

Il critico e il marmo: le monografie di Callisto Cosulich

CLAUDIO BISONI

PREMESSA

Da così tanti anni leggiamo Cosulich con regolarità che si può persino provare un sentimento di stupore quando, nella bibliografia di una vita, incontriamo tutto sommato poche monografie. La monografia: questo feticcio della cultura umanistica, l'oggetto che ha goduto di un'attribuzione di status e di un valore simbolico inspiegabili in altri campi del sapere: per esempio nella cultura scientifica, dove sono gli articoli a contare, e non certo i volumi. Dunque, pochi libri, distribuiti su un periodo piuttosto ampio: dagli anni Cinquanta al 2007.

Procederò abbastanza disordinatamente, cominciando dall'inizio.

QUOTIDIANO ... IN VOLUME

Il contatto decisivo con il cinema avviene, come spesso succede a quella generazione, in età precoce. E presto si trasforma – per l'invidia e lo stupore degli eterni cottimisti della critica cinematografica odierna – in ruolo professionale: all'epoca una professione certa e senz'altro retribuita. Gli inizi sono ricordati dallo stesso Cosulich in un recente scritto autobiografico, *Trieste cinema*, dove si dice che l'incontro avviene sotto le armi, in Marina, con una proiezione “navale”, nel porto

di La Spezia, l'8 settembre, di *L'eterna illusione*¹, proiezione preceduta da visioni americane, sempre a bordo: "i film del nemico" eppure già molto amati in quanto introvabili perché non distribuiti in Italia durante il conflitto.

Trieste cinema contiene un breve profilo dei primi anni di attività di programmazione in cui si impegna il Nostro. A Trieste, tra gli anni Quaranta e Cinquanta, la voglia di cinema non manca. E a fronte della diffidenza di alcuni intellettuali locali, i più volenterosi, tra i quali in prima linea lo stesso Cosulich e il poco più giovane Kezich, cominciano a gestire una sottosezione del Circolo della Cultura e delle Arti. Tra proiezioni di *La terra trema* e l'apertura di nuove sezioni, l'attività porta a un coinvolgimento di circa 2000-3000 persone: uno dei centri più brillanti d'Italia nel pieno dell'epoca d'oro dei circoli², il primo fondamentale tassello di una cultura cinematografica diffusa sul territorio la cui eredità sarà raccolta negli anni Settanta dalle organizzazioni cinefile cittadine (La Cappella Underground).

Dal 1948 Cosulich è titolare della critica cinematografica sul "Giornale di Trieste", con modalità che, come si è detto, «rapportate all'oggi, sanno di fantascienza»³ («Nessuno pretese da me un curriculum che – del resto – mi sarebbe stato impossibile presentare»⁴). Una selezione degli articoli apparsi sulla testata viene raccolta in volume nel 2005, l'unico dell'intera bibliografia a essere costituito da un'antologia di recensioni. Il libro si legge come «un lungo, ininterrotto testo discorsivo, un romanzo saggistico»⁵, malgrado le precauzioni dell'autore. Egli infatti precisa, in sede introduttiva, come gli articoli fossero concepiti (e oggi vadano letti) nello spirito del tempo, perché scrivere per un quotidiano non significa certo pensare di «scolpire il marmo»⁶. Eppure le recensioni, una volta raccolte in volume, sono, loro malgrado, scolpite nel marmo, trattenute per sempre con funzione di "monumento", a ricordare un'attività di scrittura lontana nel tempo. L'effetto di iscrizione definitiva non dipende solo dal format editoriale. Deve qualcosa anche al corpus di riferimento, cioè al fatto che il recensore si trova in un periodo storico nel quale ha sotto mano opere che di lì a poco sarebbero per sempre entrate nel canone cinematografico occidentale. E sarebbe fin troppo facile ricordare i casi in cui l'intuizione critica registra in presa diretta il valore che certe pellicole avrebbero raccolto negli anni successivi, diventando talvolta dei classici, o al contrario, cogliere gli appuntamenti mancati, peraltro piuttosto sparuti (tra i quali direi che spicca solo la schietta sottovalutazione del Welles di *Quarto potere* e dei film shakespeariani). Ma se è vero che il giovane Cosulich ri-

1 C. Cosulich, *Trieste cinema. Un periodo importante nella storia del C.C.A., Circolo della cultura e delle arti*, Trieste, 2000.

2 Cfr. V. Tosi, *Quando il cinema era un circolo. La stagione d'oro dei cineclub (1945-1956)*, Venezia, Marsilio/Roma, Edizioni Bianco e Nero, 1999.

3 C. Cosulich, *Il cinema secondo Cosulich*, a cura di R. Menarini, Gorizia, Transmedia, 2005, p. 17.

4 *Ibidem*.

5 R. Menarini, "Critica e discernimento. Note sulle recensioni di Callisto Cosulich: materiali per una mappa antologica", in C. Cosulich, *Il cinema secondo Cosulich*, cit., p. 289.

6 C. Cosulich, *Il cinema secondo Cosulich*, cit., p. 15.

sulta dotato di quella dose di intuito necessario al quotidianista di razza, almeno altre tre sono le caratteristiche presenti subito nella sua prosa.

In primo luogo, lo *spirito di servizio*. Siamo nel contesto storico di una cultura cinematografica effervescente, con annesso rilancio di iniziative editoriali e riviste varie, tra le quali ricordiamo “Film d’oggi”, “Cine-tempo”, la nuova serie di “Cinema” (pronta a rinascere come “Cinema nuovo”), “Rassegna del film”, “Sequenze” di Luigi Malerba. Altri “ragazzi prodigio” della Trieste degli anni Quaranta si apprestano a entrare in modo duraturo nel mondo della pubblicistica di settore: Ranieri, Kezich, Giraldi. In questo periodo gli interventi di Cosulich funzionano come tentativo di introdurre il lettore alla cultura di settore, consigliandolo ovviamente nelle visioni ma anche nelle letture (si vedano le pagine dedicate alla presentazione di *L’arte del film* di Aristarco). Il critico offre una panoramica sul presente del cinema, sia perlustrando ciò che i festival internazionali offrono dalle cinematografie francese, inglese, argentina e messicana; sia cercando di “coprire” il maggior numero di offerte dell’industria culturale. Film nazionali, internazionali, documentari chirurgici, ripescaggi (soprattutto dalla produzione nord americana), prime e seconde visioni, anteprime, festival, proiezioni dei circoli del cinema: ogni occasione è buona per fare il punto, aggiornare lo spettatore con le informazioni essenziali, le descrizioni della lavorazione dei film, le precedenti tappe dei cineasti. C’è comunque un desiderio di orientare gli umori del pubblico, soprattutto quando uno sforzo maggiore del previsto è richiesto («Sarebbe poco onesto far credere al pubblico di trovarsi davanti a un film di quelli soliti: assistendo a *La terra trema* non ci si diverte, nell’accezione di questo verbo quale almeno viene applicata al cinematografo; si assiste però a un’opera d’arte concepita da uno dei maggiori registi del cinema»⁷). Accanto a ciò si trova anche l’attenzione per il “locale”, una sintonia tra certi film e il territorio («I film di Capra hanno la fortuna di essere programmati a Trieste con intelligente puntualità»⁸; a proposito di *The Long Voyage Home*: «Film di una poesia rara [...] che, specie in una città marittima come la nostra, dovrebbe trovare una piena risonanza spirituale»⁹).

In secondo luogo, la *libertà di giudizio*. Giova ricordare che ci troviamo negli anni della chiusura del “Politecnico”, delle lodi cantate all’indirizzo di Zdanov. Anni in cui Ugo Casiraghi, un critico oggetto di un certo revival odierno, stroncava *Ordet*, *La strada*, *Il bidone*, mentre Tommaso Chiaretti incensava, in nutrita compagnia (a cavallo tra “Il contemporaneo”, “Rinascita” e “L’unità”), cose come *I minatori del Donbass* o *Canzone della terra siberiana*. Cosulich va per la sua strada. A tratti condivide le istanze della critica più impegnata nella “battaglia delle idee” (per esempio, avanza riserve riguardo a *Sotto il sole di Roma*, con argomenti anti-calligrafici che richiamano la tradizione critica di “Cinema”), poi però non

7 Ivi, p. 139.

8 Ivi, p. 42.

9 Ivi, p. 112.

stronca certo *Il cielo sulla palude*, elogia senza riserve *Riso amaro*, i primi film di Emmer e Castellani. Si schiera da subito per Lattuada e Fellini. Difende un canone ristretto a cui attribuisce un valore in termini di assoluta distinzione artistica (*Amanti perduti*, *La terra trema*, *Ladri di biciclette*, *Miracolo a Milano*, *Umberto D.*, *La linea generale*, *The Long Voyage Home*, *Il silenzio è d'oro*) ma accoglie con favore anche la produzione di genere hollywoodiana. Ed è disposto a cambiare parere passando da una considerazione negativa a una positiva, senza pregiudizi (cosa che avviene a proposito di Lubitsch).

In terzo luogo, l'attenzione multi-focale sui vari aspetti del film. Per esempio, recensendo *Una donna nel lago*, Cosulich si interroga sull'uso permanente della soggettiva concludendo che il valore artistico dell'espedito è nullo ma non il suo valore educativo, perché «obbliga lo spettatore a rendersi conto delle prodigiose possibilità insite nella macchina da presa»¹⁰: un modo efficace di dire una cosa piuttosto attuale, e cioè che un film può essere insignificante come fatto di contenuto e come fenomeno artistico, ma molto significativo come fatto mediale. Il critico pone sempre attenzione ai vari aspetti della pellicola considerata, che si tratti della sua derivazione letteraria o dei parametri tecnico-formali. Su questi ultimi Cosulich dà informazioni dettagliate sulla filmografia di Gregg Toland. Non gli sfugge la profondità di campo in *Quarto potere* né l'uso della gru in *Riso amaro* o il superamento del campo-controcampo in *Cronaca di un amore*. E così via.

DA RENOIR A LATTUADA...

Una dominante informativa si coglie anche nella prima monografia che Cosulich licenzia nei primi anni Cinquanta, mentre è critico titolare al "Giornale di Trieste"¹¹. La breve pubblicazione è dedicata a Jean Renoir e punta a una ricostruzione lineare, cronologica della filmografia del cineasta. Il giudizio critico a caldo viene lasciato in secondo piano. I film non sono indagati in profondità. Piuttosto se ne restituisce lo "spirito" o l'"essenza" attraverso il collage di fonti contestuali: continui e documentati sono i riferimenti alla critica francese (Bazin in testa, e anche Sadoul, Jean Georges Auriol, Schérer-Rohmer, le "fiches" della Fédération Française des Ciné-Clubs), come pure alle prime ricostruzioni storiografiche e ai contributi di settore (Pasinetti, Comencini, Sadoul, Verdone ecc.), ai souvenirs dell'autore, ma anche ai manifesti pubblicitari e alle locandine delle pellicole.

Dall'interesse per Renoir scaturisce, alla fine degli anni Sessanta, un altro studio su *La grande illusione*¹². La collana in cui compare il contributo è *Invito al Cinema* (parte di *I Radar - Enciclopedia del tempo libero*), diretta da Orio Caldiron, nella quale si trovano anche un *La corazzata Potemkin* di Morando Morandini, *Ombre*

10 Ivi, pp. 33-34

11 C. Cosulich, *Jean Renoir*, Pib. E. Giacomaniello, Roma 1952.

12 C. Cosulich, *La grande illusione*, R.A.D.A.R., Padova 1969.

rosse di Tullio Kezich, *Ladri di biciclette* di Ernesto G. Laura, *I sette samurai* di Tino Ranieri, *Orizzonti di Gloria* di Guido Fink. Il format editoriale impone il racconto particolareggiato della trama, un profilo del cineasta e un glossario dei termini tecnici seguito da filmografia. Mentre alcuni box servono a fornire le informazioni storiche essenziali (“Gli anni Trenta in Francia”, “*La grande illusione* in Italia”), nella parte più analitica viene chiarita la duttilità ideologica del film (una sorta di “pacifismo con riserva” che non sfocia mai in un racconto “a tesi”) mediante l’analisi di dialoghi e personaggi.

Al genere della monografia d’autore Cosulich ritornerà alla metà degli anni Ottanta, all’interno di una delle collane monografiche più longeve dell’editoria cinematografica nazionale, per considerare un regista a cui ha dedicato costante attenzione nei decenni precedenti: Alberto Lattuada¹³. Così come per Renoir un punto di partenza imprescindibile per l’analisi erano stati gli autobiografici *Souvenirs* pubblicati nel 1938, ora lo sono le innumerevoli occasioni nelle quali il regista italiano parla del proprio cinema. Cosulich quindi continua ad attribuire alla parola dell’autore un ruolo essenziale per la comprensione dell’opera. Da qui discende una prima caratterizzazione del cineasta come qualcuno che si è sempre pensato estraneo, non allineato alle correnti maggioritarie del cinema italiano, ma al contempo non abbastanza “di rottura” per trasformare questa marginalità in una forma di “splendido isolamento”: Lattuada come autore «inclassificabile e, quindi, quanto mai intrigante»¹⁴. Il volume, ricco di un repertorio fotografico proveniente dagli archivi personali del regista, ricostruisce il percorso di questo artigiano appartato attraverso un’analisi film per film, che privilegia una scansione in tre momenti: gli anni della formazione, fino al 1954, in cui prevalgono «capacità di indignazione» e una «pertinace volontà di giudizio»¹⁵. Un secondo momento (che si estende fino agli anni Sessanta) in cui predomina un atteggiamento tollerante, una maggiore attenzione al personaggio rispetto allo sfondo ambientale, ugualmente lontano dall’ingenuo ottimismo e dalla tentazione di piangersi addosso. Un terzo momento, esteso fino agli anni Ottanta, in cui il regista «vagheggia un neopaganesimo fondato sul ritorno alla natura, sul culto della bellezza, su una sessualità libera da qualsiasi tabù, su un Eden dove non esistono frutti proibiti»¹⁶.

Anche in questo volume, più che attraverso astrattezze teoriche o metodi di lettura calati dall’alto, il percorso del cineasta è reso attraverso testimonianze di prima mano o raccolte per tramite degli studi già esistenti¹⁷, mettendo il rilievo

13 C. Cosulich, *I film di Alberto Lattuada*, Gremese, Roma 1985.

14 Ivi, p. 7.

15 Ivi, p. 8.

16 Ivi, p. 9.

17 Nel frattempo si era resa disponibile *L’avventurosa storia del cinema italiano: un lavoro indispensabile per ricostruzioni di questo tipo*. Cfr. F. Faldini, G. Fofi, *L’avventurosa storia del cinema italiano*, Milano, Feltrinelli, 1981.

le sfumature di stile, il lavoro concreto necessario alla messa in scena, la realtà del set e della lavorazione con i suoi momenti difficili (si vedano per esempio le pagine dedicate alle condizioni di lavorazione nell'Italia dell'immediato secondo dopoguerra). Lattuada funziona come esempio di quel cinema medio, a cavallo tra ambizioni artistiche e conoscenza dei meccanismi industriali, la cui esistenza era stata a lungo osteggiata dalla critica tradizionale e che, sulla scorta di una maggiore conoscenza della storia del cinema italiano, ottiene ora un'adeguata riconsiderazione.

... PASSANDO PER GLI U.S.A.

Continuiamo a ritroso.

Nel corso degli anni Settanta Cosulich aveva licenziato un altro testo in qualche modo pionieristico sulla New Hollywood¹⁸. Il volume è un tentativo di registrare i cambiamenti nel cinema americano, per così dire, in presa diretta. Mentre la seconda parte è costituita da un dizionarietto dei protagonisti della nuova Hollywood, nella prima troviamo una mappatura aggiornata quasi in tempo reale. Cosulich parte citando due propri articoli del 1970 e del 1972, a cui aggiunge altrettanti aggiornamenti. Cosa ne esce? Ovviamente un paesaggio in continua evoluzione, nel quale non è impossibile tracciare linee di sviluppo coerenti.

La tesi è chiara: ci sono delle varianti di contenuto in alcuni film nord americani tra Sessanta e Settanta, che nel corso del decennio hanno perso la forza di rottura originaria. Cosulich non si schiera tra quanti, entusiasti, credono nei fermenti del cambiamento in modo incondizionato. Per questi ultimi la Hollywood Renaissance rappresenterà più che altro un motivo di delusione. Al contrario Cosulich, per quanto guardi con attenzione al primo ciclo contestatario della New Hollywood (*Easy Rider*, *Fragole e sangue*, *Soldato blu*, *Il laureato*) non si illude affatto che rappresenti un reale elemento di rottura: Hollywood rimane un'entità complessa in bilico tra apertura all'autore e riassetto dell'Industria, tra progresso e reazione. L'atteggiamento guardingo di Cosulich si può dire che trovi una conferma nelle riflessioni che Franco La Polla dedica agli stessi fenomeni, quasi nello stesso giro d'anni. Per La Polla infatti gli anti-eroi espressione di "un'altra America" non fanno che perpetuare il buon senso di un'etica compassionevole. La New Hollywood dei primi Settanta è ideologicamente confusa, ha un aspetto di denuncia sul piano dei contenuti, ma continua a funzionare attraverso meccanismi standard (come l'immedesimazione). Mentre però per La Polla i segni di una vera novità estetica saranno presenti in una seconda ondata legata ai nomi di Spielberg, Scorsese ed Altman (quando «alcuni giovani registi, evitando la facile demagogia delle tematiche realistico-politiche, si assestano su versanti icono-

18 C. Cosulich, *Hollywood Settanta. Il nuovo volto del cinema americano*, Firenze. Vallecchi, 1978.

grafici e addirittura teorici di ben altro spessore»¹⁹), per Cosulich è più marcata la parabola involutiva. Dove era stato possibile vedere una critica in stile New Left ad alcuni pilastri ideologici dell'american way of live, ora emergono film che spiegano come farsi giustizia da soli (da *Ispettore Callaghan: il caso Scorpion è tuo a Cane di paglia*), segno di una "virata a destra" talvolta descritta attraverso accenti non sempre condivisibili: si veda la lettura di *Arancia meccanica* o il giudizio assai severo su *Il padrino*.

Torniamo indietro ancora di qualche anno: 1969. Un anno proficuo per il Nostro. Come abbiamo visto, esce proprio allora la monografia su *La grande illusione*. A cui però si aggiunge una pubblicazione piuttosto originale. Vorrei concludere analizzandola un po' più nel dettaglio.

TUTTO IL SESSO NEL '69

Apro il volume e il segnalibro cade: una fettuccia di carta 21x07 ai miei piedi. La raccolgo. Sotto una fotografia del critico da giovane, la nota biografica. Sull'altro lato: «viviamo in un'epoca di sessuocrazia». Poco più avanti: «L'autore [...] fa notare come il cinema, sessualizzandosi, si è man mano diserottizzato al punto che oggi l'eros ha perso quasi interamente il suo antico fascino».

L'idea che in campo di rappresentazione sessuale valga il principio del "vedo/non vedo" come parametro di "fascino" e autenticità, con annessi corollari e premesse – idea implicitamente ben presente nelle pagine che mi scorrono davanti – mi è sempre parsa qualcosa di simile, per esempio, alla teoria dell'evoluzione cosmico-biologica di Herbert Spencer: una curiosità ottocentesca. In questo caso pure dura a morire: nel senso che è stata a lungo dominante anche in seguito, pur avendo raccolto le perplessità autorevoli di Roland Barthes, il quale la chiamava "erotismo", nozione fastidiosa e imprecisa, atta a designare pratiche regolate da una logica tanto suggestiva e metaforica quanto l'erotica sadiana, che le andava contrapposta, era invece assertiva e combinatoria²⁰. Quindi, per istinto e un po' tendenziosamente, interpreto l'idea come una conferma, adeguata al susseguirsi delle generazioni, dell'aforisma che descrive la pornografia come l'erotismo degli altri. L'assunto è infatti incompatibile con l'immaginario sessuale di schiere di maschietti cresciuti prima nell'epoca delle videocassette e del videoregistratore, e poi a contatto con il web, per le quali valgono forse le celebri considerazioni morettiane in *Io sono un autarchico* (e si era "solo" nel '77...): «Vedi, secondo me ci sono due tipi di film di questo genere: da una parte c'è il cinema erotico, che ha una sua ragion d'essere, che può interessare [...]. E dall'altra parte c'è il cinema pornografico, pura e semplice pornografia. Ed è l'unico che a me piace».

19 F. La Polla, *Il nuovo cinema americano (1967-1975)*, Venezia, Marsilio, 1978, p. 66.

20 Cfr. R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola. La scrittura come eccesso*, Torino, Einaudi, 1977.

Nulla più delle pratiche e delle rappresentazioni della sessualità è sintomo e specchio del cambiamento sociale. Da questo punto di vista *La scalata al sesso* – terminato nel 1968 e pubblicato, come abbiamo visto, poco dopo – è iscritto in un preciso panorama storico dal quale non scappa. Ad anni luce da noi.

L'obsolescenza della materia è sottolineata dall'autore stesso e si ricava dalla struttura dell'opera. Il libro è diviso in tre sezioni. La prima ("Quando") racconta l'escalation sessuale nella rappresentazione cinematografica dai primi anni Sessanta in Italia; la seconda ("Come") è una mappa della sessualità al cinema nella varie cinematografie mondiali, effettuata attraverso la lente privilegiata delle visioni festivaliere; la terza ("Perché") contiene alcune conclusioni e ipotesi teoriche. Segue una quarta sezione ("Conclusione 69"), in cui, a solo un anno di distanza dalla stesura del volume, il critico sente la necessità di un aggiornamento. La *sexplotation* (così diremmo noi oggi) assume già proporzioni inimmaginabili solo dodici mesi prima, e si articola intorno a fatti nuovi: proliferazione di tavole rotonde allarmate, considerevole aumento dei sequestri di pellicole, diffusione di generi e sottogeneri più o meno d'importazione (gli *Aufklärung Filme* all'italiana, film sulle perversioni sessuali ecc.), a partire dai titoli di maggior successo (*Il sesso degli angeli*, di Ugo Liberatore, *Sensation* di Ottavio Alessi).

Non solo la materia prima, cioè la realtà storica, evolve in un vortice rapido e segna la distanza dall'oggi. Anche la prospettiva d'osservazione è ben situata. L'idea di fondo che emerge dal libro (e soprattutto dall'ultima parte), risente dell'influenza diretta di Marcuse: sessuofobia e sessuocrazia sono due facce della stessa medaglia. Entrambe concepite per ripudiare l'essenza della sessualità. È la logica della meccanizzazione e del dominio tecnologico che consente il processo di riduzione della sfera erotica alla «bruta soddisfazione sessuale»²¹. Viviamo in un mondo di rovine erotiche dove la desublimazione toglie all'esperienza della sessualità ogni fascino. Andrebbe quasi tutto bene se non fosse che quando si sente parlare di "essenza" o di "orizzonte di esperienza libidinale perduto"²² si è sempre autorizzati a sospettare atteggiamenti nostalgici o altre speculari idealizzazioni del desiderio sessuale, magari a loro volta energeticamente smontate da altre prospettive teoriche, non proprio marcusiane (si pensi a Lacan ...).

Un altro squilibrio si coglie guardando alle tipologie produttive studiate perché centrali nella rappresentazione della sessualità. L'autore lambisce la produzione di genere in gran parte tralasciandola, con poche, sporadiche eccezioni. Insomma, molto Brakhage, Buñuel, Robbe-Grillet, poche incursioni in profondità, verso «gli oscuri faticatori della pellicola»²³. All'epoca deve essersi trattato di un atteggiamento fin troppo generoso. Oggi rischia di parere quasi elitario. Per molte pagine sul free cinema, solo qualche cenno ai «filmetti semipornografici»²⁴

21 C. Cosulich, *La scalata al sesso*, Genova, Immordino editore, 1969, p. 169.

22 *Ibidem*

23 *Ivi*, p. 83.

24 *Ivi*, p. 157.

come *Adam and Six Eves*, *Erotica*, *Europe in the Rain*, “proiettati al *London’s Luxurious Cinema Club*”²⁵. E ancora: «Rimarrebbero da considerare i cortometraggi erotici e soprattutto i *film cochon*, croce e ossessione di tutti i questori. Confessiamo, per ciò che concerne quest’ultimo settore, la nostra ignoranza. Le cineteche del *film cochon*, infatti, sono proprietà degli archivi di polizia. Ma i poliziotti non scrivono libri di cinema»²⁶. Insomma, Cosulich a tratti si confronta con immaginari di profondità che contemplan la considerazione di repertori sconfinati, come quando individua le coloriture erotiche dei film dell’horror inglese. In altri momenti si muove entro quell’idea di “canone ristretto” che sarebbe stata mandata in crisi dalle nuove culture cinefile solo a partire dalla seconda parte degli anni Settanta, per cui afferma che esiste solo un gruppo di opere (*Elvira Madigan*, *Io sono curiosa*, *Un affare di cuore*, *Treni strettamente sorvegliati*, *Trans-Europe Express*), «fiori sparsi in un campo di erbaccia»²⁷ che «pur non essendo [...] esaltanti, come i “classici” di una volta, hanno almeno il merito di affrontare i problemi della società e del sesso con serietà e preoccupazione»²⁸.

Una volta individuate le distanze patenti tra il gusto e i modelli di rappresentazione di oggi e quelli di ieri, bisogna pur dire che *La scalata al sesso* rimane un libro importantissimo, per almeno tre ragioni.

La prima è che la storia dei media ci ha abituati a pensare gli anni Settanta come il periodo in cui si passa da una situazione blindata, tra le più arretrate d’Europa, a una deregulation totale dove l’elemento sessuale fa da traino di interi settori dell’industria culturale. Cosa senz’altro vera. Ma recentemente gli sguardi più attenti si sono concentrati su dinamiche di più ampio periodo²⁹. Il libro di Cosulich è un contributo essenziale in tale direzione. Ciò che succede nei Settanta riposa su un terreno ben preparato da due lustri e più di occhiate furtive, dibattiti pubblici, incessanti attività censorie. Cosulich si sofferma sulla ricostruzione di un regime percettivo dimenticato, dove anche la parola “osè” richiama una nebulosa dal contenuto sfuggente, e il termine “pornografico” non ha il senso “tecnico” che avrebbe acquisito in seguito. E dove ci si poteva scandalizzare per una sequenza di *Il grido* considerata “audace”. Poi arriva *La dolce vita* e per la prima volta «i benpensanti si trovarono in minoranza»³⁰. Il film innesca una mutazione del costume cinematografico italiano e tutte le condizioni sfavorevoli di una cultura arretrata si trovano capovolte: «c’era il concorso addirittura morboso del pubblico, c’era l’appoggio della stampa che arrivava sino a un quotidiano di destra come “Il tempo”; gli stessi cattolici apparivano divisi [...]»³¹.

25 *Ibidem*

26 Ivi, p. 161.

27 Ivi, p. 173.

28 Ivi, p. 172.

29 Cfr. P. Ortoleva, *Il secolo dei media. Riti, abitudini, mitologie*, Milano, Il saggiatore, 2009.

30 C. Cosulich, *La scalata al sesso*, cit., p. 71.

31 Ivi, p. 72.

Di lì in poi i censori avrebbero dovuto concentrarsi sul dilagare di esempi più prosaici. *Europa di notte* aveva già “de-generato” nei “film di notte”, i quali a loro volta portavano i “film sexy” da cui sarebbero discesi i “film proibiti” e così via. Il libro è una miniera di notizie di storia informale, dotate di potere di verità, di senso di vicinanza del cronista in presa diretta sugli eventi. A lato del tema principale, si trovano gustose rievocazioni: la guerra delle poppe delle maggiorate fasciste, Fellini “cocco bello dei cattolici” che riesce a rompere il fronte compatto delle indignazioni riguardo a *La dolce vita*, il suo film che entra in una collana di volumi erotici francesi, ecc.

La seconda ragione che rende importante *La scalata al sesso* è legata a rapporto tra il clima di liberalizzazione e il loro opposto-complementare: la censura. Il libro in realtà è un contributo essenziale alla storia di questa istituzione, che ben lungi da rappresentare un semplice ostacolo alla “messa in discorso” della nudità cinematografica, ne ha rappresentato il principale dispositivo di regolazione. Dopo avere ricordato che negli anni Cinquanta il potere democristiano si era dimostrato sostanzialmente indulgente nei confronti della materia sessuale, preferendo spostare le sue attenzioni sul controllo politico³², Cosulich ricostruisce i meccanismi della censura sessantesca in un clima nel quale i confini tra libertà politica e sessuale si confondono sempre più, mostrando come l’istituzione censoria fosse entrata in certi casi a fare parte dell’immagine e della promozione implicita del film a cui si applicava: «[...] la censura, con un atto di libertà davvero imprevedibile, vietò *Blow up* ai soli minori di 14 anni. D’improvviso il film di Antonioni, di cui si era addirittura messa in dubbio la presentazione in Italia, veniva a perdere il fascino del proibito»³³.

La terza ragione si può osservare già prendendo in mano il volume. Nelle prime pagine si trova un “atlante fotografico” definito una “documentazione sulle attuali frontiere del pudore”. Il libro stesso insiste sul proprio carattere di “rapporto”, lontano dalle ambizioni di una “teoria generale”³⁴. Il dossier fotografico raccoglie in realtà fotogrammi licenziosi caduti sotto le forbici della censura, scatti rubati, immagini tratte da “edizioni speciali”, foto di scena, materiali per la maggior parte provenienti dall’indotto dell’*art cinema* internazionale. In altri termini, con l’escamotage della cronaca dei fatti, il volume contribuisce al clima di licenziosità che descrive così bene, in un cortocircuito tra esposizione distaccata e ammiccamenti al pubblico, che negli stessi periodi si trova, non a caso, anche come ingrediente di base del “film di notte” blasettiano, e poi del “mondo movie”,

32 «L’on. Andreotti, che fu per anni l’abile controllore del cinema italiano, mentre condannava il contenuto sociale di *Umberto D*, replicava a un giornale cattolico del varesotto, il quale aveva accusato i censori di essere “o corrotti o idioti”, dicendo che “la pericolosità morale di un film non va valutata soltanto per la presenza o meno di qualche gamba scoperta”», *La scalata al sesso*, cit., p. 68.

33 Ivi, p. 95.

34 Ivi, p. 181.

secondo una linea tipica dell'industria culturale italiana, talvolta ben capace di mantenersi in equilibrio tra ambizioni commerciali e spinte pedagogizzanti³⁵.

Nel dossier fotografico si incontra una didascalia che recita: «Se oggi, come dice Robbe-Grillet, per vendere un trattore occorre che nel manifesto appaia una donna nuda, domani – in una società più consequenziale – il trattore potrà scomparire del tutto, lasciando l'intero spazio alla donna nuda». Ebbene, *La scalata al sesso* ci dice indirettamente che tra anni Sessanta e Settanta non è ancora così. È un documento sul fatto che quella è ancora l'epoca del trattore. L'epoca in cui la donna non può essere ancora nuda “in sé”, né la rappresentazione del sesso tautologicamente se stessa. Proprio quando l'intento è di raccontare l'autonomizzazione della sessualità come tema visivo della cultura sessantesca, invece si dimostra come sia attiva una dinamica opposta a quella individuata da Foucault nelle società repressive: non più un proliferare di enunciati che dissimulando la natura di discorso esplicitamente sessuale in realtà parlano di sesso, ma un insieme di parole e immagini che esibendo una natura di discorso sul sesso in realtà lo “coprono”, lo fanno slittare sotto altre pratiche significanti. In questo libro, e nella società italiana degli anni Sessanta, il sesso viaggia sempre con qualcosa d'altro, ha bisogno di appoggiarsi ad altre pratiche istituzionalizzate: una poetica, il discorso medico (i film medico-ginecologici), l'alibi didattico, la finzione pseudo-etnografica (il mondo movie). E soprattutto il cinema d'autore. Perché è questo il dato più interessante. *La scalata al sesso* ci ricorda come non si capisca nulla del cinema d'autore negli anni Sessanta e seguenti, del suo talvolta immenso successo popolare, se non lo si descrive come un meccanismo capace di accorpare in sé ricerca estetica, progresso socio-politico e il grande polo tematico-rappresentativo dell'erotismo³⁶.

35 Cfr. Fa. Colombo, *La cultura sottile. Media e industria culturale in Italia dall'Ottocento agli anni Novanta*, Milano, Bompiani, 1998.

36 Su questo argomento, si veda anche il fondamentale S. Neale, *Art Cinema as Institution*, “Screen”, XXII, n. 1, 1981.