

# La scrittura politico-culturale: Callisto Cosulich tra televisione, critica e lotta alla censura

MASSIMILIANO SPANU

Dall'esame della messe di scritti di Callisto Cosulich, destinati agli ambiti più diversi, sembra emergere la risultante d'una pratica costante, ossessiva quasi: quella d'una scrittura intesa come strumento privilegiato di divulgazione professionale e cinefila dei contenuti oltre che, in anni di grande spinta al rinnovamento nazionale ('50, '60, '70), e in quelli successivi d'inappetenza democratica (dagli '80 in poi), come luogo prediletto d'appassionata enunciazione politico-culturale.

Un mezzo e un fine di lotta intellettuale atti alla trasformazione delle cose verso un miglioramento complessivo e istituzionale, alla difesa e divulgazione del bello e dell'etico attraverso il proprio specifico estetico, quello critico e cinematografico. La sua scrittura, cioè, è sempre impegnata, *radical*, anche quando sommessa, divertita o mestierante; seppure non organica, è sempre militante, pur libera da specifiche militanze.

Esempio primo, qui, paiono proprio gli scritti che mai hanno avuto pubblicazione (magari non essendo a questa destinati). Sono gli scritti *tecnici*, funzionali ad altra testualità, "seconda": quindi, i dattiloscritti preparatori agli audiovisivi televisivi, soprattutto RAI - soggetti/proposte per trasmissioni sul cinema d'autore - che ancora oggi, a questo riguardo, non lasciano spazio a dubbi o interpretazioni diverse. Quelli di Cosulich, infatti, sono già in una fase come quella, ipogea, quasi coscienziale, testi d'intima vitalità e di grande efficacia, conseguenza

d'un fervore intellettuale trasparente, palpabile, vero. Del quale sono espressione, tuttavia, in un costante, continuo ferreo controllo stilistico.

Per l'Italia televisiva del tempo, degli Anni Settanta e Ottanta (assieme a quelli di pochi altri fuoriclasse della critica nazionale), gli scritti di Cosulich rappresentano senz'altro alcune tra le novità più significative, inauguranti – o quasi – le moderne modalità d'analisi e commento al film sul piccolo schermo nazionale, ipotizzando nel contempo l'impianto della trasmissione a venire, presentandola, già concretamente evocandola attraverso la scrittura. Non rinunciando *a priori* ad un'innovata, assai raffinata comprensione del film come – in un modo o nell'altro – testualità precipuamente politica e culturale (in anni nei quali la cosa è da ritenersi tutt'altro che scontata), pur sempre un oggetto estetico in rapporto intimo, privilegiato se non diretto con la realtà, o meglio la "verità" (Cosulich spesso concorda con le teorizzazioni ontologiche fondamentali del neo/realismo, da Chiari-ri a Bazin, sfiorando anche il primo Metz, la sociologia, la politica degli autori...). È scrittura, la sua, che in svariati momenti gli permette, come critico giornalista, posizioni estremamente evolute e raffinate, quasi *pre-cultural studies*, senza per questo precludergli le consuete, ma assai efficaci, analisi di tipo critico-testuale (il che l'ha portato, nel corso della sua carriera, a collaborare con una pletera di riviste specializzate: tra le altre "Cinema", "Cinema Nuovo", "Cinema 60", "Bianco e Nero", "Filmcritica"). Un modo, quello analitico, applicato o meno che sia, che è implicito al *sentire* di Cosulich, quasi lo scrivere sia stato – e sia ancora per lui – una coazione all'intelligenza più viva, antidogmatica, mai retorica e sempre, in qualche misura, fattiva, pragmatica; ad un necessario esercizio psicoanalitico nel testo, inteso come spazio di libertà personale e, in quanto tale, data la formazione culturale del nostro, in ovvia opposizione a tutte le forme di strisciante controllo sociale figlie dei poteri politici-culturali più omologanti dei suoi e nostri anni, avvezzi a tentativi di manipolazione se non, addirittura, repressivamente, stupidamente censorie<sup>1</sup>.

Un esercizio d'energia oppositiva, il suo, che allora deve ancora oggi trovare sfocio, riscontro immediato ed efficace, nell'apparecchiarsi al lettore, nel comunicare, nel dibattere con lui, e ovviamente una qualche "pubblicazione"; motivo per il quale Cosulich, a chi glieli chiedesse, risponde di *non avere inediti* (ne rimane qualcuno solo tra i soggetti televisivi e cinematografici), e di non aver voluto fare ciò che con successo avrebbe potuto benissimo, con gran talento, cioè proprio lo sceneggiatore (la cui attività, è naturale, rischia molto più frequentemente d'essere vanificata, i cui frutti spesso rimangono chiusi in un cassetto per sempre).

Nulla di stazonato, quindi. Nulla di datato, nonostante la sua sia classe 1922. Nonostante, con la collega Elisa Grando, si sia partiti nell'infinita ricognizione della sua produzione dalle veline originarie, ingiallite dai decenni, magari smozzicate sui bordi, affollate da continui, scoloriti segni di correzione a penna biro, quasi innervate della foga sapiente del maestro sempre "giovane". Da queste,

---

1 Si veda, ad esempio, *L'ottusità dà i numeri*, "ABC".

anzi, proviene ancora oggi una gioia e matericità palpabile del lavoro della carta e dell'intelletto, il segno di un esercizio del suo tempo. La passione.

Cosulich è ancora oggi convintamente *pre-digitale*, non utilizza computer né ricorre a dati *ex-web*, conservandoli tutti, invece, nella propria poderosa memoria fatta dell'abbacinante esperienza personale del cinema. Quelli in esame, dunque, sono documenti che risalgono ad un arco di tempo di sessant'anni di critica, che ne trasmettono le vibrazioni, provenienti in parte sostanziale dal suo immenso e caotico archivio, del quale il nostro un po' si vergogna (dice di sé d'essersi fatto, ad un certo punto, "scrittore pazzo" tra le infinite scartoffie)<sup>2</sup>. Poi, comunque, pezzi che sono lame, cristalli di critica nazionale e internazionale, ai quali, almeno sui quotidiani, non siamo nemmeno più abituati. Critica severa, lontanissima da qualsiasi asservimento, da marchette e concessioni, da qualsivoglia convenienza. Scrittura onesta a schiena dritta, sempre. Scevra da tentennamenti o dubbi metodici.

Insomma, altri tempi, altra critica e altra tempra d'uomo rispetto ai mille dell'oggi giornalistico, fatto per la maggior parte di professionisti in balia del marketing, di scelte dettate, di fragilissime libertà. Allo stesso tempo, se si volesse, è un modello cui guardare e riferirsi. Parafrasando l'amico Leonardo Gandini di questo volume, in epoca che inizia a presentarci un nuovo giornalismo liberato dai laccioli di redazioni e padroni, Cosulich è passato, presente e futuro della scrittura, dello sguardo sul e del cinema.

I "testi pre-televisivi" ad esempio, e in particolare, le parti di commento ai film prescelti e studiati, che in televisione, quando le trasmissioni si sono fatte, sono rimasti quelli degli scritti di partenza, rappresentano già efficaci analisi d'opere, d'autori, di sintassi e stili filmici, di semantiche complesse. I testi di Cosulich per la televisione non rinunciano a collocare le opere nell'affresco del tempo, illustrandone con coraggio i *coté* politici e sociologici: per tutti si pensi al bellissimo *Viaggio nel cinema giapponese* (14/05/1970), lezione cine-televisiva di grande raffinatezza. La trasmissione, a cura dello stesso Cosulich, col montaggio di Piera Bruni e Gianfranco Simoncelli, fu articolato attorno a temi fondamentali (in tivù sviscerati come mai sino ad allora): tra questi, ad esempio, *Le donne di Mizoguchi*, figurine simboliche di grande potenza poetica, tra capolavori quali *Vita di O-Haru donna galante* (1952), *I racconti della luna pallida d'agosto* (1953), *Gli amanti crocifissi* (1954), *L'intendente Sanshō* (1954), *La strada della vergogna* (1956). Si trattava, già in quell'occasione, d'una scrittura attivata contro-politicamente, di critica forte eppure mai urlata, sottile e allo stesso tempo disposta all'improvviso slancio d'emozione e sensibilità attorno a testi filmici percepiti, scomposti e ricomposti come oggetti meravigliosamente modulati. I personaggi femminili permisero anche in quell'occasione, di fronte al grande pubblico italiano, l'agire consueto e politico-culturale del nostro, la denuncia della discriminazione delle donne ovunque esse

---

2 Cfr. Callisto, Tullio, *Franco e il cinema*, 1998, soggetto e regia di Giampaolo Penco, RAI 3 FVG e Videost.

siano, la rivendicazione dei loro diritti, così com'era stato sino dalla rassegna veneziana del 1956, quando giurati allora ben più "titolati" non compresero, a differenza di Cosulich, la grandezza di quel cinema incentrato sull'afflizione femminile nella cultura giapponese e, più genericamente, universalmente, in ogni cultura umana<sup>3</sup>. Una critica consona ai *gender studies* della Feminist Film Theory, quella del maestro triestino, che è sembrata, anche ad un esame complesso e complessivo come quello espresso da questo volume, inaugurante e spesso focalizzata su un cinema in prima battuta *diverso*, "altro", magari lucidamente in bilico tra sacro e maledetto, erotico e tragico, poetico (in questi ambiti sembra ricorrentemente collocarsi la dimensione *cinefiliaca* e coraggiosa della sua scrittura).

Una critica, dunque, evocativa di problemi complessivi. Vicina ai grandi classici (da Ford a Rocha), ai laterali, agli scomodi e censurati (gli amati ed eretici Petri, Pasolini, Cavani...), all'*underground* e al cooperativistico (Schifano, Broceni), e anche ai sotto- o para-generi di consumo, l'horror politico per tutti: notevole e convintissima la sua attenzione, ad esempio, a film "antropofagici", barbarici (come *Porcile* o *Satyricon*) se non addirittura mitologici e "autofagici" (il recuperato *Macunaima* di Joaquim de Andrade, letto come «pantagruelico, privo di mezze misure, delirante nel soggetto e nello stile»<sup>4</sup>, oggi quasi dimenticato). Quella del nostro è una scrittura che pare mai lontana nemmeno dall'esame di macrogeneri "discutibili" e istituzionalmente quasi sempre rimossi, come il porno: si veda, a questo riguardo, il suo *Ciak si giri*<sup>5</sup> (!) dove senza tema si azzardavano i primi, diversi sottogeneri pornografici per mercati nazionali, quasi una porno-geografia – nei paesi anglosassoni i *sadomaso*, nei paesi cattolici i film profanatori e blasfemi, negli scandinavi i film di lesbismo, in Australia e Africa quelli zoofili, diceva -. Non solo, recuperando il Kyrou di *Le surrealisme au cinéma*, e di *Amour-erotisme e cinéma*, tracciava una prima schematica "cronologia del porno" e una sua economia abbozzata, facendo i calcoli, ponendo all'attenzione del lettore quale fosse il business celato dietro al cinema dell'atto sessuale esibito: già allora, negli States di un miliardo di dollari, e nella vecchia Europa di 25 miliardi di franchi annui. A fornire, cioè, i dati sostanziali per una concreta comprensione del fenomeno.

---

3 Cfr. proprio C. Cosulich, *Giappone senza Merlin*, "Italia Domani" n.9, 28 febr. 1960, ove si fa specificamente riferimento ai giudizi di «André Bazin, i registi Ermiler e Visconti, e John Grierson, il padre nobile del documentarismo». Quest'ultimo, in particolare avrebbe formulato, a dire dei verbali di giuria conservati da Giambattista Cavallaro, una tesi che Cosulich definiva «invero singolare, per cui Mizoguchi, essendo un regista eminentemente lirico, non avrebbe conosciuto gli uomini – e men che meno le donne – e non avrebbe dovuto, quindi, trattare un argomento del genere». Commentava poi Cosulich che la cosa per lui sorprendente, vista la sensibilità dei giurati, fu di non capacitarsi come «non si siano accorti che un dettaglio di Mizoguchi vale sempre più dell'intero *L'arpa birmana*», di Ichikawa, premiato appunto al posto di *La strada della vergogna*.

4 In *L'uomo violentato*, "ABC", a. XI, n. 29, Milano, 17 luglio 1970.

5 "ABC", a. X, n. 52, Milano, 26 dicembre 1969, p. 42 e ss.. Probabilmente inaugurando lo sforzo del giovane Teo Mora – che in quegli anni scriveva una bibbia del cinema erotico, poi mai pubblicata ma della quale conservo i dattiloscritti – nonché le stesse ricerche in eguale direzione di maestri e studiosi "triestini" come Alberto Farassino e Sergio Grmek Germani.

Anche nella sua televisione il soggetto non è solo il o i *film*, ma di volta in volta, i problemi e le lotte delle donne, la protesta nera, l'informazione, il potere e la censura artistica e politica, il denaro: da cui è facile desumere la dimensione apparentemente extra-testuale, socioculturale della sua scrittura critica, che poi improvvisamente torna d'un tratto ad essere nuovamente, e del tutto, semio-linguistica, consapevole, attenta alla dimensione codicale e comunicativa del film. Tutto ciò, con lo stile asciutto e ficcante di cui si diceva, solo talvolta piegato alle proprie vertiginose, caotiche profondità, quando d'improvviso Cosulich pare addirittura immemore della destinazione editoriale dei propri scritti, di quella altrimenti sempre ben presente come giornalista quotidianista o inviato, cronachistica (della quale a volte si lamenta, come gli stesse stretta<sup>6</sup>) sin dai tempi del "Giornale di Trieste".

Questa, dunque, la prismaticità, la dimensione molteplice d'una scrittura intima, convergente nelle tensioni e attitudini dello storico del cinema di grande qualità, del polemista politico, del sociologo del cinema. «Cinema politico e politica cinematografica: a che punto siamo?», così s'interroga Cosulich in *Reverendo produttore*, immancabilmente su "ABC"<sup>7</sup>. Delle opere convocate, gli scritti di Cosulich lasciano intravedere vari livelli d'attenzione, pur nell'afflato costantemente anti-fascista, anche *engagé* (vedi, ad esempio, *Non piace ai fascisti il Generale Della Rovere*, in "Italia Domani"<sup>8</sup>, dove si ipotizza la *non casualità* delle proteste violente dei giovani misini contro il film). Un'attenzione, la sua, che mai viene a mancare del tutto. Né si sottraggono, quei testi, alle implicazioni, ai retroscena, ai problemi industriali, di distribuzione (e di censura) collegati: all'intorno, insomma, selva raramente attraversata con tanta sicurezza, attenzione e lucidità da un critico-giornalista.

Allo stesso modo, anche nel rivolgersi all'editoria scientifica, l'astro interpretativo di Cosulich ha brillato, e alla sua maniera. Firma, già nel giugno del 1969, il volumetto dedicato a *La grande illusione* di Jean Renoir per le Edizioni R.a.d.a.r., "I Radar - Enciclopedia del tempo libero" (serie XVI, n. 9), con la presentazione di Orio Caldiron. Si era dedicato - non a caso - all'eccellenza cinematografica d'un autore col quale ha evidentemente sempre avvertito la vicinanza dello spirito, la formidabile tensione creativa volta all'impegno umanista e antibellico, essendo Renoir un *metteur en scène* consapevole della linguisticità del cinema inteso sempre come «processo di scoperta-invenzione del referente e del suo senso»<sup>9</sup>.

---

6 Cfr. C. Cosulich, *I guasti della cronaca*, in "Critici e autori: complici e/o avversari?", Quaderni del Sindacato Nazionale Critici Cinematografici Italiani, Marsilio Editori, Padova, gen.1976, pp. 66-70.

7 Anno XI - n.39, Milano, 25 sett. 1970.

8 N. 42, 18 ottobre 1959.

9 Così scrive Giorgio De Vincenti in "Il gioco della rimozione e l'immanenza del senso nel «Work in Progress» cinematografico di Jean Renoir", in P. Bertetto (a cura di), *L'interpretazione dei film. Dieci capolavori della storia del cinema*, Venezia, Marsilio Editori, 2003, p.93. Si tratta, in realtà, del cinema di Renoir de *La Règle du jeu*, ma qui si accoglie il concetto e lo si allarga a tutta la produzione del regista francese.

Sottolineando, nel contempo – quindi non rinunciando ai propri tratti di storico e di polemista *attualizzante* – le “trombonate” di cui il regista francese venne fatto segno dalle italiane riviste del tempo, in particolare quelle istituzionali e di regime: “Bianco e nero” e “Cinema” (che pure Cosulich ha sempre letto con interesse definendo l’una e l’altra, per sé e molti amici e colleghi, «palestra di scrittura e di antifascismo»). Riviste che invece ostracizzarono *La grande illusione*, proprio in quanto «caratteristicamente politico, espressione di quella mentalità rinunciataria, quietista, antieroica che s’è appesa allo straccio bianco del pacifismo» (“Bianco e nero”, sett. 1937); o, anche, come «figlio di quel pacifismo comunistoide e patriottardo che caratterizza un certo intellettualismo francese falso e retorico, appunto mancante di ogni sincerità». Cosulich, tanti anni dopo quei giudizi intollerabili e intolleranti, ha certo voluto servirsene al meglio. Ricordandoli come storture sia politiche che critiche, ha voluto collegarli alle contemporanee censure di regime democratico, a certi atteggiamenti clericali e censori dei suoi tempi, di fronte ai quali si è sempre apertamente battuto in difesa degli autori del grande e del piccolo cinema (quello, cioè, non in linea con le strategie dettate dai *tycoons* dell’industria cinematografica “italo-americana” dei Ponti, dei Grimaldi o De Laurentiis). Talvolta contrapponendosi come intellettuale di riferimento, a posizioni tanto bigotte quanto paternaliste, “sanfediste”, come ebbe modo di scrivere spesso. Mai, ovviamente, sono state l’oscenità o la violenza i problemi esiziali del cinema italiano, ma – ecco la modernità quasi debordiana di Cosulich – il *controllo delle coscienze* attraverso di queste<sup>10</sup> esercitato soprattutto con la loro strumentalizzazione industriale-cinematografica: così, in difesa di *Uomini contro* di Francesco Rosi (film avversato egualmente dall’*establishment* patriottardo di marca D.C. e dai nazi-maoisti affrontati da Marina Cicogna e Antonello Trombadori in conferenza stampa), Cosulich scrisse battagliero che nel cinema italiano, in ultima analisi, «l’unica cosa che funz(i)ona è il cordone ombelicale che congiunge le società statali al Vaticano, cioè al Centro Cattolico Cinematografico». Nella smisurata passione civile e cinematografica di Cosulich il problema, la scelta centrale, allora, è proprio nella difesa non ideologica e liberata dell’oggetto d’amore. Il che si configura sempre come battaglia di “verità” (cosa nella quale Cosulich e Kezich, gli amici d’una vita, mi sembrano accomunabili): «Che cosa fa la nuova critica per sostenere le proposte nuove, cioè per combattere la censura del mercato?». La sua è domanda che pretende risposte, fondante<sup>11</sup>, formulata magari vergando il colpo contro il ministro Tupini, quello stesso che, estrapolando strumentalmente le battute “*osées*” dalle sceneggiature di film in produzione, aveva ritenuto di denunciarne a Montecitorio lo “scandalo”. Brandendo la penna

---

10 Di Cosulich si vedano: *Bocciano la contestazione col pretesto dell’«oscenità»*, “ABC”, oppure *La Chiesa italiana e il rosso e il nero*, “Cinema Nuovo”, vol. 4, n. 55, 25 nov. 1955, p. 211-214; *Una battaglia per la libertà*, “Paese Sera”, ven. 19 aprile 1974, e soprattutto *Tre censure da estirpare*, “Paese Sera”, merc. 20 giugno 1973, p. 3, dove si afferma l’esistenza di tre tipi di controllo: quelli «amministrativo, repressivo e di mercato».

11 C. Cosulich, *Il cine-critico cambia faccia?*, “Cinecritica”, vol. 2, n. 3, mag. 1979, p. 36-37.

come sciabola, senza peli sulla lingua, con ironia quasi sfacciata, Cosulich commentava: «È assai triste che la discussione sul bilancio di un ministero scenda al livello di siffatte polemiche, si svolga in un clima masturbatorio da cortile di seminario»<sup>12</sup>. In quest'azione, cinefila senz'altro, ma soprattutto *politica*, di difesa a spada tratta degli autori, della libertà e dei valori nuovi e democratici, estetica (che quindi gli è valsa l'affetto e la stima vera dei grandi: e ne sono qui testimonianza alcune lettere e saggi di Lizzani, Giraldi, l'ultima di Rossellini, quelle di De Oliveira e Ivens<sup>13</sup>), da Segretario Generale della Federazione Italiana Circoli del Cinema (FICC) o da battitore libero, Cosulich è sempre stato l'intelligenza e la scrittura cui guardare come esempio. Questo anche per gli altri triestini, con ammirazione sentita.

Alla fine, il problema della censura, e la natura del conflitto di visioni del mondo, da cui scaturirebbe con fatica, ma inevitabilmente, il progresso culturale, emergono dalla sua scrittura come necessari e centrali, talvolta a scapito del film stesso. «La vera censura, la si fa», scrive, «non mediante la legge (sia pure fascista) della revisione cinematografica, bensì attraverso gli innumerevoli rivoli che portano il potere esecutivo ad influire sulla produzione dei film»<sup>14</sup>. Cosa che sembra scritta profeticamente anche per l'immondo televisivo di oggi, per i pareri ministeriali rilasciati *a critica* di un film o di una trasmissione (perché arrecanti danno "all'immagine dell'Italia", ecc.), per i *diktat* e le censure, gli editti, bulgari o italiani che siano stati, del recente, e speriamo già concluso, recentissimo passato politico nazionale.

Leggendo il suo libro su Renoir, colpisce la raffinatezza dell'analisi nel saggio *La Grande illusione*. Questa derivava a Cosulich dalla conoscenza diretta dei fatti e del dibattito pre e postbellico, dalla conoscenza del panorama francese (fa riferimento all'opera di Aldo Garosci, *Storia della Francia moderna*, Einaudi), nonché alla ricchezza delle letture e delle visioni personali (in bibliografia, i "Cahiers du cinéma", i "Ciné-club", "Telé-Ciné", lo speciale di Jean Renoir e Charles Spaak nel numero di "L'Avant-Scène", le monografie su Jean Renoir rispettivamente di Armand J. Cauliez, di Paul Davay, di Pierre Leprohon, il libro di Casiraghi *Cinema e vita militare*, quelli di Chiarini e Freddi...). Insomma, tutta una linea critica venata d'ammirata apertura al dibattito critico-teorico internazionale di cui Cosulich, da triestino a Trieste, e poi a Roma, prima quasi da ragazzo (che finisce le scuole superiori e si imbarca a Taranto il 6 gennaio 1943 sulla Eugenio di Savoia) e, dopo le guerre, da uomo adulto, ha sempre tenuto in debito conto e in netto anticipo rispetto al panorama nazionale. La sua dedizione al cinema è stata conseguenza d'una vocazione internazionalista tutta familiare e triestina: sua prima esperienza nel mondo è anche la visione dei film, uno al giorno, sul transatlantico Vulcania, costruito nel 1926 dalla famiglia lussignana dei Cosulich armatori, e

12 C. Cosulich, *Lo "stile" di Tupini*, in "Italia Domani", n. 27 - 3 luglio 1960.

13 Vedi pp. 110-111; 118-121; 186-191; 193; 197.

14 C. Cosulich, *Lo scheletro del dinosauro*, in "Italia Domani", n. 12 - 20 marzo 1960.

inaugurato col viaggio tra Trieste-Patrasso-Napoli-New York il 19 dicembre 1928 (a bordo Ciano, Dino Grandi, e altri personaggi di rilievo).

Proprio la grande conoscenza – oltre a quella del cinema francese – del mondo americano, del cinema dell’Est europeo (sovietico e ungherese), di quello sudamericano o orientale (giapponese), permetteva al Cosulich in video, alla sua “scrittura seconda”, quella di corpo para-attoriale, di introdurre e presentare dei testi filmici tentando una quasi indenne, tenera esibizione di certe pesantezze gestuali e *istituzionali* (ancora, tutte giuliane, per chi scrive, triestino d’adozione, familiari). Talvolta, la grande competenza gli permetteva certi atteggiamenti o “pose” scontate, e il ricorso a codici prossemici e paralinguistici troppo tipici per essere autentici, altre volte improvvisamente divertiti, lievemente guasconi, autoironici quasi.

Nel contempo, quelle stesse consapevolezza *costringevano* Cosulich, lo preoccupavano e infastidivano (sempre, quando è di fronte alla telecamera): evidente era il suo pur celato imbarazzo, proveniente dal reiterato tentativo di sottrarsi a quegli stessi stereotipi posturali, cosicché lo si coglie spesso un po’ impacciato con se stesso nell’azzardo di un attraversamento di scena o nel movimento fisico in studio, quasi questo fosse fatto per dare un minimo movimento all’inquadratura troppo statica. Insomma, giocava o stava al gioco, troppo presente a se stesso, il Cosulich in tivù (e nonostante la *verve* naturale, autentica). Questo, s’intende, accadeva in una televisione ancora fortemente irregimentata, codificata tutta d’austerità prima dello sbraco post-Mediaset.

E gli andava stretta quella dimensione di staticità. Egli – corpo del *critico* in sala che accoglieva, divulgava, raccontava con rappresentazione quasi scientifica – meglio gestiva, senz’altro, la staticità motivata alla moviola, quella di RAI 2, stile *Novantesimo minuto*: si vedano ad esempio gli *incipit* di certe puntate di *Cineclub*, a cura di Luciano Michetti Ricci, magari quello dedicato al confronto tra i *Nosferatu* della storia del cinema, imperviamente partendo dal romanzo, dal *Dracula* di Bram Stoker, per arrivare al capolavoro di Murnau, chiudendo poi sulle immagini deliranti di Herzog e del banchetto tra i topi. Questa sua “staticità” televisiva, e questo suo imbarazzo nel rimediarsi, nei testi per la televisione non esiste, non c’è mai. Anzi. Da essi ricaviamo il senso preciso d’una portentosa vitalità intellettuale, d’una grande libertà dello spirito, di un sapere vasto e di un wit giovanile e sempre puntuale. Allora, quasi con liberazione, i dattiloscritti stabiliscono in video una quasi totale disincarnazione dal corpo (finiscono in voce off, narrante, talvolta nemmeno quella di Cosulich, quella di un vero e proprio narratore *altro*). Così, ad esempio, si legge dai fogli di *L’altra faccia di Hollywood*. *Dodici film americani degli anni Settanta* – questo il titolo provvisorio che campeggia sui dattiloscritti originali –, progetto poi divenuto *L’altra Hollywood*, ovvero “Il cinema degli Anni Settanta”, tra le più notevoli rassegne mai comparse sul piccolo schermo. Si trattava d’una serie di dodici film (prodotti tra il 1969 e il 1974) di riguardo importanza nella storia del cinema americano, tutti inediti, ai quali Cosulich avrebbe voluto aggiungere *Easy Rider* (bloccato però dai distributori).



L'indice sulla programmazione organizzava le dodici pellicole andate in onda a partire dal 28 marzo 1978. Questi gli abbinamenti: IL TRAMONTO DEGLI HIPPIES, 1) *Alice's Restaurant* di Arthur Penn; LA CONTESTAZIONE DIVIENE POLITICA, 2) *Fragole e sangue* di Stuart Hagmann, e 3) *America, America dove vai?* di Haskell Wexler; I GIOVANI, 4) *La sua calda estate* di Paul Williams, e 5) *Taking Off* di Milos Forman; IL PROBLEMA NERO, 6) *L'uomo caffelatte* di Melvin Van Peebles; LA CRISI DELLA COPPIA, 7) *Non torno a casa stasera* di Francis Ford Coppola, e 8) *Diario di una casalinga inquieta* di Frank Perry; LA MAGGIORANZA SILENZIOSA, 9) *La guerra privata del cittadino Joe* di John Avildsen, e 10) *Piccoli omicidi* di Alan Arkin; I NUOVI GANGSTERS, 11) *Il mediatore* di Robert Mulligan; LA VIOLENZA DI STATO, 12) *Sugarland Express* di Steven Spielberg. Film eminenti e trasmissioni che, attraverso una visione evidentemente *newleftist*, fornivano un'immagine non edulcorata e anzi critica dell'altra America lacerata dal Vietnam, della contestazione, dei morti nelle università assediate dalla Guardia Nazionale, dei pestaggi e della repressione poliziesca. Offrendo al contempo un'immagine significativa "dell'organizzazione industriale cinematografica del periodo" (Buzolan, su "La Stampa", a proposito del ciclo a cura di Cosulich): indimenticabile, a questo proposito, *America America dove vai?* (trasmesso l'11/04/1978, alle 21,30). Del commento al film impressiona anche la tempistica di trasmissione: mentre Moro è in mano alle B.R., e lo stato democratico scricchiola sotto le proprie responsabilità, in un clima plumbeo, avvelenato, di levata di scudi in difesa della Patria e di demolizione della figura dell'ostaggio in mano ai terroristi (da cui *L'affaire Moro* di Leonardo Sciascia, autore cui Cosulich guarderà per un suo progetto<sup>15</sup>), la puntata approntata dal nostro non rinuncia a prendere posizione, ed è dedicata alla scelta giovanilistica americana in rotta con la politica della guerra e del post-Vietnam, focalizzando proprio su quel rapporto tra politica, verità e cultura che il nostro ritenne di fissare, ad esempio, in "Lo stato e il circuito alternativo", equilibrio di cui relazionava già in un Quaderno del Sindacato Nazionale Critici Cinematografici Italiani intitolato appunto *Il cinema e lo stato* (Marsilio Editori, Padova, 1973, pp.39-54).

---

15 Scrive Cosulich, nella "Premessa" del suo *Morte di un inquisitore*: «Il saggio di Sciascia è frutto di un appassionato e faticoso studio dei documenti riguardanti l'Inquisizione in Sicilia. Dall'esame delle cronache, dalle relazioni e dei volumi relativi all'argomento, Sciascia è attratto soprattutto da un episodio eccezionale, avvenuto nella primavera del 1657: un inquisitore di grande prestigio, Don Juan Lopez de Cisneiros, viene ucciso da un inquisito, mentre esercita le sue funzioni, cioè mentre lo sta interrogando. L'inquisito (che nonostante la lunga detenzione e le torture subite, doveva evidentemente conservare una straordinaria energia fisica) riesce d'improvviso a recidere le catene e a colpire con le manette il cranio dell'inquisitore, fratturandolo. Dopo alcuni giorni di agonia, Don Juan muore, mentre il suo uccisore verrà trascinato sul rogo senza dare segni di pentimento». Si tratta, non a caso, di un'opera che conferma l'attitudine di Cosulich ad un certo tipo di problematiche, quelle che riguardano i rapporti tra Potere e Individuo, la libertà insopprimibile e i diritti fondamentali della persona di fronte alla Tirannia, la tragedia insita in ogni assolutismo e fondamentalismo che avversa la giustizia sociale e pratica l'iniquità, oltre alla manipolazione sistematica della «verità dei fatti attraverso le versioni ufficiali' [...] giunta oggi alla sua massima perfezione tecnica, con lo sviluppo dei mezzi d'informazione e il loro controllo da parte del potere».

Quindi, un ventaglio di film che nel clima feroce di quegli anni sembravano non abdicare, ridimensionando “la vecchia immagine dell’America”. Scrive inoltre Cosulich:

Come già facemmo per il ciclo su Billy Wilder<sup>16</sup> anche questa volta abbiamo preferito soprassedere al mezzobusto che spiega preventivamente il film, sostituendolo con un’analisi a posteriori, fatta sulle immagini stesse del film presentato, sulle sequenze a parer nostro più significative, di repertorio, eccetera.

Nel patto di apprendimento che il conduttore e il critico stabilivano con lo spettatore, Cosulich sapeva incarnare, prima nel suo testo scritto, e poi in quello audiovisivo, una funzione d’evidente orientamento dei saperi, di valori e credenze giocata come voce fuoricampo. Oltre a ciò – quasi ineditamente per l’Italia di allora – egli non rinunciava a punteggiare i propri interventi critici di competenze comprensibilmente semio-linguistiche e di sensibilità interpretative che, proprio all’esame del tempo, confermano la giustezza delle sue declinazioni. Il che, applicato al medium televisivo autorizza anche la lettura dell’operato critico di Cosulich come quello, certo, di fine interprete del suo tempo, ma versato, però, anche al mezzo catodico. Fin troppo, verrebbe da dire. Genericamente scomodo, e fors’anche da blandire. Cosulich merita, in data 14 giugno 1984, lettera dello stesso Uomo del Potere: Giulio Andreotti, l’intelligenza politica *avversaria* di sempre. Lettera indirizzata a Paolo Berti, allora Direttore del “Piccolo” che, a margine, sarcasticamente commentava: “Caro Callisto, a questo punto penso che non puoi più desiderare nulla dalla vita.”<sup>17</sup>

A riprova delle affermazioni sulla scrittura molteplice e appassionatamente politica di Cosulich, attestata su molteplici fronti e registri, tra corpi e testi dissimili e variegati, tra storia e società, cronaca, critica e autorialità, rimangono anche i rari progetti non pubblicati. Ad esempio, un *War in Progress*, non a caso una proposta di *fiction* a tre episodi, basato su tre storie di guerra, situate in tre epoche diverse e, soprattutto, aventi tre stili diversi, collocate durante la prima guerra mondiale, durante la seconda, in un futuro prossimo. Il cui “modello” – scrive Cosulich – “potrebbe essere *Men in War*” (Uomini in guerra, 1957, di Anthony Mann), oppure lo stesso “Homo Faber”, precedente proposta di film tratto dal romanzo di Max Frisch, per il quale Cosulich s’informò addirittura per l’acquisto dei diritti allo sfruttamento cinematografico (ed essendo, in prima battuta, rimandato a Helene Ritzerfeld, per sapere poi da lei che gli stessi erano già oggetto d’altre trattative).

Mai realizzato, c’è anche un interessante *Dio gioca ai dadi* ( $\Delta X \Delta P \geq h/4\pi$ ), dedicato all’enigmatica e geniale figura di Werner Karl Heisenberg che certo, per primo, espose il principio d’indeterminazione (la diseguaglianza nei simboli del titolo)

16 Si fa riferimento al ciclo *Billy Wilder, un guastafeste nella fabbrica dei sogni* in onda su RAI 2 nel 1977, a sua cura.

17 Vedi pag. 195.

ma che, soprattutto, accompagnò il regime nazista verso un *cul-de-sac* cognitivo perché la Germania hitleriana, in vantaggio nella corsa-ricerca dell'ordigno nucleare, non potesse mai giungere alla bomba atomica. Ad Heisenberg, alla sua falsa narrazione di progressi fasulli, dovremmo, secondo il *Dio gioca ai dadi* dell'autore triestino, la riscrittura e la salvezza del genere umano. Cosulich, a parere di chi scrive, qui optava formalmente per quel genere, il *docufiction*, che oggi va nettamente per la maggiore. Così anche *La terra impareggiabile*, soggetto cinematografico di Raffaele Andreassi, Callisto Cosulich e Ottavio Jerma, «che mutua il titolo da una raccolta di poesie di Salvatore Quasimodo»: si trattava d'una storia di attentati dinamitardi ed esecuzioni sommarie nella terra del Belice, tutta immersa, tra la diga e la politica, Portella delle Ginestre e gli appalti ovviamente manovrati, nel tessuto sociale di una «terra antica, che sembrava accettare soltanto movimenti interni incapaci di cambiare il risultato». La Mafia, dunque: il flagello sociale che si abbatte sul protagonista Pasquale nel tiro a segno ai suoi danni, i 114 colpi, come fuochi nella notte, che lo uccidono alla fine della narrazione.

Questa capacità di sentire e capire, di gestire e organizzare la trama intrecciandola con la realtà, a suo tempo fornì a Cosulich l'occasione di "raccontarla", offrendogli la scappatoia per una delle più divertenti beffe della macchina censoria-giudiziaria italiana nel dopoguerra. Cosulich incappò in una denuncia ai suoi danni – simile a quella dei film in suo esame che, con una certa regolarità, le categorizzazioni reazionarie di Don Angelicchio o Monsignor Albino Galletto, dirigenti del Centro Cattolico Cinematografico, determinavano – per la pubblicazione di due testi: quello dell'edizione italiana di *Persona* (1966) di Bergman, completamente edulcorata, e quello dell'edizione originale, assai più esplicita. La pubblicazione, in *Il Precedente* di «*Persona*», all'interno di *ABC presenta i film vietati agli italiani* – “*Una donna sposata*”, che pur rese una qualche giustizia filologica al capolavoro più discusso del maestro svedese, del quale si riproponevano parti assenti nella versione italiana, causò a Cosulich l'accusa assai vaga – ma giudiziariamente ben concreta, assai pesante – d'offesa al pubblico pudore. Cosa che il nostro risolse nell'inventarsi quasi pirandellianamente che il testo originale già era stato pubblicato, e senza conseguenza alcuna (!), da una fantomatica e assai suggestiva rivista: quella dei “*Quaderni di cinema*” (semplicemente l'italianizzazione furbetta di *Cahiers du Cinéma*). Sull'esistenza della quale, naturalmente, nessuno si diede pena di controllare: il che risolse a favore del nostro il processo, visto il suo essere *secondo* alla stessa “edizione”, quando invece già ci si attendeva una sua condanna.

Altrettanto saporito pare il dilleggio ben centellinato, ma infine fragoroso, nell'articolo firmato su “*ABC*” (anno XI – n. 5, Milano, 30 gennaio 1970) che si apriva con la domanda: *Che sia fuggito sul Supramonte?*. Chi? Di cosa si trattava? Vale la pena ricostruire la faccenda.

Il fatto narrato da Cosulich avrebbe avuto un precedente simile, un apparentamento grottesco, in una mitica proiezione organizzata da Luigi Comencini e Alberto Lattuada de *La Grande Illusione* per una rassegna nell'ambito della Trien-

nale di Milano del 1940, alla quale leggenda vuole che Cosulich abbia presenziato, dunque ben prima di firmare il pezzo in questione. In quell'occasione, durante la proiezione di quel film e la scena della "Marsigliese", il pubblico scattò in piedi e si mise ad applaudire. I due organizzatori furono allora tradotti di filato al commissariato, mentre «il Renuarre» (così fu trascritto il nome di Renoir, l'autore del film) «fu dichiarato irreperibile e la denuncia contro di lui venne archiviata». Mentre Cosulich scriveva il suo articolo, che in apertura ricorda *en passant* proprio i tragicomici fatti del '40, non era stata ancora archiviata invece l'accusa di cui la domanda nel titolo dell'articolo stesso: quella della Pretura di Cagliari (a firma di tale dott. Angioni, «solerte pretore», e del dott. Di Nardo dell'Ufficio politico della Questura) contro «tale Büchner Giorgio di Goddelau». Si era alle solite. Cosulich, al vetriolo, commentava: «Pare, anzi, che la polizia dell'isola lo stia ancora cercando». Di qui l'argomento eclatante del pezzo, *Un latitante di nome Georg Büchner*, inerente la sconcertante accusa allo stesso autore di «vilipendio contro la religione», scattata dopo il sequestro del *Woyzeck* in scena nell'allestimento di un qualche Gruppo Teatro di Roma. Insomma, Cosulich ridicolizzava in un colpo solo il pretore carneade, non ferratissimo in materia, dimostrando allo stesso tempo la surreale inadeguatezza di un regime.

D'altra parte, l'avversione del critico e giornalista triestino agli organismi istituzional-politicanti che operavano *contro* la settima arte torna in innumerevoli pezzi sul cinema italiano: tra questi, *La tattica del silenzio* su "Italia Domani" (n. 30, 26 luglio 1959) perché nell'indifferenza peggiore dell'ostilità, scrive il nostro, tali delibere di occulti funzionari «scoraggiano le migliori intenzioni, paralizzano i più validi impulsi. E indignano perché di solito non sono casuali, ma sottintendono tutta una serie di beghe politiche, di camorre perpetrate nelle commissioni, che costituiscono appunto il guaio più grave del cinema italiano». In effetti, in Italia, in anni nei quali vanno processati i film più vari, è invece sempre tempo per i film «adatti alle famiglie», o per gli arcitemuti «film del Venerdì Santo», per i quali Cosulich ammonisce ricordando come il Centro Cattolico Cinematografico, che iniziò l'attività nel 1934, di fronte a *Vecchia Guardia* di Blasetti e *Lampi sul Messico* di Ejzenštejn, scegliesse di dichiarare «escluso per tutti» il film del maestro sovietico, a differenza di *Vecchia Guardia* che stabiliva invece il canone di regime, la norma, «dalla quale non fu mai derogato»: cioè, che tutti i film fascisti avessero la benedizione dei trafiletti del Centro. Per capire l'antifona, leggiamo in che termini, a proposito di *Vecchia Guardia*, si espresse il C.C.C. di cui ci ricorda proprio il critico triestino: «Poco lontano da Roma. Albori della nuova Italia di Mussolini. Gli squadristi, guidati da Roberto, figlio maggiore del dottore del villaggio, accorrono a riparare guasti e disordini provocati dagli ultimi sovversivi, i più tenaci... Anche i più irriducibili avversari, sgomenti, rientrano in se stessi e tutti, alla fine, si riappacificano e si uniscono nella fede e nell'azione per i nuovi destini d'Italia». Nello stesso articolo, poi, la ferrea memoria del maestro triestino riporta in emersione le critiche del Centro a *Domenica d'agosto* di Luciano Emmer. Il che lascia addirittura sbalorditi. Quasi chi aveva scritto avesse visto

altro film: «Ispirato al noto film *Ladri di biciclette*, la vicenda presenta una serie di situazioni scabrose, che costituiscono uno spettacolo poco edificante, mentre il disgustoso esibizionismo di molte scene aumenta l'impressione negativa».

Allo stesso modo, preso atto dell'operazione politico-economica legata alla produzione de *Le pellicole per la gioventù* (sempre in "Italia Domani", n. 3, 17 gennaio 1960, p.13), Cosulich notava come i film in questione, sostenuti un po' ovunque, si spartissero senza problemi un centinaio di milioni dell'epoca salvo poi non essere visti praticamente da nessuno: a riprova riportava, immancabili, le cifre degli sbigliettamenti, aggiungendo ciò che da molte parti si sapeva e che pure non si aveva il coraggio di dire, cioè che, in ultima analisi, i film per la gioventù sarebbero «semplicemente dei prodotti a un livello più cretino della media. Inoltre, siccome si piccano di illustrare il bene, mentre gli altri, in genere, dipingono il male, i film per la gioventù, secondo un'antica regola, non smentita neppure dalla *Commedia* dantesca, sono assai più noiosi». Caustico e consapevole, Cosulich sferza un panorama di belle parole e discutibili intenti che *Il moralista* di Giorgio Bianchi, con Alberto Sordi, bene metteva alla berlina nel 1959.

Il problema della censura (e dei suoi processi sotterranei, dei suoi più meschini cascami) appare a Cosulich in tutta la sua complessità. È evidente infatti il mancato scarto del cinema italiano e della sua critica, oltre che dei suoi spettatori, rispetto il pensiero fascista. In "Cinema Nuovo" (n. 46, 10 nov. 1954, pp. 298/302) Cosulich esaminò il caso di *Eva nera*, film-diario di Giuliano Tomei, con un pezzo intitolato *Realismo d'oltremare e censura imperiale*, ribadendo l'avversione per l'andazzo moralistico e ipocrita attorno il «film in quattro episodi sui rapporti tra bianchi e donne negre» ove la censura tagliò proprio «le sequenze più nuove e più interessanti»: in particolare quelle della giovane Jamila, abbandonata da un «italiano che alla fine taglia la corda», e quella, «nel rispetto verso le spettatrici incinte» (!), d'illustrazione dei riti delle tribù Cumane, dove le mogli «esorcizzano lo spirito del male, sacrificandogli delle galline che esse decapitano durante i movimenti della danza, e di cui bevono il sangue ancora caldo»: come dire, il documento etnografico e la realtà cozzavano senza possibilità di mediazione nelle amorevoli, protettive intransigenze manipolatorie delle Commissioni di Censura, nell'idea esotico-colonialista del cinema immediatamente precedente – quello ancora dei vari *Luciano Serra, pilota*, di *Bengasi*, *Giarabub*, ecc. – rispetto al quale non c'era stata, invece, censura né cesura alcuna.

Alla fine, la o le censure, anche quelle di regime democristiano, per Cosulich, erano l'espressione stessa d'una politica repressiva e oppressiva che proseguiva la sua azione, tanto da voler essere di prevenzione pur abolendo la censura "preventiva" (e facendo, allora, addirittura peggio del Codice Rocco). Quindi, non a caso, in *Cinque censure per quattro partiti* ("ABC", a. XI, n. 10, 6 marzo 1970, pp. 23 e ss.) Cosulich descrive la situazione per la quale c'era chi (i DC Ruffini, Martini, da lui definiti addirittura «forcaioli») voleva attribuire al Procuratore di qualsivoglia Procura italiana il potere di sequestro in difesa d'un pudore pensato ed esercitato «secondo il sentimento del buon padre di famiglia»; c'era chi (alcuni senatori

liberali) voleva l'unico foro competente nella Procura di Roma: quindi, nemmeno più una commissione, ma un «uomo solo» a giudicare sulla copia presentata sei giorni prima della sua programmazione (e allora, la Procura di Roma significava Vittorio Occorsio, uomo d'intransigente visione morale, che Cosulich definisce qui «il più incline tra tutti i suoi colleghi a sequestrare pellicole»<sup>18</sup>). C'erano altri il cui disegno di legge (Miotto, Carli e Piccoli) affossava quello di Ruffini per ribadire come unico foro competente quello di Roma, con l'aggravante, però, del sequestro necessario quando si fossero riscontrati nel film particolari osceni o "violenza raccapricciante". Come dire, il film entrava ad essere oggetto interamente nella discrezione del Procuratore, con l'intento nemmeno troppo celato di trasferire il problema direttamente "da via della Ferratella al Palazzaccio". Poi, i comunisti (Lajolo, Caprara, e altri) che affidavano il film all'eventuale competenza al giudice del luogo, chiedendo un processo per direttissima, senza dannosissime "sospensioni" preprocessuali, entro cinque giorni dall'avvenuto sequestro della pellicola, e riconoscendo il riferimento specifico al "film d'autore". Quest'ultimo disegno di legge era visto da Cosulich come «piattaforma ragionevole su cui le forze laiche e la cultura italiana potrebbero ingaggiare – e forse vincere – una grande battaglia unitaria per la libertà d'espressione».

Alla fine, proprio da questo articolo, si evince l'importanza straordinaria della scrittura "politica" (in senso alto, ovvio) di Cosulich. Dietro ad un film, così ci insegna il critico triestino, c'è sempre la questione dell'insopprimibile e avversata tensione alla libertà d'espressione. In contrasto continuo e mutevole con le pulsioni al controllo e la repressione tipiche di ogni sistema sociale.

Una partita, si può immaginare, ancora oggi fondante ed esiziale .

---

18 Occorsio fu magistrato di valore eccezionale che, mutato ambito d'indagine, abbandonate le questioni di cinema, andò al nocciolo duro delle strutture eversive in Italia, e per questo fu assassinato nel 1976 da Ordine Nuovo, proprio mentre indagava sui rapporti tra massoneria P2, neofascisti e stragi.