

# Dal neorealismo al realismo

ALBERTO PEZZOTTA

Callisto Cosulich ha avuto la fortuna di seguire in diretta la rinascita del cinema italiano nel dopoguerra. E ha avuto l'opportunità di tornare più volte su quell'esperienza, politica e sociale prima ancora che cinematografica, riflettendo sulla lezione da consegnare alle generazioni successive. Da critico, cronista e spettatore, è diventato uno storico. Nel dettaglio, il suo confronto con il neorealismo si svolge in un arco di tempo che va dal 1948 (quando recensisce le novità per il quotidiano "Giornale di Trieste") ai giorni nostri, quando tra l'altro cura e dirige il volume VII della *Storia del cinema italiano* della Scuola Nazionale di Cinema, dedicato appunto al triennio 1945-48 e uscito nel 2003.

Nel saggio introduttivo a quest'ultimo volume, Cosulich ricostruisce la complessa genesi del neorealismo italiano e del film che ne è capostipite, *Roma città aperta*. Partendo da una frase di Giacomo Noventa su antifascismo e Resistenza<sup>1</sup>, parla del caos, dall'incertezza, delle domande senza risposta da cui nasce un nuovo modo di intendere il cinema nel suo rapporto con la società; e sottolinea che la frattura con il passato è tanto entusiasmante quanto definitiva. Il momento aurorale del neorealismo, aggiunge Cosulich in un saggio su De Sica e Zavattini

---

<sup>1</sup> «L'antifascismo procede da un sapere, da una certezza. La Resistenza da un sapere, da un dubbio». Citato in C. Cosulich, "I conti con la realtà", in *Storia del cinema italiano. Volume VII - 1945/1948*, a cura di C. Cosulich, Venezia, Marsilio/Roma, Edizioni di Bianco e Nero, 2003, p. 3.

contenuto nello stesso volume, è «unico, irripetuto nella storia socio-culturale del paese. È il momento che costringe l'intelligenza italiana a uscire dal proprio guscio [...]. È la stagione in cui artisti, letterati, uomini di cultura scoprono una patria a loro ignota: l'Italia quale realmente è»<sup>2</sup>.

Cosulich scrive con una consapevolezza maturata nel corso di decenni, ma riannoda i fili con quanto pensava oltre mezzo secolo prima, quando, neanche trentenne, comincia a scrivere recensioni nel 1948, in una Trieste che immaginiamo caotica, su un quotidiano conservatore in cui era riuscito a ritagliarsi uno spazio di libertà. «Il cinema italiano alla scoperta dell'Italia: uno degli aspetti della nuova vitalità è appunto questo»: così inizia la sua recensione di *Riso amaro* sul "Giornale di Trieste", nel 1949<sup>3</sup>. Echeggiano, in questa e altre recensioni di film neorealisti, le parole, più volte citate da Cosulich, che Giaime Pintor scriveva al fratello nel 1943: «Gli italiani sono un popolo fiacco, profondamente corrotto dalla sua storia recente, sempre sul punto di cedere a una viltà, a una debolezza, Ma essi continuano a esprimere minoranze rivoluzionarie di prim'ordine: filosofi e operai che sono all'avanguardia d'Europa. Oggi in nessuna nazione civile il distacco tra le possibilità vitali e la condizione attuale è così grande: tocca noi colmare questo distacco e dichiarare lo stato d'emergenza»<sup>4</sup>.

Scoprire l'Italia, rappresentare la realtà sullo schermo, nel dopoguerra significa assumere un nuovo impegno morale. E grazie al neorealismo, il cinema italiano mette in pratica ciò che auspicava Pintor a proposito della cultura in generale: produce un'avanguardia di livello internazionale, e «colma il distacco tra la sua condizione e le sue possibilità»<sup>5</sup>. In questo senso si capisce la fretta, condivisa anche dal giovane Cosulich, di sbarazzarsi del cinema d'anteguerra e del calligrafismo. Di fronte all'urgenza della realtà, anche la fantasia diventa un accessorio. «Dobbiamo sempre più temere l'immaginazione [...] che continua a corrompere il nostro dovere verso la realtà, il nostro legame con gli uomini»: sono parole di Zavattini che Cosulich cita nella recensione di *Umberto D.*, e che commenta così: «Non è una dichiarazione estetica questa, ma l'impegno morale del binomio De Sica-Zavattini espresso a voce alta»<sup>6</sup>.

L'esperienza del neorealismo segna il passaggio da un mondo chiuso a un mondo nuovo, anche se pieno di incertezze. Il 1948 è un anno cruciale per la vita politica: Cosulich lo ripercorre in un bel saggio del 1999 che è sia ricostruzione

---

2 C. Cosulich, "De Sica e Zavattini", in *Storia del cinema italiano. Volume VII - 1945/1948*, cit., p. 121.

3 La recensione, pubblicata dal "Giornale di Trieste" il 29 settembre 1949, ora è raccolta in *Il cinema secondo Cosulich. Scritti di Callisto Cosulich sul "Giornale di Trieste" (1948-1954)*, a cura di R. Menarini, Gorizia, Centro Studi Amidei, s.d. [ma 2005], p. 91.

4 G. Pintor, *Il sangue d'Europa*, Torino, Einaudi, 1950; citato nell'introduzione di Cosulich a G. De Santis, *Verso il neorealismo: un critico cinematografico degli anni quaranta*, a cura di C. Cosulich, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 29-30.

5 *Ibidem*, p. 30.

6 C. Cosulich, *Umberto D.*, "Giornale di Trieste", 2 settembre 1952, ora in *Il cinema secondo Cosulich*, cit., p. 207.

storica sia rievocazione di un sentire comune, e a cui non fa giustizia un titolo un po' grigio<sup>7</sup>. In esso racconta le speranze e le illusioni che nutriva il mondo del cinema prima della sconfitta del Blocco Popolare alle elezioni del 18 aprile, una disfatta resa emblematica dalla vittoria di Giulio Andreotti contro Antonio Pietrangeli, l'uno prossimo a diventare sottosegretario alla presidenza del Consiglio con delega per lo Spettacolo, l'altro critico e sceneggiatore da poco presidente della neonata Federazione Italiana dei Circoli del cinema, entrambi candidati su fronti opposti nella stessa circoscrizione toscana.

Nell'autunno del 1948 escono nelle sale tre film ideati prima di quel 18 aprile: *Germania anno zero*, *Ladri di biciclette* e *La terra trema*. Su di essi si concentra l'entusiasmo del critico triestino<sup>8</sup>. Poco importa che i tre film arrivino nel momento meno propizio dal punto di vista dell'attenzione del pubblico: per la critica è l'occasione di verificare la tenuta di un concetto appena elaborato, quello di neorealismo. Il 1948, infatti, è anche l'anno il cui il termine "neorealista" entra nel lessico della critica italiana, segnando la precoce sistemazione storiografica di una stagione ancora in corso<sup>9</sup>. Viene canonizzato dal saggio di padre Félix A. Morlion *Le basi filosofiche del neorealismo cinematografico italiano*, pubblicato nel giugno 1948 su "Bianco e Nero", e anche Cosulich lo fa subito suo.

In quell'anno, la triade *Germania anno zero*, *Ladri di biciclette* e *La terra trema*, acquista anche un altro significato, espressamente politico: quello di un baluardo contro le forze della reazione, contro quella minacciosa «maestà dei valori tradizionali» che Diego Fabbri invitava a riscoprire dalle colonne della "Fiera Letteraria"<sup>10</sup>. La difesa e la divulgazione del neorealismo, svolta anche attraverso l'opera dei cineclub<sup>11</sup>, diventa un imperativo categorico, con le inevitabili rigidità e deformazioni. Ciò di cui Cosulich non si accorge in quel 1948, e che invece evidenzia quasi sessant'anni dopo, è che un film come *Ladri di biciclette* capta il «senso profondo» della sconfitta delle sinistre, «il trapasso dalla "grande paura" della classe operaia alla "grande frustrazione" della classe operaia»<sup>12</sup>. Ma non tutto l'entusiasmo speso allora è inutile e immotivato: il film di De Sica, oltre mezzo

7 C. Cosulich, "Neorealismo e associazionismo 1943-1953: cronaca di dieci anni", in *Il neorealismo cinematografico italiano*, a cura di L. Micciché, Venezia, Marsilio, 1999.

8 Si vedano le recensioni, leggermente posteriori alla prima proiezione pubblica ufficiale (*Ladri di biciclette*: 13 febbraio 1949; *Germania anno zero*: 12 marzo 1949; *La terra trema*: 30 marzo 1950), in *Il cinema secondo Cosulich*, cit., rispettivamente alle pp. 59-60, 64-65 e 138-139.

9 Per un'analisi dettagliata, rimando a S. Parigi, "Neorealismo: le avventure di una parola", in C. Cosulich (a cura di), *Storia del cinema italiano. Volume VII - 1945/1948*, cit.

10 Lo ricorda Cosulich in "Neorealismo e associazionismo 1943-1953: cronaca di dieci anni", cit., p. 95.

11 Non si ricostruisce in questo intervento, ma va ugualmente ricordata l'attività di Cosulich come organizzatore di cineclub, che si svolge parallela alla scrittura, e anzi la precede. Nel 1946 Cosulich fonda la Sezione Cinema del Circolo della Cultura e delle Arti di Trieste; tra i fondatori della Federazione Italiana Circoli del Cinema (FICC), ne copre la carica di Segretario generale dal 1950 al 1954.

12 C. Cosulich, "De Sica e Zavattini", cit., p. 125.

secolo dopo, appare moderno e d'avanguardia, «il primo passo verso un cinema che nega l'importanza dell'azione romanzesca [...] per privilegiare i cosiddetti "tempi morti"»<sup>13</sup>.

Come per tanti critici di allora, anche per il giovane Cosulich le eccellenze neorealiste funzionano come un metro di paragone. A proposito di *Sotto il sole di Roma*, scrive: «Le attuali conversioni al neorealismo dei registi formalisti lasciano molti dubbi sulla loro sincerità ed efficacia. [...] L'apparente realismo è più apparente che sostanziale»<sup>14</sup>. C'è un neorealismo vero e uno finto insomma: fare una *politique des auteurs*, nel 1948, comporta anche semplificazioni e sottovalutazioni. Se si esamina la percentuale di film italiani recensiti nel 1948-1953, si ha l'impressione che Cosulich tenda a trascurare tutto ciò che sta sotto le vette: la produzione italiana media e popolare non sempre è seguita con continuità, e a volte viene liquidata sbrigativamente<sup>15</sup>. In parte dipende anche dal fatto che, nell'immediato dopoguerra, la fame di cinema accumulata porta i critici a concentrarsi sui film stranieri che arrivano in massa. Il metro di Cosulich, comunque, non sempre è rigido. *Senza pietà* di Lattuada, primo film italiano da lui recensito sul "Giornale di Trieste", è letto sì alla luce dei modelli di Rossellini e De Sica, ma per valorizzarne le differenze: il tema dell'amore interrazziale, infatti, evoca *Santuario* di Faulkner, e le figure degli alleati sono viste con una maggiore complessità rispetto a *Paisà* e *Sciuscià*. Poi, a Cosulich, il film appare complessivamente non risolto: ma va notato come l'ampiezza dei suoi riferimenti permette di aggirare l'ortodossia estetica e ideologica<sup>16</sup>.

Rileggendo questi reperti di un'epoca lontana, ciò che importa non è rilevare i limiti del critico di allora, reo di non avere capito il primo Castellani, di non avere amato di più Germi, o di non avere avuto troppi pregiudizi per Zampa (in un articolo che per altro manifesta un interesse non episodico)<sup>17</sup>. Importa capire quale idea di cinema avesse, quale fosse la sua cultura. Il suo concetto di realismo, per cominciare, non ha nulla a che vedere con il realismo socialista o con l'ortodossia di partito: è nutrito tanto di "Cinema" quanto di André Bazin.

---

13 *Ibidem*.

14 C. Cosulich, *Sotto il sole di Roma*, "Giornale di Trieste", 17 ottobre 1948, ora in *Il cinema secondo Cosulich*, cit., p. 38.

15 Si veda la graduatoria proposta nella recensione di *Una lettera all'alba* di Giorgio Bianchi ("Giornale di Trieste", 23 gennaio 1949, non ristampata): in «prima classe» Rossellini, De Sica, Visconti; in «seconda» Blasetti, De Santis, Lattuada, Comencini, Castellani, Germi; in «terza» Camerini, Zampa, Vergano, Soldati, De Robertis; in quarta Borghesio; mentre Bianchi, per il film recensito (che, recuperato da Sergio Toffetti nella retrospettiva veneziana "Questi fantasmi 2", appare invece degno di interesse), meriterebbe di raggiungere in «sentina» Mattoli, Scotese, Simonelli, Bragaglia. Al di là del gusto «infantile magari» della classifica, emerge che Cosulich conosce tutti i piani del cinema italiano; ma spesso non ne parla.

16 C. Cosulich, *Senza pietà*, "Giornale di Trieste", 7 ottobre 1948, ora in *Il cinema secondo Cosulich*, cit., p. 37.

17 C. Cosulich, *Zavattini, sceneggiatore principe* [su *È più facile che un cammello...*], "Giornale di Trieste", 1 settembre 1950, ora in *Il cinema secondo Cosulich*, cit., pp. 256-257.

Nel 1948 è ancora vivo il ricordo delle richieste di realismo che, sotto il regime fascista, avanzavano e teorizzavano su “Cinema” intellettuali che spesso poi diventarono registi: De Santis, Visconti, Alicata, Pietrangeli. Passata la guerra, i loro fratelli minori si trovano a valutare quanto quelle teorie abbiano trovato applicazione nella prassi cinematografica. Cosulich cita nel 1950 il celebre articolo *Cadaveri* di Visconti<sup>18</sup>, e mostra di avere assimilato il concetto di paesaggio, così come lo esprimeva Giuseppe De Santis in un noto articolo del 1943<sup>19</sup>, dove la ricerca di un'autenticità del paesaggio cinematografico fa tutt'uno con la richiesta di una verità umana. Di paesaggio, Cosulich parla per esempio nelle recensioni di *Fuga in Francia*, *La terra trema*, *Il cammino della speranza* e soprattutto di *Riso amaro* (con particolare enfasi: «Il paesaggio è una delle cose migliori del film»<sup>20</sup>).

A proposito di quest'ultimo film, va notato che la recensione empatica e positiva di Cosulich appare libera e non viziata da pregiudizi. Una delle poche annotazioni limitative riguarda la trama «che, a raccontarla, potrebbe anche apparire di cattiva lega»<sup>21</sup>. Si pensa a quanto scriveva Bazin nel 1948 su “Esprit”: «Quando se ne legge il riassunto, la storia di molti film italiani non resiste al ridicolo. Ridotti all'intrigo, molto spesso, non sono che melodrammi moraleggianti»<sup>22</sup>. Il saggio citato non era stato tradotto in italiano, ma di Bazin il lettore italiano dell'epoca aveva a disposizione il saggio *Tendenze del cinema francese*, pubblicato da “La Fiera Letteraria” il 15 novembre 1946. Non è l'unica traccia del teorico e critico francese che si trova in queste recensioni. Cosulich allude probabilmente a Bazin, quando parla di «quello che in Francia hanno chiamato “Il contatto diretto tra la ‘camera’ e il reale”, di contatto vivo della camera col reale»<sup>23</sup>. Parimenti baziniana, almeno nel giudizio, è la recensione di *Cielo sulla palude*, di cui Cosulich apprezza l'audacia e la sensualità<sup>24</sup>, manifestando ancora una volta la sua indipendenza.

Su queste premesse teoriche, Cosulich fonda un metodo: dei film valorizza non solo i contenuti, ma anche lo stile e le innovazioni linguistiche che permettono di esprimerli. E dall'adesione al neorealismo canonico, passa senza soluzione di continuità all'apprezzare i film che esplorano l'interiorità. Di fronte ai nuovi modelli di cinema che arrivano sugli schermi a partire dalla fine degli anni

---

18 C. Cosulich, *Luchino Visconti*, “Giornale di Trieste”, 31 maggio 1950, ora in *Il cinema secondo Cosulich*, cit., p. 244. *Cadaveri* di Luchino Visconti uscì su “Cinema” il 10 giugno 1941.

19 G. De Santis, *Per un paesaggio italiano*, “Cinema”, 25 aprile 1943. In seguito Cosulich ha raccolto tutti gli scritti sul cinema del regista: G. De Santis, *Verso il neorealismo: un critico cinematografico degli anni quaranta*, cit.

20 Tutte le recensioni citate sono in *Il cinema secondo Cosulich*, cit.; per *Riso amaro* si veda p. 92.

21 *Ibidem*.

22 A. Bazin, *Il realismo cinematografico e la scuola italiana della Liberazione*, ora in *Che cos'è il cinema*, Milano, Garzanti, 1973, pp. 280-281.

23 Si vedano le già ricordate recensioni di *Germania anno zero* e di *Riso amaro* in *Il cinema secondo Cosulich*, cit., pp. 64 e 92.

24 C. Cosulich, *Cielo sulla palude*, “Giornale di Trieste”, 27 novembre 1949, ora in *Il cinema secondo Cosulich*, cit., p. 106.

Quaranta, Cosulich è aperto e ricettivo: sa guardare nel futuro e, col senno di poi, fa le scelte giuste. In ciò si distingue da tanta critica dell'epoca, che discute con toni esacerbati e non sa rinunciare ai dogmi ideologici.

Nella «discussa parabola religiosa» di Rossellini, Cosulich non vede svolta ma continuità. *Stromboli, terra di Dio* lo entusiasma meno di *Francesco giullare di Dio*: ma più per una questione di armonia strutturale che di pregiudizio ideologico o di laica diffidenza<sup>25</sup>. L'abbandono dei temi resistenziali e populistici e la ricerca di un realismo più complesso segnano un superamento del neorealismo naturale e per nulla traumatico. Rossellini, «il regista che per primo ha imboccato la strada del neorealismo senza riserve mentali, è forse oggi l'unico che scopertamente invita il nostro cinema a non limitarsi alla semplice registrazione dei fenomeni e dei conflitti suscitati dalla realtà, ma darne le più spregiudicate interpretazioni»<sup>26</sup>. Sono parole che Cosulich usa per descrivere il programma di *Europa '51*. E poco importa che i risultati, in questo specifico caso, non gli sembrino all'altezza delle ambizioni: il cinema italiano ormai va in quella direzione. Lo mostrava, oltre due anni prima, la recensione di *Cronaca di un amore*, improntata all'inedita categoria del «realismo interiore». Per mostrare come l'esordiente Antonioni «prenda i personaggi dall'interno», Cosulich ricorre a un'analisi stilistica baziniana: rileva come l'esordiente regista preferisca la «motorizzazione della macchina da presa» al tradizionale sistema del campo-controcampo<sup>27</sup>.

Inoltrandosi negli anni Cinquanta, sia *Miracolo a Milano* sia *Umberto D.*, nella loro differenza, entusiasmano Cosulich. Nella recensione del secondo si vede anzi formarsi compiutamente uno stile critico, caratterizzato da un occhio acuto e dalla capacità di valorizzare certi gesti o dettagli «infinitesimi», come la servetta Maria che chiude la porta pigramente con un piede, o le lacrime che le «scendono sulle gote, quasi fossero una secrezione organica»<sup>28</sup>. Recensendo *Umberto D.*, inoltre, Cosulich, parla di film «realistico». Il prefisso «neo» è scomparso: ormai per Cosulich è un'etichetta inutile. Nella recensione di *Achtung! Banditi!* il passaggio da neorealismo a realismo è già compiuto, ben prima che lo teorizzasse Aristarco a proposito di *Senso*. Se *Paisà* e *Il sole sorge ancora* hanno dato una «cronaca giornalistica» degli eventi, Lizzani infatti «va più in là, approfondisce la cronaca e la trasforma nella storia»<sup>29</sup>.

---

25 Si vedano il reportage da Venezia *La grande giornata di Rossellini* («Giornale di Trieste», 27 agosto 1950) e la recensione di *Stromboli terra di Dio* («Giornale di Trieste», 20 marzo 1951), ora in *Il cinema secondo Cosulich*, cit., pp. 252-255 e 188-189. Se c'è un retaggio di un'educazione scolastica crociana, nel giovane Cosulich, è nella sua richiesta di opere compatte, compiute e armoniche, nel suo chiedersi spesso se il dato film sia «arte» o «poesia».

26 C. Cosulich, *Europa '51*, «Giornale di Trieste», 27 gennaio 1953 (non ristampata).

27 C. Cosulich, *Cronaca di un amore*, «Giornale di Trieste», 29 novembre 1950, ora in *Il cinema secondo Cosulich*, cit., p. 172.

28 C. Cosulich, *Umberto D.*, cit., ora in *Il cinema secondo Cosulich*, cit., p. 206.

29 C. Cosulich, *Achtung! Banditi!*, «Giornale di Trieste», 25 novembre 1951, ora in *Il cinema secondo Cosulich*, p. 198.

All'inizio degli anni Cinquanta, il cinema italiano appare maturo al critico triestino, e molte sue ritrosie giovanili vengono a cadere: che bocciata d'aria fresca leggere oggi queste recensioni rispetto a quelle di tanti critici dell'epoca, cacadubbi e insoddisfatti. *La signora senza camelia*, coraggiosamente applaudito senza riserve, è «il miglior film italiano della stagione»<sup>30</sup>; anche *Stazione Termini*, nelle sue contraddizioni, «ha una dignità che il cinema americano oggi neppure ricorda»<sup>31</sup>. Di fronte a Emmer, è vero, Cosulich è diffidente: in *Domenica d'agosto*, più che fiutare i prodromi di un'involuzione bozzettistica del neorealismo, vede (acutamente) le tracce ormai scolorite di certo cinema d'anteguerra (*Quattro passi tra le nuvole, I bambini ci guardano*)<sup>32</sup>. Di *Due soldi di speranza*, invece, stila un elogio sorprendente. «La formidabile vitalità del cinema italiano d'oggi» e la lezione del neorealismo, scrive, hanno fatto bene a Castellani. «Niente bozzettismo paesano, niente macchiettismo [...], ma vero, grande realismo». I temi sono quelli del neorealismo, «ma svolti nella forma classica della commedia cinematografica: da quella francese a quella americana.» Il cinema italiano può finalmente tenere testa a Frank Capra, senza imitarlo, e senza negare le proprie origini: infatti del neorealismo rimane, e «in grande misura, il rispetto dell'uomo»<sup>33</sup>.

Castellani, forse, deluse le speranze che la critica ripose in *Due soldi di speranza*: anche perché il film, di lì a poco, venne considerato iniziatore di quel filone accusato di seppellire il neorealismo che va sotto il nome di neorealismo rosa<sup>34</sup>. Ma Cosulich ormai è diventato un battitore libero. Il suo concetto di realismo, per quanto forgiato dalla cultura “quarantottesca”, non gli impedisce di applaudire le «nuove forme di realismo» di *I vitelloni*<sup>35</sup> e di salutare in Federico Fellini il «nuovo astro della regia italiana»<sup>36</sup>. Sta nascendo un nuovo modello di cinema “alto” che, a differenza del neorealismo, riuscirà a conquistare anche il mercato.

Alla metà degli anni Cinquanta, il neorealismo è ormai storia, e Cosulich se ne fa archivista e filologo, ripercorrendo la genesi dei capolavori di Rossellini per

30 C. Cosulich, *La signora senza camelia*, “Giornale di Trieste”, 28 febbraio 1953 (non ristampato).

31 C. Cosulich, *Stazione Termini*, “Giornale di Trieste”, 18 aprile 1953 (non ristampato).

32 C. Cosulich, *Domenica d'agosto*, “Giornale di Trieste”, 9 marzo 1950, ora in *Il cinema secondo Cosulich*, pp. 132-133.

33 C. Cosulich, *Due soldi di speranza*, “Giornale di Trieste”, 3 maggio 1953 (non ristampato).

34 Il film di Castellani al momento dell'uscita ebbe ottima stampa; ma è emblematico, per esempio, il rapido mutamento di giudizio di Alberto Moravia nel giro di un anno (cfr. A. Moravia, *Cinema italiano. Recensioni e interventi 1933-1990*, a cura di A. Pezzotta e A. Gilardelli, Milano, Bompiani, 2010). Quanto alla storia del termine «neorealismo rosa», è ancora da scrivere: il termine dovrebbe comparire per la prima volta in un saggio di Tullio Kezich apparso su “Letteratura” (13-14, gennaio-aprile 1955), forse sulla scia di una recensione di Giuseppe Marotta a *Le ragazze di San Frediano* (poi in *Questo buffo cinema*), dove si parla di “realismo idillico, roseo”.

35 C. Cosulich, *Un successo italiano alla Mostra di Venezia*, “Giornale di Trieste”, 28 agosto 1953, ora in *Il cinema secondo Cosulich*, p. 286.

36 C. Cosulich, *I vitelloni*, “Giornale di Trieste”, 21 ottobre 1953, ora in *Il cinema secondo Cosulich*, p. 210.

“Cinema nuovo”<sup>37</sup>. Il bilancio che traccia riassume il destino di una generazione: «Lo spirito del 25 aprile, la coscienza dell’unità ritrovata attraverso la Resistenza agì sul cinema italiano pressapoco fino al ’48. Poi ciascuno scelse la propria strada. Era nell’ordine naturale delle cose». E la strada di Cosulich, già da allora, è quella di voce fuori dal coro. Tra i vari registi con cui è cresciuto, quello con cui finirà per sentirsi più vicino, forse, è Alberto Lattuada: il regista che nel Convegno di Perugia del 1949 si tiene lontano sia dalle parole d’ordine di Zavattini sia dalle minacce degli zdanovisti<sup>38</sup>, e che Cosulich, nelle recensioni di questo periodo, segue con interesse, ma con una specie di rimpianto: quello di non poterlo amare di più.

Oltre mezzo secolo dopo, Cosulich chiude il cerchio, evitando ogni mitologia. Concludendo il saggio introduttivo alla *Storia del cinema italiano*, tocca uno dei tasti dolenti della storiografia sull’argomento, e si chiede per quale motivo il neorealismo, dopo i primissimi exploit, non sia mai diventato popolare e di massa; e discute se a essere in ritardo fossero il pubblico e la società civile, o proprio i registi. Forse questi film erano espressioni di élites, e potevano parlare solo a intellettuali come il giovane critico triestino. Eppure hanno saputo superare i limiti del loro tempo, e diventare modelli per generazioni di registi di tutto il mondo. Cosulich lo constata quasi con meraviglia, quasi incredulo di essere stato là, allora, e di avere vissuto una storia così lunga, in un’Italia che ha disatteso le promesse e gli ideali di quei film.

---

37 C. Cosulich, *Così nacquero Paisà e Roma città aperta*, “Cinema nuovo”, 57, 25 aprile 1955.

38 C. Cosulich, “Alberto Lattuada, battitore libero”, in *Storia del cinema italiano. Volume VIII – 1949/1953*, a cura di L. De Giusti, Venezia, Marsilio/Roma, Edizioni di Bianco & Nero, 2003, p. 431. Cfr. anche C. Cosulich, *I film di Alberto Lattuada*, Roma, Gremese, 1985.