce con il postulare un altro tipo di lotta, più razionale e più giusta (anche se forse meno istintuale): quella per cancellare le divisioni orizzontali. In altre parole, la lotta di classe.⁷

Tra il 1994 e il 2004 Cosulich partecipa, salvo omissioni, a 7 volumi (o meglio a 6 più uno) del Progetto Cinema dell'Associazione Philip Morris, fortemente voluto e mirabilmente guidato da Lino Micciché: con buona pace degli antitabagisti, molti capolavori del nostro cinema trovano non solo un prezioso restauro ma anche un lussuoso libro di riferimento. L'occasione di cimentarsi di nuovo con certi film, non tanto in termini di forzata revisione a posteriori, quanto di messa a profitto dell'esperienza maturata, è preziosa. A proposito di *Sciuscià*, il primo titolo affrontato, vale la pena di riportare una considerazione in proposito.

6 C. Cosulich, "Identificazione di uno scrittore di cinema attraverso attività parallele", in *Scrivere il cinema: Franco Solinas*, a cura di C. Cosulich, Rimini, Europa Cinema/Maggioli, 1984, pp. 13-18. Altre preziose indicazioni autobiografiche, relative agli "anni liguri", si trovano in un'intervista a cura di R. Venturelli, *Quel cineclub sulle navi da guerra*, "FilmDOC", 90, novembre-dicembre 2010, p. 20.

7 In *Uomini contro di Francesco Rosi*, a cura di C. Cosulich, collana "Dal soggetto al film", 41, Bologna, Cappelli, 1970, p. 29.

Riesaminato quel periodo col senno di poi, ci si rende conto e si deve di conseguenza ammettere che la critica, al momento, non era in grado di dominare il quadro della situazione, vuoi perché non aveva gli strumenti adatti per analizzarla, vuoi perché il fascismo colla sua censura l'aveva privata delle necessarie informazioni sullo stato del cinema nel mondo, vuoi perché partecipava con troppa passione agli eventi che il paese aveva vissuto e stava vivendo, per giudicare col dovuto distacco e trarre delle conclusioni nel limite del possibile durature.⁸

Del volume dedicato a *Il cappotto*, film di minore rilevanza ma vero gioiello nella pur ricca filmografia lattuadiana, merita far mente locale sull'episodio rievocato da Cosulich all'inizio del proprio intervento. Insolitamente quanto opportunamente, egli prende molto alla lontana il discorso sui valori formali, cioè da quando, il 7 gennaio 1945, si svolge una riunione dell'Associazione Culturale Cinematografica Italiana, animata da Zavattini, sul tema "Accusa e difesa del cinema italiano", "imputati" Isa Miranda, De Sica [sic] e, appunto, Lattuada. Commenta Cosulich:

A leggerli oggi, i resoconti di quella riunione, potrebbero dare la sgradevole opinione di una versione italiana dei processi zdanoviani contro letterati, musicisti e cineasti sovietici, accusati anch'essi di essere "formalisti". E qualcuno, profittando dell'attuale clima [siamo nel 1995] di dissennata restaurazione, potrebbe ravvisare in quella riunione la radice della futura, ma del tutto presunta, dittatura instaurata nel nostro paese dalla cosiddetta cultura di sinistra. In realtà si trattava di un libero dibattito fra gente del cinema, affrancata per la prima volta dalle interferenze del potere.⁹

L'anno successivo tocca a *Il bell'Antonio*, un altro film (e un altro autore) in odore, un tempo, di presunto formalismo, e totalmente da rivalutare, ma quel che qui conta è l'incipit del lungo saggio di Cosulich, che chiarisce il senso dell'intera operazione e di altre consimili.

C'è qualcosa di paurosamente effimero nel cinema, costretto, com'è, a vivere un infinito presente. Il suo passato non riguarda lo spettatore ordinario, ma soltanto il critico e lo storico, i quali fra l'altro, sino a pochi anni fa, incontravano difficoltà quasi insormontabili a consultare quel poco di passato che non è finito al macero. [...] Vedere nuovamente un film a distanza di anni il più delle volte non significa rivederlo, bensì revisionarlo. Lo storico, inoltre, è obbligato a cimentarsi con la teoria dello spettatore implicito, cioè di uno spettatore che ha interagito nella realizzazione del film, condizionandolo e venendone condizionato. [...] Per stabilire tale interazione, se non ci si vuole fermare esclusivamente sui dati commerciali degli incassi e delle presenze, è quindi indispensabile riferirsi a coloro che hanno recensito i film all'uscita, cioè a uno spettatore particolare e privilegiato, l'unico che ha avuto facoltà di esternazione.¹⁰

8 C. Cosulich, "La centralità del cinema di De Sica", in *Sciuscià di Vittorio De Sica*, a cura di L. Miccichè, Torino, Lindau, 1994, p. 42.

9 C. Cosulich, "'Occhio quadrato' puntato in direzione Nord", in *Il cappotto di Alberto Lattuada*, a cura di L. Miccichè, Torino, Lindau, 1995, p. 49.

10 C. Cosulich, "Profilo di un cineasta", in *Il bell'Antonio di Mauro Bolognini*, a cura di L. Miccichè, Torino, Lindau, 1996, p. 51.

È proprio dall'analisi di vecchie recensioni che muove la sua "difesa" di *Signore e Signori* e della filmografia germiana in generale.

A rileggere i testi d'epoca, si resta colpiti dalla chiusura totale, a doppia mandata, che la critica detta militante manifestava nei suoi riguardi. Appetto ad essa stava soltanto la timida approvazione dei critici senza aggettivi, che di solito si limitavano a sottolineare il suo ineccepibile mestiere. Persino la sua proverbiale coerenza (o cocciutaggine?) veniva interpretata come un fatto sommamente riprovevole, indice di appartenenza a un'oscura consorte che faceva capo al Vaticano di papa Pacelli e alla destra nazionale: al clerico-fascismo, per dirla fuori dei denti. L' "innominabile" Germi viene in realtà nominato più volte, per ravvisare in lui il peggiore alfiere di un filone già di per sé pessimo; il suo mestiere è semplicemente "infame", per il modo con cui lo utilizza, e *Signore e Signori* [...] è sì un capolavoro, ma "di oltranza nella volgarità". [...] In altri termini, lo spettatore medio italiano, irresponsabile e sessualmente represso, aveva trovato il regista che si meritava. D'altra parte, perché meravigliarsi? Germi, Italo De Feo e Adriano Celentano costituivano "i soli quadri culturali del Psdi", il partito più screditato dell'intero arco costituzionale, la longa manus dell'America e dei servizi segreti. E Germi non era forse considerato un regista "all'americana", definizione che tra i vedovi del neorealismo equivaleva a un'offesa?¹¹

Il volume dedicato a *Gli sbandati* offre a Cosulich l'occasione per un'ampia e circostanziata disamina del cinema italiano negli anni '50, periodo particolarmente "critico". E gli serve per così concludere:

Il dna del cinema italiano rimane fondato sulla commedia e sul melodramma, estranei entrambi al neorealismo. Quando Maselli per la sua opera prima, *Gli sbandati*, ha scelto come tema l'Occupazione e la Resistenza, non è tornato al neorealismo ma semplicemente ha innestato questi due temi nelle pratiche del melodramma, dove all'ultimo atto ci sono sempre uno che muore e l'altro che lo piange. La restaurazione indubbiamente ha accelerato la scomparsa del neorealismo provocando quella nostalgia che ha spinto i saggisti a evocare il suo fantasma a ogni piè sospinto, a proporlo come unità di misura nei confronti di ogni novità. E ciò ha reso più sofferta la transizione che si è almeno in parte completata durante gli anni '60. Dopo Tambroni, cioè. Maselli è nato come regista durante questa lunga transizione e ciò gli ha reso indubbiamente più faticoso crearsi una propria identità.¹²

A ben guardare, un qualcosa che gli resta, allora e anche oggi.

A sua volta *Io la conosco bene* riserva a Cosulich l'opportunità, non solo di inquadrare il film in un'annata "balorda" quale il 1965 ma anche di definire efficacemente il senso (o il *nonsense*) della presenza del suo autore nel quadro generale.

11 C. Cosulich, "Germi in commedia. La morale della favola", in *Signore e Signori* di Pietro Germi, a cura di L. Micciché, Torino, Lindau, 1997, p. 63. Le definizioni tra virgolette appartengono a Goffredo Fofi.

12 C. Cosulich, "Da Mobbi a Tambroni: cinema italiano 1950-1960", in *Gli sbandati* di Francesco Maselli, a cura di L. Micciché, Torino, Lindau, 1998, p. 59.

A differenza di altri suoi compagni di cordata, Pietrangeli non aveva suscitato né amori, né rancori, rimanendo un po' defilato, trovando la propria nicchia in quella che la critica più esigente chiamava "produzione media", dandole nel migliore dei casi lustro e rispettabilità. Purtuttavia non era mai entrato per intero in una delle tante corsie sulle quali si articolava il cinema italiano di genere. Veniva inserito nella grande famiglia del cinema in commedia più che altro per necessità di semplificazione. Arduo, infatti, assegnarli un posto preciso nella foto di gruppo. Dove collocarlo? Non aveva partecipato ai fasti del "neorealismo rosa", né esibiva il cinismo un po' compiaciuto dei campioni della "commedia all'italiana". Nessun eroe, ma nemmeno anti eroi, tra i personaggi dei suoi film, per i quali conservava, anche nei casi peggiori, un minimo di comprensione, ma una comprensione che mai si traduceva in indulgenza, comunque. A ogni modo non erano questi i pregi atti a commuovere, vuoi i critici che postulavano la trasformazione del mondo e pretendevano dai cineasti e dai loro film che si conformassero a tale esigenza, vuoi i semiologi che, in sintonia con Barthes, li invitavano a "sospendere il senso".¹³

Vari anni dopo, il volume dedicato a *Cronaca di un amore* (il solito curatore è purtroppo scomparso, l'edizione è più sobria, gli antitabagisti avanzano) gli ispira, al solito, acute riflessioni. Ricorda, ad esempio, che, nell'ostinata ricerca di un "superamento" del movimento con il quale si identificava il miglior cinema italiano, il termine "neorealismo borghese" venne «coniato proprio per incasellare *Cronaca di un amore*, prototipo di un filone che in seguito avrebbe annoverato *Febbre di vivere* di Claudio Gora, *La provinciale* di Mario Soldati, *La spiaggia* di Lattuada, *Le infedeli* di Steno e Monicelli e le pellicole successive dello stesso Antonioni». E non si perita di aggiungere: «Anche il "neorealismo interiore", la cui invenzione dieci anni dopo Antonioni avrebbe attribuito ai francesi, per la verità era una locuzione già impiegata in patria, per esempio nella recensione di *Cronaca di un amore*, apparsa sul "Giornale di Trieste"», ovviamente a opera dello stesso Cosulich¹⁴.

Ma in questo arco temporale altre occasioni gli sono state offerte. È il caso dell'introduzione a un volume dedicato a Mario Serandrei, montatore egregio, ma anche cineasta, teorico e critico, e al suo *Giorni di gloria*¹⁵. È il caso di un "Premio Fiesole", quello assegnato a Bellocchio, dove, nel contributo scritto di Cosulich, colpisce un suggerimento "operativo": «Un buon metodo per controllare il valore di una regia, se una regia ha usato per esprimersi lo specifico linguaggio del cinema, oppure si è limitata a illustrare pedissequamente il copione, è quello di compiere il cammino inverso all'abituale: passare, invece che dal copione al film, dal film a un ipotetico copione. Quanto più vale il film, tanto più arduo si dimostra il passaggio». Applica il metodo alla prima metà de *I pugni in tasca* e ne conclude: «[...] per la straordinaria regia di Bellocchio, la traduzione scritta delle

13 C. Cosulich, "La vita sognata di un angelo", in *Io la conoscevo bene di Antonio Pietrangeli*, a cura di L. Micciché, Torino, Lindau, 1999, pp. 244-245.

14 C. Cosulich, "Rifutato a Venezia, applaudito ovunque", in *Cronaca di un amore. Un film di Michelangelo Antonioni*, a cura di T. Kezich e A. Levantesi, Torino, Lindau, 2004, p. 95.

15 C. Cosulich, "Un intellettuale in moviola", in *Mario Serandrei - Gli scritti, Giorni di gloria - Un film*, a cura di L. Gaiardoni, Milano, Scuola Nazionale di Cinema/Il Castoro, 1998.

immagini risulterebbe quanto mai difficile: occorrerebbero decine di pagine per descrivere la quantità di dettagli significanti che Bellocchio riesce a contenere in poche immagini, a cominciare dalla gestualità dei personaggi che da sola occuperebbe un capitolo intero»¹⁶. È il caso di una retrospettiva pesarese dedicata a Mario Monicelli, per un minuzioso saggio sull'apprendistato del regista, in cui annota come il regista, «con o senza Steno, abbia lavorato di preferenza con registi non facenti parte del Gotha del nostro cinema, anche se molti hanno cercato di rivalutarli, più per terrorismo critico, che per un sano senno di poi»¹⁷, e cita Mattòli, Camerini, Soldati, Borghesio.

Quando tocca a Blasetti, abbiamo un ritratto, breve ma intenso, a tutto tondo, che rende, nel centenario della nascita, finalmente giustizia a uno dei capisaldi del cinema italiano, anzi a un «indiscusso “padre fondatore”». Ma osserva:

[...] questo “padre fondatore”, che nel 1945, chiuso il secondo conflitto mondiale, già era considerato “nonno” dai suoi colleghi, sebbene avessero pochi anni meno di lui; questo regista che fu chiamato “maestro” sin dal suo debutto, dal primo colpo di manovella; questo cineasta che poco più che trentenne introdusse in Italia l'insegnamento del cinema, dunque fu professore a più generazioni di registi italiani, a conti fatti non creò né scuola, né tendenza, non ebbe né discepoli, né epigoni. Il suo cinema non assomigliò a nessun altro: nacque, crebbe, s'impose e cessò, autoconsumandosi senza lasciare eredi. [...] E ci sono altri due particolari, attinenti più le sue qualità morali che quelle artistiche, che lo rendono unico nel panorama del cinema italiano: la buona fede e l'assenza di quel disincanto che spesso nel nostro Paese si trasforma in intelligente cinismo. [...] Tanto che viene da domandarsi se Blasetti, “padre fondatore” del cinema italiano, appartenga davvero al cinema italiano.¹⁸

Il volume dedicato a Gianni Amelio da un munifico assessore alla Cultura della Comunità montana della Presila Catanzarese consente a Cosulich di tornare ancora una volta sui temi e sui significati del neorealismo, che, a sua detta, fu

soprattutto un modo nuovo, più articolato e convincente, di narrare per immagini. [...] Ebbene, quell'articolazione così perfetta del racconto, la ritroviamo nelle migliori sequenze dei film di Amelio, soprattutto quando egli trasforma in tragedia la denuncia implicita di certe situazioni. Succede proprio quando l'eccezionalità prevale sulla tipicità: la prostituzione infantile in *Il ladro di bambini*; il condannato a morte che perora la pena capitale a dispetto del giudice a latere che in *Porte aperte* si batte per evitarla; il sacrificio imposto dal primogenito al cadetto in *Così ridevano*; la rievocazione del vecchio, profondo Sud, scoprendo l'Albania post comunista in *Lamerica*. “Arridateci Sciuscià”: così esclamando, iniziò un articolo Goffredo Fofi, poco prima che Amelio po-

16 C. Cosulich, “Elogio dell'insicurezza”, in Marco Bellocchio. *La passione della ricerca*, a cura di G. M. Rossi e del Gruppo Toscano del S.N.C.C.I., Fiesole, Comune di Fiesole/Sindacato Nazionale Critici Cinematografici Italiani, 2000, pp. 24 e 25.

17 C. Cosulich, “Una lunga anomala gavetta”, in *Lo sguardo eclettico. Il cinema di Mario Monicelli*, a cura di L. De Franceschi, Nuovo Cinema/Marsilio, Venezia 2001, p. 61.

18 C. Cosulich, “Autore suo malgrado”, in *1900-2000 A. Blasetti*, a cura di S. Masi, Comitato Alessandro Blasetti, Roma 2001, pp. 6-7.

nesse mano a *Il ladro di bambini*. La sua richiesta è stata esaudita, senza calcomanie, in sintonia coi tempi nostri, così diversi da quelli in cui due piccoli lustrascarpe erano disposti a tutto per comprare un cavallo bianco¹⁹.

Discorso ripreso, almeno in parte, dedicando a *Giorni d'amore* un complesso *excursus* tra la critica coeva, tutto godibile per chi allora c'era e che oggi risulta quasi paradossale. Ne cogliamo solo un passaggio.

Tra "realismo socialista" e "realismo spirituale", il cinema di Giuseppe De Santis non sapeva a che santo votarsi, tanto più che veniva puntualmente tartassato dalla censura. La critica [...] non gli dava una mano, neppure quella che abbiamo chiamato con un aggettivo attuale "terzista", eloquentemente rappresentata dal Di Giammatteo. E, in quanto ai politici, secondo le confidenze del regista, lo stesso Togliatti, dopo Roma ore 11, gli aveva detto di stare attento: "In una situazione come quella italiana tu hai osato il massimo con i tuoi film. Adesso riposati un po' e stai tranquillo!"²⁰.

Ciò non toglie che *Giorni d'amore*, questo "oggetto strano", questo "stranissimo naïf cinematografico", questo esempio di "neorealismo caleidoscopico" (Alberto Farassino) meriti la massima rivalutazione – non foss'altro, aggiungo io, per la performance della deliziosa Marina Vlady e per il colore pastello disegnato da Domenico Purificato – e, a suo tempo, se n'erano accorti anche altri: «Metterà d'accordo, fatto rarissimo, "Cahiers du Cinéma" e "Positif", le due massime riviste di cinema francesi»²¹.

I più recenti interventi del Cosulich saggista riguardano entrambi Carlo Lizzani, un regista ampiamente omaggiato negli ultimi tempi, anche dagli ex recensori che in passato non sono stati teneri con lui²². Il primo contributo alla conoscenza di questo altro "ragazzo del '22" (proprio come Rosi) muove da un'antica recensione sul "Giornale di Trieste" di *Achtung! Banditi!* in cui Cosulich addirittura affermava: «Forse il solo film italiano che, assieme a *1860* di Blasetti, abbia il diritto di chiamarsi storico»²³ e analizza il percorso del regista sino a un altro titolo "cooperativistico", il boicottato *Cronache di poveri amanti*, quello maggiormente connotato in termini di "linea del partito". Anche qui un po' di curiosi retroscena della storia. Quando

Lizzani e Gaetano De Negri [Giuliani G. De Negri], chiesero al Pci di tenerla [la Cooperativa Spettatori Produttori Cinematografici] a tutti i costi in vita, [...] fu lo stesso

19 C. Cosulich, "Un cineasta col vizio del cinema", in *Gianni Amelio, un posto al cinema*, a cura di Domenico Scalzo, Torino, Lindau, 2001, p. 32.

20 C. Cosulich, "'Giorni d'amore' e la critica", in *Giorni d'amore. Un film di Giuseppe De Santis tra impegno e commedia*, a cura di G. Spagnoletti e M. Grossi, Torino, Lindau, 2004, pp. 78-79.

21 Ivi, p. 80.

22 Cfr. L. Pellizzari, "Dagli amici mi guardi Iddio... Carlo Lizzani e la critica", in *Carlo Lizzani. Un lungo viaggio nel cinema*, a cura di V. Zagarrìo, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 90-111.

23 C. Cosulich, "Nato nel '22", in *Tra cronaca e storia il cinema di Carlo Lizzani*, a cura di J. Baldeschi, Circolo del cinema "Angelo Azzurro", Castelfiorentino 2009, p. 33.

Togliatti a ritenere controproducente che il partito si impegnasse in prima persona a produrre il film. Preferiva che, con l'autorità acquisita grazie al loro successo, i cineasti del partito si abituassero a "navigare in mare aperto". Lizzani applicò alla lettera l'autorevole consiglio del segretario del partito. Da quel momento divenne il regista più eclettico del cinema italiano, girando altri 42 film.²⁴

Il che è una plausibile interpretazione di una lunga e ondivaga carriera, i cui frutti hanno appunto più volte lasciato perplessa od ostile la critica.

Nel secondo contributo, che in parte riprende i temi del precedente, colpisce una fulminea definizione. Richiamandosi a una distinzione operata da Giacomo Noventa («L'antifascismo procede da un sapere, da una certezza. La Resistenza da un non sapere, da un dubbio. L'antifascismo conosce tutte le cause, mortali e veniali, del disastro. L'uomo della Resistenza si domanda invece come mai tale disastro sia stato possibile»), Cosulich conclude: «Rossellini, da *Roma città aperta* ad *Anno Uno* (il biopic su De Gasperi) è stato un "resistente"; Lizzani, da *Achtung! Banditi!* in poi, è stato un "antifascista"»²⁵.

Questo è quanto, in una sorta di repertorio che può risultare un po' noioso – e me ne scuso –, specie al confronto con la freschezza stimolante dei testi "reperati" e forse apparire non sufficientemente indicativo dell'opera di sistemazione pervicacemente quanto efficacemente attuata in queste varie occasioni. Cosulich, infatti, muove da una duplice prospettiva: dall'alto, alla luce dell'esperienza accumulata in tanti anni di "mestiere", con la capacità di una visione d'insieme che ci mostra il cinema italiano nel suo divenire; dal basso, nelle vesti di un spettatore curioso e di un cronista storico attento al dettaglio, con la facoltà di illuminarci sugli aspetti più oscuri e sui retroscena più remoti. Un discorso che si fa – o forse questa è stata l'interpretazione qui privilegiata – civile e politico, in ottemperanza a un'esigenza interiore più che esteriore, e i decenni considerati gliene offrono ampia materia. Così al compilatore premeva, di volta in volta, evidenziare spunti o osservazioni, curiosità e opinioni, paradigmi e riflessioni che, oltre a essere funzionali al tema trattato, potessero risultare anche di qualche utilità nel delineare la figura e il pensiero del loro autore. Al quale ho lasciato la parola, dato che ben poco vi si poteva aggiungere.

POSTILLA:

Ho visto Callisto solo poche volte in vita mia (una, la più significativa, a Ring!, festival della critica cinematografica, quando nel 2002 gli consegnammo – e fu il primo a riceverlo, in virtù dei suoi felici e fecondi ottant'anni – il premio "Una vita da boxeur") e ho avuto occasione di lavorare con/per lui solo una volta, in occasione del volume da lui curato per la *Storia del cinema italiano* del Centro sperimentale di cinematografia. L'ho seguito sporadicamente, per ragioni logistiche,

²⁴ *Ibidem*, p. 41.

²⁵ C. Cosulich, "Militante di lungo corso", in Carlo Lizzani. *Un lungo viaggio nel cinema*, cit., p. 169.

durante la sua ventennale militanza (1973-1994) di critico per “Paese Sera” (più assiduamente su “ABC” e su “Avvenimenti”). Ma il suo giornale mi deve un risarcimento. Durante il servizio militare nel lontano 1962, prima a Bari (Centro addestramento reclute) e poi alla Reggia di Caserta (corso telescriventi dell’Aeronautica: non mi sono fatto mancare niente) acquistavo (al posto dell’abituale lettura de “l’Unità”) quello che sarebbe stato il suo quotidiano pensando di non dare nell’occhio. Fui ugualmente colto in flagrante e punito, per “insubordinazione”, con 5 giorni di consegna in caserma e da allora segnato a vista. Tanto per fare anch’io un po’ di autobiografismo.