



VII Simpósio Nacional de História Cultural
**HISTÓRIA CULTURAL: ESCRITAS, CIRCULAÇÃO,
LEITURAS E RECEPÇÕES**

Universidade de São Paulo - USP

São Paulo - SP

10 e 14 de Novembro de 2014

**C'ERAVAMO TANTO AMATI, O CINEMA ITALIANO E A SUA VISÃO
DO FASCISMO ENTRE PASSADO E PRESENTE**

Maurizio Russo*

O que foi o fascismo italiano? E o que foi o cinema italiano? Estas duas perguntas envolvem uma série de complexas implicações historiográficas que se entrelaçam com a história e o desenvolvimento do país. Fenômenos complexos e articulados, de enorme importância na história italiana eles podem ser colocados em relação numa dialética hipotética que atravessa aproximadamente 90 anos de história italiana. O fascismo conquistou a Itália, a modificou, a modelou, a infantilizou, a paternalizou, a militarizou, a arrematou, a barbarizou e a envolveu numa guerra. Neste processo ele usou o cinema, o olho do regime que devia forjar a imagem vitoriosa e marcial da Itália fascista.

“A cinematografia é a arma mais forte”, amava dizer Mussolini e entre 1924 e 1945 o Istituto Luce constituiu um instrumento útil para construir e difundir itálicos mitos marciais, para criar e propor aos italianos uma realidade alternativa àquela que cotidianamente eram obrigados a viver e reconhecer.

* Doutor em história contemporânea pela Université de Nancy 2 (France). **ICIB** (Instituto Cultural Italo-Brasileiro) **CEM** (centro estudio migratorios). Última publicação sobre cinema: Feios, sujos e muito, muito malvados: migrantes italianos e latinos entre as sombras de Hollywood. In: **Travessia**, São Paulo, Ano XXV, n°71, pp.7-32, Julho-Dezembro 2012.

Quando o fascismo foi arrebatado pelos eventos históricos, derrotado sob o ponto de vista militar e ultrapassado politicamente, o grande fenômeno cultural que foi o cinema italiano do pós-guerra não podia deixar de se ocupar daquele *padre-padrone* que o havia restringido aos limites estreitos e asfixiantes da censura e reduzido ao papel de simples reprodutor de modelos comportamentais úteis ao regime. Se o fascismo tinha encorajado e fomentado a produção de um cinema heróico ou a visão adocicada pequeno-burguesa da família feliz (enquanto a realidade italiana se distanciava sempre mais daquele quadro idílico), o cinema assumiu a sua longa e fria vingança após a queda do regime mussoliniano. Partindo do *Neorealismo*, que mostrava a “verdade neorrealista” de uma Itália assustada e martirizada, continuou nos anos 50 com a explosão dos grandes diretores italianos, e ainda cravou seus dentes nas ridículas paranóias do regime com a *Commedia all’italiana* (anos 60 e 70) e algumas obras-primas inclassificáveis de Pasolini, Scola, Fellini e outros.

O cinema não podia ignorar o fascismo e o tratou de modo obsessivo, ainda que, às vezes, com algum temor. Na Itália, o debate historiográfico sobre o fascismo começou lentamente. Para citar alguns exemplos, temos: uma primeira *Storia del fascismo* de Luigi Salvatorelli, de 1952 e a monumental *Storia d’Italia nel periodo fascista* de Salvatorelli e Mira, publicada pela primeira vez pela Einaudi, em 1956; o primeiro estudo sobre o fascismo, de um dos mais importantes historiadores italianos, Renzo De Felice - *Storia degli ebrei italiani sotto il fascismo* - obra de 1961; alguns interessantes escritos de Norberto Bobbio sobre o tema, que datam dos anos 60; o importantíssimo tema *Chiesa e il fascismo*, tratado por Pietro Scoppola no livro homônimo em 1971; e as publicações de Angelo Del Boca sobre a África fascista, que aparecem somente nos anos 60 (*La guerra d’Abissinia 1935-1941*, Feltrinelli, 1965) e se afirmam com vários volumes nos anos 90.

O cinema, ao contrário, começou o seu constante e inexorável trabalho de demolição do modelo fascista precocemente, com as obras de denúncia do *Neorealismo*. Não por acaso, o *Neorealismo* tem seu próprio manifesto em um filme como *Roma, Cidade Aberta* de Rossellini (*Roma città aperta*, 1945).



Inauguração de Cinecittà em 10 de novembro de 1937 (Fonte Senato della Repubblica Italiana, Archivio Istituto Luce)¹

“La Cinematografia è l’Arma Più Forte”² resumiu Mussolini com uma de suas frases de efeito. Este lema foi usado para decorar o grande aparato cênico criado para o lançamento da pedra fundamental de Cinecittà em 10 de novembro de 1937. No final da sentença, a assinatura de Mussolini em itálico garantia a autenticidade da fonte da declaração. A frase se agigantava acima da fila de *carabinieri* com seus uniformes de gala. Imediatamente atrás, um titânico e marcial Mussolini, em seu uniforme branco, olhava através de uma câmera cinematográfica. O olho do regime parecia pronto para filmar, gravar e representar a realidade italiana, mas também para projetar, com a luz criadora, o futuro da Itália fascista e do seu duce/demiurgo no céu da história.

Era uma daquelas frases com as quais o grande líder italiano instruía a Itália sobre a própria visão do mundo e do futuro. Por ironia da história, a frase era uma reinterpretação de um lema de Vladimir Il'ich Ul'janov, mais conhecido como Lenin, pensado para a eletrificação da ferrovia soviética. Mais uma vez, Mussolini encarnava a

¹ Disponível em: <http://senato.archivioluce.it/senato-luce/scheda/foto/IL0010034164/12/Apparato-scenografico-con-gigantografia-di-Mussolini-alla-macchina-da-presa-e-scritta-propagandistica-La-cinematografia-egrave-larma-piugrave-forte-allestito-per-la-cer.html>, Acesso em novembro 2014.

² A cinematografia é a arma mais forte.

pouca coerência ideológica que o fascismo tinha mostrado desde o início. O mesmo fascismo que, no momento do seu ato de fundação (23 de março de 1919), na Piazza San Sepulcro, em Milão (criação dos Fasci Italiani di Combattimento) proclamou grandes princípios revolucionários³, gradualmente retirados nos anos subsequentes.

Mas esta arma mais forte não foi utilizada com a habilidade e a força marcial que Mussolini queria, começando a produzir, no mesmo coração do regime fasc pretendia, e começou a produzir, no próprio coração do regime fascista, os anticorpos que demoliriam o fascismo no imaginário coletivo dos italianos, anos mais tarde. (ZAGARRIO, 2007, p.199). Foi nesse âmbito cultural e político que nasceu e se desenvolveu uma jovem elite de classe pequena e média que aprendeu a usar a arma cinematográfica e usou-a contra o mesmo fascismo. Um exemplo clamoroso foi a revista romana *Cinema* que nasceu dentro da Villa Torlonia, residência do próprio Mussolini,⁴ fruto do trabalho do *Istituto Internazionale del Cinema Educatore*, inaugurado pessoalmente por Mussolini no ano de 1928.⁵ A revista, que foi dirigida por Vittorio Mussolini filho do próprio Duce, tinha um grupo de redação antifascista. Inclusive Pietro Ingrao⁶, aos 20 anos de idade, inscreveu-se no Centro Experimental de Cinematografia, em 1935, onde conheceu outros jovens intelectuais antifascistas: Gianni Puccini, Mario Alicata, Peppe de Santis e Luchino Visconti.

“La passione per il cinema, per noi, significava da un lato riflettere sulle potenzialità espressive di un'arte nuova, che portava nuove problematiche nel mondo letterario e culturale con cui già ci confrontavamo. Il passaggio dalla parola all'immagine - tra l'altro all'inizio eravamo tutti a favore del cinema muto contro il sonoro - apriva problematiche molto differenti. Anche se poi i tempi del 'ritmo' e del 'montaggio' in fondo li ritrovavi già nella poesia. Ma soprattutto il cinema era uno strumento per parlare con grandi masse, che poteva avere un'enorme influenza sulla società, e dunque per noi era il linguaggio ideale dove confluivano le riflessioni teoriche e la volontà

³ Publicados em 23 de março de 1919 no *Il Popolo d'Italia*, o jornal político fundado por Benito Mussolini em 1914.

⁴ Benito Mussolini residiu na Villa Torlonia, de 22 de julho de 1925 a 25 de julho de 1943, a convite de Giovanni Torlonia Junior, que alugou a vila pelo valor simbólico de uma lira.

⁵ Assim declarou Mussolini na inauguração: “La cinematografia, che è ancora nella prima fase del suo sviluppo, presenta questo grande vantaggio sul giornale e sul libro: parla agli occhi, parla dunque un linguaggio comprensibile a tutti i popoli della terra; da qui il suo carattere di universalità e le innumerevoli possibilità che offre per una collaborazione educativa d'ordine internazionale”. (BRUNETTA, 2003, p.73).

⁶ Histórico representante da esquerda do Partido Comunista Italiano, diretor da *Unità* (o jornal fundado por Antonio Gramsci em 12 de fevereiro de 1924) nos anos de 1947 a 1957 e Presidente do Parlamento dos Deputados, no período de 1976 a 1979.

di rinnovamento sociale. E poi ci divertivamo tanto.” (INGRAO, 2006, p.170)

E não foi por acaso que Ingrao contribuiu com o roteiro (juntamente com Luchino Visconti, Mario Alicata, Peppe de Santis, Antonio Pientrangeli, Gianni Puccini) do primeiro filme associado ao movimento neorealista, *Obsessão (Osessione)* de Luchino Visconti, no qual se pode reconhecer a influência das teses estéticas e políticas do grupo comunista romano. (ZAGARRIO, 2007, p.199) Um filme que foi produzido no fim da ditadura, em 1943, mas que formalmente ainda pertence à época fascista.⁷

A relativa independência do cinema no período fascista foi negligenciada até mesmo por um juízo fortemente negativo que este cinema teve no período pós-guerra. “Sostengo che.. venti anni di cinematografia protetta come ness’un’altra, libera molto più di quanto non si creda[...] non hanno dato un solo film, dico uno cioè tremila metri di pellicola su trenta milioni di pellicola girati”. (MICCICHÈ, 1979, p.9) Esta opinião clara de Cesare Zavattini classifica a produção cinematográfica fascista como um enorme insucesso. Na mesma linha, Carlo Lizzani em 1953 escreveu:

“Non un fotogramma, oggi, può essere rimpianto o ricordato dei cento e cento film prodotti dal ’38 al ’43[...] Essi potrebbero essere riassunti in un freddo elenco di luoghi comuni, in un ricettario squallido e monotono. Sembra impossibile pensare che negli anni in cui il mondo veniva attraversato da tante sciagure, potessero nascere e moltiplicarsi quei film assenti e vuoti, quei film così privi del pur minimo aggancio con la realtà di una nazione, come erano i nostri film standard, e che la catastrofe si preparasse e si facesse imminente in un’aura di così olimpica incoscienza.”⁸

Como observa Lino Micciché, sob julgamentos duros como esses, ainda que pronunciados por importantes e inteligentes intelectuais, foram sepultados aproximadamente 700 filmes produzidos no período fascista e alguns, definitivamente perdidos.⁹ Para glorificar o aspecto exemplar da “trilogia da guerra antifascista” de

⁷ De 1943 a 1945, o fascismo sobreviveu na República Social Italiana, também conhecida como República de Salò.

Após o desembarque das Forças Aliadas no Sul da Itália, a sede do governo fascista foi transferido para Salò, cidade às margens do lago de Garda, não muito distante de Milão (23 de setembro de 1943). O território controlado pela República de Salò correspondia à Itália setentrional, com exceção das províncias de Trento, Bolzano, Belluno e a região de Friul-Veneza Júlia.

⁸ *Ibidem.*

⁹ *Ibidem.*

Rossellini (*Roma, Cidade Aberta* de 1945, *Paisà* de 1946, *Alemanha, Ano Zero*, em italiano *Germania anno zero*, de 1947), por um longo tempo negligenciou-se a “trilogia da guerra fascista” (*La nave bianca* de 1941, *Un pilota ritorna* de 1942, *O Homem da Cruz*, em italiano *L'uomo della croce*, de 1943), que representa um aspecto importante da filmografia rosselliniana. Mas talvez seja correto considerar a produção fílmica fascista e os pareceres de Lizzani e Zavattini como dois aspetos de uma fase histórica; como fontes históricas para a compreensão da complexa relação que o cinema teve com o fascismo.

A arma cinematográfica, que conquista um espaço de autonomia durante o fascismo, reagiu depois da guerra com grande energia, seguindo uma direção muito precisa: aquela da crítica ao fascismo, às suas obsessões de grandezas, às suas paranóias, aos seus medos infantis e aos seus comportamentos tirânicos. Intelectuais como Zavattini e Lizzani, que tinham vivido e conhecido o período fascista, mas acima de tudo eram parte integrante do cinema italiano, também encarnavam a reação do cinema contra os anos de ditadura. E a reação do cinema foi frequentemente feroz, golpeando o fascismo no aspecto mais facilmente censurável, aquele da perversão da alma humana.

A primeira grande crítica cinematográfica ao fascismo, que teve início com obras como *Anni difficili* de Luigi Zampa (1948), apresentou-se como uma crítica às debilidades do italiano fascista. A ambição, o oportunismo, a falsidade, o servilismo e o egoísmo são os comportamentos estigmatizados por Zampa em *Anni Difficili*. O filme é uma denúncia daqueles anos nos quais a hipocrisia e o servilismo caracterizaram, segundo Zampa, a postura dos italianos diante da arrogância e da prepotência fascista, e também uma descrição da dor causada pela ditadura e pela guerra. Duas mensagens universais que se fundem na condenação do fascismo e da guerra e, principalmente, do fascismo que tinha arrastado a Itália para o conflito. Mas estas atitudes covardes e este servilismo, aquele curvar-se diante do mais forte, aquela *Arte di arrangiarsi* (evocando o título de um filme de Zampa, de 1954: *A Arte de Dar um Jeito*) continuariam a caracterizar a Itália e os italianos no pós-guerra, no período chamado ironicamente por Zampa de *Anni Facili*, título de seu filme de 1953.

Os anos 50 deveriam ter sido *Anni Facili* porque chegavam depois da guerra, da fome e da miséria, depois dos anos escuros da falta de liberdade e de democracia, ao invés disso estes anos marcados pelas consequências da ditadura e do conflito não foram nada fáceis, constituindo um doloroso e intenso período de refundação social e política. Mas sobretudo, segundo Zampa, os *Anni facili* do pós-guerra são anos dominados por

pequenas e grandes corrupções. Assim sintetiza a situação italiana o professor De Francesco (Nino Taranto) protagonista do filme *Anni facili*: "O nosso país precisa de uma geração de honestos depois de uma geração de espertinhos."

O cinema italiano dos anos 50, rico em obras-primas, fala dessa Itália suspensa entre sofrimentos e esperanças, pesadelos e projetos. Fala das dificuldades e das incertezas, e também das expectativas e das tensões ideológicas que caracterizaram esta fase crucial da história italiana. Assim, não poderia faltar um julgamento sobre fascismo, que tinha prometido poder e progresso, mas, ao invés disso, havia levado à guerra, à fome e à destruição.

A Itália saiu da guerra prostrada e arruinada economicamente. Feridas profundas se abriam no coração de suas grandes cidades (*Roma, Cidade Aberta* se torna a expressão e o símbolo desta dura realidade) e se evidenciavam nas marcas deixadas pelos combates entre italianos e anglo-americanos, entre italianos "partigiani" e italianos fascistas, entre italianos e ex-aliados alemães. Uma espécie de guerra de todos contra todos que foi vivida pelos italianos com o espírito inconsciente de um exército de Brancalione, e ao mesmo tempo foi alvo das reflexões e das denúncias de grandes intelectuais como Gobetti, Silone, Calvino, Gramsci, Bobbio, Moravia, Pasolini e Pavese entre outros. Todos empenhados em construir uma consciência crítica, através da narração e reconstrução daqueles terríveis anos. Essas reflexões intensificaram-se nos anos 50 e floresceram no âmbito cinematográfico com o *Neorealismo*, que, nascendo dessa forte exigência de crítica e de reflexão, refundou o cinema italiano e se transformou em um ponto de referência decisivo para cultura contemporânea.

O país recém saído das devastações da Segunda Guerra Mundial colocou na tela suas terríveis emoções, suas amargas reflexões e suas esperanças inconfessadas, através da energia poética do *Neorealismo*. Impregnado de símbolos e imagens de guerra, este filão cinematográfico foi fortemente inspirador, causando uma mudança radical na perspectiva visual do cinema de então: adocicado, totalmente artificial e empenhado em descrever uma realidade positiva, sob a proteção daquele que tudo provê – Il Duce. O *Neorealismo*, que nascia da experiência fascista de seus protagonistas, surge da necessidade de se pensar e criticar os vinte anos precedentes e de se pensar e criticar a realidade contemporânea, como bem explica Italo Calvino na introdução de *Il sentiero dei nidi di ragno*, de 1947:

"L'esplosione letteraria di quegli anni in Italia fu, prima che un fatto d'arte, un fatto fisiologico, esistenziale, collettivo. Avevamo vissuto la guerra, e noi più giovani - che avevamo fatto appena in tempo a fare il partigiano - non ce ne sentivamo schiacciati, vinti, 'bruciati', ma vincitori, spinti dalla carica propulsiva della battaglia appena conclusa, depositari esclusivi d'una sua eredità. Non era facile ottimismo, però, o gratuita euforia; tutt'altro: quello di cui ci sentivamo depositari era un senso della vita come qualcosa che può ricominciare da zero. [...] Questo ci tocca oggi, soprattutto: la voce anonima dell'epoca, più forte delle nostre riflessioni individuali ancora incerte. L'essere usciti da un'esperienza - guerra, guerra civile - che non aveva risparmiato nessuno, ristabiliva un'immediatezza di comunicazione tra lo scrittore e il suo pubblico: si era faccia a faccia, alla pari, carichi di storie da raccontare, ognuno aveva avuto la sua, ognuno aveva vissuto vite irregolari drammatiche avventurose, ci strappava la parola di bocca. La rinata libertà di parlare fu per la gente al principio mania di raccontare. [...] Il «neorealismo» non fu una scuola (cerchiamo di dire le cose con esattezza). Fu un insieme di voci, in gran parte periferiche, una molteplice scoperta delle diverse Italie, anche - o specialmente - delle Italie fino allora più inedite per la letteratura." (CALVINO, 1964, p.3)

Falar de fascismo nos anos 50 não foi fácil, como lamentava Michelangelo Antonioni: "Devo pensare che in Italia la critica al fascismo, che riscuote generalmente il consenso di molti a parole, diventa anch'essa un argomento da evitare quando si propone, ad esempio, di affidarla a un formidabile strumento di diffusione delle idee come il cinema". (ARGENTIERI, 1974, p.99)

A arma mais forte era evidentemente considerada muito forte para ser deixada incondicionalmente ao alcance de todos. Democracia e liberdade de expressão sim, mas somente até certo ponto. Eram os anos da "cortina de ferro" e, como observa Maurizio Zinni, ocorria a ruptura, no plano internacional e depois no nacional, da frente antifascista. (ZINNI, 2010, p.44) Nascia um novo conflito ideológico, que atingia também a Itália, e que dava a Leste e Oeste uma conotação não somente geográfica, mas também política. A guerra fria levou a uma mudança de comportamento com relação ao passado recente. A *Democrazia Cristiana* e seus aliados escolheram deixar de lado o antifascismo (elemento de convergência de todas as forças políticas da constituinte) e optar por uma nova liga ideológica, o anticomunismo. O antifascismo permanecia como patrimônio da esquerda, e como tal era considerado algo perigoso, que não devia ser encorajado, pelo contrário, devia ser obstaculizado, sobretudo se difundido pela arma mais forte, o cinema.

Em 1974, numa memorável cena de *Nós que nos amávamos tanto* (*C'eravamo tanti amati*, dedicado não por acaso a Vittorio De Sica, mestre do *Neorealismo*), Ettore Scola relembra e sintetiza essas críticas mesquinhas e censuradoras. Tudo acontece num

pequeno cine fórum de Nocera Inferiore, uma cidadezinha esquecida da Campania meridional. Nesse cenário anódino, na presença de pessoas importantes e respeitáveis da cidade, Nicola Palumbo (aliás Stefano Satta Flores), um professor de colégio, faz um comentário entusiasmado sobre *Ladrões de Bicicletas* (*Ladri di biciclette*, Vittorio De Sica, 1948), como símbolo do novo cinema que poderia transformar a sociedade. Sobre Nicola recaem pesadas e implacáveis críticas do diretor da escola, que considera desprezíveis as obras do novo cinema: “Obras assim feitas ofendem a graça, a poesia e a beleza! Estes trastes e estas latrinas nos difamam perante o mundo! Sobre estes filminhos bem disse um jovem católico de grande futuro: ‘Roupa suja se lava em casa!’” Nicola rebate furioso: “Está noite, assistimos aqui a um filme estupendo [...] com estas latrinas e estes trastes, sim senhor! Ele nos faz reconhecer os inimigos da coletividade exatamente nos defensores da graça, da poesia, da beleza e de outros vergonhosos ídolos da cultura burguesa!”.

Em 1º de janeiro de 1948 entrava em vigor a Constituição da República italiana; em 18 de abril realizavam-se as primeiras eleições políticas do pós-guerra, que reconheciam a vitória da Democrazia Cristiana; e em novembro estreava no cinema *Ladri di biciclette*. Tinha início uma fase de reconstrução econômica, mas acima de tudo de refundação social e redefinição política. Um processo que não podia ser indolor e que deixava para trás novos perdedores, novos pobres, novas vítimas. Mas a nova classe política no poder tinha uma idéia precisa desse processo, e essa idéia não incluía a denúncia social, considerada perigosa e extremista. Era melhor manter escondidas as vergonhas, as misérias, as contradições sociais. Melhor esquecer as novas vítimas da reconstrução e da modernização. E era necessário pensar em denunciar o novo inimigo, o comunismo. Não importava se essa opção ideológica implicava o esquecimento voluntário do passado fascista, a omissão de um julgamento da cumplicidade e da responsabilidade com relação ao fenômeno ditatorial. Optava-se por colocar entre parênteses a ditadura, que era descrita como um simples acidente de percurso na construção do Estado liberal, como foi teorizado por Benedetto Croce.

Não causa surpresa, então, que face à vibrante denúncia de *Ladri di biciclette* ecoasse a crítica daquele “jovem católico de grande futuro” - o senhor deputado Giulio Andreotti - que continuará sua cruzada contra o *Neorealismo* condenando (como Subsecretário de Estado pelo Espetáculo), em 1952, outra obra prima de De Sica, *Umberto D*: “Se è vero che il male si può combattere anche mettendone duramente a nudo

gli aspetti più crudi, è pur vero che se nel mondo si sarà indotti - erroneamente - a ritenere che quella di Umberto D è l'Italia del secolo ventesimo, De Sica avrà reso un pessimo servizio alla sua patria".(MASSA, 2012, p.69)

O *Neorealismo* era incômodo, resposta e crítica ao fascismo que devia ser silenciada. Além disso, as dores da reconstrução do presente lembravam muito aquelas dos anos de guerra do passado. As periferias pobres e intencionalmente esquecidas, onde a degradação fazia parte da normalidade, as áreas rurais do Norte e do Sul, onde a dureza da vida era esculpida nos rostos que o *Neorealismo* considerava implacáveis, os imigrantes que nos anos 50 atravessavam os Alpes a pé, até mesmo eles, eram parte da nova Itália republicana. O cinema daqueles anos testemunhou essas contradições, levando às telas, aos olhos do novo burguês e do homem comum, o mundo dos *Umbertos D* e das *Cabiria. Il cammino della speranza* (de Pietro Germi) que, em 1950, conduz Raff Vallone e seus conterrâneos, de um burgo siciliano à França, assemelha-se, apesar do título, a um penoso percurso dos malditos, daqueles acometidos, sem culpa nenhuma, da mais triste das maldições, a pobreza. No fundo, eram aqueles mesmos camponeses a quem o fascismo havia prometido terras e casas na África (terra do sonho triunfal e imperial fascista) e ao invés disso tinha lhes dado a possibilidade de servirem na guerra, na Espanha, como voluntários; ou a morte nos campos congelados da Rússia ou na Albânia e Grécia; ou desastrosas retiradas daquela mesma África.

A guerra deixava uma recordação negra e funesta, que se manifestava plasticamente nas destruições causadas pelos bombardeamentos dos "aliados" - quando esses não eram ainda aliados - daqueles que, agora sabemos, poderiam ser definidos como "futuros aliados" ou "aliados de última hora". Os vencedores, que eufemisticamente eram chamados "aliados", ainda que na maior parte do tempo tenham sido ferozes inimigos, como narrou Alberto Moravia em seu romance *La ciociara*, transformado mais tarde em filme (*Doas mulheres*, em italiano *La ciociara*), por Vittorio De Sica, em 1960. O tema era tão sincero e a realização foi tão dramaticamente verdadeira, que o filme ganhou os mais prestigiados prêmios italianos (o David di Donatello e o Nastro d'argento), rendendo a Sophia Loren o prêmio Oscar (o primeiro prêmio Oscar dado a uma atriz por um filme não falado em língua inglesa); o prêmio pela melhor interpretação feminina no Festival de Cannes; e ainda o British Academy of Film and Television Arts como melhor atriz do ano.

Mas além do trabalho de censura promovido pelo Subsecretariado de Estado guiado por Giulio Andreotti, foi organizada uma política de financiamentos estatais que tiveram como objetivo encorajar determinados projetos e desestimular aqueles que queriam abordar o tema do fascismo. Basta pensar que, em 1950, de 101 filmes produzidos na Itália, somente 72 passaram ilesos pela guilhotina da censura e muitos projetos de grandes diretores foram interrompidos antes de nascer. Para citar alguns exemplos: Mario Soldati, Michelangelo Antonioni, Carlo Lizzani, Giuseppe De Santis, Alberto Lattuada, Luchino Visconti, entre outros (ZINNI, 2010, p. 52).

Nos anos 60, com a mudança da situação política, observamos um enfraquecimento da censura. O cinema volta acertar as contas com o fascismo. Começa o período mágico das grandes obras críticas da *Commedia all'italiana*, um gênero fílmico que, por meio da ironia enfrentava grandes verdades políticas, e por trás do relato grotesco escondia a narração dos dramas italianos.

Os anos 60 se abrem com uma grande obra prima de um jovem diretor estreante: *La lunga notte del '43* de Florestano Vancini (inspirado no romance *Cinque storie ferraresi* di Giorgio Bassani, 1956). O filme narra um episódio ocorrido em Ferrara, em 14 de novembro de 1943: o número um do fascismo em Ferrara é assassinado, a mando de outro hierarca rival, e em represália as Brigadas Pretas executam 11 antifascistas. Trata-se de um drama de grande intensidade, que nos remete aos grandes filmes dos anos 70: as obras dramáticas de denúncia sobre o fascismo, de Ettore Scola, de Lizzani e de Wertmuller.

Mas o papel de protagonista nestes anos é interpretado pela *Commedia all'italiana*. Entre 1961 e 1962 aparecem três obras-primas sobre o tema do fascismo, três condenações duríssimas dos aspectos mais ridículos que caracterizam o poder absoluto e ditatorial: *Il Federale*, *Anni ruggenti*, *La marcia su Roma*. Obras ferozmente irônicas como *O Fascista (Il Federale)* de Luciano Salce (1961) acabam com a figura do homem de poder fascista. *Il Federale* narra a história de um pequeno fascista (Ugo Togniazzi) que é promovido a *federale* (hierarca) exatamente quando o fascismo está prestes a cair. A sua sede de poder, aliada à sua pouca inteligência, o leva à beira da morte. Por ironia do destino, a salvação vem através de um antifascista que ele estava perseguindo.

Em *A marcia sobre Roma (La marcia su Roma)*, di Dino Risi, constrói-se uma crítica progressiva do primeiro programa político fascista, aquele apresentado na reunião da Piazza San Sepolcro, em Milão, em 1919. O ex-combatente Domenico Rocchetti

(Vittorio Gassman), após o fim da Primeira Guerra Mundial, sobrevive pedindo dinheiro nas ruas de Milão. Ele encontra seu antigo capitão (Roger Hanin), que o convence a fazer parte do novo Partido Fascista. Preparando a campanha eleitoral, Rocchetti encontra seu ex companheiro de trincheira, o camponês Umberto Gavazza (Ugo Tognazzi) e o convida para se juntar ao Partido. Estamos em 1922, o ano da famosa *marcia su Roma*. Rocchetti e Gavazza participam da marcha em direção à capital, mas, a cada etapa da viagem, Gavazza elimina um dos pontos do programa político revolucionário da Piazza San Sepolcro. Quando todos os elementos revolucionários são eliminados, vê-se claramente que todas as promessas dos fascistas e de Mussolini não passam de mentiras demagógicas. O camponês Gavazza, católico do Partido Popular, esperava que a revolução fascista, proletária e camponesa, lhe desse a terra. O veterano Rocchetti esperava que o fascismo fizesse justiça, punindo aqueles que se tornaram ricos por meio da guerra. Diante da decepção com um fascismo que acaba servindo os grandes poderes econômicos (latifundiários e industriais), Rocchetti e Gavazza abandonam o movimento. Estamos em 28 de outubro de 1922, e os “Camisas Pretas” de Mussolini entram em Roma. Iniciam-se duas décadas de ditadura fascista. A “geração de espertinhos” do professor De Francesco (protagonista de *Anni Facili*) estava chegando ao poder.

Anni ruggenti, de Luigi Zampa (1962), apresenta mais uma vez os temas tão amados pelo diretor, descrevendo o fascismo do ponto de vista de uma pequena cidade do sul. Uma cidade inventada, pequena, provincial, pobre, sem importância nenhuma. Mas, até mesmo neste quadro tão insignificante, os mesquinhos encontram no fascismo uma boa oportunidade para roubar e satisfazer seus próprios interesses. As autoridades fascistas locais, tão corruptas quanto estúpidas, acabam acreditando que o protagonista Omero Battifiori (Nino Manfredi), vendedor de seguros, seja um hierarca em missão secreta. Quando Omero descobre todas as fraudes organizadas pelos representantes locais do fascismo, afirma provocativamente: “Poderíamos brincar de polícia e ladrão! Mas aqui não dá! Quem faria o papel da polícia?”. A “geração de espertinhos” do professor De Francesco já estava no poder.

O cinema italiano dos anos 50 e 60, que mostra a Itália arrasada no pós-guerra, dedica-se também a construir uma contra-imagem cinematográfica do fascismo, sob o olhar crítico dos intelectuais pós-fascistas. São exemplos de obras-primas produzidas nesse período: *Achtung! Banditi!* de Carlo Lizzani (1951), *O General Della Rovere (Il generale Della Rovere)* de Roberto Rossellini (1959), *Um Verão Violento (Estate*

violenta) de Valerio Zurlini (1959), *La lunga notte del '43* de Florestano Vancini (1960), *Regresso ao lar (Tutti a casa)* de Luigi Comencini (1960), *Duas mulheres (La ciociara)* de Vittorio De Sica (1960), *Era notte a Roma* de Roberto Rossellini (1960), *O Fascista (Il Federale)* de Luciano Salce (1962), *Le quattro giornate di Napoli* de Nanni Loy (1962), *A marcia sobre Roma (La marcia su Roma)* de Dino Risi (1962), *Anni ruggenti* de Luigi Zampa (1962), *Dieci italiani per un tedesco (Via Rasella)* de Filippo Walter Ratti (1962), *Il terrorista* de Gianfranco De Bosio (1963), *Le soldatesse* de Valerio Zurlini (1965), *I sette fratelli Cervi* de Gianni Puccini (1968).

Nesta mesma linha, mas já nos anos 70, destacam-se: *A Estratégia da Aranha (Strategia del ragno)* de Bernardo Bertolucci (1970), *O Jardim dos Finzi-Contini (Il giardino dei Finzi-Contini)* de Vittoria De Sica (1971), *O Delito Matteotti (Il delitto Matteotti)* de Florestano Vancini (1973), *Film d'amore e d'anarchia - Ovvero "Stamattina alle 10 in via dei Fiori nella nota casa di tolleranza..."* de Lina Wertmuller (1973), *Mussolini ultimo atto* de Carlo Lizzani (1974), *1900 (Novecento)* de Bernardo Bertolucci (1976), *Um Dia Muito Especial (Una giornata particolare)* de Ettore Scola (1977), o duríssimo *Salò ou os 120 dias de Sodoma (Salò o le centoventi giornate di Sodoma)* de Pier Paolo Pasolini (1975) e *Cristo parou em Eboli (Cristo si è fermato a Eboli)* de Francesco Rosi (1979), entre outros.

Olhando a história do cinema italiano, o fascismo aparece como uma verdadeira obsessão, inclusive em filmes aparentemente não políticos ou não focados no tema, como é o caso de *Somos Homens ou Quê? (Uomini e caporali)*, 1955 do apolítico Camillo Mastrocinque, no qual o ator cômico Totò ironiza as figuras de poder fascistas, o que se repete a seguir em *Os Dois Carabineiros (I due marescialli)* de Sergio Corbucci (1961) e *I due colonnelli* (1962) de Steno.

Nem mesmo no primeiro longa-metragem de Elio Petri, *O assassino (L'assassino)*, de 1961, um *thriller* kafkiano com Marcello Mastroianni, faltaria uma menção, uma crítica ao fascismo. Também Fellini dá sua contribuição com uma grotesca visão do fanatismo fascista em *Amarcord* (1973). E o grande afresco crítico sobre os 30 anos de história italiana de Ettore Scola, *Nós que nos amávamos tanto (C'eravamo tanto amati)*, de 1974, não podia deixar de começar com uma visão da liberação da opressão fascista. Segue-se então uma longa lista, que nos leva a *Sanguepazzo* de Marco Tullio Giordana (2008), *Vincere* de Marco Bellocchio (2009), *Baaria* de Giuseppe Tornatore (2009).

Trata-se da contra-imagem do fascismo, construída pelo cinema, com tenacidade e paciência, durante 70 anos, trazendo coloridos diversos ao juízo sobre os anos negros que abrem o século XX italiano. A história desta contra-imagem do fascismo, ridicularizado nas suas paranóias ou condenado nas suas crueldades, faz parte da história da Itália contemporânea. Ela se vincula à história da literatura que, antes do cinema e junto com ele, tratou o fascismo como um problema e um passado difícil de digerir. Inclusive, muitos destes filmes foram baseados em obras literárias, como: *La ciociara* de Moravia, *Il giardino dei Finzi-Contini* de Bassani e *Cristo si è fermato ad Eboli* de Silone. Assim, seguramente podemos afirmar que o cinema deu respostas, interpretações e visões sobre o fascismo, antes que a historiografia analisasse, decifrasse e se movesse sobre o lento caminho da análise histórica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRUNETTA, G. P. Guida alla Storia del Cinema Italiano (1905-2003). Torino: Einaudi, 2003.

MICCICHÈ, L. Il cadavere nell'armadio. In: REDI, R. (Coord.), Cinema italiano sotto il fascismo. Venezia: Marsilio, 1979. pp 9-18.

INGRAO, P. (TOFFETTI S. ed.). Mi sono molto divertito – Scritti sul cinema (1936-2003). Roma: Centro Sperimentale di Cinematografia, 2006.

CALVINO, I. Prefazione a Il sentiero dei nidi di ragno. Torino: Einaudi, 1964.

ARGENTIERI, M. La censura nel cinema italiano. Roma: Editori Riuniti, 1974.

ZINNI, M. *Fascisti di celluloido*. Venezia: Marsilio, 2010.

MASSA, M. *Saggio sul cinema italiano nel dopoguerra*. Londres: Lulu.com, 2012.

ZAGARRIO, V. Primato: arte, cultura, cinema del fascismo attraverso una rivista esemplare. Roma: Ed. Storia e Letteratura, 2007.