

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Leonardo Rossi Bianconi

**Bandidos e heróis: os *partigiani* na *Resistenza* de
Beppe Fenoglio**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do título de Mestre em Teoria Literária, sob orientação da Professora Doutora Patricia Peterle Figueiredo Santurbano.

Florianópolis, 2013

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

A ser completado após revisão definitiva depois da aprovação pela banca examinadora.

Leonardo Rossi Bianconi

**Bandidos e heróis: os *partigiani* na *Resistenza* de
Beppe Fenoglio**

Esta Dissertação foi julgada adequada para obtenção do Título de “Mestre em Literatura”, e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura.

Florianópolis, 12 de agosto de 2013.

Profa. Dra. Susana Célia Leandro Scramim
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Literatura

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Patricia Peterle Figueiredo Santurbano
Orientadora
Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC

Profa. Dra. Tânia Regina de Luca
Universidade Estadual Paulista – Unesp

Profa. Dra. Ana Luiza Britto Cezar de Andrade
Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC

Profa. Dra. Silvana De Gaspari
Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC

A Gildo Bianconi, a Maria da Conceição Cintra
Bianconi e a Valentina Drago, três presenças,
aquelas no passado e esta no presente.

Agradecimentos

A todos que tornaram possível a realização deste trabalho. Em especial à minha esposa, Valentina Drago, pelos momentos de paciência e de impaciência, mas sempre disposta a contribuir intelectual e comicamente para a conclusão deste trabalho.

Agradeço e parablenizo minha orientadora e amiga Professora Patricia Peterle, não apenas pela dedicada e imprescindível orientação durante as pesquisas, mas pela confiança, paciência, disponibilidade e, principalmente, pelas cobranças em momentos determinantes tanto da minha formação intelectual como da minha conduta pessoal desde os tempos de graduação.

À minha amiga Maria Amelia Dionisio por incatalogáveis motivos. Uma presença constante, quase onipresença.

Aos meus antigos pais, hoje confidentes e amigos, Julio Bianconi e Celene Rossi Bianconi agradeço principalmente pela maestria na educação e por me apresentarem a porta que se abre em direção à liberdade, mesmo que ainda não tenhamos definido este conceito.

Ao meu irmão Leandro pelo companheirismo em momentos marcantes e por nunca desistir dos projetos iniciados em parceria comigo, mesmo com todos os motivos para isto.

À minha irmã Luciana, por me fazer acreditar que é possível viver de e para a arte.

Aos amigos, leitores e debatedores que, de forma direta ou indireta, me permitiram canalizar ideias e pensamentos em direção à conclusão desta pesquisa: Fabrício Delacqua, Américo Villela, Aline Fogaça, Paulo Marcos Silva, Lucas de Almeida Pereira entre outros. Peço desculpas aos que, no momento, me escapam o nome.

À UFSC, aos professores e funcionários que dão vida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura. Ao povo brasileiro que, através da Capes, financiou esta pesquisa.

A Beppe Fenoglio pela decisão de escrever.

Deixo aqui um pensamento a todos que sofreram em conflitos bélicos.

*Nella guerra civile gli uomini
vengono uccisi per ciò che sono, non per ciò
che hanno fatto.*

Willian Bruce Lincoln

Resumo

Este trabalho visa colocar em diálogo a construção imagética dos *partigiani*, combatentes civis irregulares italianos que pegaram em armas para liberar a Itália do nazifascismo durante a Segunda Guerra Mundial, a partir de análises de monumentos, pintura, músicas e, principalmente, da literatura. Dentro dessa rica amostragem procuramos individualizar a particularidade do autor e *partigiano* Beppe Fenoglio na construção literária desses combatentes, entre bandidos e heróis, no romance póstumo “Una questione privata” (1963).

Palavras-chave: Beppe Fenoglio, *partigiano*, *Resistenza*, Segunda Guerra Mundial, Itália.

Riassunto

Questa ricerca si propone di mettere in discussione le diverse costruzioni dell'immagine dei partigiani italiani – erano combattenti civili che hanno preso le armi per liberare l'Italia dal nazifascismo durante la Seconda Guerra Mondiale, – nelle analisi di alcuni monumenti, dipinti, la musica e soprattutto la letteratura. All'interno di questo ricco campione abbiamo provato a individuare la particolarità dell'autore e partigiano Beppe Fenoglio nella sua costruzione letteraria di questi combattenti, tra banditi ed eroi, nel romanzo postumo “Una questione privata” (1963).

Parole-chiave: Beppe Fenoglio, partigiano, Resistenza, Seconda Guerra Mondiale, Italia.

Sumário

Introdução.....17

Capítulo 1. As ruínas do passado indelével nas artes e na escritura da Itália democrática.....23

1.1. A ARTE NA PROBLEMÁTICA DA *RESISTENZA*23

1.2. LIMIARES ENTRE O REAL E SUA REPRESENTAÇÃO47

1.3. A SEMELHANÇA COMO LEGENDA DA IMAGEM54

Capítulo 2: As provocações de Beppe Fenoglio70

2.1 A GUERRA CIVIL AOS OLHOS DOS EDITORES, ARTISTAS E PENSADORES DA ÍTÁLIA DO PÓS-GUERRA.70

2.2 ENTRE A CARICATURA E O PICARESCO.86

2.3 O *PARTIGIANO IN PIAZZA*.92

Capítulo 3. Ultrapassar a soleira: questão de estar dentro ou fora.101

3.1. VICISSITUDES PÓSTUMAS DE UMA LITERATURA VIVA 101

3.2 A “CEGUEIRA” DE MILTON LHE CONDUZ 111

3.3 *DOMANI, AD OGNI COSTO, AVREBBE SAPUTO* 120

Considerações finais144

Anexos150

Bibliografia154

OBRAS DE FENOGLIO 154

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA 154

FILMES 160

Índice das imagens

Figura 1. A jovem rasga a primeira página do <i>Corriere della Sera</i> para poder “vestir” a recém-nascida República italiana, na foto de Federico Patellani feita na cidade de Milão no dia 6 de junho de 1946.	24
Figura 2. Alberto Sordi e Serge Reggiani em cena de <i>Tutti a casa</i> (1960).	31
Figura 3. Última corrida de Pina, cena do filme <i>Roma cidade aberta</i> (1945) de Roberto Rossellini.	33
Figura 4. Pôsteres da trilogia de Roberto Rossellini.	35
Figura 5. Recorte do jornal " <i>Il Ribelle</i> ". Disponível em: < http://www.stampaeresistenza.net/giornali_digitalizzati/il_ribelle/index.html >.....	39
Figura 6. “Torah” de Marcelle E. Swergold - Yad Vashem, Jerusalem, Israel	57
Figura 7. Memorial aos Judeus Mortos da Europa (2005), Peter Eisenman. Berlim, Alemanha. Fotografia gentilmente cedida por Valeria Julia Boriani.	58
Figura 8. Memorial aos Judeus Mortos da Europa (2005), Peter Eisenman. Berlim, Alemanha. Fotografia gentilmente cedida por Valeria Julia Boriani.	59
Figura 9. Fotografia ilustrativa do livro <i>Alle spalle della linea gótica</i> (SILINGARD, 2009,p. 14).	62
Figura 10. Fotografia ilustrativa do livro <i>Alle spalle della linea gótica</i> com a legenda. (SILINGARD, 2009, p. 14).....	63
Figura 11. Detalhe do diorama que representa a batalha de Porta Lame. <i>Museo Memoriale della Libertà</i> em Bolonha. Disponível em: < http://mastercomunicazionestorica.blogspot.com.br/2012_06_01_archive.html > Acesso em: 18 out. 2012.	66
Figura 12. <i>La Resistenza</i> (1944) - Renato Guttuso.....	79
Figura 13 Esboço para o monumento ao <i>partigiano</i> Marino Mazzacurati.93	
Figura 14. <i>Monumento al partigiano</i> (1956), de Marino Mazzacurati. Piazza della Pilotta, Parma.	94
Figura 15. <i>Monumento al partigiano</i> (1956) de Marino Mazzacurati. Piazza della Pilotta, Parma.....	97
Figura 16. Pôster de divulgação do filme <i>Venere Cieca</i> (1941) de Abel Gance.....	116

Introdução

Caminhar por uma cidade de maneira descompromissada pode ser considerado uma forma de ler aquele espaço. Imagens e movimentos que se cruzam diante dos olhos até estes cruzarem um “Monumento aos mortos”. O monumento erigido para marcar a morte de pessoas na guerra é voltado para os vivos – é construído por e para eles. No instante do cruzamento de olhares, o monumento indaga o transeunte que, por algum motivo, decidiu ouvir o que a estátua tinha a dizer: O que vocês fizeram com a nossa morte? Responder à pergunta da estátua é inútil e se configuraria apenas em um novo modo de matar os mortos. É a indagação que deve ser preservada e realimentada. Mas numa guerra não existem apenas mortos. A experiência dos horrores dos combates, a excitação da vitória e a desilusão da derrota não são enterradas nas sepulturas dos caídos.

A arte é atravessada por esses sentimentos. Mas, assim como a luz que quando muda seu meio de propagação altera sua velocidade e forma, a arte também altera aquilo que a movimenta: as ações humanas. A arte altera aquilo que a constrói ao mesmo tempo em que ela é alterada. As experiências, as vivências, os sentimentos, as certezas e as dúvidas inerentes aos participantes ativos ou passivos de conflitos bélicos não podem ser revividos: “nada de novo no front”¹. A guerra marca, deixa nítida sua impressão nos envolvidos fazendo com que os momentos de “paz” sejam permeados por aqueles sentimentos que não serão os mesmos do momento vivido, mas serão sentimentos tanto quanto reais, novos sentimentos que se fundem com o presente. Esta fundição necessita de suportes para acontecer e, dentre tantos que existem, a literatura pode se mostrar um excelente suporte, mas não quando ela decide assim se mostrar: nada controla o que a literatura será ou não será. O que sabemos é que a guerra marca e na escrita de quem foi marcado por ela poderemos encontrar as ruínas do passado que trarão impressas, como marcas d’água, as experiências, as vivências, os sentimentos, as certezas e as dúvidas de uma época ou, na mais remota possibilidade, as de uma única pessoa.

Nem bandidos, nem heróis; ou os dois ao mesmo tempo. Este trabalho aceitou a proposta de caminhar pela guerra civil italiana através

¹ Título do romance do alemão Erich Maria Remarque ambientado na Primeira Guerra Mundial, publicado em 1929.

da *Resistenza*² do mais *partigiano*³ que autor Beppe Fenoglio. Seleccionamos para isso os ângulos do triângulo amoroso do romance póstumo *Una questione privata*, mas não hesitaremos em analisar outros trechos da obra do autor que possam contribuir para a problematização da ideia de *partigiano*, confrontando a construção do herói italiano retórico e aquela proposta por Fenoglio.

Após participar ativamente da guerra de *Resistenza* na Itália, nos anos de 1943 a 1945, como combatente, intermediador e intérprete de coligação entre os resistentes e os aliados, passou a escrever obras literárias de temática *resistenziale*. Em sua curta vida, iniciada em 1922 na cidade piemontesa de Alba, província de Cuneo – no mesmo ano em que Mussolini realizava sua marcha sobre Roma – e interrompida em 1963 em decorrência de um câncer de pulmão, Fenoglio raramente conseguiu escapar do tema que marcou profundamente sua vida e sua escrita, dando assim continuidade àquilo que chamamos de “sua *Resistenza*”.

Fenoglio, provavelmente, foi o único que, como autor, continuou *partigiano*, mas não foi o único *partigiano*-autor; afinal, o pós-guerra italiano foi cenário de uma explosão intelectual e artística tal ao ponto de ser chamada por Italo Calvino como “fato fisiológico”, no importante prefácio para a edição de 1964 de seu primeiro romance, também de temática *resistenziale*, *Il sentiero dei nidi di ragno* (1949). Ou seja, a guerra civil italiana estava imbricada nas pessoas que a tinham presenciado: ao final dos conflitos essa experiência era expurgada nas narrativas orais entre as pessoas que se movimentavam ao retomarem suas vidas cotidianas.

² A ideia de *partigiano* e de Resistência é anterior à Segunda Grande Guerra. O direito do cidadão de defender território de invasores no caso de uma guerra aparece no Regulamento de guerra terrestre assinado em Haia em 1907, o qual equiparou as forças regulares com as milícias, grupos de voluntários e outras associações populares unidos em caráter de defesa em situações de guerra (SCHIMITT, 2005, p. 36). A partir desse ponto, para a referência à Resistência italiana, será usada a grafia *Resistenza*, em itálico, por se tratar de uma palavra estrangeira, mas principalmente para diferenciar a experiência de defesa do território das tropas invasoras vivida por parte da nação italiana das outras que ocorreram em todos os países beligerantes durante a Segunda Guerra Mundial. Quando aparecer a grafia “Resistência”, esta fará referência ao movimento ocorrido em toda a Europa. Por sua vez, o termo *partigiano* tem sido traduzido no Brasil pela grafia inglesa *partisan*, forma que entrou no vocabulário brasileiro pela ampla divulgação na historiografia da Segunda Guerra Mundial com a chancela norte-americana. Para este trabalho optamos por manter o termo em italiano *partigiano*.

³ Beppe Fenoglio teria escrito ao irmão Walter Fenoglio as seguintes palavras antes de sua morte: *Sempre sulle lapidi, a me basterà il mio nome, le due date che sole contano, e la qualifica di scrittore e partigiano. Mi pare d'aver fatto meglio questo che quello.* (FENOGLIO, Beppe. In: _____. *Opere*. Torino: Einaudi, 1978, p. 200)

Naqueles anos, quem quisesse escrever encontrava dificuldades para fugir da temática que nascia nas conversações entre as pessoas. Natalia Ginzburg, no prefácio da antologia da *Resistenza* de Giovanni Falaschi diz: “Da guerra e da *Resistenza* nos anos do imediato pós-guerra se falava e se escrevia muitíssimo; parecia que fosse impossível falar de outra coisa”⁴. Além do “fato fisiológico” da explosão literária, podemos pensar também enquanto “fato de arte” ampliando para uma explosão cultural. Muitos são os escritores que se debruçaram sobre a escrita de uma *letteratura della Resistenza*⁵. Dentre outros, serão centrados nomes como Italo Calvino e Elio Vittorini.

O primeiro foi também *partigiano* quando jovem e, assim como Fenoglio, debutava na literatura nos anos logo após o final da guerra com o já citado *Sentiero dei nidi di ragno*. O romance trata da *Resistenza* vista através dos olhos de uma criança, o protagonista Pin. Diversamente de Beppe Fenoglio, é apenas este o romance de temática *resistenziale* na trajetória de sua longa e eclética carreira de escritor.

Elio Vittorini já pertencia a uma geração anterior de escritores, e não participou da *Resistenza* como *partigiano*, porém, contribuiu para aquele momento com publicações clandestinas escrevendo contos de temática *resistenziale*. Nos anos do fascismo sua atuação como tradutor teve um papel relevante por trazer a literatura norte americana para a Itália. No pós-guerra exerceu a profissão de editor da Einaudi de Turim, recebendo os créditos pela publicação da primeira obra de Fenoglio, *I ventitre giorni della città di Alba*, em 1952.

Os três autores nominados convergem no fato de terem escrito sobre a *Resistenza*, porém divergem no modo de tratar este acontecimento da recente história italiana. Neste quesito, Fenoglio se destaca, permitindo a leitura da *Resistenza* para além da estética literária de sua obra, graças à construção de suas personagens. Nos *partigiani* Fenoglio conseguiu depositar o aparato moral e a preocupação inerentes à ação de se tornar *partigiano*; quanto aos fascistas, Fenoglio os

⁴ A partir deste ponto no trabalho, todas as citações em italiano serão traduzidas por nós e o texto original será colocado em nota. Para os trechos do romance *Una questione privata* (1963) usaremos a tradução em português feita por Maria do Rosario da Costa Aguiar Toschi, publicada pela editora Berlandis e Vertecchia sob o título *Uma questão pessoal* (2001). “Della guerra e della Resistenza, negli anni dell'immediato dopoguerra si parlava e si scriveva moltissimo; ci sembrava che fosse impossibile parlare d'altro” (FALASCHI, 1984, p.7).

⁵ Na antologia organizada por Giovanni Falaschi *La letteratura partigiana in Italia 1943-1945* (1984) o pesquisador considera como *letteratura partigiana* tanto contos escritos no pós-guerra, quanto cartas de condenados à morte e canções entoadas por esses combatentes. Desse modo podemos pensar que tal produção literária não se restringe temporalmente ao término da luta *partigiana*.

constrói como inimigos, mas como inimigos à altura ou até mais capazes que os próprios *partigiani*, alcançando assim o notável feito de não personificar o “mal” na figura do fascista e nem o “bem” na figura do *partigiano*. Nas palavras do crítico literário Giovanni Falaschi, Fenoglio estava “interessado na vitalidade dos comportamentos humanos e no mecanismo do qual explodem os fatos.”⁶

Ao propor uma leitura sobre as singularidades da escrita de Beppe Fenoglio, por meio da figura do *partigiano*, no percurso aqui oferecido, é necessário abordar algumas intenções relacionadas à construção da memória da *Resistenza* e, conseqüentemente, da imagem do *partigiano* no contexto do processo da democratização da Itália.

As tensões relativas a esse acontecimento foram claramente faciosas, pois se tornam o ponto de partida dos discursos para o aparente jogo da tentativa de reconstrução de uma nova identidade nacional desvinculada do passado fascista. Por meio de um olhar para as tensões culturais e políticas, é possível perceber a forte tendência maniqueísta que se estabelece na construção de uma memória do pós-guerra, em particular dos *partigiani* e fascistas em elementos como monumentos, pinturas, museus, filmes, música e na própria literatura.

No primeiro capítulo deste trabalho, foram problematizadas algumas das expressões artísticas exploradas, tanto culturalmente como politicamente, para a construção da ideia do *partigiano* e do fascista no jogo da reconstrução identitária. A espoleta desta dissertação se encontra na frase do historiador francês Marc Ferro o qual, ao tratar da questão das lutas de Resistência difundidas pelo continente europeu durante a Segunda Guerra Mundial, afirma que “a lembrança que deixou a Resistência permanece, de todo modo, mais forte do que a verdade histórica, porque produziu obras de arte de eterna beleza e de conteúdo revelador.”⁷

Servimo-nos de alguns textos teóricos para auxiliar nas indagações de algumas dessas obras de arte e, principalmente, para pensarmos o romance de Beppe Fenoglio *Una questione privata*. São obras artísticas que, por partirem de um mesmo objeto, dialogam entre si e passeiam pelos rastros destas obras, como o *flanêur* do pensamento benjaminiano, permitem pensar a *Resistenza* para além de seu confinamento histórico. Caminhar por entre os rastros de obras de arte não é equivalente ao processo mais simples de perder-se pelas ruas da

⁶ “[...] è interessato alla vitalità dei comportamenti umani e al meccanismo da cui esplodono i fatti.” (FALASCHI, 1984, p. 15).

⁷ “Il ricordo che ha lasciato la resistenza rimane tuttavia più forte della verità storica, perché ha prodotto opere d’arte di eterna bellezza e dal contenuto rivelatore.” (FERRO, 1993, p.100)

cidade para encontrar nos seus detalhes o desenvolvimento da vida entre os paralelepípedos cinzentos (BENJAMIN, 1989, p. 35).

No segundo capítulo analisamos alguns monumentos para marcar a *Resistenza* em relação à possibilidade de diálogo com algumas obras literárias, com a pintura e com a música. O passeio por algumas das obras que movimentaram o pós-guerra na Itália – e até no mundo se considerarmos o neorrealismo – e permitiram as mais variadas formas de leituras para a guerra civil italiana está sendo possível apenas mediante o auxílio de textos que discutem a questão das imagens e os meios pelos quais elas permitem pensar as tensões dos momentos dos embates bélicos entre *partigiani* e nazifascistas. Pudemos alimentar o pensamento dialogando com os textos de Jean-Luc Nancy, reunidos no ensaio *Tre saggi sull'immagine* (2011), no qual desenvolve a ideia das estátuas destinadas a servirem de ídolos; enquanto Georges Didi-Huberman nos permite a discussão a respeito da imagem que altera a percepção de si do observador.

A arte pode ser também o que resta da ação humana e não apenas o exercício de alteração da ação. É por isso que também se faz presente neste texto algumas ideias de Walter Benjamin. Caminhar por entre as artes da *Resistenza* e, principalmente, perder-se na sua literatura, é visitar as ruínas de uma guerra fraticida. Esta ruína não é a do edifício que sobreviveu ao tempo, fragmentado, mas presente. Reservamos o terceiro capítulo para adentrar na literatura de Beppe Fenoglio pelas páginas de *Una questione privata* é visitar a tentativa de soterramento das ruínas para que não se apresentasse a guerra civil. Procurando sempre manter o diálogo aberto com os teóricos que auxiliaram durante toda a pesquisa.

Capítulo 1. As ruínas do passado indelévels nas artes e na escritura da Itália democrática

*Io sono qui per i fascisti,
unicamente. Tutto il resto é cosa di
dopo.*

Beppe Fenoglio.

1.1. A arte na problemática da *Resistenza*

A *Resistenza* não pode ser pensada, sob nenhum aspecto, desconectada da produção artística que lhe é inerente. As canções que – ainda hoje entoadas na Itália – ritmavam os passos e acalentavam a alma dos *partigiani* emboscados nas montanhas, os *partigiani* e civis enforcados ou diante de um muro prontos para serem fuzilados nas pinturas de Renato Guttuso, as vicissitudes dos mais variados personagens, *partigiani* ou fascistas, disseminados pela produção literária e cinematográfica do pós-guerra, são mediações pelas quais o passado encontra um modo de

[...] ressurgir, diferente de si mesmo e, no entanto, semelhante, abrindo um caminho inesperado nas camadas do esquecimento. Se há uma retomada do passado, este nunca volta como era, na repetição de um passado idêntico: ao ressurgir no presente, ele não é o mesmo, ele se mostra como perdido e, ao mesmo tempo, transformado por esse ressurgir; o passado é outro, mas, no entanto, semelhante a si mesmo. (GAGNEBIN, 1997, p. 102).

Esse passado é outro por estar preso no presente e não poder escapar dessa condição. Por isso, aqui se faz necessário abordar algumas dessas relações estabelecidas entre a arte e a *Resistenza*. É essa arte que permite novos olhares ao passado, mas não um olhar de como quem vira a cabeça para observar aquilo que esta atrás, que passou: essa arte coloca o passado diante de nós. Veremos aqui que as diferentes formas de arte e artistas abrem caminhos diversos para esse “ressurgir” de um mesmo passado. Caminhos que também são condicionados pelo presente no momento de apresentação dessa arte.

A *Resistenza* na Itália se tornou, enquanto movimento nacional, a marca do fim dos vinte anos de regime fascista. Mas, a luta *partigiana*

não instaurou um novo governo na península: ela permitiu uma via livre para a realização do *referendum* de junho de 1946 que, por uma diferença de aproximadamente dois mil votos de um total de, aproximadamente, 24 mil eleitores, substituiu a monarquia pela república. Assim, anunciou a edição do dia seis de junho de 1946 do jornal *Corriere della Sera*, mostrando sua nova face para o mundo através do sorriso da jovem italiana na foto (Figura 1) de Federico Patellani⁸ (1911-1977).



Figura 1. A jovem rasga a primeira página do *Corriere della Sera* para poder “vestir” a recém-nascida República italiana, na foto de Federico Patellani feita na cidade de Milão no dia 6 de junho de 1946.

⁸ O fotógrafo italiano Federico Patellani realizou grandes trabalhos durante a guerra e no pós-guerra. Cobriu os movimentos militares do *Regio Esercito* na Iugoslávia em 1940, e em 1941 foi chamado para integrar as *Squadre Fotocinematografiche*, do mesmo exército, e enviado para o fronte Russo cobrir as movimentações das tropas italianas. No pós-guerra buscou retratar a Itália que se renovava enquadrando indústrias, os primeiros concursos de beleza, atores e atrizes do novo cinema italiano e etc.

O trajeto percorrido até o sorriso da bela e jovem italiana, ou melhor, da instauração da república não foi sem obstáculos e tampouco pacífico. Historicamente podemos abordar o final do fascismo por uma via externa e uma interna: a entrada dos Aliados na península a partir de 1943, este como fator externo; e o golpe de 25 de junho de 1943⁹ contra Mussolini, que levou Vittorio Emanuele III a assinar o armistício com os Aliados em 3 de setembro de 1943, na cidade de Cassibile na Sicília, como fator interno.

A decisão dos Aliados de invadir a Itália em 1943 acelerou o desenrolar da crise pela qual passava o regime fascista. Essa crise pode ser verificada em uma série de pequenos passos diplomáticos dados após a assinatura do Pacto Tripartido que uniu a Alemanha, o Japão e a Itália em setembro de 1940. A partir desse pacto, a Itália se encontrou obrigada a focalizar suas ações políticas e econômicas direcionadas para a guerra, que começava então a tomar corpo e a se configurar como conflito bélico mundial, acendendo assim o estopim de sua crise e abrindo espaço para ações mais decisivas dos movimentos antifascistas.

Os historiadores Ennio Di Nolfo e Maurizio Serra defendem que o grupo antifascista de Milão foi o primeiro a se manifestar naquele período. No intuito de criarem um programa de ação para um futuro governo que substituísse aquele fascista, Ugo La Malfa, diretor do *Ufficio studio della Banca Commerciale italiana* e Ferruccio Parri, entre outros, discutiam ideias que posteriormente deram vida ao *Partito d'Azione* (NOLFO; SERRA, 2010, p. 14-15). Fundado em junho de 1942, o *Partito d'Azione* teve entre seus afiliados personagens como Eugenio Montale, Leone Ginzburg, Carlo Levi, Giorgio Bocca¹⁰ e outros nomes importantes dos movimentos culturais e intelectuais, tanto do período fascista quanto do pós-guerra. Em dezembro de 1941 os expoentes desse grupo e de outros grupos ativos em Roma e em outras cidades italianas escreveram um esboço dessas ações, que foi enviado em janeiro de 1942 aos Estados Unidos da América. É importante notar aqui, a partir dessas informações, que já existia um contato entre a Itália e os Aliados, não um contato direto via instituições oficiais

⁹ Nessa data o rei da Itália, Vittorio Emanuele III, conferiu o governo da península ao Marechal Pietro Badoglio. Na tarde do mesmo dia o Marechal decretou a prisão de Benito Mussolini, esse foi seu primeiro ato como chefe de governo.

¹⁰ O jornalista italiano Giorgio Bocca dedicou grande parte de seus trabalhos no pós-guerra às questões da guerra civil italiana. Publicou em 1966 o livro *Storia dell'Italia partigiana*. Na reedição de 1995 deste livro, publicado pela editora Mondadori, foi incorporado à capa o símbolo da organização *Giustizia e Libertà*, aproximando, assim, a história da luta *partigiana* àquela da organização.

diplomáticas, mas um contato intermediado por grupos antifascistas que ganharam força no momento de intensificação da crise fascista em 1943.

Ainda nesse diálogo entre a Itália e os Aliados, Nolfo e Serra acenam ao fato de que “já no início de 1941 o serviço secreto britânico tinha vislumbrado a possibilidade de um golpe de Estado, organizado por militares próximos ao Marechal Badoglio no intuito de dar vida a um governo militar chefiado pelo mesmo Marechal com o consenso do rei Vittorio Emanuele III ou do príncipe hereditário Umberto” (NOLFO; SERRA, 2010, p. 12, tradução. nossa). Este golpe de Estado se concretizou em 25 de junho de 1943. As instituições como o *Partito d’Azione*, a organização *Giustizia e Libertà*¹¹, entre outros partidos - como o *Partito Comunista Italiano* - que, posteriormente, ajudaram na formação do *Comitato di Liberazione Nazionale*¹² (CLN), mantiveram um estreito contato com o exército inglês durante a guerra civil. Os grupos *partigiani* mais organizados, como os *badogliani*, do qual fez parte o escritor Beppe Fenoglio, recebiam provisões do exército britânico: esta prática não foi adotada quando a campanha da Itália passou ao comando dos Estados Unidos da América na figura do general Mark Wayne Clark¹³, pois já tinham conhecimento de que alguns dos partidos políticos que organizavam o *Comitato di Liberazione Nazionale* se alinhavam ideologicamente ao socialismo e ao comunismo. Os E.U.A. passaram a não incentivar as ações desses *partigiani* com receio de que, ao final da guerra, a Itália passasse por uma revolução bolchevista.

O exército italiano combateu contra os Aliados por apenas três meses, sendo de junho de 1943, quando da invasão da Sicília, até 3 de

¹¹ Foi um movimento político liberal-socialista fundado em Paris em 1929 por exilados antifascistas da Itália. Muitos antifascistas italianos se auto exilaram na década de 1920 com o objetivo de organizarem, fora do país, ações no intuito de prepararem uma revolução antifascista na Itália.

¹² Caracterizado por uma organização política e militar, o *Comitato di Liberazione Nazionale* foi organizado no dia 9 de setembro de 1943 em Roma por seis partidos políticos, sendo: *Partito Comunista Italiano* (PCI); *Democrazia Cristiana* (DC); *Partito d’Azione* (PdA); *Partito Socialista Italiano di Unità Proletaria* (PSIUP); *Partito Democratico del Lavoro* (PDL) e *Partito Liberale* (PL). Nem todos os bandos *partigiani* se aliaram ao CLN como, por exemplo, *Bandiera Rossa* de Roma e outras formações anarquistas. A adesão do bando *Stella Rossa*, importante bando de orientação comunista, ao CLN não se deu de modo tranquilo. O CLN foi dissolvido no ano de 1947.

¹³ A Força Expedicionária Brasileira (FEB) serviu na campanha da Itália sob o comando do General Mark Wayne Clark, mas eram subordinados diretos do General João Batista Mascarenhas de Moraes. Disponível em: <<http://www.exercito.gov.br/web/guest/na-ii-guerra-mundial>>. Acesso em: 01 de fev. 2013.

setembro do mesmo ano, quando o rei Vittorio Emanuele III, junto ao então Presidente do Conselho Marechal Pietro Badoglio, assinou o armistício com os Aliados. No dia 8 de setembro foi anunciado pela rádio, tanto para a Itália quanto para o mundo¹⁴, o fato da assinatura do armistício, mas o governo italiano não passou informações à população italiana a respeito da dissolução do exército, do fim das hostilidades contra as tropas Aliadas e a declaração do rompimento do Pacto Tripartido, fazendo da antiga aliada Alemanha nazista uma inimiga a partir daquele momento.

O texto anunciado pelo Marechal Badoglio veiculado na Rádio de Roma dizia:

O Governo italiano, após reconhecer a impossibilidade de continuar a impar luta contra a forte potência do inimigo, na intenção de evitar outros mais graves reveses à nação, pediu um armistício ao General Eisenhower, Comandante à frente das Forças Aliadas Anglo-americanas. O pedido foi aceito. Consequentemente, cada ato de hostilidade contra as forças Anglo-americanas devem cessar por parte das forças italianas em todos os lugares. Estes, porém, reagirão a eventuais ataques de outras proveniências.¹⁵

Muitos italianos que naquele dia 8 de setembro estavam com os ouvidos voltados para as notícias do rádio comemoraram a assinatura do armistício como o final da guerra. Ao contrário de um final, a Itália passou a ser palco dos conflitos bélicos. Rapidamente o exército alemão deslocou tropas para a península itálica, com a intenção de bloquear o avanço Aliado. Inicia-se a hostilidade alemã contra a população civil italiana, o exército italiano foi dissolvido sem pré-aviso e sem ordens ou

¹⁴ No Brasil o jornal Folha da Manhã anunciou o armistício na primeira página no dia 9 de setembro de 1943 sob o título “A Itália rendeu-se incondicionalmente aos Aliados”. Disponível em: <<<http://acervo.folha.com.br/fdm/1943/09/09/1/>>>. Acesso em: 02 de fev. de 2013.

¹⁵ “Il Governo italiano, riconosciuta la impossibilità di continuare la impari lotta contro la soverchiante potenza del nemico, nell’intento di risparmiare ulteriori e più gravi sciagure alla nazione, ha richiesto un armistizio al Generale Eisenhower, Comandante in Capo delle Forze Alleate Angloamericane. La richiesta é stata accolta. Conseguentemente ogni atto di ostilità contro le forze Angloamericane deve cessare da parte delle forze italiane in ogni luogo. Esse, però, reagiranno ad eventuali attacchi di ogni altra provenienza.” (Transcrição do pronunciamento do Marechal Pietro Badoglio no dia 8 de setembro de 1943 pela Rádio de Roma. O áudio do pronunciamento do Marechal está disponível no endereço eletrônico <<http://www.youtube.com/watch?v=-1fNdGEkyCO>>. Acessado em: 26 de mar. 2013)

instruções aos seus generais. O início da *Resistenza* é marcado pelo abandono da Itália por parte de seus dirigentes.

O 8 de setembro de 1943, para além do anúncio do armistício feito pelo Marechal Pietro Badoglio na Rádio de Roma, tornou-se um evento marcante até pela própria exaustão de sua apresentação na literatura e no cinema. Podemos aqui analisar três exemplos dessa apresentação selecionando trechos de uma publicação historiográfica, de uma obra literária e de uma cena cinematográfica.

O historiador Santo Peli em sua *Storia della Resistenza in Italia* (2006) assim comenta sucintamente o anúncio do Marechal Badoglio:

[...] o Estado italiano declara formalmente não estar mais em guerra contra os anglo-americanos. Nenhuma indicação explícita, no sucinto comunicado do chefe do Governo [...] sobre o modo de lidar em relação ao antigo aliado, a Alemanha de Hitler. Termina assim, miseravelmente, a tentativa de manter a continuidade do Estado e de destacar-se de modo menos traumático da aliança com a Alemanha. Iniciada em 25 de julho com o aprisionamento de Mussolini sob as ordens do rei da Itália e imperador de Etiópia Vittorio Emanuele III.¹⁶

A apresentação do historiador italiano é breve e sucinta, muito próxima de como o próprio historiador define o anúncio do Marechal Badoglio e de como nós já apresentamos acima o evento do “8 de setembro”. Mas, esse evento ganha força nas linhas do primeiro romance de Beppe Fenoglio, *Primavera di bellezza*. Nesta obra o *partigiano*-autor apresenta seu personagem protagonista Johnny enquanto soldado do *Regio Esercito* na cidade de Roma por volta do fatídico 8 de setembro, momentos antes dos soldados da guarnição de Johnny saberem da assinatura do armistício, mas não pela boca de seus generais e sim por soldados que já tinham abandonado seus postos:

– Alto lá ou atiro.

¹⁶ “[...] lo Stato italiano dichiara formalmente di non essere più in guerra con gli anglo-americani. Nessun accenno esplicito, nello scarno comunicato del capo del Governo [...] all’atteggiamento da assumere verso l’ex alleato, la Germania di Hitler. Giunge così miseramente alla fine il tentativo di assicurare la continuità dello Stato e uno sganciamento indolore dall’alleanza con la Germania, iniziato il 25 luglio con l’arresto di Mussolini su ordine del re d’Italia e imperatore d’Etiopia Vittorio Emanuele III.” (PELI, 2006, p. 14).

Responderam então vozes sufocadas e estridentes:
– Italianos! Amigos! Somos irmãos. Não atirem, não atirem.

Uns doze homens embriagados vieram ao encontro dos fuzis e da lâmpada portátil.

– Mas quem são vocês, esfarrapados assim?

Vestiam-se meio civil e meio militar, como mendigos, com um efeito entre o obsceno e o horrível.

– Somos soldados, soldados como vocês. – E voltavam para suas casas saindo das guarnições do Lazio.

– E o que nos contam? Querem dizer que vocês desertaram?

Um daqueles explodiu em uma risada histérica, mas os outros falaram seriamente, com afeto, de irmãos maiores: – Vocês o que fazem aqui, ainda fardados e armados? Mas vocês não sabem? Antes de ontem Badoglio assinou o armistício.

Eles ofegaram, depois Johnny se recompôs: – O armistício é uma coisa boa, mas vocês escapem.¹⁷

Nas linhas de Beppe Fenoglio a visão do armistício se torna ainda mais interessante. O encontro dos soldados, aqueles em serviço e os outros vestidos com meia farda e meio à paisana com tons entre o obsceno e o horror, é marcado pela descrença uns aos outros. As informações são desencontradas, o cenário para a guerra civil foi montado. Johnny, nesta cena, nem acredita e nem desacredita nos soldados que estão informando sobre o armistício, mas libera os mal vestidos ex-soldados e manda-os escapar. Naquele instante todos da cena são desertores, e arriscavam a prisão por parte das tropas nazistas.

¹⁷ – Altolà o sparo.

Risposero allora voci soffocate e stridule: – Italiani! Amici! Siamo fratelli. Non sparate, non sparate.

Una decina di ombre ubriache vennero incontro ai fucili e alla lampada portatile.

– Ma chi siete, conciatei così?

Vestivano meso borghese e mezzo militare, da mentecatti, con un effetto tra l’osceno e l’orrido.

– Soldati siamo, soldati come voi –. E tornavano alle loro case dalle guarnigioni del Lazio.

– Che cosa raccontate? Volete dire che avete disertato?

Uno di quelli scoppiò in una risata isterica, ma gli altri parlarono gravemente, con affetto, da fratelli maggiori. – Voi che ci fate qui, ancora in divisa e armati? Ma non sapete? Ieri l’altro Badoglio ha fatto l’armistizio.

Essi boccheggiarono, poi Johnny si riprese. – L’armistizio è una bella cosa, ma voi scappate. (FENOGLIO, 1991, p. 106).

A frase final de Johnny denota sua crença no armistício como fim da guerra.

É na apresentação cinematográfica que o acontecimento histórico consegue ser mostrado com tons de comédia. Sob a direção de Luigi Comencini, *Tutti a casa* (1960) consegue dar o caráter cômico aos eventos sucessivos ao 8 de setembro. O título é uma referência direta ao armistício, pois aquele momento realmente deveria ser o do retorno à casa, do final dos conflitos, da entrega das armas.

Na famosa cena, o protagonista Tenente do *Regio Esercito* de sobrenome Innocenzi, representado pelo ator Alberto Sordi, inocentemente afirma a seus superiores, pelo telefone, que os alemães tinham se aliado aos norte-americanos. É neste momento que o protagonista recebe a notícia da assinatura do armistício: num breve sorriso expressando no rosto uma felicidade instantânea o protagonista diz: “então está tudo acabado, Senhor Coronel!”. Rapidamente se torna claro que nada estava acabado: ao final da frase pronunciada pelo protagonista uma bomba explode próximo de onde ele está, enchendo a cena de fumaça.

O filme se desenvolve na tentativa do Tenente em voltar para a casa, em uma trama muito próxima do romance *Primavera di bellezza* de Fenoglio, desviando e evitando caminhos que o levem a ser preso pelos alemães e pelos soldados fascistas, que ainda não tinham abandonado suas guarnições. Acompanhado de sua pequena tropa, ele luta para manter todos unidos, acreditando ainda, inocentemente, na sua autoridade militar. Logo na saída da caserna, quando ainda podia contar com a totalidade de sua tropa que o seguia, passaram por um túnel de trem escuro, muitos entraram, mas na outra extremidade do túnel apenas o Tenente e um soldado saíram, os outros abandonaram Innocenzi permanecendo no túnel. Assim, o protagonista observa para ver se alguém sai pela boca escura (Figura 2).



Figura 2. Alberto Sordi e Serge Reggiani em cena de *Tutti a casa* (1960).

A guerra civil italiana começa com o armistício. Poderíamos continuar com a narrativa histórica indicando datas e nomes dos personagens envolvidos, mas essa narrativa histórica deve terminar aqui, exatamente quando se inicia a luta *partigiana*. Este passado cronológico descritivo deve ceder espaço a outro passado que ressurge “diferente de si mesmo e, no entanto, semelhante, abrindo um caminho inesperado nas camadas do esquecimento”, para retomar as palavras de Jeanne Marie Gagnebin. Esse outro passado, que esteve sempre muito ligado ao presente que queremos evocar, foi mediado pela arte.

A relação entre a *Resistenza* e a arte que está sendo pensada para esse ponto do trabalho passa diretamente pelos questionamentos do historiador francês Marc Ferro, ao tratar da Resistência e sua memória. Para ele, a compreensão histórica da Resistência transita obrigatoriamente pela arte.

Um [...] modo de avaliar a iniciativa da resistência e a sua natureza, poderia ser aquele de verificar no que se tornaram os resistentes depois da guerra, e de avaliar quais eram os objetivos das organizações às quais esses pertenciam,

voluntariamente ou não. [...] Depois da libertação as diversas organizações dos resistentes, na França como na Polônia, na Itália como em outros lugares, foram reivindicadas pelas mais diversas forças políticas, e em seus nomes foram travadas batalhas pelo poder que tinham a ver com o empenho inicial de seus membros. A história da resistência se transformou na história de suas organizações, e foram necessárias várias décadas para que pudessem expressar a memória dos resistentes. Pois essa poderia contradizer a história oficial das organizações, ou seja, enfraquecer a credibilidade de autores, quem quer que fossem: outro aspecto da síndrome pelos quais romances e filmes foram padronizados para não dar razão a nenhuma das duas partes, resistentes e colaboracionistas.

A lembrança que deixou a resistência permanece, de todo modo, mais forte do que a verdade histórica, porque produziu obras de arte de eterna beleza e de conteúdo revelador.¹⁸

Os exemplos que propusemos acima para pensarmos o armistício apresentado em diversos modos, inclusive através do olhar artístico na literatura de Beppe Fenoglio e na cinematografia de Luigi Comencini, corrobora com a última frase da citação do historiador francês. A *Resistenza* foi muito trabalhada pela arte em diversos níveis, permitindo a produção cultural de uma infinidade de obras artísticas, principalmente por se tratar de um evento que se transformou em marco, em divisor de tempos, da história italiana, ou seja, existia o interesse de diversos grupos, inclusive por parte do Governo italiano, de

¹⁸ “Un [...] modo di valutare l’iniziativa della resistenza e la sua natura, potrebbe essere quello di verificare ciò che diventarono i resistenti dopo la guerra, e di valutare quali erano gli obiettivi delle organizzazioni alle quali essi appartenevano, volontariamente o meno. [...] Dopo la liberazione le diverse organizzazioni di resistenti, in Francia come in Polonia, in Italia come altrove, furono rivendicate dalle varie forze politiche, e in loro nome si svolsero battaglie per il potere che avevano a che vedere con gli impegni iniziali dei loro membri. La storia della resistenza è così diventata la storia delle sue organizzazioni, e si è dovuto attendere parecchi decenni perché potesse esprimersi la memoria dei resistenti. Per quanto essa potesse contraddire la storia ufficiale delle organizzazioni, ciò indebolì la credibilità degli autori, chiunque essi fossero: un altro aspetto della síndrome di cui romanzi e film si sono impadroniti per non dare ragione a nessuna delle due parti, resistenti e collaborazionisti. Il ricordo che ha lasciato la resistenza rimane tuttavia più forte della verità storica, perché ha prodotto opere d’arte di eterna bellezza e dal contenuto rivelatore.” (FERRO, 1993, p.100).

financiar essas obras. Essa espécie de “mecenas” de cunho político permitiu o rico desenvolvimento cultural da Itália do pós-guerra. A grande produtividade artística para que pudesse surgir, dentre tantas obras (cinema, literatura, música, monumentos, estátuas e concursos culturais entre outros investimentos), as “obras de arte de eterna beleza e conteúdo revelador”. Por isso a história da *Resistenza* passa pela história de suas organizações, e não pode escapar da produção artística que lhe é inerente.

O historiador francês abre seu capítulo “I problemi della Resistenza” (FERRO, 1993, p. 90), com a discussão sobre as possíveis linhas de investigação para abordar a Resistência – temos que lembrar aqui que Marc Ferro está pensando a Resistência de modo mais amplo, ou seja, a Resistência ocorrida em diversos países europeus beligerantes durante a Segunda Guerra Mundial – com uma foto da última corrida da personagem Pina, representada pela atriz Anna Magnani, antes de ser assassinada por soldados alemães no filme *Roma, cidade aberta* (1945) do cineasta neorrealista Roberto Rossellini (Figura 3).



Figura 3. Última corrida de Pina, cena do filme *Roma cidade aberta* (1945) de Roberto Rossellini.

No desenvolvimento da cena em que Pina corre, inutilmente, numa tentativa de libertar seu marido Francesco, que estava sendo preso por participar dos movimentos de resistência à ocupação nazista e à permanência fascista naquela cidade, é possível notar detalhes que

acabaram por se repercutir na literatura da *Resistenza*. Na cena os alemães não expressam nenhum tipo de sentimento. Na foto (Figura 3) podemos ver que os soldados nazistas dão as costas para a personagem que corre e nenhum decide correr para conter a esposa em desespero. Momentos antes de ela perceber que seu marido estava sendo preso, um soldado do exército de Hitler a observa e toca seu braço, num claro início de assédio. É curioso notar que a presença do soldado alemão, mesmo com essa rápida interação com a personagem principal, é vazia. Eles não passam de sentinelas como se, naquele ambiente, pudessem apenas cumprir ordens sem serem distraídos pelos acontecimentos ao redor. Rossellini, desse modo, imprime naqueles soldados a famosa disciplina alemã.

Na mesma cena, os soldados que levam Francesco são fascistas. Carregado pelos braços enquanto escuta os gritos de Pina chamando seu nome, a multidão se aproxima para presenciar a prisão. Os fascistas são mais presentes na cena, permitindo em alguns momentos a suspeita de convivência deles com os *partigiani*, mas é nítido que os soldados de Mussolini estão sob o comando dos nazistas. É importante relembrar aqui que Roberto Rossellini, antes de filmar um dos marcos do neorrealismo cinematográfico *Roma, città aperta* (1945), dirigiu três grandes filmes para a propaganda de guerra do Partido Nacional Fascista. Foram dedicados à celebração da marinha militar, da aeronáutica e da infantaria: *La nave bianca* (1941), *Un pilota ritorna* (1942) e *L'uomo della croce* (1943). A experiência adquirida com os filmes de claro estilo documentarista possibilitou a Roberto Rossellini dirigir uma das mais famosas trilogias sobre a Segunda Guerra. Além do já citado *Roma, città aperta* temos *Paisà* (1946), que narra o desembarque Aliado em Nápoles e *Germania anno zero* (1948) sobre as ruínas e a reconstrução do país alemão. Uma arte à parte, mas não menos significativa, são os pôsteres para distribuição da trilogia (Figura 4).



Figura 4. Pôsteres da trilogia de Roberto Rossellini.

A imagem selecionada pelo historiador francês Marc Ferro para ilustrar seu capítulo, o qual propõe modos de indagar os problemas da Resistência, foi construída pela arte. A decisão da escolha daquela imagem pelo historiador para ilustrar seu capítulo sobre os problemas abertos da Resistência, diante da infinidade de outras imagens, principalmente fotográficas, que carregam um fragmento selecionado da guerra no momento em que ela ocorre, pode ser pensada de dois modos, sendo: o primeiro como fundamento da afirmação do historiador de que a recordação de Resistência é mais forte do que a verdade histórica pelas obras de arte produzidas a partir dessa experiência da guerra; o segundo modo de pensar a decisão da escolha daquela imagem é a partir da afirmação do historiador dos “lugares de memória”, segundo Pierre Nora, “para que haja acontecimento é necessário que seja conhecido” (NORA, 1976, p. 181). Isto é, a imagem selecionada por Ferro foi extraída de um filme que não apenas abriu a estação do neorealismo no cinema italiano, mas também transformou a *Resistenza* urbana de Roma em acontecimento. Desse modo, Ferro permitiu que seu capítulo pudesse ser rapidamente identificado, em termos de temática, por um maior número de leitores através da imagem artística beneficiada pela possibilidade de coletivização permitida pela reprodutibilidade técnica da obra de arte cinematográfica.

A recordação da *Resistenza* produzida pela arte não se restringe à cinematografia, mas é sempre uma forte presença. Podemos traçar aqui qual relação Marc Ferro vê entre a literatura – e a arte em um sentido mais amplo – e a história para o específico caso da *Resistenza*, ou seja, aquela italiana. Segundo Marc Ferro, as instituições organizadoras da

Resistenza no pós-guerra lançaram-se na disputa pelo poder. O poder naquele momento, dada a importância da *Resistenza* para o fim do fascismo, não poderia ser plenamente exercido sem a apropriação e construção da memória que colocasse em primeiro plano essa(s) instituição(ões), organizações e partidos. A criação de uma história oficial no intuito de chancelar a luta pelo poder, ao contrário do que muitas vezes se pensa, não busca apenas “calar” o resistente e sim dar voz, dar espaço ao resistente, ou a outros, que têm a narrar e que possam valorizar a história oficial. Romances e filmes se apresentam de forma padronizada por este motivo, como reflexo do “outro aspecto da síndrome” apontada por Ferro.

Apesar dessa padronização apontada por Ferro, sabemos que não é possível padronizar a totalidade da arte produzida. Podemos perceber isso na última frase da citação do próprio Marc Ferro.

A lembrança que deixou a resistência permanece, de todo modo, mais forte do que a verdade histórica, porque produziu obras de arte de eterna beleza e de conteúdo revelador (FERRO, 1993, p. 100).

Para ele a lembrança da *Resistenza* foi construída pela produção artística baseada naquela experiência nacional, naquele “fato fisiológico” - nas palavras de Italo Calvino. A explosão cultural italiana no final da guerra permitiu um olhar para o passado que fosse diverso daquele proposto na construção retórica das organizações políticas. Dentro desse conjunto de romances e filmes que sofreram uma tentativa sistemática de padronização, podemos encontrar obras que escapam desse controle e no correr do tempo reafirmam heterogeneidades no bojo dessa padronização.

No importante prefácio de Italo Calvino já citado na introdução deste trabalho, escrito para a reedição publicada em 1964 de seu primeiro romance, comenta a respeito da sensação que sua geração provava ao final daquela guerra. Para Calvino, aquela geração mais jovem “que tiveram apenas tempo de serem *partigiano*”¹⁹ ao contrário da sensação de vencidos ou esmagados por aqueles acontecimentos, sentiam-se vencedores e impulsionados pela carga propulsiva da batalha

¹⁹ “[...] che avevamo fatto appena in tempo di fare il partigiano [...]” (CALVINO, 2006, p. VI)

concluída. Esse sentimento para Calvino foi atuante nos movimentos artísticos que nasceram naquele clima.

Ter saído de uma experiência – guerra, guerra civil – que não tinha poupado ninguém, estabelecia uma necessidade imediata de comunicação entre o escritor e seu público: se estava face a face, a paridade, carregados de histórias para narrar, cada um tinha tido a sua, cada um tinha vivido uma vida irregular, dramática e aventureira, nos arrancava a palavra da boca.²⁰

O que Calvino nos coloca neste trecho é sobre uma necessidade de narrar aquela experiência. Essa mesma necessidade não era uma exclusividade do escritor ou do artista daquele período, mas a todos que tinham passado por aquela experiência. É este fato que, para Calvino aproximou o escritor do leitor. Podemos também ampliar essas aproximações, estendendo-a ao historiador e leitor, artista e observador, instituição de combatentes e afiliados entre outras possibilidades. Neste bojo, o que podemos encontrar no palco montado para a exposição das ideias deste trabalho a respeito da luta *partigiana*, da *Resistenza* formada pelas relações que exemplificamos é a constante luta de memória, ou melhor, lutas de memórias.

Diferente de um processo revolucionário, que passa necessariamente por um processo de construção de um “imaginário da revolução”²¹, a guerra de *Resistenza* apresentou-se como a única saída para a população civil italiana, mas ela não pôde ser pensada e organizada previamente. Isso significa que “as várias modalidades de expressão artística, pelas suas próprias características, pela finalidade e pelos meios que lhe são propostas, que melhor dão forma ao imaginário de revolução” ocorreram, mas muito discretamente por conta, dentre tantos outros motivos, da fragmentada ação dos *partigiani*, espalhados pelo território e, geralmente, atuando localmente. No rastro das

²⁰ “L’essere usciti da un’esperienza – guerra, guerra civile – che non aveva risparmiato nessuno, stabiliva una 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 si strappava la parola di bocca” (CALVINO, 2006, p. VI).

²¹ PITA, António Pedro. *O Dia inicial: 25 de abril ou o “imaginário da revolução”*. In: FLORES, Maria B. R.; PIAZZA, Maria F. F. (Orgs.). “História e arte: movimentos artísticos e correntes intelectuais” Campinas: Mercado de Letras, 2011, p. 17.

modalidades de expressão artística que trazem no bojo a *Resistenza*, discutida, revisitada e reorganizada, podemos encontrar o imaginário da mudança ocorrida a partir da guerra civil, mas no caso da luta *partigiana* esse imaginário foi construído de modo mais intensificado no pós-guerra, quando a população estava se reorganizando e, concomitantemente, presenciava-se o “fato de arte” que caracterizou o imediato pós-guerra. É também nesse período que começa a configurar-se um embate entre a produção artística *Resistenziale* de cunho retórico e aquela anti-retórica.

As ações na guerra foram conduzidas de acordo com as condições possíveis apresentadas naquele cenário bélico e, ideologicamente, essas ações foram direcionadas pelo ideal antifascista difundido pelas já referidas organizações e partidos. A grande maioria dos conflitos foi travada entre *partigiani* e *repubblichini*²², esse é o caráter que confere à *Resistenza* o título de guerra civil. Título este que, como veremos mais a frente, foi recusado por alguns grupos que defendiam um caráter não civil da guerra, ideia que buscava colocar o fascismo como algo externo àquele “novo” país. O escritor Beppe Fenoglio sofreu sanções por ocasião de sua primeira publicação por conter no título de seu livro a expressão “guerra civil” como referência à luta de *Resistenza*.

Muitos artistas e escritores – alguns se tornaram artistas e escritores depois da guerra – estavam vivendo em primeira pessoa a experiência que, posteriormente, foi reelaborada nas artes. A produção artística durante os conflitos não foi extensa, porém foram estampados alguns jornais e boletins, periódicos clandestinos, nos quais eram reunidos alguns contos, informações variadas e até instruções de adestramento militar para os *partigiani*, mas eram produzidos, estampados e distribuídos exatamente como dizia a chamada do jornal *Il Ribelle: Esce come e quando può*²³, como podemos ver no recorte de uma primeira página de uma edição que circulou na cidade de Brescia em 5 de janeiro de 1945 (Figura 5).

²² Ficaram conhecidos como *repubblichini* os civis e os ex-militares do *Regio Esercito* que aderiram à República Social Italiana, mais conhecida como República de Saló, fundada por Mussolini em 23 de setembro de 1943 sob a supervisão do exército alemão.

²³ “Sai como e quando può” (Tradução nossa). O jornal *Il Ribelle*, produzido de 1944 a 1946, era escrito na cidade de Brescia e estampado na cidade de Milão. Algumas edições estão disponíveis em: http://www.stampaeresistenza.net/giornali_digitalizzati/il_ribelle/index.html. Acesso em: 04 fev. 2013.



Figura 5: Recorte do jornal "*Il Ribelle*". Disponível em: <http://www.stampaeresistenza.net/giornali_digitalizzati/il_ribelle/index.html>. Acesso em: 04 fev. 2013.

O correspondente de guerra brasileiro, enviado para a Itália junto com a F.E.B. (Força Expedicionária Brasileira), Joel Silveira, reportou em seu livro *Histórias de pracinha* (1945) algumas informações sobre essa imprensa clandestina na cidade de Roma durante os nove meses de ocupação nazista. Devido a dificuldade de imprimir esses jornais a qualidade dessas produções ficavam comprometidas. Muitos desses cotidianos eram impressos em mimeógrafos e quando alguma tipografia aceitava estampar tais produções era mediante a custos elevados devido ao risco de retaliação por parte do nazifascistas. Contudo Joel Silveira chama esse período de “o grande instante da imprensa clandestina.” (SILVEIRA, 1945, p.195)²⁴.

Em 1944 o escritor siracusano Elio Vittorini publicou o conto “Il ragazzo del '25”, sem assinatura, no primeiro *Bolletino del Fronte della gioventù*²⁵ de 5 de janeiro de 1944. O conto traz a história do jovem Natale que, agora na montanha com os *partigiani*, encontra um

²⁴ Ainda nesse livro, Joel Silveira entrevista Gino Brizzi, o fundador do jornal clandestino *Il partigiano*. Entre tantas informações relevantes para os estudos da imprensa italiana daquele período, Brizzi afirma que em Roma circularam trinta jornais clandestinos durante a ocupação nazista, mesmo com as dificuldades de impressão e o risco da pena de morte por exercer tal atividade. Silveira fornece também a relação desses jornais.

²⁵ Está disponível na internet o número 5 deste *Bolletino* no site <http://www.stampaeresistenza.it/giornali_digitalizzati/bolletino_fronte_gioventu/index.html> entre outras publicações clandestinas da guerra civil. Acesso em: 04 de fev. de 2013.

marinheiro. O marinheiro, que aparentemente é estrangeiro, coloca-o à prova a todo o momento do rápido diálogo estabelecido entre os dois. Enquanto o marinheiro perguntava qual o nome das árvores que os rodeavam, Natale avista dois homens ao pé da montanha. O marinheiro se espanta e corrige o garoto dizendo que são quatro e não dois fascistas. Natale e o marinheiro conseguem eliminar os quatro homens, adjetivados pelos dois como “*figli di stronza*”. Natale, nesse conto, traz à tona a figura do camponês de montanha, isto é, nítido no seu conhecimento da natureza em relação ao marinheiro, pois Natale conhece as árvores, aparenta ter domínio daquele espaço e na caça já tinha pegado até uma lebre. A figura do camponês estava sempre presente entre os *partigiani*, ou melhor, grande parte dos bandos de resistentes eram formados por trabalhadores rurais. Os pastores alpinos e montanheses, os trabalhadores da terra e outros que ocupam esses espaços sempre tiveram o costume de cantar. Entoar canções sempre foi um modo de afastar a solidão que se prova ao passar longos períodos nas colinas, nas montanhas e, quando necessário, no alto dos Alpes. A música, no desenrolar da *Resistenza*, exercerá um profundo papel nos soldados escondidos nos bosques da Itália setentrional.

A música foi a expressão artística que ajudou a mobilizar e a oferecer um sentimento de pertencimento para os *partigiani* naquelas ações. “É a musica que sugere, que indica que alguma coisa está em movimento” (PITA, 2011, p. 18), é ela que nomina o inimigo e incita à ação. A música para a *Resistenza* é importante tanto no momento em que ela ocorre, quanto nas ocasiões comemorativas no pós-guerra enquanto “senha” que permite pensar aquele passado no presente. Permite ainda atualizar alguns ideais que foram defendidos ali. A quantidade de canções entoadas é semelhante à diferença de ideais defendidos pelos diversificados bandos *partigiani* – para além do objetivo de acabar com o fascismo e expulsar as tropas alemãs que ocupavam a parte setentrional da península, não houve ideal único que abrangesse todos os grupos de organização *partigiana*.

Em *Il partigiano Johnny* (1968), o mais longo romance de Beppe Fenoglio, publicado postumamente, a música é uma presença relevante. Ela é contagiante, explode diante da leitura e ainda marca as diferenças ideológicas de dois bandos distintos:

A praça parecia juntar cada vez mais multidão. Johnny esquivando-se disse que eram demais. – Somos demais. Se não acabar neste inverno, e não acabará, mesmo que afirmamos contrário os

camponeses que nos mantêm, vai ver quantos seremos. Mas agora a estação é boa, eles estão em crise, nosso reinado é até ilimitado e inatacável e olha em quantos estamos. – E também, – disse Ettore, - esta aldeia aqui nem vale a pena contar. Este é um “Luna Park”, se fala assim?

A corrente central da multidão os mandou à deriva para uma aglomeração de *rossi*²⁶: puseram um companheiro sobre uma espécie de pódio e o convidavam, o obrigavam a cantar com uma pressão selvagem. O garoto hesitava, era uma altiva, corpulenta e *grinning* figura. Aumentaram as insistências em volta e debaixo dele, e esse então entoou “Fischia il vento, infuria la bufera” na versão russa, com uma esplêndida voz de baixo. Todos estavam magnetizados em direção àquele pódio, os *azzurri* também, os civis também, apesar da obscura, instintiva repugnância para essa canção tão genuinamente, tremendamente russa. Agora o coro *rosso* acompanhava-a, com uma exasperação física e vocal que ressoava como aquilo que queria ser e deixar claro, a provocação e diminuição dos *badogliani*. O antagonismo era ao seu auge embaixo do sol, o suor espalhava-se pelas nuças quadradas dos cantores. Depois o coro apagou-se para ressurgir instantaneamente num aplauso selvagem, ao qual se juntou um assobio selvagem dos *azzurri*, mas como pura contribuição àquele embriagante clamor. Alguns *badogliani* propuseram contra-atacar com uma canção deles, mas os *azzurri*, até os da tropa, eram nonchalants demais, e também, qual música podiam opor, com um mínimo de paridade, àquele canto *rosso* irresistível e tão pertencente a eles? Disse Johnny para Ettore, que encontrara apenas fora da fileira dos *rossi*: – Eles têm apenas essa música, e pronto. Nós temos demais e nenhuma. Aquela música deles é terrível. É uma verdadeira arma contra os fascistas que nós, temos que admitir, não temos em nosso arsenal. Dizem que é só escutá-la, e deixa os fascistas loucos. Se fosse um

²⁶ Literalmente, “vermelhos”, os *partigiani* de ideologia comunista, também chamados de *garibaldini*.

neném a cantá-la, o matariam com um canhão. –
Eu tô queimando, tô queimando, apenas disse
Ettore.”²⁷

Johnny, protagonista que pode ser considerado alter ego do autor, combatia ao lado dos *azzurri*, ou seja, no grupo dos *badogliani*. Estes defendiam o retorno da monarquia e apoiavam o governo do Marechal Badoglio. Devido à organização e ao caráter legalista desses *partigiani* o exército inglês não hesitava em lhes fornecer provisões. Na cena podemos perceber o assobio do vento e o enfurecer da tempestade no exato momento em que o *partigiano* entona na voz as primeiras notas daquela música russa, assim russa ao ponto de ser “vermelha” que é também a cor do coro de vozes. A canção desencadeia um movimento geral das pessoas na praça em direção ao pódio improvisado: nem os *azzurri* e nem os civis escapam da força daquele imã. Os assobios de alguns *badogliani*, na tentativa de responder àquela provocação, serviram apenas de combustível para a já deflagrada tormenta.

*Fischia il vento, infuria la bufera*²⁸, como podemos perceber no diálogo entre Johnny e Ettore, era a música que faltava no arsenal dos *badogliani*. A primeira estrofe desta canção diz:

²⁷ “La piazza sembrava generare sempre più folla. Johnny scansandosi disse che erano troppi. – Siamo troppi. Se non finisce entro questo inverno, e non finirà, anche se noi assicuriamo del contrario i contadini che ci mantengono, vedrai in quanti ci ritroveremo. Ma ora la stagione è buona, loro sono in crisi, il nostro regno è addirittura sconfinato e inscalfibile e vedi quanto siamo. – E poi, – disse Ettore, – questo paese qui è nemmeno da calcolare. Questo è un lunapark, si dice così?”

La corrente centrale della folla li derivò verso un assembramento di rossi: avevano issato un compagno su una specie di podio e lo invitavano, lo costringevano a cantare con una selvaggia pressione. Il ragazzo nicchiava, una fiera, tarchiata e grinning figura. Da intorno e sotto aumentarono le insistenze e quello allora intonò «Fischia il vento, infuria la bufera» nella versione russa, con una splendida voce di basso. Tutti erano calamitati a quel podio, anche gli azzurri, anche i civili, ad onta della oscura, istintiva ripugnanza per quella canzone così genuinamente, tremendamente russa. Ora il coro rosso la riprendeva, con una esasperazione fisica e vocale che risuonava come ciò che voleva essere ed intendere, la provocazione e la riduzione dei badogliani. L’antagonismo era al suo acme sotto il sole, il sudore si profondeva dalle nuche squadrate dei cantori. Poi il coro si spense per risorgere immediatamente in un selvaggio applauso, cui si mischiò un selvaggio sibilaro degli azzurri, ma come un puro contributo a quell’ubriacante clamore. Qualche badogliano propose di contrattaccare con una loro propria canzone, ma gli azzurri, anche la truppa, erano troppo nonchalants e poi quale canzone potevano opporre, con un minimo di parità, a quel travolgente e loro proprio canto rosso? Disse Johnny ad Ettore che aveva ritrovato appena fuori della cintura rossa: – Essi hanno una canzone, e basta. Noi ne abbiamo troppe e nessuna. Quella loro canzone è tremenda. È una vera e propria arma contro i fascisti che noi, dobbiamo ammettere, non abbiamo nella nostra armeria. Fa impazzire i fascisti, mi dicono, a solo sentirla. Se la cantasse un neonato l’ammazzerebbero col cannone. – Io ho un brucio, un brucio, disse solamente Ettore.” (FENOGLIO, 1970, p. 144).

Fischia il vento e infuria la bufera,
 scarpe rotte e pur bisogna andar
 a conquistare la rossa primavera
 dove sorge il sol dell'avvenir.
 A conquistare la rossa primavera
 dove sorge il sol dell'avvenir.²⁹

A música clama pela primavera vermelha a partir da tempestade que já se formou, mas ainda sim despreparados, tanto para o amanhã quanto para a batalha, deve-se caminhar na direção de um amanhã diferente do hoje e não apenas no sentido da paz e sim numa nova organização política. Era a música que, segundo Johnny, faltava no arsenal dos *badogliani* por conta de sua força rítmica e sua estrofe que retumbava na voz daquela “plateia”. Mas não poderia ser aquela música a ser agregada ou cantada pelos *badogliani*, pois os *azzurri* não poderiam marchar para conquistar a “primavera vermelha” na qual se encontrava o “sol do amanhã”. Através dessa música, no trecho citado de *Il partigiano Johnny* podemos ver essas diferenças básicas entre dois grupos de *partigiani*. Os “vermelhos” eram os *garibaldini*, tinham como ideal a instauração de um regime comunista no final da guerra, ou melhor, para eles já se estava combatendo nesse sentido. Sob o pseudônimo de “Santiago”, Italo Calvino fez parte dessa divisão quando era *partigiano*. Baseada na música romântica russa Katyusha (Катюша), *Fischia il vento* – texto criado pelo *partigiano* Felice Cascione, morto em 1944 num confronto com fascistas – termina com a vitória *partigiana* sobre os fascistas “vis traidores”: o *partigiano* volta para casa livre e empunhando sua bandeira vermelha. Nessa música podemos perceber o caráter civil daquela guerra, pois não aparece a figura do invasor: o combate, o inimigo e o ideal são internos.

Nos anos subsequentes à guerra, a canção que se tornou referência direta à luta *partigiana* e aos *partigiani* foi – e ainda é – *Bella Ciao*³⁰. Os músicos e historiadores da música Antonio Virgilio Savona e Michele L. Straniero presumem, no livro *Canti della Resistenza italiana*

²⁸ Ver anexo na página 147.

²⁹ “Assovia o vento e enfurece a tempestade/ sapatos furados ainda sim precisa andar/ a conquistar a primavera vermelha/ de onde surge o sol do amanhã/ A conquistar a primavera vermelha/ de onde surge o sol do amanhã.” (Tradução nossa)

³⁰ Ver anexo na página 148.

(1985), que a canção *Bella Ciao* nunca foi cantada pelos *partigiani*, pois ela nasceu logo no final e se tornou popular em 1948 quando foi cantada por um grupo de jovens italianos num festival em Berlim. A primeira estrofe da canção diz:

Una mattina mi son svegliato,
o bella, ciao! bella, ciao! bella, ciao, ciao,
ciao!
Una mattina mi son svegliato
e ho trovato l'invasor.³¹

A análise dessa canção, em comparação com a canção *Fischia il vento*, permite identificar o confronto que tem sido desenvolvido até aqui, entre a guerra de *Resistenza* e o que se (re)construiu dela a partir da arte nos anos que se seguiram depois do final dos conflitos bélicos. *Bella Ciao* conta a história de um civil, que ao acordar numa manhã qualquer, percebeu a existência do invasor no seu território. Ele pede a um *partigiano* que o leve ao alto da montanha para que possa lutar contra o invasor. Em nenhum momento é citado o fascista. Na canção o inimigo é claro: após o 8 de setembro o invasor da Itália é o exército alemão. Apesar de hoje essa música ser associada aos grupos políticos de esquerda, ela não conta com um elemento claro que possa identificá-la como tal. *Bella Ciao* trata da morte do *partigiano* como a morte pela liberdade, e caso venha a ocorrer essa morte, ela será protegida pela sombra de uma flor que marcará o sacrifício pela liberdade.

A massiva aceitação da canção *Bella Ciao* e a consequente recusa da *Fischia il vento* no pós-guerra é coerente com a disputa pelo poder travada pelas organizações e partidos que participaram da *Resistenza*. Na reconstrução da Itália a luta antifascista não podia ser incentivada para as vias de fato, ou seja, devia-se evitar criar no imaginário coletivo a ideia de que o fascista ou o ex-fascista era o verdadeiro ou o único inimigo, pois corria-se o risco de revanchismo e de uma continuidade da guerra civil. Era necessário construir a extinção simbólica do fascismo.

Para a construção desse passado que se enquadrasse naquele presente a grande interventora foi – e ainda é – a arte: a partir das organizações, partidos e toda a rede de interesses que estabelecem as relações interpessoais que incluem editores, críticos, professores, jornalistas, artistas e etc, acabavam por conduzir, ou tentar conduzir, a

³¹ “Numa manhã acordei/ o bela, tchau [oi]!/ o bela, tchau [oi]!/ o bela, tchau [oi], tchau [oi], tchau [oi]!/ Numa manhã acordei/ e encontrei o inimigo” (Trad. nossa)

arte no sentido de construir simbolicamente a extinção do fascismo, transmitir uma unidade ao que se entendia por *partigiano* e abrir um posto de destaque para *Resistenza* que, além de lhe dar sentido, pudesse ser coerente com o futuro destacado do passado fascista e alinhado às novas forças políticas que se configuravam na Itália a partir do *referendum* de 1946. Mas é essa mesma arte que permite traçar os indícios que determinam sua construção e os meandros de sua produção.

Esses indícios permitem ainda lançar novos olhares a essas mesmas produções artísticas caracterizadas pelo uso retórico que, conseqüentemente, constroem o presente reivindicando o passado que ressurge “diferente de si mesmo” (GAGNEBIN, 1997, p. 102). As expressões artísticas baseadas no vivido, como é o caso da *Resistenza*, que estamos discutindo aqui, ao se apresentarem criam imagens – inclusive as estátuas usadas em monumentos e a literatura que serão trabalhadas mais adiante. Dada a explosão cultural e o “fato de arte” que movimentou o cenário artístico na Itália do pós-guerra, podemos dizer que muito se escreveu, muito se pintou, muito se filmou e muito se esculpiu sobre a *Resistenza*. Muitas dessas expressões artísticas representaram a luta *partigiana* e os problemas políticos e sociais daquele período como resolvidos, acabados para que pudesse dar espaço ao novo, ao futuro reivindicado através da ideia de liberdade.

As disputas de forças presentes nas mais diversas esferas sociais na Itália do pós-guerra se refletem na arte produzida naquele período, mas é essa mesma arte que pode colocar em risco a imagem que se buscava construir do *partigiano*, pois, como observa o filósofo francês Jean-Luc Nancy em seus “Tre saggi sull’immagine” (2011):

[...] a arte não pode ser uma observação religiosa (nem de si mesma e nem do outro) e porque é, ao contrário, sempre retomada na distinção daquilo que resta distante e inconciliável, na exposição incansável de uma intimidade sem laços. A falta de laços, o seu infinito dissolver, sua agitação são aquilo que a precisão da imagem conecta e desconecta constantemente.³²

³² “[...] l’arte non può essere un’osservanza religiosa (né di sé né d’altro) e perché è, invece, sempre ripresa nella distinzione di ciò che resta distante e inconciliabile, nell’esposizione instancabile dell’intimità senza legami. La mancanza di legami, il suo scioglimento infinito, il suo scatenarsi sono ciò che la precisione dell’immagine lega e slega ogni volta.” (NANCY, 2011, p. 49).

Aprofundaremos essa questão da imagem mais posteriormente, quando formos analisar algumas estátuas presentes em monumentos dedicados aos *partigiani*, construídos para serem expostos em praça pública. A observação de Nancy nos ajuda a compreender a ideia de como uma imagem que surge através da arte pode desestabilizar aquilo que se quer fixar, pois ela mesma não é fixa, ela se conecta e se desconecta constantemente com a ideia que a faz surgir. Quando escritores e *ex-partigiani* começam a tecer as primeiras páginas de uma *Resistenza* revisitada e reelaborada nos moldes ficcionais surgem direcionamentos políticos quanto à construção das personagens como o *partigiano*, o fascista, o soldado alemão e etc. Quanto ao primeiro, buscava-se a figura única e desprovida de dúvidas pessoais com traços humanos esfumados: o herói. O perfil do fascista, nesse período, era delegado à margem, ou melhor, aos poucos ia se extinguindo, esvaindo, e o soldado alemão, por sua vez, ganhava cada vez mais corpo e se reafirmava como o inimigo absoluto.

Italo Calvino é quem nos dá algumas informações a respeito dos direcionamentos indicados aos escritores ao comentar, no seu famoso prefácio para a reedição de 1964 de *Il sentiero dei nidi di ragno*, seu primeiro romance publicado em 1947, que após o término da guerra ainda existiam “batalhas” por combater por parte dos escritores de então que pretendiam se aventurar na ficcionalização da *Resistenza*.

Da dupla polêmica. Se bem que, também a batalha no segundo fronte, aquele interno à “cultura de esquerda”, agora parece distante. Apenas começava então a tentativa de uma “direção política” da atividade literária: pedia-se ao escritor para criar o “herói positivo” de dar imagens normativas, pedagógicas de conduta social, de milícia revolucionária.³³

Calvino apresenta apenas uma ponta das tensões, aquela alimentada pela “cultura de esquerda” instaurada na Itália pelo Partido Comunista italiano, mas não será apenas essa cultura a indicar e a tentar conduzir o que deveria ser fixado pela literatura em relação à

³³ “Dalla doppia polemica. Per quanto, anche la battaglia sul secondo fronte, quello interno alla «cultura di sinistra», ora pare lontana. Cominciava appena allora il tentativo d’una «direzione politica» dell’attività letteraria: si chiedeva allo scrittore di creare l’«eroe positivo», di dare immagini normative, pedagogiche di condotta sociale, di milizia rivoluzionaria.” (CALVINO, 2006, p. XIV)

Resistenza. Os variados lados dessas tensões propõem leituras e interpretações para esse passado que se refletem diretamente nas artes, na literatura, e se constituem enquanto suportes que não permitem apenas uma abertura pela qual pode ressurgir o passado: é uma leitura do presente e que se quer impor sobre o passado, construindo-o para chancelar o presente através da arte. Mas qualquer tentativa de imposição, seja sobre a arte ou sobre o passado, transforma-se em imagem retórica e esta imagem perde completamente a conexão com esse passado, transformando-se em representação de si mesma, ou ainda, em representação das forças que querem submeter o passado a um dado presente na construção de um futuro.

Beppe Fenoglio, na sua escrita, manteve-se próximo ao que experienciou, e ainda assim reelaborando sua experiência: sua arte não estava a serviço da história e nem a história estava a serviço de sua arte. Mas, antes de concluirmos esse afastamento de Fenoglio, apesar de estar bem próximo, em relação às associações de ex-combatentes, às organizações políticas de sua época e até da história, é necessário observarmos o que se fez dessa arte em termos de representação que individualiza o escritor Beppe Fenoglio, para assim propormos uma leitura de *Una questione privata* (1963).

1.2. Limiares entre o real e sua representação

Pierre Nora coloca que a Segunda Guerra Mundial foi um evento percebido auditivamente (NORA, 1976, p. 182). O rádio foi o responsável por transformar em acontecimento os ocorridos no campo de batalha a partir das transmissões regulares. Na Itália a principal transmissão durante a guerra era feita pela *Radio Londra*, ligada à BBC de Londres. Pensar o rádio é um modo de ilustrar como pensaremos a questão do real e de sua representação, pois será em termos de representação ou não que conseguiremos isolar algumas fotos, monumentos e dioramas que serão apresentados aqui e analisá-los segundo suas relações com a *Resistenza*.

Antes de abordar os pontos de conexão entre real e representação, é necessário discorrer sobre a noção dessas duas palavras e como as estamos entendendo. Ao tratarmos da chamada *letteratura della Resistenza* estamos lidando com uma literatura que pretende relações diretas com o real. Mas esse real tende sempre à impossibilidade de isolá-lo, pois com qual realidade essa literatura pretende relações? Com a realidade dos fatos, das batalhas? Com a realidade política que conduziu a Itália à Segunda Guerra Mundial e,

depois, à guerra civil? Ou pretende ainda relações com a realidade da experiência vivida pelo combatente e a realidade das suas convicções ideológicas? Escolher qualquer dessas realidades seria decisão arbitrária, não livre de problemas metodológicos. Portanto o movimento escolhido para esse trabalho será o de partir da ideia de Jacques Rancière de que “o real precisa ser ficcionado para ser pensado” (RANCIÈRE, 2005, p.58) e buscar em algumas das obras artísticas aqui selecionadas quais realidades são possíveis de serem captadas, tocadas ou fixadas a partir de sua ficcionalização.

A ficcionalização do real para Rancière não está ligada à ideia clássica de ficção, de uma separação da realidade: tanto os saberes quanto a política e as artes “[...] constroem ‘ficções’, isto é, rearranjos *materiais* dos signos e das imagens, das revelações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer” (RANCIÈRE, 2005, p. 59, grifo do autor). Equivale a dizer que diante de qualquer acontecimento que se apresente é possível pensá-lo apenas por meio da sua reelaboração. Podemos aqui continuar com o exemplo do rádio em relação à Segunda Guerra na Itália e a guerra de *Resistenza*. O fato ocorre, de forma isolada, na presença de poucos olhos atentos, no desenrolar de qualquer ação no micro, ou seja, a resposta a essa ação se dará por parte do envolvido direto a partir da reelaboração do sensível em categorias de pensamento, que podem se dar no indivíduo a partir de imagens que lhe sirvam de comparativos com imagens de outras situações já formuladas previamente por ele, ou de uma linguagem codificada que lhe permita transformar aquele sensível em palavras ordenadas que lhe transmitam o que está ocorrendo. No macro, ou seja, para que esse fato seja partilhado por indivíduos que se encontram fora do campo de ação – seja temporal ou espacialmente – do próprio fato é necessário a sua representação, que aqui está sendo pensada segundo a definição do teórico de cinema Jacques Aumont.

[...] De fato a noção de “representação” e a própria palavra estão carregadas de tantos estratos de significação acumulados pela história, que é difícil atribuir-lhes um único sentido, universal e eterno. Entre uma representação teatral, os representantes do povo na câmara, a representação fotográfica e pictórica, há enormes diferenças de *status* e de intenção. Mas de todos esses usos da palavra, pode-se reter um ponto comum: a representação é um processo pelo qual se institui um representante que, em certo

contexto limitado, tomará o lugar do que representa. (AUMONT, 1993, p. 103-104).

Os ouvintes da rádio no dia 8 de setembro de 1943, receberam as notícias do armistício da Itália com os Aliados, dos avanços das tropas Aliadas pelo sul da península. Entre outras, essas são informações que podemos considerar a representação dos fatos, ou a transformação do fato em acontecimento, no sentido de que a captação daquele real se dá por algo que toma o lugar daquele real naquele momento, mas não é ele mesmo. Essa representação faz efeito no real ao sabermos que muitos comemoraram como o fim da guerra aquela notícia. Muitos soldados do *Regio Esercito* abandonaram as armas e as casernas a partir daquela informação. O filme *Tutti a casa* (1960), já citado anteriormente, trata justamente da interpretação do protagonista (oficial fascista) das cenas de hostilidades dos Alemães contra uma caserna do *Regio Esercito*, antes de receber a notícia do armistício, ao ponto extremo (e para a comicidade da película) do protagonista dizer: “Aconteceu uma coisa inacreditável: os alemães se aliaram aos americanos”.

A notícia da rádio é efêmera no sentido de duração e permanência, mas é ela que permite – aproveitando-se aqui dos escritos de Jacques Aumont – ao espectador perceber ou ver por delegação uma realidade que é ausente, essa realidade passa a ser oferecida através de um substituto (AUMONT, 1993, p. 106). Esse movimento de apresentação da realidade por delegação, ou seja, por representação, repercute em todos os suportes usados para pensar uma dada realidade; seja por uma foto, por um monumento, por uma obra literária ou, até mesmo, por um conjunto de obras de um tema em específico. Diferente da notícia radiofônica, outros suportes apresentam maior permanência e ainda poderão se utilizar da notícia para sua construção, pois “a realidade propõe, o imaginário dispõe” (NORA, 1976, p. 184).

A repercussão dessa realidade ausente que se manifesta nos suportes e que podem ser usados para pensar dada realidade apresentam sintomas da “paixão pelo real” (BADIOU, 2007, p. 81) que, segundo o filósofo Alain Badiou, caracterizou os eventos mais marcantes do século XX. Em seu livro *O século* (2007), resultado da reunião de treze conferências apresentadas pelo autor entre os anos de 1998 a 2001, Badiou propõe a leitura do século XX a partir de seus rastros, principalmente os deixados na poesia, no teatro, nos fragmentos filosóficos e demais textos que pensaram o século enquanto ele acontecia. Com essa proposta de leitura, ele analisou o século XX lendo

a produção artística que pensou o caminhar desse século, como se cada uma das obras fosse um ponto singular num tecido de uma verdade que só pode ser formada a partir da arte, permitindo assim questionar os acontecimentos marcantes do século.

Para o estudioso a caracterização e o entendimento do século XX passam pela compreensão de que podemos dividi-lo em três séculos “históricos” que disputam o século XX, sendo: o comunismo, o totalitarismo e o liberalismo democrático. Essa disputa é perceptível nos meandros da literatura da *Resistenza*. Comum a essas três forças Badiou parte da ideia de que existe uma “paixão pelo real” e que essa teria conduzido os acontecimentos mais marcantes daquele século, em comparação ao século precedente. Ele afirma que:

O século [XX] expõe o motivo da eficácia do desconhecimento enquanto o positivismo do século XIX afirmava o poder do conhecimento. Contra o otimismo cognitivo do positivismo, o século XX descobre e coloca em cena o extraordinário poder da ignorância, daquilo que Lacan nomeia com justa razão como “paixão pela ignorância”. (BADIOU, 2007, p. 83)

Na passagem, há o comparativo entre a exposição da eficácia da ignorância no século XX, enquanto situação que mobiliza e permite as ações na construção de um novo homem, construído pelo homem, mesmo que implique na destruição do homem. Badiou cunha seu conceito de “paixão pelo real” a partir do termo emprestado de Lacan, para o qual designa um impulso que faz o século ir em direção à coisa em si, àquilo que se acredita ser o núcleo duro do real, ou seja, não se trata de uma justificativa para as catástrofes do século XX, que como sabemos não se restringem à *Shoah* ou às duas Grandes Guerras, mas ao fato da realização das catástrofes serem ações na intenção de abrir espaço para o novo, ou no sentido último de barbárie³⁴ de eliminar o outro para que o “Eu” – do pensamento lacaniano – enquanto construção imaginária, pudesse continuar.

³⁴ O historiador e filósofo de formação Prof. Dr. Leandro Karnal em sua conferência intitulada “Confrontos religiosos e fundamentalismos” apresentada para o programa televisivo “*Café filosófico*”, patrocinado pela CPFL e veiculado pela Rede Cultura de Televisão, explica a ideia do bárbaro atual que, segundo o filósofo Francis Wolff, seria bárbaro todo aquele que, com a sua teoria, propõe a exclusão do outro. Vídeo conferência disponível em: <<http://www.cpfcultura.com.br/2009/02/27/confrontos-religiosos-e-fundamentalismos-leandro-karnal/>>. Acesso em: 26 fev. 2013.

A relação desse pensamento para esse trabalho está ligada à ideia de que após todas as passagens marcantes do século, existe sempre a tentativa de extirpar o que é considerado velho. Movimento, por exemplo, presente no futurismo italiano que via na guerra possibilidade de renovação a partir da destruição de algo. Na Itália do pós-guerra, através da literatura, muitos autores se debruçaram na temática máxima do momento de ruptura com o fascismo, ou seja, a guerra civil. Numa grande parte desse conjunto literário existe uma constante e repetitiva intenção de destruição daquele homem que naquele momento representa a impossibilidade de um futuro: o fascista.

Aqui cabe uma pergunta: seria possível essa destruição? Se tivermos presente a imagem do anjo da história, que mantém a cabeça voltada para o passado e ali vê as ruínas sobrepostas, enquanto a ação do vento em suas asas permanentemente abertas o arrasta em direção ao futuro, e, ao depositar essa ruína em nossos pés (BENJAMIN, 1994, p. 226) podemos pensar que qualquer presente está sobre sua própria ruína, mas não simplesmente como uma base e sim como algo que se pisa sobre onde essa ruína exerce força nesses pés, ou seja, por mais que se tente destruir o velho para aflorar o novo essa ação nunca é completa. É por conta dessa força contrária exercida pelo passado e por aquilo que se tenta destruir que, na contemporaneidade, a literatura da *Resistenza*, que contém o inimigo fascista em sua forma existente, possível e não exterminada, torna-se referência para a leitura do passado no tempo presente: mas, que nunca será nem o mesmo passado e nem a mesma realidade.

É importante ressaltar que toda a rede de pensamento estabelecida por Badiou parte da arte ou do que o século disse dele mesmo por meio da arte, que também pode voltar para a própria arte. Badiou explica o quanto foi imbricada a ideia de novo, de renovação no âmago da destruição e do horror que acompanhou todo o século XX.

Na verdade esse século esteve obcecado pelo seu próprio horror. É um século que se sabe sangrento, especialmente a partir da Primeira Grande Guerra que foi inimaginável traumatismo. A Primeira Guerra Mundial foi vivida como algo diferente de uma guerra – a expressão *boucherie* (Açougue, matadouro, carnificina) surge muito cedo. *Boucherie* quer dizer abate, consumação pura e simples da vida dos homens, aos milhões. Mas é verdade também que o século se pensa como início de uma nova era, como infância da

humanidade verdadeira, como promessa.
(BADIOU, 2007, p. 36).

Para Badiou o século XX vê a si como o presente da humanidade – a realidade – que era tomado não mais como uma construção na qual se encontra uma promessa de futuro, mas sim a certeza de que se está no futuro. A queda do fascismo para a sociedade italiana traz essa sensação de se estar no futuro e de ter extirpado o passado, mas o século, lido por Badiou, mostra que existe uma constante sucessão desse sentimento: a instauração do fascismo em 1922 foi também vista por aquela sociedade como o alcance do futuro. Esta tese ajuda a compreender o porquê de se abordar em demasia a questão da “representação” e do “real” no espaço temporal do século XX. Já se utilizando da ideia de “paixão pelo real”, Badiou assim comenta sobre a prova desse “real”, ou seja, o como ele pode ser isolado e identificado.

Mostrar a distância entre o factício e o real torna-se a questão principal da facticidade. Para os marxistas está claro que uma classe dominante tem necessidade de ideologia da dominação e não apenas da dominação. Se a arte é o encontro de um real pelos meios exibidos do factício, então a arte está por toda a parte já que toda a experiência humana é atravessada pela distância entre a dominação e a ideologia dominante, entre o real e seu semblante. Por todo canto há exercício e experiência dessa distância. É a razão pela qual o século XX propõe gestos artísticos anteriormente impossíveis ou apresenta como arte o que anteriormente era mero dejetivo. Esses gestos, essas apresentações atestam a onipresença da arte na medida em que o gesto artístico equivale a uma efração do semblante, dando a ver em estado bruto a distância do real. (BADIOU, 2007, p. 84)

Esse real, segundo Alain Badiou, só existe na medida em que ele se destaca do semblante, da semelhança, mas ao mesmo tempo é nele que ele só pode ser notado, dada a nossa incapacidade de percepção desse real sem este referencial. Voltando às palavras de Badiou temos:

[...] o real, tal como concebido em sua absolutidade contingente, nunca é bastante real para não se suspeitar que seja semblante. A

paixão pelo real é também necessariamente a suspeita. Nada pode atestar que o real é real, nada senão o sistema de ficção no qual ele virá desempenhar o papel de real. Todas as categorias subjetivas da política revolucionária ou absoluta como “convicção”, “lealdade”, “virtude”, “posição de classe”, “obediência ao partido”, “zelo revolucionário” e etc. estão marcadas pela suspeita de que a suposta questão real da categoria seja na realidade apenas semblante. É preciso, pois, sempre *depurar* publicamente a correlação entre uma categoria e seu referente, o que quer dizer depurar sujeitos entre os que se valem da categoria em questão, portanto depurar o próprio pessoal revolucionário. E importante é fazê-lo segundo cerimonial que destina a todos o ensinamento das incertezas do real. (BADIOU, 2011, p. 88-89)

É importante lembrar que o próprio Badiou defende que a depuração não é uma exclusividade de governos totalitários, a ideia da obtenção da força a partir da depuração da forma pode ser encontrada nas mais diversas relações e atos humanos. Badiou entende por depuração a encenação onde se reafirma a veracidade de qualquer coisa. Como exemplo Badiou relata a execução de funcionários de alto cargo do partido comunista Russo por traição: principalmente sem que fosse confirmado tal ato. Mas o importante era que a execução seguisse ritos que dessem a ideia contrária de um possível “congelamento” daquela situação, que desse chancela de “real” para todos aqueles atos políticos. De qualquer maneira, a grande questão que é comum a todas as tentativas de depuração é a “paixão pelo real”.

A importância de discutir as relações entre real e representação no intuito auxiliar à reflexão da literatura de *Resistenza* – mais especificamente para o romance *Una questione privata* (1963) – é concluirmos que a realidade da *Resistenza* na atualidade se apresenta apenas através de seu substituto, de seu representante, mas essa realidade é também construída por seu representante. Nesse sentido, partindo da impossibilidade de exclusão de um passado seguindo na esteira de Walter Benjamin, a atualidade de uma ou mais obras de arte *resistenziale* está ligada diretamente à compreensão dessa insistente permanência da ruína sob os pés do anjo da história e que tende sempre a aumentar.

1.3. A semelhança como legenda da imagem

Até o momento podemos ter a sensação de que a literatura está preocupada em transmitir algo real ou fazer uma referência direta à própria realidade, mas temos que lembrar que a literatura é uma arte livre no sentido de uma liberdade que começa pelo autor, e a partir da publicação e da leitura ela pode tomar rumos dos quais nem mesmo o autor poderia imaginar.

Em relação à imagem que representa e se faz representar, como exemplo, podemos pensar nas pinturas da caverna de Lascaux na França. A partir do exemplo de Bataille, Georges Didi-Huberman em seu texto *De semelhança a semelhança*, ajuda-nos a pensar de modo mais claro o sentimento do homem diante da imagem produzida por esse mesmo homem nos primórdios da arte pictórica, quando o filósofo diz que:

[...] no exemplo batailliano de Lascaux: no qual, “com a figuração do homem [...], o homem pela primeira vez nasce de sua obra, mas [...] sente-se, também, gravemente ameaçado por ela e talvez já atingido de morte”; no qual a origem da arte é “ela própria sempre relacionada à não origem”; no qual “a juventude do que sempre começa e só faz começar” na imagem pré-histórica consagra a própria morte como interminável “recomeço”. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.31)

A partir daquela pintura primitiva nas paredes da caverna o homem que a vê se torna capaz de ver além, de constituir a sua “realidade” até então intocável. É a partir dela que ele, provavelmente, toma consciência de si ao ver-se ali “representado”, pois esse substituto de si marca sua presença, mas essa marca continua para além da existência do ser. Como exemplo palpável podemos pensar a respeito da consciência da morte. Perceber a morte sem algo que marque a ausência daquilo que existia e não existe mais é tarefa fatigosa. Existe uma dificuldade do homem (sem alguns referenciais pré-estabelecidos) em pensar a morte apenas no instante em que ela acontece com alguém que lhe está em torno, mas ao existir uma imagem, uma representação de algo que existia e não existe mais, aquele homem consegue “tocar” essa nova realidade da inexistência de algo, mas que se faz presente. Para o filósofo Jean-Luc Nancy, no já citado texto, a “imagem retira a coisa da

sua simples presença [existência] para colocá-la em presença, em *praesentia* [na hora, no agora, no tempo presente], em ser diante de si.” (NANCY, 2011, p. 19. Tradução nossa).

No livre uso dos questionamentos e categorias de pensamento lançadas pelos filósofos e pensadores citados até aqui, podemos refletir sobre a capacidade de representar e de construir realidade(s) a partir de monumentos construídos no intuito de marcar, de assinalar eventos extremos. Caracterizado desde a Antiguidade romana, segundo Jacques LeGoff, enquanto obra comemorativa de arquitetura ou de escultura, o monumento tornou-se, principalmente a partir da Revolução Francesa, importante aparelho para marcar feitos e eventos selecionados pelo Estado que deveriam ser lembrados ou, até, idolatrados. Durante as ditaduras comandadas por Stalin, Hitler e Mussolini em seus respectivos países, foi comum o uso de monumentos no intuito de idealizar o homem: construir aquele, enquanto imagem, que deveria ser o homem ideal para aquela organização social na qual “as estátuas são um pouco as mesmas, a do proletário apumado na soleira do mundo emancipado, mas também a do ariano exemplar, do Siegfried arrasando os dragões da decadência.” (BADIOU, 2007, p. 21).

Para Nancy, a imagem permite trazer “a coisa” para a “*praesentia*”, porém essa afirmação não distingue qual imagem e nem “a coisa”. A imagem é facilmente isolada ao pensar que é aquela com a qual se trabalha: o objeto de análise. Enquanto “a coisa” é a variante que torna interessante a análise da imagem, que pode ser pensada, de modo já acenado neste capítulo, como a realidade que pode ser captada por determinada imagem e não seu processo contrário. No intuito de marcar essa diferença, o filósofo francês, ao analisar alguns monumentos da *Shoah*, propõe a diferenciação entre a imagem que representa, ou seja, que mantém – de um modo ou de outro – ligações com “a coisa”. O contraponto é a imagem que comemora, mas ao perder ligações com “a coisa” essa imagem comemora a si mesma: transforma-se em ídolo.

O preceito é relativo à produção de formas consistentes, inteiras e autônomas, como uma estátua, e destinadas a servir de ídolo. É da idolatria, então, que se trata, e não é a imagem em si nem da “representação”. O ídolo não é a representação de um deus, mas é um deus fabricado, e o caráter ridículo e falso da sua divindade está relacionado precisamente a essa

fabricação. É uma imagem que se acredita ter valor em si e não pelo que ela representa: uma imagem que é em si uma presença divina.³⁵

Marcar essa diferença é pertinente, pois será também a partir dela que poderemos pensar em uma literatura que, ao tratar da guerra, passa ou não da representação para a idolatria. Passagem que produziria a imagem congelada ou um objeto a ser reverenciado, algo que seria lembrado de maneira unitária, que cairia novamente na “paixão pelo real” que serviu de chancela para uma série de atrocidades cometidas durante o século XX.

Como veremos a diante, houve a busca pelo ídolo da *Resistenza*, ou melhor, houve a tentativa de construção desse ídolo através da depuração de agentes que ameaçavam essa construção, e a literatura – e a arte de modo geral – também pode se comportar como ameaça a essa construção. Contudo, é importante lembrar que não basta “ser” literatura para não cair na imagem comemorativa, essa forma geradora de imagem não garante a representação apenas por se apresentar como código escrito.

A título de exemplo de como estamos lidando com a diferença entre “representação” e “comemoração”, proposta por Nancy, podemos confrontar duas imagens trazidas por ele no livro *Tre saggi sull’immagine* (2011). A escultura em bronze de Marcelle E. Swergold que se encontra no memorial Yad Vashem em Jerusalém, intitulada de *Torah* (Figura 5), permeia o pensamento de Nancy. Entre corpos transpassados por arames farpados, sem marcas dos limites entre um e outro, a escultura de Swergold se impõe como uma barreira. Atravessar sem vir a fazer parte da própria cerca seria impossível. A sensação ao olhar a escultura é de que apenas a alma passa, mas o corpo deve ser deixado ali. É uma imagem da violência, mas é também violência da imagem que retorna ao espectador. O título que nomeia a obra: *Torah*. Diz respeito ao conjunto dos cinco livros sagrados do judaísmo que devem ser lidos com o auxílio do “yad”: a mão que aponta a leitura. A presença da mão na obra nos diz que para seguir a leitura dessa *Torah* o importante instrumento simbólico da leitura sagrada foi oferecido, ele é

³⁵ “Il comandamento riguarda la produzione di forme consistenti, intere ed autonome come una statua, e destinate a fare da idolo. È dell’idolatria, quindi, che si tratta e non dell’immagine in quanto tale né della “rappresentazione”. L’idolo non è la rappresentazione di un dio, ma un dio fabbricato, e il carattere ridicolo e falso della sua divinità è legato proprio a questa fabbricazione. È un’immagine che si ritiene abbia valore per se stessa e non per quello che rappresenta, un’immagine che è di per sé una presenza divina.” (NANCY, 2011, p. 58).

parte da obra. Segundo o dicionário *Houaiss* da língua portuguesa, a palavra “torá” era um tributo pago pelos judeus por família. Seria o corpo o tributo máximo como pagamento na obra de Marcelle E. Swergold?



Figura 6. “Torah” de Marcelle E. Swergold - Yad Vashem, Jerusalem, Israel

Dentro da mesma temática da obra de Marcelle E. Swergold – e provavelmente com o mesmo objetivo de manutenção da memória e marca de um passado que não pode voltar a acontecer, mas que deixa seus rastros, suas pilhas de ruínas como nos alertou Walter Benjamin – o arquiteto norte americano Peter Eisenman inaugurou em 2005 o Memorial aos Judeus Mortos da Europa no centro de Berlim (Figuras 7 e 8).



Figura 7. Memorial aos Judeus Mortos da Europa (2005), Peter Eisenman. Berlim, Alemanha. Fotografia gentilmente cedida por Valeria Julia Boriani.

Com uma abordagem diversa do escultor Swergold, Eisenman criou um monumento no qual a referência à violência da *Shoah* é menos direta, com mais filtros, talvez incompreensível se não fosse sua legenda. O monumento que marca a maior vergonha daquela nação é caracterizado por um labirinto, mas esse labirinto não apenas impõe barreiras através de seus blocos dentro de certa desordem: o pavimento ao subir e descer não respeita seus corredores por onde crianças desavisadas brincam de esconder-se. Inspirado pelo movimento desconstrutivista, caracterizado pela perda das formas retilíneas no intuito de distorcer aquilo que pede ordem, Eisenman criou um monumento pelo qual o corpo passará, mas talvez a alma não consiga vencer a desordem.

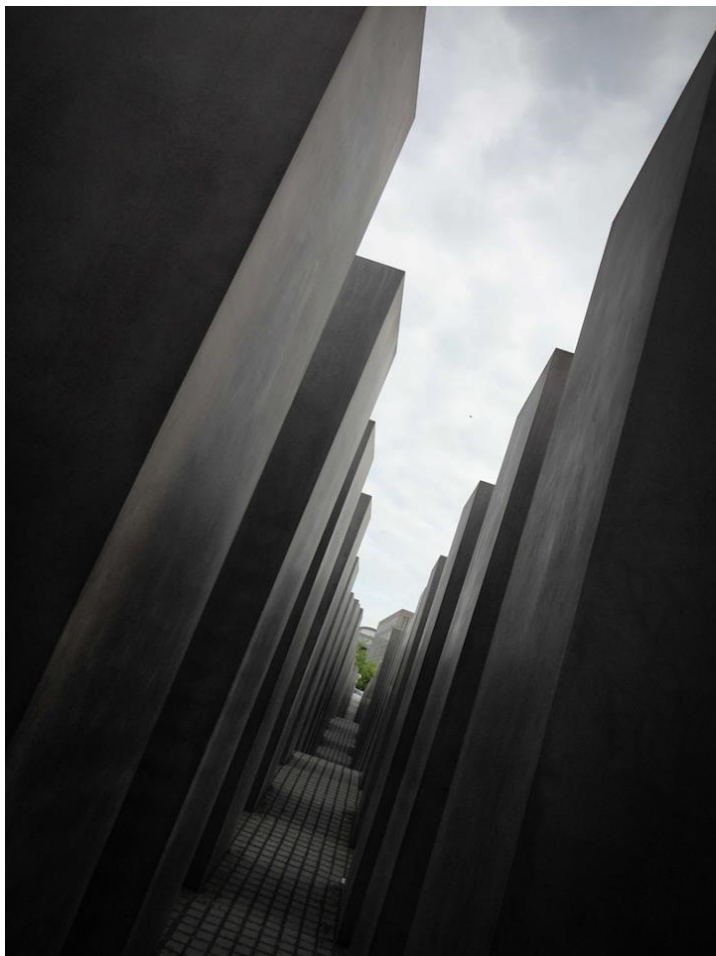


Figura 8. Memorial aos Judeus Mortos da Europa (2005), Peter Eisenman. Berlim, Alemanha. Fotografia gentilmente cedida por Valeria Julia Boriani.

À primeira vista, as diferenças são marcantes entre essas duas imagens, que dizem respeito a dois monumentos que se pretendem constituidores de memória de um mesmo evento histórico, ou seja, a *Shoah*. Para Nancy, a primeira (Figura 6), por se tratar de corpos atravessados por arame farpado em uma referência direta, com poucos filtros, dos limites de um campo de concentração e a impossibilidade de sair com vida daquele confinamento, diz respeito a uma obra que se

auto representa, ou melhor, uma obra que adota a função de idolatria e carrega consigo seu caráter divino. A escultura, condiz com a ideia de um monumento que perde sua força representativa, sua intenção chocante se constitui em uma imagem da violência que retorna como violência, o que seria a “violência da imagem”, apenas “comemorando” o fato. Podemos entender a crítica de Nancy ao segui-lo em sua defesa de que eventos como a *Shoah* não podem ser representados de forma unitária, e sua representação deve partir de outra representação, e não simplesmente de uma imagem. Na esteira do pensamento de Nancy, o memorial pensado por Peter Eisenman apresenta-se como um monumento (Figuras 7 e 8) que se contrapõe à primeira e podemos afirmar que represente a *Shoah*, dentro da proposta de “representação” do próprio filósofo.

São obras que não “representam” [Figura 5], mas comemoram, limitam-se a ser sinais – mesmo se não aceitam em ser também sinalizações, como as marcas nos sobrepostos pela escrita *Orte des Schreckens* (lugares de horrores) [...].³⁶

Nancy afirma que a representação não é um “simulacro”, pois podemos encontrar algumas formas de expor eventos limites que se apresentam exatamente como tal e, portanto, incapazes de representarem nos moldes propostos por Nancy que são aqueles nos quais foram baseadas as análises dos dois monumentos acima. Ou seja, o monumento ou qualquer outra obra de arte deve ser pensado no intuito de propor o questionamento e conseqüentemente a sensação incômoda no caso de representação de uma catástrofe. Essa arte não pode aparecer em forma de simples violência que cause a repulsa do observador, o que pode afastá-lo da “presença”, da *praes-entia* do tempo que se quer marcar.

O pós-guerra na Itália foi marcado por essas tentativas de representação. Porém, muitas das obras pensadas, construídas/produzidas e expostas/publicadas no pós-guerra, que remetiam diretamente à guerra civil, foram feitas segundo um direcionamento político-ideológico, mas esse fato não relega a *Resistenza* de uma profunda marca social caracterizada pela violência.

³⁶ “Sono opere che non “rappresentano” [Figura 1], ma commemorano, si limitano, cioè, ad essere dei segnali – anche se non accettano di essere delle pure segnalazioni, come le insegne dei campi sormontate dalla scritta *Orte des schreckens* (luoghi dell’orrore)[...]” (NANCY, 2011, p. 64).

Como episódio central da história contemporânea italiana, a *Resistenza* – que chegou a ser comparada a um segundo *Risorgimento* – constitui divisor claro, ou ao menos que deve ser visto como claro, entre o “velho” e o novo devir. Dessa forma é fácil compreender o porquê, logo no ano seguinte, ao final da luta *partigiana* o 25 de abril entrou para o calendário das comemorações oficiais. Nessas comemorações podemos encontrar uma série de apresentações que buscam reforçar a memória daquela história por meio de uma prática comum: a encenação.

A encenação pode ser vista de dois modos: reviver o passado e procurar sentir a sensação de fazer parte da mudança e/ou a perpetuação daquele passado no presente que funciona como constante retomada do devir, da construção do novo. O efeito da encenação pode ser comparado ao efeito esperado pelos hagiógrafos medievais ao escreverem apenas o dia e o mês de um determinado acontecimento da vida de um santo, “nunca o ano, para inscrever esse acontecimento numa eternidade sem memória e, portanto, sem eficácia temporal” (NORA, 1976, p. 187). Essas encenações não servem para discutir o fato, e sim para reafirmar o fato que funciona como renovação do devir a partir de uma história que se conhece o final. Agora, qual seria o efeito caso se operasse uma mudança desse final nos escritos ou na encenação? As obras de Beppe Fenoglio tocam nessa alteração do final da história conhecida, ou que assim se tentou construir, da *Resistenza*. As obras de Fenoglio interrompem a “eternidade sem memória”, pois elas questionam a tentativa de construção simbólica da extinção do fascista e do heroísmo sobre-humano do *partigiano*.

A fotografia a seguir apresenta alguns desses *partigiani* reunidos na margem de um rio. Ao tratarmos de imagem, não podemos fugir da fotografia. Diferente da Guerra do Golfo no início dos anos de 1990, que inaugurou a transmissão ao vivo da guerra através da televisão, a Segunda Guerra Mundial foi marcada pela difusão da máquina fotográfica, ou seja, pela fotografia e pela decisão dos fotógrafos de se aproximarem do centro do conflito.

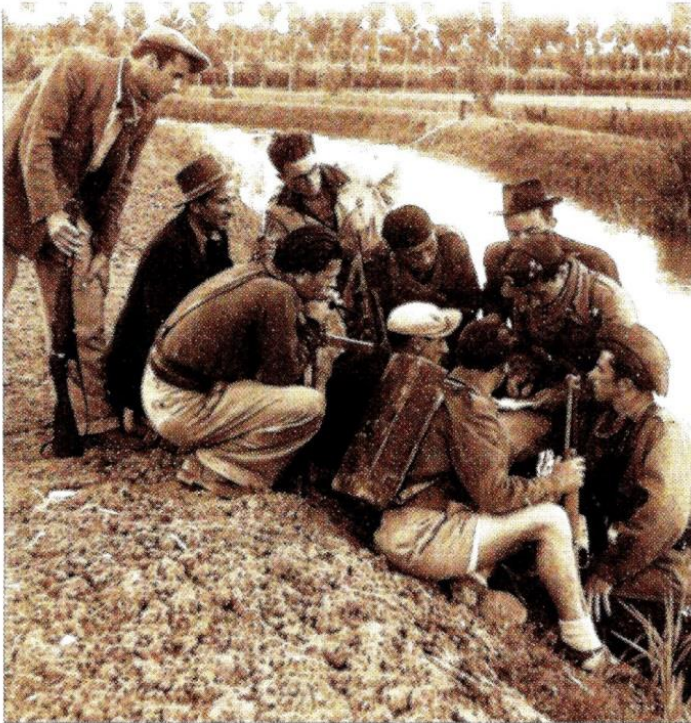


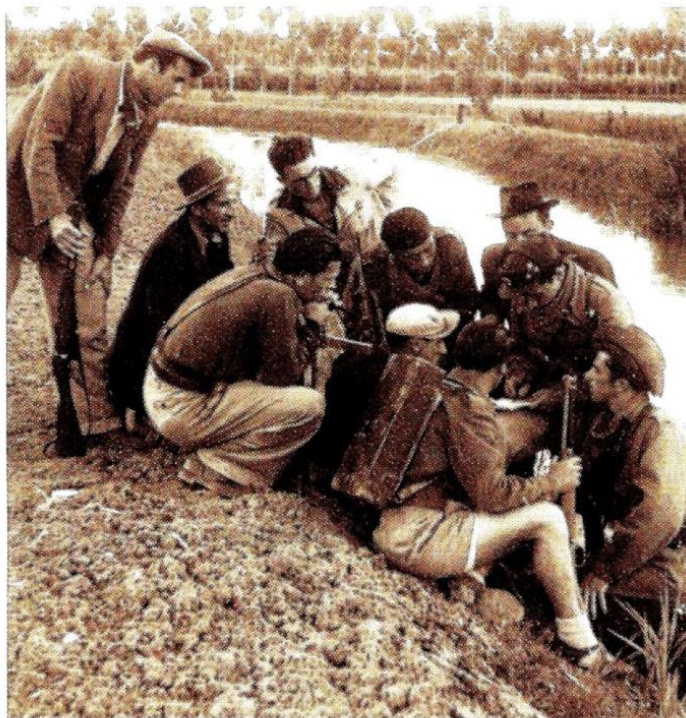
Figura 9. Fotografia ilustrativa do livro *Alle spalle della linea gótica* (SILINGARD, 2009,p. 14).

Dessa imagem podemos, como quem observa a foto, tentar captar o maior número de informações possíveis. Logo à primeira vista, podemos ver que os homens estão empunhando armas, enquanto observam atentos o homem que empunha uma caneta e um pedaço de papel. A vestimenta desses homens diverge completamente da farda de um soldado pertencente a um exército regular. Portanto trata-se de um bando reunido em um momento de decisão e não de ataque. Mas a foto apenas pela imagem que apresenta não nos permite afirmar onde, quando, quem e etc. Procurar descobrir do que se trata é tentar apreender dados que nos parecem familiares, mas que, ao mesmo tempo, escapam à nossa leitura.

Sobre a fotografia, não consta o nome do fotógrafo e nem sua data específica. Sabemos que foi publicada no livro do historiador Claudio Silingardi que procura traçar um panorama geral não apenas da história da *Resistenza* como também o panorama da preservação dessa

memória nos museus e locais variados, lugares de memórias, da guerra e da luta *partigiana* na região da Emilia-Romagna. A foto encontra-se no arquivo do *Istituto Storico di Modena*.

Central no pensamento de Walter Benjamin, a fotografia. Em sua “Pequena história da fotografia” acena a respeito da legenda na foto, para o qual sem ela a “fotografia corre o risco de permanecer vaga e aproximativa.” (BENJAMIN, 1994, p. 107). Ao observarmos a mesma foto apresentada junto da sua legenda original teremos uma sensação diferente em relação à proposta feita pela imagem pura e simples.



Ricostruzione di una riunione partigiana in riva al fiume Secchia, nella pianura modenese

Figura 10. Fotografia ilustrativa do livro *Alle spalle della linea gótica* com a legenda. (SILINGARD, 2009, p. 14).

A legenda informa um local para aquele instante fotografado, mas não uma data, dizendo apenas que se trata de uma “reconstrução”.

Sem a data, aquela “reconstrução” é passada como semelhante ao evento, que pode ser reconstruído, ciclicamente, todos os anos. Relegando batalhas e pequenos eventos, que constituem a totalidade da *Resistenza*, à “eternidade sem memória” (NORA, 1976, p. 187). Nesse caso, a foto da encenação funcionará como legitimador de algo que aconteceu, como se ela chancelasse não apenas a encenação como também a história da *Resistenza* como a permanente possibilidade de mudança, a permanente vitória dos *partigiani* sobre os alemães e a permanente extinção dos fascistas. Ainda hoje, a encenação de famosas batalhas, ou situações específicas da guerra e da luta *partigiana* é comum, não apenas na Itália, mas em toda a Europa, conhecida como diorama vivo (*diorama vivente*). Diante daquela fotografia, estamos diante da comemoração.

A legenda nos reposiciona em relação à foto. Não podemos dizer que vemos os olhos de quem viu o inimigo, de quem viu ou vivenciou os horrores da guerra, como observou Roland Barthes ao olhar a foto de Jerônimo, irmão de Napoleão, e pensar: “Vejo os olhos que viram o imperador.” (BARTHES, 2012, p. 13). A legenda confirma que se está no plano da ficção. Mas esse reposicionamento diante da foto, na presença da legenda e na ausência da data, permite-nos observar a tentativa da construção do mito *Resistenza*. Mas não enquanto mito cosmogônico, pois não se trata aqui da criação do universo, e sim de uma forma ritual de marcar o fim do fascismo e, por extensão, o nascimento da República Italiana, em 1946, e a promulgação da Constituição de 1947. O filósofo romeno, Mircea Eliade, em seu livro *Mito e realidade* (2011), fornece alguns elementos que nos permite pensar essa relação entre a fotografia acima e a construção do mito. Em sua *Tentativa de definição do mito* Eliade defende que:

[...] o mito [...] relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. [...] narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais [heróis], uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: [...] uma instituição. [...] o mito é considerado uma história sagrada e, portanto, uma “história verdadeira”, porque sempre se refere a *realidades*. O mito cosmogônico é “verdadeiro” porque a existência do Mundo aí está para prová-lo. (ELIADE, 2011, p. 11-12).

A nova situação italiana, livre do fascismo, também está lá para provar a eficácia da *Resistenza*, por isso não é necessário datar a foto, pois o que ela transmite se relaciona diretamente com o tempo do “princípio” e os indivíduos da foto não estão comemorando “os eventos míticos”, mas estão participando de sua reiteração. “O indivíduo evoca a presença dos personagens do mito e torna-se contemporâneo deles” (ELIADE, 2011, p. 22). Por isso independe o ano em que foi realizada tal encenação, pois é necessário escapar do tempo cronológico.³⁷

Esse tipo de reconstituição acaba trazendo para o momento presente algo que não é nem o momento passado e nem uma nova forma, fluida, de pensar esse passado. Ela se apresenta de modo semelhante ao diorama: recurso muito usado pelos museus de ciências naturais para apresentarem cenas que fogem completamente da temporalidade do homem moderno como, por exemplo, mostrar a caça ao mamute com instrumentos primitivos usados por nômades num passado difícil de ser estabelecido temporalmente. Todo diorama é, sem dúvida, uma obra de arte. O diorama vivente é a arte da encenação, de colocar em cena, de dar movimento a um conjunto de memórias adquiridas através de relatos orais; obras literárias e historiográficas; cinema e, claro, da construção imaginativa do ser humano. Mas temos sempre que ter em mente que o diorama apresenta sempre uma face didática, pode-se encontrar uma moral na construção de um diorama. A figura a seguir ilustra um diorama de caráter instrutivo e, ou, de entretenimento, que apresenta uma batalha *partigiana*.

³⁷ Em famoso discurso aos jovens sobre a Constituição Italiana, realizado em Milão em 1955, o jornalista e político Piero Calamandrei associou a luta *partigiana* à promulgação da Constituição em seu pronunciamento: “Questo è un testamento [la Costituzione], un testamento di centomila morti. Se voi volete andare in pellegrinaggio, nel luogo dove è nata la nostra Costituzione, andate nelle montagne dove caddero i partigiani, nelle carceri dove furono imprigionati, nei campi dove furono impiccati, dovunque è morto un italiano, per riscattare la libertà e la dignità: andate lì, o giovani, col pensiero, perché lì è nata la nostra Costituzione.” (RONCHETTI, 2011 p. 5).



Figura 11. Detalhe do diorama que representa a batalha de Porta Lame. *Museo Memoriale della Libertà* em Bolonha. Disponível em: <http://mastercomunicazionestorica.blogspot.com.br/2012_06_01_archive.html> Acesso em: 18 out. 2012.

Sobre essa espécie de montagem do passado através do diorama, quem tece considerações pertinentes é o semiólogo italiano Umberto Eco, em sua proposta de uma *Viagem na irrealidade cotidiana* (1984), título mais do que sugestivo. Essa viagem diz respeito ao passeio do autor pelos museus nos Estados Unidos da América quando ele anota suas impressões.

A primeira etapa foi o museu da Cidade de Nova Iorque, que conta o nascimento e a vida da metrópole desde Peter Stuyvesant, e desde a aquisição de Manhattan pelos holandeses, que pagaram aos índios o equivalente a vinte e quatro dólares atuais. O museu está montado com cuidado, precisão histórica, senso das distâncias temporais e notável imaginação didática. Agora é indubitável que uma das máquinas didáticas mais eficazes e menos aborrecidas é o diorama: a reconstrução em escala, o teatrinho e o presépio. O museu é muito animado por presépios em

vitrines de cristal, onde as crianças que visitam [...] dizem: “Olhe, aí está a Wall Street”, como a criança italiana diz: “Olhe, eis aí Belém e o burrinho e o boi.” Mas antes de mais nada o diorama tenta colocar-se como substituto da realidade, mais verdadeira: porque quando está ao lado do documento (pergaminho ou gravura) é indubitável que o teatrinho pareça mais verossímil que a gravura; mas, quando não há gravura, junto do diorama há uma foto em cores do diorama que parece um quadro de época. [...] À saída são vendidas, com os cartões e os livros de história ilustrada, reproduções de pergaminhos históricos, desde o contrato de compra de Manhattan à Declaração de Independência. Delas se diz: *It looks old and feels old*, porque além da ilustração tátil o fac-símile tem até cheiro de velhas especiarias. Quase verdadeiro. Infelizmente o contrato de compra de Manhattan, escrito em caracteres pseudo-antigos, está em inglês, enquanto o original era em holandês. (ECO, 1984, p. 14-17)

Essa apresentação de “realidade” representada nos museus norte americanos, feita de modo irônico por Eco condiz com a ideia defendida por Nancy sobre representação de eventos extremos: esta não pode ser realizada a partir do simulacro, entendendo por simulacro a cópia da cópia, e nem a partir da construção de uma hiper-realidade. Pois nesse caso temos o retorno à “paixão pelo real”, ou seja, eliminam-se com muita facilidade elementos do passado para forjar um presente. É importante ressaltar que, na maioria das imagens, ou ainda na literatura, os elementos reconhecíveis por parte do observador/leitor são importantes para o reconhecimento daquilo que se observa. Esse reconhecimento a partir da semelhança se torna a legenda da imagem diante dos olhos do observador/leitor, mas essa legenda pode se apresentar completamente desconectada da imagem, do passado e até do presente.

A análise de Eco sobre os museus norte-americanos nos esclarece sobre o fato da necessidade de “ancorar” aquilo que se mostra a outro tipo de documento/suporte para que, desse modo, apresente-se como verdade, ou como verdade verificável. A literatura produzida no entorno da temática da *Resistenza* também precisa apresentar elementos que as

tornem reconhecíveis como tal. Esses elementos, muitas vezes, dificultam a tradução dessas obras para outros sistemas literários.

Georges Didi-Huberman, em seu texto *De semelhança a semelhança*, já citado anteriormente, propõe uma interessante interpretação do efeito da semelhança a partir de uma frase de Maurice Blanchot:

A semelhança aquieta, ela nos afasta do *hic* [aqui, do lugar]. Mas, quando surge a semelhança – ou seja, quando ela aparece por *aparicação*, por invidência, por inquietude, por abertura e por estranhamento: quando, por exemplo, “a noite revela-se feita de órgãos e preenchida de uma espera física” –, ela não revela nada menos, seja por equívoco ou por desvio, que uma “verdade” fundamental impossível de ser dita de outra maneira. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 26)

É nesta ruptura do texto literário que se concentra essa capacidade de “representação”, de semblante que permite o toque do real através da possibilidade de criar imagens por meio de palavras, mas não imagens fixas pré-estabelecidas e sim imagens construídas no momento da leitura em acordo com o tempo e a realidade do leitor. “A arte transborda os sinais, mas sem revelar nada além deste transbordamento, como um anúncio, um indício, um presságio.” (NANCY, 2011, p. 27. Tradução nossa).

Provavelmente esse caráter fluido da literatura, em que ela não se comporta de acordo com uma imposição ou pretensão seja uma chave para compreender as correntes e calorosas discussões a respeito da capacidade\incapacidade do testemunho de situações limites. Podemos pensar que essa fluidez permite que a literatura seja um interessante modo de leitura de uma experiência\vivência, justamente por não congelar, por não definir a experiência como um ponto fixo e acabado. No limite, ela permite adentrar e, até, dar vazão e ou reter angustias da experiência.

No tocante à necessidade de compreender essas formas de apresentação, seja de casos extremos, momentos históricos ou a condição psicológica de determinada população, e que, como veremos, existe uma constante tentativa de controle dessa produção de representação, de reconstrução, de memória e inclusive da literatura, o questionamento de Nancy é pertinente e contribui para os problemas aqui apresentados e que são centrais para pensar a construção dos

partigiani e fascistas na literatura de Beppe Fenoglio e em outras obras que armam e possibilitam essa leitura que se distância de uma comemoração.

No limite do “crime contra a humanidade” é necessário aprender a reconhecer não apenas a perseguição e a eliminação por motivos étnicos, religiosos, etc., mas também a perseguição de uma representação que constitui um ataque à presença autêntica: eu te extermino porque tu contamina o corpo e a face da humanidade, representando-a vazia, empobrecida pela sua presença.³⁸

Ao final da *Resistenza*, a Itália lutava para constituir-se como nova, e não faltaram sinônimos para essa “nova” Itália no período do pós-guerra; Itália democrática, Itália liberada, Itália renovada e Itália do segundo *Risorgimento*. As novas lideranças italianas do pós-guerra herdaram, além dos prédios e quadros de luzes construídos e usados pelo regime fascista, vinte anos de cultura fascista. Essas lideranças tiveram que absorver políticos, pensadores, artistas e administradores entre outros profissionais que se formaram e ajudaram a formar aquele regime. Como observado por Benedict Anderson, em suas *Comunidades Imaginadas* (2005), “o Anjo [da História] é imortal, e nós estamos voltados para a escuridão do porvir.” (ANDERSON, 2005, p. 218). Nesse sentido Beppe Fenoglio foi um provocador, marcando a existência e a presença da ruína.

³⁸ Al punto estremo del “crimine contro l’umanità” bisogna imparare a riconoscere non soltanto la persecuzione e l’eliminazione per motivi etnici, religiosi, ecc., ma anche la persecuzione e l’eliminazione di una rappresentazione che costituisce un attacco alla presenza autentica: io ti stermino perché tu contami il corpo e la faccia dell’umanità, rappresentandola svuotata, dissanguata della sua presenza. (NANCY, 2011, p.75-76)

Capítulo 2: As provocações de Beppe Fenoglio

Se as tuas fotos não são suficientemente boas, é porque não estás suficientemente perto.

Robert Capa

2.1 A guerra civil aos olhos dos editores, artistas e pensadores da Itália do pós-guerra.

Em 1952 Beppe Fenoglio debutou na literatura italiana com a obra *I ventitre giorni della città di Alba*. Coletânea de doze contos que passeiam entre a guerra civil, o cotidiano do campesinato piemontês e a reinserção social de combatentes civis. Era a décima primeira obra da coleção *I Gettoni*³⁹, idealizada por Elio Vittorini para a editora Einaudi. Essa importante coleção que, fundada em 1951 e encerrada em 1958, contava com o apoio editorial de nomes como Italo Calvino, Natalia Ginzburg, Cesare Pavese entre outros, abria espaço para narrativas contemporâneas e, especialmente, jovens autores que pudessem contribuir para a tão desejada renovação cultural da Itália Libertada. Os nomes desses editores e consultores editoriais se cruzam, de um modo ou de outro, com a produção literária *resistenziale* de Beppe Fenoglio.

As provocações de Fenoglio começam logo na primeira escolha do título para os doze contos: *Racconti della guerra civile*. Intervém pessoalmente Giulio Einaudi, numa das já famosas reuniões da quarta-feira à tarde, que congregava os principais editores. Quem nos dá a informação é Francesca Garofoli, redatora do *site internet Rai Libro*⁴⁰. O fundador da editora propõe a troca para o título do primeiro conto da coletânea. Tal decisão não agrada a Fenoglio e nem a Vittorini, mas a vontade do editor prevalece. É necessário compreender os problemas provavelmente encontrados por Giulio Einaudi para não aceitar o título original. A atitude do editor é um sintoma da “cultura de esquerda”⁴¹

³⁹ A tradução literal da palavra *gettoni* corresponde a fichas, podendo ser as antigas fichas telefônicas ou aquelas que liberam máquinas de jogos eletrônicos. Desse modo, a coleção para Vittorini, colocava-se como via aberta para a comunicação podendo, também, encandecer as luzes dos jogos e incitar ao entretenimento.

⁴⁰ GAROFOLI, Francesca. *Inediti: Fenoglio e la guerra civile*. Rai Libro: settimanale di letture a scritte. Roma, ano IV, n. 92, mar. 2013. Disponível em: < <http://www.railibro.rai.it/articoli.asp?id=562>>. Acesso em: 30 mar. 2013.

⁴¹ O trecho do prefácio está citado na página 39 do primeiro capítulo deste trabalho.

identificada por Italo Calvino no prefácio de *Il sentiero dei nidi di ragno* (1949).

Para a esquerda italiana assumir, em qualquer nível, o termo “guerra civil”, significava dar certa legitimação à parte adversária, portanto, não guerra civil e sim guerra de *Resistenza* ou *Liberazione* do exército alemão. Essas sutilezas do vocabulário político e social vão, como que por estratos, depositando-se naquilo que podemos chamar de *letteratura della Resistenza*. Nesse sentido a pesquisa literária, como em um trabalho arqueológico, acaba por apresentar na sequência inversa essas sutilezas. Devemos notar aqui, como já defendido no primeiro capítulo, que a arte pode colocar o passado diante de nós, mas será sempre o passado que vaga, que está perdido no presente. Porém, esse passado perdido e fragmentado, o qual a arte consegue invocar, pode organizar as sutilezas dos vocábulos dos “tempos sombrios”, colocando diante de nós a “senha” que pode conferir sentidos para uma leitura do presente.

Definição controversa, o termo “guerra civil” incita ainda hoje discussões calorosas a respeito de seu uso para aquele período da história italiana. O historiador italiano Claudio Pavone, em sua obra historiográfica de fôlego *Una Guerra Civile* (2006), oferece rastros para compreender a decisão do editor Giulio Einaudi em relação à primeira publicação de Beppe Fenoglio.

A interpretação da luta entre a *Resistenza* e a República social italiana como guerra civil encontrou por parte dos antifascistas, ao menos até os últimos tempos, hostilidade e reserva, tanto que a expressão acabou por ser usada quase apenas pelos vencidos fascistas, que a agitaram contra os vencedores. A desconfiança ao termo foi acrescida, alimentada pelo temor de que falar em guerra civil conduziria a uma confusão das duas partes em luta e a aplinar sob um julgamento comum entre condenação e absolvição.⁴²

⁴² “L’interpretazione della lotta fra la Resistenza e la Repubblica sociale italiana come guerra civile ha incontrato da parte degli antifascisti, almeno fino a questi ultimissimi tempi, ostilità e reticenza, tanto che l’espressione ha finito con l’essere usata quasi soltanto dai vinti fascisti, che l’hanno provocatoriamente agitata contro i vincitori. La diffidenza degli antifascisti ne è risultata accresciuta, alimentata dal timore che parlare di guerre civile conduca a confondere le due parti in lotta e ad appiattirle sotto un comune giudizio di condanna o di assoluzione.” (PAVONE, 2006, p. 221).

Pavone acrescenta, ainda, que essa preocupação e atenção ao termo se tornaram mais fortes a partir do início dos anos de 1950, e sugere que a unidade antifascista foi reinterpretada pelos CLN⁴³ – fonte legitimadora da República italiana – como unidade anti-germânica e completa: “quase que a República foi fundada sobre a oposição à Alemanha e não ao fascismo.”⁴⁴. De forte aura antifascista e diálogo afinado com a esquerda italiana, a Giulio Einaudi Editore, fundada em Turim em 1933, entrou rapidamente na mira da supervisão fascista. A Einaudi colaborou com as publicações clandestinas do grupo *Giustizia e Libertà* e contou com colaboradores como o filósofo Norberto Bobbio e, desde sua fundação, com o literato Leone Ginzburg. Marido da escritora Natalia Ginzburg, Leone pode ser considerado um personagem ímpar na história italiana do século XX. Foi um dos principais entusiastas dos movimentos antifascistas nas décadas de 1920 e 1930, tendo participado, inclusive, da fundação do movimento *Giustizia e Libertà*. Em 1940, após passar dois anos no cárcere, foi mandado para o exílio político na cidade de Pizzoli, na região do Abruzzo. Após o armistício foi liberado do exílio de onde saiu em direção a Roma para contribuir com os movimentos *resistenziale*. Em 1944 foi preso por soldados alemães, no exercício da função de diretor das publicações clandestinas do jornal *Italia Libera*. Naquele mesmo ano, foi torturado e morto na prisão pelos alemães.

Dada a carga política e até emotiva do termo “guerra civil” – devido aos ânimos aflorados pelo sentimento de vitória de grande parte daquela nação – podemos dizer que a decisão de Giulio Einaudi de retirar a expressão “guerra civil” da obra de Fenoglio não está ligada a questões estéticas, e sim a questões político-ideológicas. Essas pequenas ações – por vezes grandes – de intervenção em obras literárias por parte das editoras e de editores, podem ser explicadas por questões empresariais e mercadológicas, que envolvem a venda, a distribuição de livros e a imagem a ser preservada por uma editora que segue determinada linha de pensamento, podendo vez ou outra suscitar e, até, confirmar colaborações entre governos e partidos.

Levantada esta desconfiança do termo “guerra civil” por uma grande parcela da sociedade italiana do pós-guerra, tornam-se compreensíveis as motivações e as razões de Giulio Einaudi em censurar o título proposto por Fenoglio. Nesse caso a atenção volta-se

⁴³ *Comitato di Liberazione Nazionale*, mais detalhado na página 11 do primeiro capítulo deste trabalho.

⁴⁴ “[...], quasi che la Repubblica italiana si fondi sull’opposizione alla Germania e non invece al fascismo.” (PAVONE, 2006, p. 223).

para o fato de o autor Beppe Fenoglio, *partigiano* e assumido antifascista, “lançar mão” de tal expressão no título de sua primeira obra, lembrando que Beppe Fenoglio e Elio Vittorini já tinham assinado o contrato para a publicação quando da decisão de Giulio Einaudi.

Beppe Fenoglio, na escrita de sua obra, pouco se distanciou tematicamente de sua experiência como *partigiano* e como *ex-partigiano*. Nascido em 1922, na cidade título de sua primeira obra, Alba, Fenoglio, ao construir as personagens *partigiani* e fascistas nos contos de temática *resistenziale* não cria um fosso, uma distância insuperável entre esses dois polos da guerra de *Resistenza*. Em seus contos os fascistas são inimigos, mas são engrandecidos como inimigos justamente porque são conterrâneos. Fenoglio ao usar a expressão “guerra civil”, mantém a nacionalidade italiana dos fascistas e não os relega a meros auxiliares das tropas alemãs, espalhando a neblina que se buscava lançar sobre as ruínas do passado. Com esta ação, Fenoglio não provoca apenas desconfortos alheios, mas ao tecer as tramas da confronto entre *partigiani* e fascistas, tendo presente a ideia do combate “fraternal”, o autor piemontês consegue construir suas diferenças e ainda assim mantê-las no mesmo plano, ou seja, não há *homens e não*. Em Fenoglio não ocorre a divisão proposta pelo título do provável primeiro romance *resistenziale Uomini e no*, escrito por Elio Vittorini e publicado em 1945, no mesmo ano da produção e lançamento de *Roma, città aperta* de Roberto Rossellini, porque *todos* são homens, inclusive na dualidade interna de cada personagem.

A paridade de plano entre os dois inimigos permite ao leitor refletir a respeito da escolha de qual lado lutar, não enquanto dúvida, mas permitindo que se pense o outro. Fenoglio, a partir de sua obra, dá o aval para esta questão, enquanto outras obras literárias e, até, em outras obras artísticas como a pintura e a escultura, privam a dúvida do leitor/observador: busca-se a apresentação de apenas um lado a escolher no pós-guerra, pois o outro lado não tem voz. Os fascistas quando aparecem em alguns contos e romances são construídos como aponta o literário Giovanni Falaschi:

A este propósito, os autores menores se comportam em modos diversos: 1) não os introduzem no conto, registrando apenas os efeitos catastróficos de suas ações; 2) se os introduzem, não conseguem focalizá-los e levá-los ao primeiro plano como, também eles, protagonistas da luta; 3) os acompanham com

olhos horrorizados empenhando-se em um julgamento moral negativo. Essa terceira atitude explicita o que está contido nas duas primeiras: quando da ausência dos fascistas, essa marca a história contada como um malefício; apenas presentes, são esmagados pela figura do *partigiano* que se destaca (por vezes dotado de dimensões físicas gigantescas) em primeiro plano.⁴⁵

Construir uma personagem fascista esmagada pela figura do *partigiano* no contexto do pós-guerra pode ser considerado empresa fácil. De fato, ao final da guerra aquele grupo saiu derrotado. Seus integrantes, colaboradores e mantenedores perderam espaço social e político, favorecendo a negatificação daquele grupo na escrita literária que se confirmava como historiografia de orientação política de esquerda que buscava, continuamente, associá-los aos nazistas esfumando a identidade fascista. Poucos, ou talvez ninguém, levantariam a voz naquele contexto para desdizer a posição subposta de uma personagem fascista em relação a um *partigiano* engrandecido. E mesmo que alguém viesse a gritar para denunciar tal ação, sua voz seria reduzida, em tom e em alcance, pelo controle da “cultura de esquerda”: a “fiel depositária” da cultura italiana no pós-guerra. Mas temos que ter em mente a dificuldade de construir inimigos fascistas, principalmente para um *partigiano* autor, e conferir-lhes um lugar que corresponda à real ameaça que representaram. E neste caso, ainda presenciar o vociferar de críticos, historiadores, pensadores, editores e etc., que reforçavam a construção do mito da *Resistenza* na figura do *partigiano* herói, condenando expressões artísticas que destoassem do discurso vigente. É ficção, mas imaginar ou relembrar a face do inimigo para imprimir no papel essas sensações, significa sentir o ouriçar dos pelos e a tensão dos músculos diante da possibilidade de morte.

Podemos exemplificar algumas dessas aparições fascistas a partir de alguns selecionados trechos de contos. É importante a atenção ao

⁴⁵ “A questo proposito gli autori minori si comportano in modi diversi: 1) non li introducono nel racconto registrando soltanto gli effetti catastrofici delle loro azioni; 2) se ve li introducono, non riescono a focalizzarli e a portarli in primo piano come protagonisti anch’essi della lotta; 3) ne accompagnano il comportamento con occhio inorridito impegnandosi in un giudizio morale negativo. Questo terzo atteggiamento esplicita quanto è contenuto nei primi due: se i fascisti sono assenti essi gravano come un peso di male sulla vicenda raccontata; se appena emergono sono schiacciati dalla figura del partigiano che campeggia (talora dotato di dimensioni fisiche gigantesche) in primo piano.” (FALASCHI, 1976, p. 156).

peso da palavra “aparição”, pois muitas vezes o fascista, em contos e romances *della Resistenza*, está presente como um vulto, um espectro desprovido de uma face que dificulta a sua individualização. A dificuldade de individualizar algo prejudica a permanência desse algo na memória, apesar de, como defende Didi-Huberman, a aparição deixar sua marca.

A aparição fez, no tempo de um relâmpago, sua marca: ela vai então durar de algum modo. Não como *aparição*, certamente (nada desaparece mais rapidamente do que uma aparição). Mas como *fascínio*, esta maneira que tem a imagem de manter-nos durante muito tempo, e mesmo indefinidamente, sob seu poder de assombração. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 29).

Esse *fascínio* se configurará enquanto massa disforme que impossibilita determinar o ponto fixo do que se pensa: fascista se reduz à própria palavra e resta o não homem, o ser individualmente impensável.

Elda, a protagonista do conto *Corriere clandestino*⁴⁶ de Lia Sellerio, ao sair de casa para ir ao centro encontra um espião fascista. Na trama percebe-se que Elda o conhece de antes da guerra, mas não se atém a esse fato. Inicia-se um diálogo com respostas ríspidas da parte de Elda, que carregava consigo uma pistola e um par de cartas a serem entregues em uma loja no centro. O fascista a acompanha por todo o percurso, mas ela não compreende bem se a companhia era para ela ou pelo que ela carregava, ou ainda se ele desconfiava da participação de seu irmão na *Resistenza*.

Mas apenas ela saiu da loja, o Carnetti [fascista], que tinha permanecido à porta, pegou uma rua que cruzava. – Mas por aqui não se vai ao ônibus – disse a mulher [Elda].
– Se vai à Delegacia, meu bem. Cigarros vêm a calhar a todos, e assim poderemos ver também o que tem dentro daquele pacotinho, em?
– Se você quiser eu abro agora.

⁴⁶ Conto antologizado por Giovanni Falaschi. FALASCHI, Giovanni. *La letteratura partigiana in Italia 1943-1945*. Roma: Editori Riuniti, 1984. p. 154-160.

– Não se faça de sonsa. Venha comigo e fique boazinha. Se não te desagrada te pegarei pelo braço. Você tem uma bela pele fresca...

Assim tinha acabado, acabado os temores, as falsas esperanças, o jogo vazio da astúcia. Ela sentia raiva não por deixar-se prender – poderia acontecer com qualquer um – mas a própria leveza. E seu irmão? Já o tinham prendido? Quanto ao Cln ela estava tranquila, tinha entendido através das palavras da senhora que não tinha nenhuma comunicação escrita. Pelo menos a mulher do Doutor não tivesse mandado nenhum bilhete!

– Ficou muda? – fez o Carnetti. – Dissolveremos sua língua, meu bem. Ao menos que...

– Ao menos o quê?

– Nos entendemos...

– Você me dá nojo, – disse Elda simplesmente.⁴⁷

No momento em que o fascista diz as últimas palavras a Elda, passam dois rapazes montados em bicicletas e a liberam das mãos do Carnetti. A “aparição” do fascista nesse conto, no modo que foi construído, não deixa uma forte marca como inimigo. Elda é uma típica estafeta⁴⁸. Durante a guerra de *Resistenza* muitas mulheres participaram

⁴⁷ “Ma appena fu uscita dal negozio il Carnetti [fascista], che s’era indugiato sulla porta, prese una via traversa. – Ma di qua non si va all’autobus – disse la donna [Elda].

– Si va in Questura, bella mia. Le sigarette fanno comodo a tutti, e così potremo vedere anche cosa c’è in quel pacchettino, eh?

– Se volete lo apro subito.

– Non fatte la furba. Venite qua e buona. Se non vi dispiace vi prendo a braccetto. Avete una bella pelle fresca...

Così era finita, finiti i timori, le sciocche speranze, il vuoto gioco d’astuzia. Le faceva rabbia non di essersi lasciata prendere – poteva capitare a chiunque – ma la propria leggerezza. E suo fratello? lo avevano già fermato? Per il Cln era tranquilla, lo aveva capito dalle parole della signora che non c’era nessuna comunicazione scritta. Almeno la moglie del Dottore non avesse mandato nessun biglietto!

– Siete diventata muta? – fece il Carnetti. – Vi scioglieremo la lingua, bella mia. A meno che...

– A meno che cosa?

– Ci siamo capiti.

– Mi fate schifo, – disse Elda semplicemente.” (FALASCHI, 1984, p. 154-160).

⁴⁸ A principal atividade exercida pelas mulheres e crianças que participaram durante os vinte meses de guerra civil era de estafeta, ou seja, qualquer ação que precisasse de mobilidade, como passar pelos territórios ocupados pelas tropas fascistas ou nazistas no intuito de transmitir mensagens ou de transportar armamentos leves e outros materiais. As mulheres eram as mais indicadas por levantarem poucas suspeitas – por uma questão cultural, visto que até então guerra era serviço para homens – ou, poucas vezes, por terem conseguido passagem livre entre os soldados pela troca dos mais diversos favores, inclusive sexuais.

dos conflitos como mensageiras, estabelecendo comunicações entre os diversos agentes daquela guerra. Ainda sim não faltaram mulheres que pegaram em armas e se posicionaram não apenas como coadjuvantes, mas como agentes de combate. No conto que dá título à primeira publicação de Beppe Fenoglio, *I ventitre giorni della città di Alba*, podemos ver a força dessas *partigiane* na visão do autor.

[...] Com os homens desfilaram as *partigiane*, vestidas com as divisas masculinas, e alguém entre a população começou a murmurar: – Ahi pobre Itália! – porque estas garotas tinham a face e um caminhar que fazia torcer os olhos dos moradores daquela cidade. Os comandantes, que sobre esse assunto não criavam ilusão, na noite anterior ao desfile haviam dado a ordem para que as *partigiane* permanecessem em colina, mas aquelas que os mandaram “a cagar” desceram e lançaram-se na cidade.⁴⁹

Diferentemente do conto de Lia Sellerio, na obra de Fenoglio não encontramos nenhuma referência à função das mulheres na *Resistenza* enquanto estafetas. No conto de Sellerio a chantagem praticada pelo fascista para obter relações sexuais com a jovem estafeta não pode ser considerada inverossímil, porém, esse tipo de chantagem em tal contexto não pode ser considerado unilateral. A violência apresentada no conto poderia partir de qualquer sujeito, envolvido no conflito ou não. Mas essa não é a questão central na problemática do conto. A questão que está em jogo é a superposição de qualidades negativas associadas ao fascista e nenhum tipo de oposição aos resistentes. O conto alimenta a ideia de um inimigo que luta por si, buscando nas pequenas oportunidades estabelecidas pelo caos obter proveito próprio. Configura-se uma exclusão do fascista pela presença vazia.

A exclusão do fascista também pode ser notada na pintura. Renato Guttuso, artista plástico siciliano nascido em 1911, encontrava-se no norte da península itálica durante os confrontos e batalhas da *Resistenza*. Em 1944, voltou a Roma para participar ativamente da luta

⁴⁹ “Cogli uomini sfilarono le partigiane, in abiti maschili, e qui qualcuno tra la gente cominciò a mormorare: – Ahi, povera Italia! – perché queste ragazze avevano delle facce e un’andatura che i cittadini presero tutti a strizzar l’occhio. I comandanti, che su questo punto non facevano illusioni, alla vigilia della calata avevano dato ordine che le partigiane restassero assolutamente sulle colline, ma quelle lì avevano mandati a farsi fottere e s’erano scaraventate in città.” (FENOGLIO, 2006, p.161).

partigiana. Em 23 de agosto de 1944, quando Roma era já uma cidade libertada, o jornal *L'Unità* inaugurou a mostra *L'arte contro la barbarie*⁵⁰. Com o quadro *La Resistenza*, Renato Guttuso estava entre os artistas que tiveram algumas de suas obras expostas.

⁵⁰ Artigo publicado no jornal *L'unità* em 12 Agosto 2007. Publicado na edição Nacional (página 26) na seção “Cultura”: *Pittura a Roma ai tempi dell'orbace ANTICOLI CORRADO Una mostra d edicata ad Antonello Trombadori racconta l'ambiente artistico del la capitale tra le due guerre.* Disponível em: <<<http://cerca.unita.it/ARCHIVE/xml/235000/234904.xml?key=arte+contro+la+barbarie&first=1&orderby=1&funz=ph>>> Acessado em 03/03/2013. Manifesto da exposição: ver anexo.



Figura 12. *La Resistenza* (1944) - Renato Guttuso

Apoiado ao sul da península, o *partigiano* golpeia com o fuzil a “mão vermelha” do nazismo que oprime a população. Muito importante nesta obra é a marca cartográfica da Itália em verde e a fronteira criada pela “mão vermelha”. Benedict Anderson em sua didática análise a respeito da importância da cartografia para o domínio imperialista dos países europeus sobre suas colônias na Indonésia, nos traz uma precisa informação sobre a força representativa do mapa numa citação do historiador tailandês Thongchai Winichkul.

Segundo a maior parte das teorias da comunicação e com o senso comum, um mapa é uma abstração científica da realidade. Um mapa representa meramente algo que já “lá está” objetivamente. Na história que analisei, esta relação estava invertida. O mapa antecipava a realidade espacial, e não o contrário. Por outras palavras, o mapa era um modelo para, e não um modelo de, aquilo que pretendia representar (...). Tinha-se tornado um instrumento real para concretizar projeções sobre a superfície da terra. O mapa era agora necessário aos novos mecanismos administrativos e às tropas para sustentar as suas pretensões (...). O discurso da representação cartográfica era o paradigma que enquadrava tanto os procedimentos administrativos como as operações militares, e que estes alimentava. (WINICKUL, apud ANDERSON, 2005, p. 232).

A ideia exposta pelo historiador Anderson se torna elucidativa para pensarmos o mapa desenhado por Guttuso, pois ao norte da Itália, onde vemos a mão nazista da pintura, encontravam -setambém os fascistas, mas como nas palavras de Winichkul, estamos diante de uma construção artística que acabava por sustentar as pretensões da *Resistenza*. Não podemos esquecer que os avanços nos estudos cartográficos mudaram, também, a forma de fazer guerra, o mapa permitiu posicionar e distribuir tropas militares estrategicamente em áreas de conflito.

Quando esse quadro foi exposto, o norte da Itália ainda não havia sido liberado. No quadro o que ameaça a Itália não é o fascismo, e sim a Alemanha nazista. A obra permite uma série de linhas interpretativas, mas para este trabalho podemos propor duas: 1) a imagem do civil em

primeiro plano que se levanta contra o invasor, e se posiciona heroicamente diante da população que se encontra abaixada. Estamos diante da imagem da canção *Bella ciao* a partir das características apresentadas no primeiro capítulo. A obra do artista siciliano não tem espaço para a guerra civil, pois a Itália do desenho de Guttuso se restringe à parte que já tinha sido liberada pelas tropas Aliadas e como divisão de espaços entre a Itália liberada e aquela por liberar o artista propõe a Linha Gótica, ou seja, a linha de defesa criada pelos alemães para conter o avanço dos Aliados. 2) a segunda linha interpretativa é pensar o lugar dos fascistas nesta obra. A exclusão aqui pode ser pensada pela não existência destes na guerra, ou, como “braços” pertencentes ao exército nazista, eles estariam inclusos na “mão vermelha”. Mas devemos ter em mente as propostas do Jean-Luc Nancy a respeito de obras que “representam” ou simplesmente “comemoram” os eventos marcantes da humanidade.

A obra de Guttuso não se restringe a se apresentar como um sinal de um evento extremo. Sua obra dispõe uma leitura do real, criando realidades sem fugir ao contexto dos eventos percebidos no período. Em 1944 a guerra ainda estava distante de seu fim e, para a Itália, aquela guerra expunha a fragmentada sociedade italiana, com suas fronteiras culturais e linguísticas apresentadas de modo a ameaçar sua unificação. Nesse sentido a arte de Guttuso, como a arte de outros, expõe essa ameaça optando por depositá-la na figura do estrangeiro. O quadro *La Resistenza* reforça a ideia de uma suposta unidade daquela jovem nação. Na entrevista concedida pelo historiador Claudio Pavone, realizada em 1991, sobre seu então lançado livro a respeito da moral na *Resistenza*, é que conseguimos tocar nessa delicada relação entre fascistas e “italianos”.

[...] se os fascistas não eram considerados nem mesmo italianos, esse fato confirma exatamente aquelas páginas nas quais procuro esclarecer como uma das características da guerra civil é aquela de privar, em ideia, o adversário da sua nacionalidade. Trata-se de uma contradição ao tema: eu te odeio e te desprezo ao ponto que te retiro a qualidade de italiano, mas te desprezo e te odeio tanto porque és italiano. E aqui se toca o nó dramático, porque não nos encontramos diante de

uma contradição lógica, mas emotivo-existencial.⁵¹

Guttuso também acreditava na separação entre *Resistenza* e guerra civil, mas é justamente o fato de a Itália iniciar a guerra ao lado da Alemanha nazista e, posteriormente, passar ao lado dos Aliados que lhe confere particularidade em relação às Resistências que ocorreram em outros países da Europa. A Itália não foi invadida por tropas alemãs, não se tratou de uma invasão nos moldes observados pelos países como a Hungria, a Polônia, França ou Bélgica entre outros. O antigo aliado transformou-se em inimigo, na mesma velocidade da música *Bella ciao* em que, numa manhã qualquer, o civil acorda e encontra o “invasor”. É fato que o golpe de 25 de julho de 1943 contra Mussolini já tinha sido realizado, mas nesse período os soldados da República de Salò se movimentavam livremente pelas cidades do norte, salvo em cidades onde já se tinham formado as *Repubbliche Partigiane*, governos provisórios formados por *partigiani* quando conseguiam ocupar uma cidade.

Os vinte e três dias da cidade de Alba, que intitula a primeira obra de Fenoglio, correspondem ao número de dias em que a cidade piemontesa *delle langhe* foi uma *Repubblica Partigiana*. Com tom de desdém, no primeiro conto da coletânea Fenoglio informa, na primeira frase, a data de fundação e de morte daquela *Repubblica*; escrito que provavelmente provocou estranhamento por parte dos personagens locais que experienciaram tal República. “Alba la presero in duemila il 10 ottobre e la persero in duecento il 2 novembre dell’anno 1944.” (FENOGLIO, 2005, p. 159)⁵². Ao mesmo tempo em que Fenoglio apresenta a glória, o heroísmo dos resistentes daquela cidade, ele já informa a data de sua derrota. Fenoglio estabelece uma ruptura na “eternidade sem memória” (NORA, 1976, p. 187) dos feitos heroicos dos *partigiani* da cidade de Alba: lembrar-se de sua vitória é lembrar-se de sua derrota.

⁵¹ “[...] se i fascisti non erano considerati nemmeno italiani questo conferma proprio quelle pagine in cui cerco di chiarire come una delle caratteristiche della guerra civile è quella di privare, in idea, l’avversario della nazionalità. Si tratta come di una contraddizione in tema: io ti odio e ti disprezzo al punto che ti tolgo la qualità di italiano, ma ti disprezzo e ti odio tanto proprio perché sei italiano. E qui si tocca proprio il nodo drammatico, perché non ci troviamo di fronte a una contraddizione logica, ma emotivo-esistenziale.” Entrevista disponível em: <http://www.isral.it/web/web/risorsedocumenti/intervisteonline_Pavone.htm> Acesso em: 18 set.2012.

⁵² “Alba a prenderam em dois mil em 10 de outubro e a perderam em duzentos em 2 de novembro do ano 1944” (Tradução nossa).

A entrada dos *partigiani* de Fenoglio na cidade de Alba no dia 10 de outubro é marcada pelo badalar dos sinos de suas oito igrejas. Os *sinos dobram* pelos derrotados, os fascistas deixam Alba,

[...] passam o rio Tanaro com armas e bagagens, olhando para trás controlando se os *partigiani* não os seguiam muito de perto, e alguns faziam pequenas corridas à frente uns dos outros para que, se atirassem traiçoeiramente pelas costas, não fossem suas costas a receber o tiro.

[...] Então alguém [*partigiano*] se agarrou à corda do sino da catedral, outros às cordas das oito igrejas de Alba e parecia que sobre a cidade chovessem cavacos de bronze.⁵³

Mas os sinos de Fenoglio não dobram apenas pelos fascistas. A perda da cidade de Alba pelos *partigiani* é também marcada pelo dobrar dos sinos.

Cruzaram o *viale del Santuario* e indo de encontro à água que descia como um córrego pela ruazinha, começaram a subir a colina de *Belmondo*, primeiro degrau pelas *Langhe*. Pararam na metade do caminho, e voltaram a olhar a cidade de Alba lá embaixo. O relógio da catedral marcava as duas e dez. Chegou-lhes até lá em cima um som arrogante. Olhando para um trecho visível de via Piave viram passar dois blindados, e mais dois, cada um mostrando uma cabeça com capacete fora da escotilha. Olha só, tinham os blindados e nem os usaram.

Os *partigiani* recomeçaram a subir, tinha estiado, os fascistas entraram e foram tocar os sinos pessoalmente.⁵⁴

⁵³ “[...] passarono il fiume Tanaro con armi e bagagli, guardando indietro se i partigiani subentranti non li seguivano un po’ troppo dappresso, e qualcuno senza parere faceva corsettine avanti ai camerati, per modo che, se da dietro si sparava un colpo a tradimento, non fosse subito la sua schiena ad incassarlo.

[...] Allora qualcuno s’attaccò alla fune del campanone della cattedrale, altri alle corde delle campane dell’altre otto chiese di Alba e sembrò che sulla città piovesse scheggioni di bronzo.” (FENOGLIO, 2006, p. 159).

⁵⁴ “Tagliarono il viale del Santuario e andando contro l’acqua che ruscellava giù per la stradina, attaccarono a salire la collina di Belmondo che è il primo gradino alle Langhe. A mezza costa si fermarono e voltarono a guardar giù la città di Alba. Il campanile della cattedrale segnava le due e dieci. Gli arrivò fin lassù un rumore arrogante, guardando a un

O badalar dos sinos marca o nascimento e a morte da *Repubblica Partigiana*. Neste conto, Fenoglio retoma a todo o momento a superioridade bélica dos fascistas e a desorganização *partigiana*. As ações dos *partigiani* e fascistas em Fenoglio são similares, ambos agem e discutem numa sintonia que caracteriza o fascista como inimigo. Mas um inimigo que é consciente do lado que está lutando, e está também defendendo sua ideia de Itália.

Beppe Fenoglio esteve sempre perto de sua temática por se manter distante das discussões e organizações políticas da *Italia Liberata*. Combateu como *partigiano* sempre nos entornos de Alba, na região histórica *delle langhe*. Afastou-se pouquíssimas vezes de sua cidade natal: o período mais longo que esteve fora foi quando serviu como militar no *Regio Esercito* e encontrava-se em Roma no fatídico 8 de setembro de 1943. Não se inscreveu em associações de ex-combatentes e nem se afiliou a partidos políticos. Mas Giuseppe Fenoglio nunca deixou de assinar suas obras como Beppe, seu nome de batalha⁵⁵.

Nas primeiras publicações de Fenoglio, as revistas culturais exerceram um importante papel. Esses periódicos foram importantes veículos de difusão literária, política e cultural na Itália no final do século XIX e no decorrer do século XX, como podemos observar a partir de uma petição emitida por Antonio Gramsci constando uma lista com dezoito desses periódicos⁵⁶. Alguns deles foram extintos no pós-guerra e outros continuaram, mas o importante são também os novos que se formaram e foram publicados permitindo uma ampla divulgação de contos literários, de fatos de cultura, discussões políticas e, principalmente, de ideias. No imediato pós-guerra, Elio Vittorini lançou a revista *Il politecnico*. O primeiro número foi lançado no dia 28 de

tratto scoperto di via Piave videro passarci due carri armati, e poi altri due, ciascuno con fuori dell'orlo una testa con casco. Oh guarda, così avevano i carri e non li hanno nemmeno adoperati.

I partigiani ripresero a salire, era spiovuto, i fascisti entrarono e andarono personalmente a suonarsi le campane.” (FENOGLIO, 2006, p. 177).

⁵⁵ Informação disponível no cadastro de *partigiani* piemonteses. Disponível em: <<<http://intranet.istoreto.it/partigianato/dettaaglio.asp?id=34992>>>. Acesso em 12 de jan. de 2013. Ver anexo na página 150.

⁵⁶ Esta petição é datada de 24 de dezembro de 1933 e partiu da clínica de Formia, onde o pensador italiano Antonio Gramsci ficou internado entre os anos de 1933 e 1935. o presídio de Formia. Nesta mesma petição, Gramsci solicita ainda a liberação de jornais e revistas para os outros presos. (GRAMSCI, 2005, p. 450-451).

setembro de 1945⁵⁷, e a partir de sua introdução que Elio Vittorini lança as bases para o famoso debate com Palmiro Togliatti, então secretário do Partido Comunista Italiano. Nesse debate Vittorini e Togliatti se confrontaram a respeito do conceito de *cultura* naquele contexto histórico, quando Vittorini defendia uma produção cultural livre que pudesse intervir na sociedade, enquanto Togliatti defendia a já citada “cultura de esquerda”, que buscava direcionar e facilitar a compreensão, por parte da classe operária, daquilo que era considerado cultura para os intelectuais ligados ao PCI. Abordaremos detalhadamente as atuações do PCI mais adiante.

Il Politecnico movimentou o cenário cultural italiano do pós-guerra, claro que não apenas esse periódico, mas ainda sim é considerada uma das mais importantes revistas publicadas naquele período. As revistas que movimentaram a carreira de Beppe Fenoglio foram, dentre outras, *Il Caffè*, fundada em 1953 por Giambattista Vicari, que publicou o conto *Il gorgo* em 1954, e a revista *Paragone* fundada em 1950 por Roberto Longhi que, na seção literária sob a direção da escritora Anna Banti, publicou três contos de Fenoglio no período de 1955 a 1963⁵⁸.

Assinadas em vida, excluindo os contos publicados em revistas, Fenoglio nos deixou três obras, sendo a primeira *I ventitre giorni della città di Alba* (1952), com seus já discutidos problemas relativos ao título; o breve romance *La Malora* (1954), também publicado na coleção dos *Gettoni* de Elio Vittorini, neste Fenoglio se dedica à dura vida campesina de sua região; e em 1959, pela editora Garzanti, lança o último romance publicado em vida, *Primavera di bellezza*. Nesta obra, Fenoglio ficcionaliza, através de seu alter ego Johnny, sua passagem pelo exército monárquico italiano e o aventureiro retorno à Alba após a assinatura do armistício e o início da vida *partigiana*. Mas na escolha do título, o autor decide por mais uma provocação: *Primavera di bellezza*, que diz respeito a uma parte do refrão do mais importante hino fascista: *Giovinezza*.

O hino fascista foi modificado várias vezes: sua primeira versão remonta a 1909 como música goliárdica, mas é no retoque do refrão

⁵⁷ Para maiores detalhes a respeito do trajeto de Elio Vittorini e a publicação de *Il Politecnico* ver PETERLE, Patricia. *O percurso de Elio Vittorini até Il Politecnico*. In: SIMÕES; CAIRO; RAPUCCI. *Intelectuais e imprensa: aspectos de uma complexa relação*. São Paulo: Nankin, 2009, p. 177-193.

⁵⁸ A edição de 2008 do livro *La malora* de Beppe Fenoglio, lançado pela editora Einaudi, veiculou junto com a cronologia do autor a bibliografia dos textos de Fenoglio, fornecendo local e data de todas as publicações, incluindo contos em revistas, até o ano de 1991.

principal, feito por Marcello Manni (1899-1956) que se torna referência direta ao fascismo.

[...] Giovinezza, giovinezza,
primavera di bellezza:
nel Fascismo è la salvezza
della nostra libertà [...]

Ledo engano pensar que o hoje reconhecido autor da *Resistenza*, Beppe Fenoglio, cujas obras se tornaram referência e fonte para os estudos históricos da luta *partigiana*, publicou seus livros sem ouvir o vociferar da “cultura de esquerda”. Os críticos não se calaram diante da primeira publicação daquele que era, segundo Italo Calvino, o “mais solitário de todos” os autores da *Resistenza*.

2.2 Entre a caricatura e o picaresco.

O cotidiano *L'Unità* foi um dos porta-vozes da “cultura de esquerda” na Itália do século XX. Foi fundado em 12 de fevereiro de 1924 por um dos maiores pensadores italianos: Antonio Gramsci. Como proposta do próprio fundador, o jornal deveria ser:

[...] um jornal de esquerda, da esquerda operária, que continuou fiel ao programa e à tática da luta de classe, que publicará os atos e as discussões do nosso partido, como fará possivelmente também para os atos e as discussões dos anarquistas, dos republicanos, dos sindicalistas e dirá o seu julgamento com um tom desinteressado, como se tivesse uma posição superior à luta e se colocasse de um ponto de vista «científico».⁵⁹

O jornal que foi um “braço”, uma extensão editorial do Partido Comunista Italiano, sofreu as vicissitudes na Itália de sua fundação até os dias atuais. Em 1926 o jornal foi suspenso, ficando na ilegalidade até

⁵⁹ “[...] un giornale di sinistra, della sinistra operaia, rimasta fedele al programma ed alla tattica della lotta di classe, che pubblicherà gli atti e le discussioni del nostro partito, come farà possibilmente anche per gli atti e le discussioni degli anarchici, dei repubblicani, dei sindacalisti e dirà il suo giudizio con un tono disinteressato, come se avesse una posizione superiore alla lotta e si ponesse da un punto di vista « scientifico».” (Extraído da carta de fundação do jornal *L'Unità* escrita por Gramsci em 12 setembro de 1923. Carta disponível em: <<<http://v4lerio4scenzi.wordpress.com/2012/03/01/lunita-come-lo-volle-antonio-gramsci/>>>. Acesso em: 08/03/2013).

o ano de 1944, quando da tomada da cidade de Roma pelas tropas Aliadas, mas não deixou de publicar nesse período. Cladestinamente eram lançadas edições nas principais cidades italianas e na França, país de onde atuava o grupo *Giustizia e Libertà* durante o *ventennio* fascista.

O cotidiano, no período de sua reconstrução após a liberação da Itália do nazi-fascismo, contou com colaboradores de importante peso no cenário cultural italiano de então. Destacam-se nomes como Pavese, Vittorini, Calvino entre outros. Nomes presentes também, como já vimos acima, junto à editora Einaudi.

Por ocasião da primeira publicação de Beppe Fenoglio, foi o já referido jornal a publicar, entre os meses de agosto e outubro de 1952, quatro críticas negativas ao livro *I ventitre giorni della città di Alba*, que acabara de ser publicado na coleção de Elio Vittorini. A crítica fora distribuída entre as quatro publicações regionais do cotidiano do Partido Comunista Italiano (PCI). Para este trabalho selecionamos apenas duas dessas críticas, aquelas que saíram nas edições romana e milanesa.

A edição romana do dia 3 de setembro de 1952 trazia o artigo “Crisi del libro e realismo figurativo” assinado pelo *ex-partigiano* e crítico literário Carlo Salinari. Responsável pela sessão cultural do PCI, Salinari buscava explicar com seu artigo os motivos da crise, vista por ele, do livro na Itália e, para isso, citava a recente obra de Beppe Fenoglio:

Além disso, há a baixa qualidade de muitos livros: os muitos livros ruins prejudicam também a difusão dos livros bons. Justamente há alguns dias atrás, encontrei um amigo indignado e desgostoso. Ele fizera um esforço (é um operário) e comprara um romance, o de Fenoglio publicado pouco tempo atrás na coleção de Vittorini. Ele ficara tão indignado pela literatura que, provavelmente, ao longo de muitos meses não comprará livro nenhum. Fenoglio não escreveu apenas um romance ruim, mas também cumprira uma ação ruim.⁶⁰

⁶⁰ “Vi è inoltre, la qualità scadente di moltissimi libri: e i molti libri cattivi nuociono anche alla diffusione dei libri buoni. Proprio qualche giorno fa incontrai un amico indignato e disgustato. Aveva fatto uno sforzo (è un operaio) e aveva comprato un romanzo, quello di Fenoglio uscito da poco nella collana di Vittorini. Era rimasto così disgustato dalla letteratura che, probabilmente, per molti mesi non comprerà più un libro. Fenoglio non solo ha scritto un cattivo romanzo ma ha anche compiuto una cattiva azione.” (SALINARI, Carlo. Crisi del libro e realismo figurativo. *L'Unità*, Roma, p. 3, 3 set. 1952)

A crítica de Salinari demonstra orientação política bem definida e em sintonia com as propostas do cotidiano. A questão central está na dificuldade do operário comprar o livro. Dando vida ao *operário que lê*, mas sem dar voz ao operário, Salinari se posiciona como protetor dessa classe que deve conseguir bons livros. Mas esses bons livros devem ser fornecidos mediante a não distribuição daquilo que ele considera livros de “qualidade ruim”. Para a “cultura de esquerda”, não apenas aquela italiana, a literatura e a história deveriam conduzir o leitor, de modo didático, a identificar a opressão da classe detentora dos meios de produção sobre a classe trabalhadora. Qualquer texto que escapasse deste didatismo, ou que não fosse claro em relação à luta de classe, através de uma identificação maniqueísta, era considerado pela “cultura de esquerda” um texto “ruim”, um texto que não cumpria a função social da escrita e da leitura. Naquele momento Fenoglio se encontrava na linha de frente contra a crítica por uma série de motivos, dos quais o principal não estava na estética de sua obra, mas no seu distanciamento político.

Natalia Ginzburg, ao dizer que “parecia que fosse impossível falar de outra coisa” (FALASCHI, 1984, p. 7, tradução nossa) que não fosse a *Resistenza* nos anos do pós-guerra, não está defendendo que todos poderiam publicar livremente obras de temática *resistenziale*, pois naquele período a “cultura de esquerda” buscava uma apropriação daquela recente história italiana. Essa “cultura”, por ter sido a maior subsidiária dos projetos artísticos, históricos, museais e monumentais que envolviam a memória da *Resistenza*, estava conduzindo a consolidação do *partigiano* como herói, mas não o estava transformando em um herói nacional nos moldes conhecidos, e sim no herói da luta de classe, quase um representante da Internacional Comunista no território italiano. Construir um herói nacional baseado em uma figura fragmentada que envolve um grupo não coeso, como a ideia de *partigiano*, é um projeto que se aproxima da impossibilidade, pois a ideia de herói nacional está ancorada no rápido reconhecimento de uma ação realizada por entidade única. Nesse sentido, Fenoglio se mostrou um autor de pouco interesse político e nem traduziu em seus livros o trabalho ideológico difundindo entre os autores *della Resistenza* após a vitória do partido da *Democrazia Cristiana* em 1948. Personagem isolado, Beppe Fenoglio incomodava pelo seu distanciamento político-ideológico, refletido em sua obra na capacidade de estampar em seus personagens a carga moral de um combatente, independente do lado em que combate.

Em outubro de 1952, um mês após a publicação da crítica de Carlo Salinari, foi vinculada uma nova crítica no *L'Unità* de Milão. Publicado sem assinatura, descobriu-se posteriormente que se tratava de um artigo escrito pelo então diretor daquela edição regional, Davide Lajolo. Personagem ambígua, Lajolo foi entusiasta do fascismo nos anos de 1920 e 1930, o abandonando no período da *Resistenza* ao ponto de se tornar *partigliano*. No pós-guerra filiou-se ao Partido Comunista Italiano, fato que provavelmente explica sua posição como diretor do jornal do Partido.

Publicar e difundir esse tipo de literatura significa não apenas falsificar a realidade, significa subverter os valores humanos e destruir aquele sentido de integridade e honestidade moral do qual a tradição literária tanto se vangloria. [...] Espanta o fato que uma editora como a Einaudi publique coisas assim, com *partigiani* que estão entre a caricatura e o picaresco, escritas num estilo decididamente literário e falso como seu conteúdo, com palavras feias e outras expressões não repetíveis no *Unità*. A de Fenoglio é, portanto, uma busca intencional e grosseira, também no estilo da narração para mascarar com violência verbal o contrabando miserável da substância.⁶¹

A crítica de Lajolo, diversamente da de Salinari, está centrada na literatura de Beppe Fenoglio. Na ausência de citações da literatura de Fenoglio, por conter “expressões não repetíveis no *L'Unità*”, o diretor do cotidiano espalha suas acusações para o conteúdo e para a forma da literatura do escritor. Dessa crítica é possível perceber aquele direcionamento da “cultura de esquerda”, comentado por Italo Calvino no prefácio de sua obra *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947). Estamos diante da tentativa de uma direção política da atividade literária ao

⁶¹ “Pubblicare e diffondere questo tipo di letteratura significa non soltanto falsare la realtà, significa sovvertire i valori umani e distruggere quel senso di dirittura e onestà morale di cui la tradizione letteraria può farsi vanto.[...] Stupisce che un editore come Einaudi pubblichi roba del genere, con partigiani che stanno tra la caricatura e il picaresco, scritta in uno stile volutamente letterario e falso come il contenuto, con brutte parole e altre espressioni irripetibili sull'Unità. Quella di Fenoglio è, insomma, una ricerca voluta e grossolana, anche nello stile della narrazione, per mascherare con violenza verbale il contrabbando miserevole della sostanza.” (LAJOLO, Davide. *L'Unità*. Milão, 29 out 1952)

lernos na crítica de Lajolo que Beppe Fenoglio “falsifica a realidade” ao apresentar *partigiani* que passeiam entre a caricatura e o picaresco.

Davide Lajolo, na construção de sua crítica, focaliza alguns contos específicos da obra *I ventitre giorni della città di Alba*, como “Il vecchio Blister” e “Un altro muro”. No primeiro, Fenoglio narra a condenação e execução sumária de um *partigiano*, pelo seu próprio grupo, por ser acusado de roubo. Em “Un altro muro” dois *partigiani* se encontram presos em uma caserna fascista e, prontos para serem fuzilados, discutem a respeito de suas diferenças como *partigiani*; Lancia era *garibaldino* e Max era *badogliano*. A ideologia inexistente na literatura de Beppe Fenoglio, e é este fato que espanta Lajolo diante da recente publicação na coleção de Elio Vittorini.

As duas críticas aqui podem ser unidas pela coerência com as propostas do jornal e do PCI. As propostas desses dois órgãos condizem com a ideia de “paixão pelo real” defendida por Alain Badiou, quando a esquerda acredita numa realidade que pode ser reafirmada perante uma sintonia entre os diferentes organismos sociais, ou seja, a política reafirma aquilo que está veiculado na literatura. Esta condiz com as artes em geral e com a ideologia vigente e fecha-se no ciclo reafirmando a própria política: “uma classe dominante tem necessidade de ideologia da dominação e não apenas da dominação.” (BADIOU, 2007, p. 84).

É aquela mesma coerência que nos ajuda a compreender a acusação, por parte de Lajolo, de que a obra de Fenoglio é “escrita num estilo decididamente literário”. Afirmção que destoa ao pensarmos em uma crítica literária, pois acreditamos que uma escrita deve ser decididamente literária para que seja literatura. O que Lajolo está criticando é a linguagem da literatura de Fenoglio. Na defesa de uma literatura para o operário que lê, a linguagem literária pode dificultar a compreensão desse leitor e confundi-lo na certeza daquilo que é bom e daquilo que é ruim, ou seja, dificulta a leitura maniqueísta da *Resistenza* decididamente proposta pela “cultura de esquerda”.

É possível ler na crítica de Lajolo uma ação positiva em relação à literatura de Beppe Fenoglio. O diretor do *Unità* de Milão, que fora fascista, depois *partigiano* e no pós-guerra filiou-se ao PCI, na sua crítica acabou por individualizar a literatura de Fenoglio em relação a outras até então publicadas.

A importância que o fragmento de Davide Lajolo acrescenta a este trabalho é a questão da construção do *partigiano* na literatura. Podemos também pensar os combatentes de Fenoglio segundo a proposta do crítico, na qual eles estariam entre a “caricatura e o picaresco”. A imagem caricaturada capta, segundo Jacques Aumont

baseando-se em Ernest Gombrich, as “invariantes do rosto, que não tínhamos necessariamente notado, mas que, a partir de então, poderão desempenhar o papel de índices de reconhecimento” (AUMONT, 1993, p. 83). A ideia de caricatura em Gombrich pode ser pensada como a “semelhança na dessemelhança” (KRIS; GOMBRICH, 1968, p.143), que produz o efeito cômico a partir da comparação. Este efeito pode produzir mais verdade para a vida do que um mero retrato, pois passa da capacidade do artista em “retratar” para sua capacidade visual de “perceber o princípio ativo que trabalha sob a superfície da aparência”⁶². Num comparativo entre o retratista e o caricaturista, Gombrich diz:

Dessa forma, a tarefa do retratista era revelar o caráter do indivíduo, a essência do homem no sentido heroico; enquanto a tarefa do caricaturista era a de revelar o verdadeiro homem atrás da máscara aparente, trazendo à tona sua pequenez e feiura “essencial”. O artista tradicional, segundo o padrão acadêmico, criava a beleza ao liberar a forma perfeita que a Natureza procurava expressar através de uma matéria resistente. O caricaturista, por seu lado, buscava a perfeita deformidade, revelava como a alma do homem se expressaria no seu corpo caso a matéria fosse bastante dócil às intenções da Natureza. (KRIS; GOMBRICH, 1968, p.143).

Em Fenoglio o olhar “sob a superfície da aparência” é possível porque o autor coloca-se perto de sua experiência *partigiana* e se distancia do panorama ideológico que dominava a temática *resistenziale*. A preocupação quanto à moral do *partigiano* permitiu que Fenoglio trabalhasse exatamente a deformidade do combatente em relação a uma norma de conduta estabelecida no pós-guerra, ou seja, o *partigiano* acabava por ser moldado segundo padrões propostos pela “cultura de esquerda”, ao deformar esse padrão Fenoglio depositava sobre suas personagens a possibilidade de leitura de uma alma expressa num corpo.

Sobre os *partigiani* de Fenoglio vistos a partir da ideia de picaresco, como sugere Lajolo, podemos dizer que o crítico do cotidiano comunista antecede a leitura feita por Italo Calvino da obra

⁶² KRIS; GOMBRICH, 1968, p. 143.

Una questione privata (1963). Para Calvino, o livro póstumo de Fenoglio “é construído com a tensão geométrica de um romance de loucura amorosa e de perseguição feito as dos romances de cavalaria, como *Orlando furioso* [...]” (CALVINO, 2006, p. XXIII).

2.3 O *partigiano in piazza*.

As tensões a respeito da construção heroica do *partigiano*, alimentadas pelo Partido Comunista e pelas instituições mantenedoras de ex-combatentes, se refletem diretamente nos monumentos espalhados pelo território italiano, principalmente em praças e esquinas. A vitória do partido da *Democrazia Cristiana* (Dc) em 1948 não reduz, a princípio, as tensões estabelecidas entre os *ex-partigiani bianchi* e aqueles considerados *rossi*. Os primeiros defendiam, entre outras coisas, a instauração da república, porém sua principal característica era o fato de não serem comunistas. Já os *rossi* agitavam a bandeira vermelha. A partir deste momento a memória da *Resistenza* vem reivindicada também por outros agentes que participaram da guerra civil.

A gestão oficial da memória da *Resistenza*, a partir de 1948, passa para o controle do Estado. As comemorações começam a serem separadas das festas comunistas e, como nos informa o historiador Claudio Silingardi, “a Dc faz apelo à ‘verdadeira’ *Resistenza*, contra as tensões totalitárias dos comunistas”⁶³. Cada grupo político interpreta a *Resistenza* como lhe convém. Uma das primeiras ações da direita italiana foi associar a guerra de *Liberazione* com o *Risorgimento*⁶⁴, desvinculando assim todo o peso ideológico daquela guerra civil. Deste

⁶³ “[...] da parte della Dc si fa appello alla “vera” Resistenza, contro le tensioni totalitarie dei comunisti”. (SILINGARDI, 2009, p. 20).

⁶⁴ O *Risorgimento* italiano diz respeito ao período em que a nação italiana consolidou a unificação territorial da península, em 1861, sob um único nome: Itália. Mas a anexação dos territórios não foi suficiente para formar uma nação, ou seja, a Itália tinha sido feita, mas precisavam fazer os italianos, como disse Massimo d’Azeglio (AZEGLIO, *I miei ricordi*. Firenze: Barbera, 1891, p. 5). As manobras políticas italianas sempre se pautaram na ideia da unificação, tanto que existia, e ainda existe, um direcionamento das políticas públicas nesse sentido. O rádio e o cinema foram usados como ferramentas de tentativa de uma união linguística da população peninsular durante o fascismo, mas nunca alcançando os resultados esperados. Com o desenrolar da Segunda Guerra Mundial, a Itália estava dividida ao ponto de realizar a sua guerra civil, mas rapidamente os discursos da guerra se direcionam para ideia de expulsão do inimigo invasor para a que a Itália pudesse, de modo definitivo, consolidar a sua unificação sociocultural. Este discurso se intensifica no momento em que voltam ao cenário italiano as tensões políticas envolvendo as eleições de 1948, tornando-se possível e conveniente a associação entre o *Risorgimento* e a *Resistenza*, evitando assim retomar as dissidências internas que culminaram com a guerra civil.

modo, convocam a Clio direcionando-a para outra delicada questão da história italiana: a unificação.

No pós-guerra surgiu uma série de associações de ex-combatentes, como já tratamos anteriormente, que criaram centros de estudos e de memória, de onde nasceram alguns museus. Em meados da década de 1950 os museus mais expressivos que recebiam financiamento do governo foram transferidos para dentro dos já existentes museus do *Risorgimento*. A título de exemplo temos o caso do *Museo del Risorgimento di Bologna*, reaberto em 1954 com o nova denominação de *Museo civico del primo e del secondo Risorgimento*. Não é uma mera coincidência que nesse contexto cultural e político



Figura 13 Esboço para o monumento ao *partigiano* Marino Mazzacurati.

grande monumento aos *partigiani* naquela cidade.

Após a abertura pública de inscrição de projetos, do qual participaram mais de duzentos artistas, como aponta Silingard (2009), com um corpo de jurados formado por *ex-partigiani*, intelectuais,

começam os concursos para a proposta de construção de monumentos aos *partigiani*, principalmente monumentos aos mortos para serem instalados em praça, ruas e esquinas – no intuito de não esquecer a morte, ou o sacrifício de alguém. Aqui trataremos apenas de monumentos institucionalizados, que foram pensados e escolhidos de acordo com critérios de memória oficial.

Em abril de 1951, na cidade de Parma, a partir de iniciativa de associações *partigiane*, foi criada uma comissão que reunia nomes de *ex-partigiani* e figuras ilustres como o então presidente da República Luigi Einaudi. A proposta desse comitê era avançar no intuito de construir um

artistas e administradores públicos, a vitória foi concedida por unanimidade ao projeto do escultor e pintor Marino Mazzacurati e do arquiteto Guglielmo Lusignoli em 1954. Um dos primeiros esboços do monumento (Figura 13) foi o desenho acima. O monumento ao *partigiano* foi inaugurado no dia 30 de junho de 1956.



Figura 14. *Monumento al partigiano* (1956), de Marino Mazzacurati. Piazza della Pilotta, Parma.

Antes de analisarmos a estética da estátua, pensar o espaço físico onde a estátua foi instalada oferece informações interessantes a respeito da construção dos sinais que buscam marcar a separação entre a Itália fascista e aquela liberada. São sempre informações que confirmam a tentativa do enquadramento e do uso do passado e, como já acenamos no primeiro capítulo, qualquer tentativa de imposição, seja sobre a arte ou sobre o passado, transforma-se em imagem retórica. Essa imagem perde completamente a conexão com esse passado, transformando-se em representação de si mesma, ou ainda, em representação das forças que querem submeter o passado a um dado presente na construção de um futuro.

No local escolhido para posicionar a obra de Mazzacurati existia um monumento a Vittorio Emanuele II, esculpido por Pier Enrico Astorri no final do século XIX. O busto do rei foi danificado por um bombardeamento no local que destruiu grande parte do complexo da praça e acabou por ruir totalmente na noite de 5 de julho de 1946 após um atentado⁶⁵. A inserção no mesmo local de um monumento ao *partigiano* representa a ruptura com o antigo sistema político italiano. Vittorio Emanuele II foi o primeiro rei da Itália unificada: sua estátua na praça de Parma, e tantas outras que ainda existem espalhadas pela península, tratava-se de um monumento que comemorava a unificação. O monumento ao *partigiano* abre a possibilidade de uma nova figura representativa da busca pela sonhada unificação.

O projeto da construção do herói vai além de depositar na figura do combatente civil irregular a luta antifascista e a expulsão das tropas nazistas do território italiano. O *partigiano* passa a representar também a unificação concluída de forma oficial em 1861, mas se trata de um projeto que, até os dias atuais, divide a Itália.

A escultura em bronze de Marino Mazzacurati é imponente. Podemos perceber que o *partigiano* está parado e observando, mas seu manto esvoaça com o vento dando movimento à estátua. O olhar que se direciona levemente para baixo e o vento que atinge o manto deixam claro que se trata de um *partigiano* que já tomou a decisão de que lado lutar: ele está sobre a montanha.

⁶⁵Informações disponíveis no *site internet* <<http://www.venticinqueaprile.it/memoria-partigiano.asp>>. Acesso em: 09 set. 2012. É importante lembrar que a memória da *Resistenza* pertence a todos e, apesar de um direcionamento da memória oficial, esses pequenos grupos organizados em torno a um evento especial, seja de uma cidade ou a um combatente irregular que teve tempo de narrar suas histórias do feito da guerra, produzem uma infinidade de materiais, muitas vezes disponíveis em *site da internet* ou em publicações de baixa tiragem, que enriquecem a discussão a respeito da *lotta partigiana*.

Essa escultura comemorativa não representa a *Resistenza* ou a luta *partigliana*, ela se constitui em uma referência ao que se quer do passado no momento do pós-guerra. Ela apenas comemora algo, no caso apenas a imagem “ideal” do *partigliano*, sem abrir a possibilidade da dúvida ou para o estranhamento perante uma imagem que se quer entendida como referência ao conflito bélico.

A vestimenta do *partigliano* da escultura de Mazzacurati condiz com uma pequena minoria dos combatentes. Para os resistentes encontrar vestimentas adequadas ao combate era difícil. O combatente de Mazzacurati empunha a metralhadora em riste, mas não está em posição de ataque. Durante o conflito, para o combatente civil conseguir armas era empresa difícil, tendo muitas vezes que preparar ações de risco apenas com esse objetivo. O *partigliano in piazza* do escultor Mazzacurati não carrega uma metralhadora qualquer, ele carrega a arma que se transformou em desejo dos combatentes daquela guerra: *lo sten*. A metralhadora inglesa, além de seu funcionamento, era apreciada pela maior facilidade de encontrar munição, pois nos poucos lançamentos de equipamentos feitos pelas tropas inglesas, as munições disponíveis eram para o *sten*.

As aventuras do jovem Pin, personagem principal do romance *Il sentiero dei nidi di ragno* (1949) de Italo Calvino, giram em torno da brincadeira infantil de esconder aquilo que exerce fascínio em uma criança, porém, no caso de Pin, trata-se da pistola que ele conseguiu roubar de um alemão que se entretinha sexualmente com sua irmã. A imagem dessa pistola permeia todo o romance. Pin vai até o esconderijo de sua arma e ali brinca pacientemente com seu “brinquedo”, sem saber exatamente o que significa ter uma pistola, mas ele sabe que ela exerce fascínio em todos os homens mais velhos e na companhia de sua arma, ele consegue a atenção de todos. Mas é nítida sua infância na distorção de algumas análises: Pin gostaria de se encontrar com o *Comitato* para entregar sua pistola, pois segundo ele o *Comitato* é o *partigliano* mais corajoso que existe. Pin não conseguia entender que o *Comitato* era uma organização.

Mazzacurati não criou apenas o *partigliano* plenamente consciente de si e de sua moral. Junto ao monumento ao *partigliano* que se encontra vivo sobre a montanha, foi colocada a escultura de um *partigliano* fuzilado, caído e já sem vida. As duas estátuas fazem parte do mesmo monumento.



Figura 15. *Monumento al partigiano* (1956) de Marino Mazzacurati. Piazza della Pilotta, Parma.

O *partigiano* fuzilado, esculpido em bronze, encontra-se com as mãos atadas nas costas, descalço e vestindo roupas largas. Atrás do corpo podemos ver um muro que condiz com um dos símbolos da condenação sumária e execução da sentença: a pena de morte. Estamos diante da criação do mártir: “*morto per la libertà*”, como defende a música *Bella ciao*.

A figura do *partigiano* do escultor Mazzacurati condiz exatamente com a “idolatria, então, de que se trata, e não da imagem enquanto tal e nem da ‘representação’⁶⁶. Por isso a necessidade de desmontar essas construções pois:

[...] o monumento é em primeiro lugar uma roupagem, uma aparência enganadora, uma montagem. É preciso começar por desmontar, demolir esta montagem, desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos. (LE GOFF, 1994, p. 548.)

A soma das duas esculturas resulta na sensação de exclusão do inimigo, ou seja, ela corresponde à ideia defendida pelo historiador Claudio Pavone de que uma característica da guerra civil é privar o inimigo de sua nacionalidade, ou de simplesmente ignorá-lo. Em relação ao monumento de Mazzacurati, esteja o *partigiano* vivo ou morto, como duas condições possíveis do combatente, ele sempre é apresentado como herói nacional e apenas com essas duas faces: o *partigiano* vigilante e aquele que pagou com a própria vida a liberdade.

O monumento sempre corresponde a uma necessidade de construir a memória para uma determinada história que precisa de heróis. Deste modo o monumento não necessita manter qualquer tipo de relação com fatos ou realidades e, assim, ele acaba por criar uma narrativa ficcional que se apresenta como realidade: a construção estética do monumento dá uma face à essa realidade que, invariavelmente, exclui outras possibilidades.

Dentro desta produção de imagens geradas pelas artes a respeito da *Resistenza*, podemos dizer, a partir dos críticos, historiadores e até cientistas políticos italianos que vêm discutindo o evento da luta *partigiana*, que as imagens geradas na literatura escrita por Beppe Fenoglio propõem uma articulação do passado com o presente. Essa articulação está atrelada à ideia de Walter Benjamin, claramente

⁶⁶ Veja nota 33 no primeiro capítulo.

apresentada na Tese VI: “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1994, p. 224).

Essa articulação com o presente, em Fenoglio, é inovadora, pois os *partigiani* construídos por Fenoglio dão conta de uma necessidade do presente. A contemporânea nação italiana – por mais que preserve, ou tente preservar, um valor nacional ao evento histórico da *Resistenza*, dando voz ao mito – se encontra hoje mais heterogeneizada do que ontem, e os diferentes grupos que lutaram nesta guerra, incluindo aqui os fascistas, e começam a pleitear seus espaços nesta contemporânea sociedade. A proposta deste trabalho não é dizer que o fascista, o ex-fascista ou seu descendente, tem ou não tem direito a esse espaço, a emitir uma voz sobre a guerra da qual integrou totalmente. A proposta é dizer que a arte abre espaço para esta discussão, pois muitas vezes é na arte que pessoas se espelham para poder falar, agir, calar-se ou se afastar.

O maniqueísmo e a ideologia da *Resistenza* é uma roupa que não serve mais, porém, a nudez não contenta. As busca por novas articulações com o passado são constantes. Beppe Fenoglio por ter se destacado da massa ideológica que conduziu as visões sobre a *Resistenza* fez-se grande enquanto narrador, e assim pode oferecer para o atual leitor, distante de seu presente como autor, novas articulações com o passado.

Por tem continuado a revisitar sua guerra com sua literatura, por ter insistido na guerra vivida por ele, mesmo de forma inocente como acena Anna Banti (SCAGLIONE, 2007, p. 166), enquanto temática de suas obras, Fenoglio conseguiu de modo magistral articular em *Una questione privata* (1963), romance que podemos considerar o cume de maturação do autor, os três grandes temas centrais da literatura ocidental: a viagem, o amor e a guerra.

Assim como os revolucionários franceses, Fenoglio com sua literatura atira no relógio a fim de parar o tempo (BENJAMIN, 1994, p. 230), não para seu leitor, mas para si mesmo. O crítico Giovanni Falaschi centraliza perfeitamente a questão:

De modo contrário ao que acontece com outros autores politizados que queimam no fogo dos acontecimentos coletivos e também a própria atividade literária, Fenoglio se apresenta como um escritor lento no centralizar o clima da

sociedade italiana, e isto lhe permite continuar a escrever sobre a *Resistenza* catapultado do imediato pós-guerra, quando os escritores italianos mais importantes já tinham se distanciado há algum tempo; e quando alguns retornavam ao tema, o abismo formado pela distância real daquele momento histórico parecia intransponível.⁶⁷

Fenoglio entra na sua literatura *resistenziale* com tal profundidade que acaba por reelaborar sua experiência como *partigiano*. Não satisfeito com o olhar que tivera daqueles acontecimentos no momento de sua ação, Fenoglio encontra uma nova maneira de observar a própria experiência: a escrita, primeiro em inglês, de seus textos, e na tradução deles para o italiano. Sua dedicação ao inglês, aprendido de modo praticamente autodidata, permitiu encontrar na literatura inglesa do século XVII, principalmente nas figuras de John Milton (1608-1674) e de John Donne (1572 – 1631), a possibilidade de ver aquela guerra da perspectiva do protestantismo inglês em detrimento da clássica visão católica italiana: Fenoglio não abre espaço para o mártir, seus *partigiani* são responsáveis pelas suas ações evitando serem “queimados no fogo dos acontecimentos coletivos” (FALASCHI, 1976, p.159).

⁶⁷ “Contrariamente a quanto accade agli scrittori politicizzati che bruciano al fuoco delle vicende collettive anche la propria attività letteraria, Fenoglio appare uno scrittore molto lento nel centrare il clima della società italiana, e questo gli permette di continuare a scrivere sulla *Resistenza* con lo slancio dell’immediato dopoguerra quando gli scrittori italiani più importanti se ne erano allontanati da un pezzo; e se alcuni vi ritornavano, il distacco reale da quel momento storico appariva incolmabile. (FALASCHI, 1976, p.159).

Capítulo 3. Ultrapassar a soleira: questão de estar dentro ou fora.

*Scrivo per un'infinità di motivi. [...] anche
per restituirmi sensazioni passate [...].*
Beppe Fenoglio.

3.1. Vicissitudes póstumas de uma literatura viva

Em abril de 1963, dois meses após a morte de Beppe Fenoglio, foi publicado na Itália, pela editora Garzanti, o livro *Un giorno di fuoco*. A primeira obra póstuma de Fenoglio é composta de doze contos congregados sob o título, indicado pelo próprio autor, *Racconti del parentado* e do romance breve *Una questione privata*. A ordem dos contos foi organizada pelo autor e tratam da vida campesina das colinas *delle langhe* baseados em suas memórias de infância. A obra que particularmente nos interessa, o breve romance *Una questione privata*, foi extraído, aos fragmentos, do acervo epistolar do autor e *partigiano* pelo crítico Lorenzo Mondo.

Dois dos três principais romances de Fenoglio são póstumos. Esta afirmação deve ser discutida antes de percorrermos algumas indicações de possíveis leituras das imagens, tanto das personagens *partigiani* quanto dos fascistas, construídas na literatura de Fenoglio, de acordo com as discussões levantadas no primeiro e segundo capítulo deste trabalho. No primeiro capítulo, tratamos de como algumas imagens de eventos extremos, como a guerra, podem ser trabalhadas por obras de artes das mais variadas categorias e, o mais importante, de como a arte pode criar imagens de eventos extremos. Enquanto no segundo discorremos a respeito da guerra de *Resistenza* e o uso da expressão guerra civil para os conflitos bélicos que ocorreram na península itálica vista através de algumas obras de arte de movimentos artísticos italianos, incluindo obras literárias de Beppe Fenoglio e outros autores, e as imbricadas relações entre os grupos e partidos políticos que ganharam força no contexto do pós-guerra.

No caso de Beppe Fenoglio, as questões que envolvem a sistematização e publicação de textos póstumos são recorrentes nas críticas direcionadas à sua obra. Sua publicação em vida foi restrita – somando apenas três obras e alguns contos publicados em revistas – e também a publicação póstuma é limitada: porém, esta conta com os dois mais significativos romances escritos por ele, e acaba por suscitar discussões a respeito da integralidade ou não dos textos publicados. Excluindo a coletânea de contos que integra o livro *Un giorno di fuoco*

(1963), o qual já estava organizado quando da morte do autor, todas as outras obras póstumas de Fenoglio foram organizadas a partir da reunião de textos, indicações manuscritas deixadas pelo autor, cartas, entrevistas e conversas com amigos, pessoas próximas e etc. Os problemas a esse respeito giram em torno das afirmações da existência ou não de um texto único, mas principalmente da constante tentativa da busca desse texto único: o definitivo, aquele do qual pode-se ler e criticar confortavelmente sem o risco da publicação de um novo texto, encontrado nas malhas epistolares ou no refugio de textos esquecidos na gaveta da escrivaninha de algum editor.

Qualquer romance póstumo, organizado e costurado a partir de fragmentos, de cartas, entrevistas pode se tornar o “cálice sagrado”, o Santo Graal de um autor, pois a permanência do texto é marcada, assim como a lenda do cálice de Cristo, pela costura desses fragmentos, pedaços de histórias que vão sendo montados, mas que podem se romper ou simplesmente serem descosturados e recosidos de acordo com as ideias de um editor, ou de novas pesquisas e novas descobertas em relação a tal texto.⁶⁸

A mais emblemática polêmica a respeito das publicações póstumas de Fenoglio foi centralizada na publicação do romance *Il partigiano Johnny* (1968). Johnny é um estudante universitário que, convocado a servir o *Regio Esercito*, encontrava-se em Roma no momento da assinatura do armistício. Após a dissolução do exército ele consegue voltar para Alba, sua cidade natal. Antes de decidir se tornar um *partigiano*, ele passa alguns dias escondido numa casa na colina, pois poderia ser preso como desertor pelos remanescentes do exército fascista. Não satisfeito com a situação em que se encontrava, decidiu entrar para um dos bandos *partigiano* das redondezas, fazendo-o primeiramente numa formação *garibaldina* para depois passar a uma formação *badogliana*.

Publicada pela editora Einaudi e organizada por Lorenzo Mondo, a primeira redação do texto incompleto deixado por Fenoglio teve seu título escolhido pela editora, sem nenhuma indicação do autor. Fenoglio se definia um escritor amador, e, como escreveu em carta endereçada a Calvino no ano de 1960, havia adotado a prática de reescrever seus textos muitas vezes, inclusive escrevê-los em inglês e depois traduzi-los para o italiano. Para além de uma análise a respeito desta prática de

⁶⁸ Comparar um romance póstumo à lenda do Santo Graal significa ilustrar que a própria busca do texto definitivo se transforma em lenda, ocasionado pela incerteza da existência de um texto novo, ou de que aquele, publicado, seja o único possível.

escrita adotada por Fenoglio e o resultado obtido ou esperado, é importante ressaltar que podemos encontrar mais de uma versão das obras póstumas de Fenoglio.

A primeira redação de *Il partigiano Johnny* foi lançada como sendo o texto último de Beppe Fenoglio, como fragmentos reunidos do grande romance que pretendia escrever e seria a continuação de *Primavera di bellezza* (1959) que cobriria os últimos dois fatídicos anos de guerra: de 1944 a 1945.

Estou escrevendo um romance que será a continuação de *Primavera di bellezza* e que abará os dois anos trágicos de '44 e de '45. E depois chega de *partigiani*. Penso em acabá-lo este ano. Os julgamentos sobre mim, como você deve saber, são um tanto contrastantes. Exteriormente falando, alguns me consideram um “irregular” (ou melhor “o irregular”), outros me definem *gentleman-writer*. Considero a literatura como o instrumento melhor que eu tenho para justificar-me. Custa-me uma fadiga tremenda e sérias renúncias.⁶⁹

Além do manuscrito reunido por Lorenzo Mondo, são poucas as informações a respeito deste “grande romance” que Fenoglio acena na entrevista, fato que contribuiu para muitas das discussões abertas entre os críticos, editores e pesquisadores deste autor. O romance *Primavera di bellezza* traz a história de Johnny. Jovem estudante da cidade de Alba que, no início da década de 1940, foi convocado pelo então exército do reino da Itália. O narrador, em terceira pessoa dando voz às personagens através do discurso direto, segue os passos de Johnny; desde a caserna nos entornos de Alba, passando pelo deslocamento da divisão de Johnny para Roma em meados de agosto de 1943 e após a assinatura do armistício o aventureiro retorno ao Piemonte. O protagonista morre na primeira ação como combatente irregular, mas não chega a se tornar um *partigiano*.

⁶⁹ “Sto scrivendo un romanzo che sarà il seguito di *Primavera di bellezza* e che comprenderà i due anni tragici del '44 e del '45. E poi basta con i partigiani. Penso di finirlo entro quest'anno. I giudizi su di me, come saprà, sono piuttosto contrastanti. Esteriormente parlando, alcuni mi considerano un “irregolare” (o meglio “l'irregolare”), altri mi definiscono *gentleman-writer*. Considero la letteratura come lo strumento migliore che io abbia per giustificarmi. Mi costa una fatica tremenda e gravi rinunce.” (BIANCHI, Pietro. *Il guerriero di Alba sogna in inglese*. Il giorno, Milão, 19 jan. 1960.)

O protagonista Johnny do romance *Primavera di bellezza* é o mesmo protagonista do romance póstumo *Il partigiano Johnny*. A princípio este fato causa um estranhamento, pois o Johnny do romance póstumo se encontrava em Roma no dia 8 de setembro, mas sua história começa praticamente quando termina a história do Johnny protagonista do romance *Primavera di bellezza*. Podemos afirmar que esses dois romances, separados entre a vida e a morte do autor, estavam sendo escritos por Fenoglio como um único romance, o “grande livro” da *Resistenza*. Mas para poder publicar *Primavera di bellezza* Fenoglio decidiu por interromper as vicissitudes do protagonista através do único modo possível: a morte da personagem.

Em carta a Livio Garzanti, editor, datada de 1959, Fenoglio acena sobre o destino de seu protagonista de *Primavera di bellezza* e já apresenta o *partigiano* Milton, protagonista de *Una questione privata*.

[...] a morte de Johnny em setembro de 1943 me libera todo o campo *resistenziale*. Assim pude instituir o personagem do *partigiano* Milton, que é outra face, mais dura, do que o sentimental e snobe Johnny. O novo livro, ao invés de consistir em uma cavalcada de 1943 a 1945, concentrar-se-á em um único episódio, fixado no verão de 1944, no qual procurarei fazer confluir todos os elementos e os aspectos da guerra civil.⁷⁰

Neste fragmento da carta, Fenoglio já dá indícios de uma nova fase como escritor, pois nos dois romances protagonizados por Johnny, Fenoglio não consegue focalizar o enredo. A história é contada em um desenvolvimento cronológico dos acontecimentos vividos pela personagem principal nas duas obras. O crítico literário Gabriele Pedullà, em texto introdutório ao romance *Una questione privata*, traz à tona e propõe a ideia do próprio Fenoglio enquanto “romance com modos *aromanzeschi*”⁷¹ para os dois livros de Johnny. Fenoglio mantém, nesses dois romances, a linearidade do conto, a vontade de

⁷⁰ “ [...] la morte di Johnny nel settembre 1943 mi libera tutto il campo “resistenziale”. Ho così potuto istituire il personaggio del partigiano Milton, che è un'altra faccia, più dura, del sentimentale e dello snob Johnny. Il nuovo libro, anziché consistere in una cavalcata 1943-1945, si concentrerà in un unico episodio, fissato nella estate del 1944, nel quale io cercherò di far confluire tutti gli elementi e gli aspetti della guerra civile.” (Carta a Livio Garzanti, 10 de março de 1959. In. BUFFANO, 2002, p. 104.)

⁷¹ PEDULLÀ, G. *Alla ricerca del romanzo*. Apud FENOGLIO, 2006, p. XII.

contar sem omitir nenhum detalhe do desenvolvimento dos protagonistas, como bem estrutura Pedullà.

Dos bancos do liceu ao curso de aspirantes oficiais, da cômoda vida dentro dos bosques nas encostas de Alba às formações *garibaldine* e *badogliane*, do terrível inverno de 1944 até à batalha de Valdivilla⁷², o percurso de Johnny se assemelha àquele de inumeráveis conterrâneos, mas principalmente aos relatos verídicos publicados em volumes ou em revistas por tantos sobreviventes como ele [Beppe Fenoglio] – em coerência a um mecanismo narrativo que pode fazer pensar também aos grandes romances de formação do século XIX, com aquele tanto de elementos picarescos que cada *Bildung* contém: as peripécias, sempre diversas e contagiantes, de um garoto que se coloca na soleira da vida adulta. [...] *Primavera di bellezza* e *Il partigiano Johnny* são romances escritos como testemunhos de uma vida vivida [...].⁷³

Essa linearidade no desenvolvimento das vicissitudes da personagem Johnny dos dois romances se aproxima muito da construção textual dos muitos relatos e romances escritos por um grande

⁷² A batalha de Valdivilla foi o último confronto bélico entre as forças da República de Salò e as formações *partigiane* na região *delle langhe*. Foi travado no dia 25 de fevereiro de 1945 neste vilarejo, que hoje é uma fração da cidade de Santo Stefano Belbo, cidade natal do escritor Cesare Pavese. Essa batalha marcou Beppe Fenoglio profundamente. A história conta que Tarzan (Dario Scaglione) foi preso ao tentar salvar Set (Settimo Borello), amigo de Fenoglio, preso e fuzilado no dia seguinte. Tarzan foi fuzilado no dia 24 de fevereiro de 1945. Na ocasião da reimpressão de *Lettere dei condannati a morte della Resistenza italiana* em 1952, Fenoglio teria pedido a Italo Calvino, editor junto a Einaudi e responsável pela reimpressão, que acrescentasse a carta de adeus de Tarzan, Calvino atendeu ao pedido. (SCAGLIONE, 2007, p. 98-99). Enquanto personagem em *Il partigiano Johnny*, Tarzan morre em combate na batalha de Valdivilla. (FENOGLIO, 1994, p. 479).

⁷³ “Dai banchi del liceo al corso per allievi ufficiali, dalla comoda vita di imboscato sulle pendici di Alba alle formazioni garibaldine e badogliane, dal terrível inverno del 1944 alla battaglia di Valdivilla, il percorso di Johnny assomiglia a quello di innumerevoli coetanei ma soprattutto ai resoconti veridici pubblicati in volume o in rivista da tanti reduci come lui – in ossequio a un meccanismo narrativo che può far pensare anche ai grandi romanzi di formazione ottocenteschi, con qual tanto di elementi picareschi che ogni *Bildung* contiene: le peripezie, sempre diverse e contagianti, di un ragazzo che si affaccia alla soglia della vita adulta. [...] *Primavera di bellezza* e *Il partigiano Johnny* sono romanzi scritti come come testimonianze di vita vissuta [...]. (PEDULLÀ, G. *Alla ricerca del romanzo*. Apud FENOGLIO, 2006, p. XII-XIII).

número de *ex-partigiani* logo depois da liberação da Itália⁷⁴. Para a escrita destes dois romances existia em Fenoglio a vontade de contar, buscando manter a maior quantidade possível de detalhes, independente dos elementos biográficos ou não, do período que vai de 1943 a 1945. É pela proposta de Fenoglio de abarcar todo esse período que nos permite afirmar, junto com Pedullà, que “são romances escritos como testemunhos de uma vivência”. Podemos entender, por tanto, que a qualificação de “romance[s] com modos *aromanzeschi*” dada por Fenoglio é justamente pelo fato dessas obras estarem no limiar entre o romance, o testemunho, o conto e a autobiografia. Pedullà acrescenta ainda que, no caso de Johnny, a coesão dos dois livros não é dado pela trama, e sim pela personagem.

Fenoglio, em ambos os romances do chamado “ciclo de Johnny”, conduz seu protagonista, ou seja, seu *partigiano* pela sua *Resistenza*. Faz com que Johnny passe pela maioria dos eventos e pelas mais diversas situações da guerra civil, vivenciando cada momento importante – segundo o autor; mas que também se tornam importantes pela seleção e escolha do autor – daquela guerra. Esse percurso do protagonista permite que Fenoglio coloque em cena detalhes da luta *partigiana*, detalhes dos eventos marcantes para o próprio autor, como a tomada da caserna dos *carabinieri* de Alba no dia 1º de dezembro de 1943. Nessa tomada, da qual participaram Beppe Fenoglio e o irmão Walter, os *carabinieri*, que estavam de serviço na caserna, foram obrigados a abandonar o posto e a entregar a chave do cárcere local, permitindo que muitos dos presos envolvidos nos levantes a partir do dia 8 de setembro fossem libertados.⁷⁵ Essa tomada da caserna foi eternizada no romance *Il partigiano Johnny* (1994). Johnny participa deste evento no quarto capítulo da versão mais recente do romance. Fenoglio não poupa detalhes neste trecho, descrevendo cuidadosamente

⁷⁴ Alguns desses relatos, extraídos de diários de combatentes, foram reunidos na antologia *La letteratura partigiana in Italia 1943-1945* (1984) do crítico Giovanni Falaschi. Nesses textos pode-se ver a linearidade nos relatos, na qual onde os combatentes procuram imprimir ali uma grande quantidade de informações.

⁷⁵ Este levante na cidade de Alba foi promovido algumas horas depois da passagem de uma unidade militar fascista que estava promovendo um novo alistamento militar, convocando jovens que tinham nascidos nos anos de 1923, 1924 e uma parte de 1925, para integrarem o novo exército da República de Salò. No dia 5 de dezembro corrente, com a volta de uma milícia fascista, veio junto a represália: Amilcare Fenoglio, pai de Beppe, foi preso nesta represália e libertado dia 17 de dezembro mediante o alistamento de Walter Fenoglio no exército republicano. (SCAGLIONE, 2007, p. 65-67). Mais detalhes deste levante podem ser conferidos na biografia de Fenoglio, *Questione private* (2007), escrita por Piero Negri Scaglione. O biógrafo usou muito dos textos literários de Fenoglio para compor a biografia.

não apenas as movimentações da massa que bradava diante da caserna, como também os espaços da cidade.⁷⁶

Ao optar por fazer com que essa grande quantidade de eventos da guerra civil estivessem presentes no livro, o autor obrigou-se a construir um *partigiano* que, depois de passar pelo exército fascista e voltar de Roma para Alba após o trágico 8 de setembro, toma consciência do significado de “ser” *partigiano* e, para poder estar presente nas diversas situações de guerra, deve seguir a consciência tomada, ou seja, esta “obrigação” confirma a interpretação de Gabriele Pedullà a respeito da coesão nos dois livros ser dada pela personagem, e não pela trama; pois a personagem não pode escapar de uma dada concepção de *partigiano*, de uma determinada enquadramento, para que assim estivesse presente nas mais diversas situações da guerra, ou melhor, para que conseguisse permanecer montado na chamada “cavalgada de 1943 a 1945”, pensada por Fenoglio. Devido a esta necessidade de construir um *partigiano* que reunisse características de um combatente adequado à trama, o Johnny de Beppe Fenoglio, em várias passagens do romance, assemelha-se muito ao *partigiano* que observa do alto da colina, empunhando *lo sten*, que hoje se encontra erigido na cidade de Parma, esculpido em bronze por Marino Mazzacurati, analisado no segundo capítulo deste trabalho.⁷⁷ Essa semelhança pode ser notada quando Johnny lança um olhar sobre si mesmo.

Esforçou-se e alcançou a crista. A partir de um apoio para sentar-se, tinha uma visão parcial da cidade, repousada em uma curva do rio, seguida sob a pressão dos vapores. Receberia ainda naquela mesma noite a notícia do assassinato de Pierre e Ettore, Johnny se imaginou o rasteiro daquele fúnebre sussurro através de cômodos gelados, esconderijos desesperados, para a noite desolada. E pensou que, provavelmente, um *partigiano* teria sido como ele, ereto sobre a última colina, olhando a cidade e pensando o mesmo que ele e na sua notícia, na noite do dia de sua morte.⁷⁸

⁷⁶ FENOGLIO, B. *Il partigiano Johnny*. Torino: Einaudi, 1994, p. 45 – 48.

⁷⁷ Análise da escultura pode ser conferida nas páginas 93-96 deste trabalho.

⁷⁸ “Si sforzò e raggiunse la crista. Da una sella ebbe una parziale visione della città, accosciata in una ansa del fiume, sotto la pressione di vapori e destino. Avrebbe ricevuto ancora quella sera stessa la notizia dell’uccisione di Pierre ed Ettore, Johnny s’immaginò il serpere di quel funebre bisbiglio attraverso stanze

O pensamento que Johnny teve naquela colina condiz com a ideia de um *partigiano* como figura única, muito próximo da ideia de construção de *partigiano* enquanto ser único que demonstramos no segundo capítulo em relação à escultura de Mazzacurati. Isso não significa que Fenoglio não imprimiu nas duas obras do ciclo de Johnny as diferenças, às vezes sutis, quanto à decisão de ser *partigiano*, e ao se decidir por esse ter que escolher por um bando específico e dentro desse ainda a escolha por uma convicção ideológica. Ou ainda a decisão de entrar para os *repubblichini* e fazer parte das milícias fascistas. Para o pensamento de Johnny, o *partigiano* deveria não apenas ser aquele que substitui o outro que morre, e sim ser aquele que substitui na essência o *partigiano* que se ausenta, chegando ao ponto de subir a mesma colina e pensar na morte do companheiro do mesmo modo que o precedente teria feito. Este ciclo manteria a ideia de *partigiano* sempre a mesma. Não estaria Johnny pensando na construção de um mito?

O trecho supracitado se torna ainda mais interessante em comparação com o início do mesmo romance. Johnny, antes de conseguir entrar para um bando de *partigiani*, indaga-se com frequência sobre o que era um *partigiano*, e a cada passo dado em direção à “montanha”, faz com que Johnny renove as indagações e desse modo, em todo o romance, Johnny vai construindo para si uma ideia de *partigiano*. Podemos ver o início dessas indagações quando Johnny descobre, em um breve diálogo com seu pai, enquanto jantavam, que um vizinho tinha recebido a “visita” de alguns *partigiani* que precisavam de gasolina. Ao saber daquela “visita”, Johnny pergunta a seu pai à “queima roupa”:

– Como eram? – perguntou Johnny com o coração na boca. Tudo era possível exceto que fossem homens como todos os outros. Seu pai se referiu com a voz mais opaca, que estavam vestidos de branco, usavam roupas dos esquiadores alpinos... – Devem ser desertores da IV Armada, gente que não pode ou não quis voltar à sua casa. E ao ouvir Bonardi não são de modo algum santos. Não queriam acreditar que não tinha mais gasolina e o ameaçaram e

gelide, disperati nascondigli, per la notte desolata. E pensò che forse un partigiano sarebbe stato come lui ritto sull'ultima collina, guardando la città e pensando lo stesso di lui e della sua notizia, la sera del giorno della sua morte.” (FENOGLIO, 1994, p. 391 - 392)

maltrataram. Bonardi disse que lhe deram tanto medo nele igual e mais do que os alemães e dos fascistas –. Abaixou a cabeça: – Será violência de todas as partes, e nós estamos no mar.⁷⁹

No início de sua trajetória, Johnny pensa e procura saber como seriam os *partigiani*, tendo dificuldades de imaginar algo concreto, de dar a essa – até então – entidade uma face. No trecho que vimos anteriormente, que diz respeito à parte final do romance, o protagonista busca entender o pensamento dos mesmos, tentando construir não mais a face, mas uma moral. Diferente do herói, com identidade única, Johnny percebe que não se pode atribuir uma, enquanto única, face para aquilo que se chama *partigiano*, percebe ainda que não existe toda aquela certeza da escolha de que lado lutar e, principalmente, que não existe unidade ideológica/política entre os bandos *partigiani* e nem mesmo dentro de um mesmo bando. Johnny defendia a liberdade, ou melhor, defendia que a guerra deveria se concentrar em extinguir o fascismo, para depois fazer política.

É neste ponto que podemos entender de modo mais aprofundado a carta escrita por Beppe Fenoglio e enviada ao editor Livio Garzanti⁸⁰. Definida por Fenoglio como a “cavalgada de 1943 a 1945”, a proposta do autor para seu *partigiano* Johnny era colocá-lo como cavaleiro de sua *Resistenza* dentro do “grande livro”. Mas com a publicação de *Primavera di Bellezza* e a conseqüente morte de Johnny antes de se tornar *partigiano* realmente liberava-o de toda a cavalgada no “campo *Resistenziale*” pensada anteriormente. Podendo agora, no novo romance, deixar de conduzir o personagem pela *Resistenza* e fazer com que essa e todos seus elementos se confluam para um único episódio. Fenoglio apresenta o *partigiano* Milton, mas não comenta sobre o título do romance. Outra informação importante desta carta é a opção de centralizar a história, temporalmente, no verão de 1944. A escolha desse período permitiria a Fenoglio explorar os medos e os receios mais aflorados quanto à decisão de entrar para as forças resistentes, pois em meados de 1944 a guerra ainda não tinha sido definida. Em que lado

⁷⁹ “– Com’erano? – domandò Johnny col cuore in gola. Tutto era possibile fuorché fossero uomini come tutti gli altri. Suo padre riferì, con la voce più opaca, che erano vestiti di bianco, indossavano le tute degli sciatori alpini... – Debbono essere sbandati della IV Armata, gente che non ha potuto o voluto raggiunger casa sua. E a sentir Bonardi non sono affatto stinchi di santo. Non volevano credere che non avesse più benzina e l’hanno minacciato e maltrattato. Bonardi dice che gli hanno messo tanta paura come e più dei tedeschi e dei fascisti –. Crollò la testa: – Sarà violenza da tutte le parti, e noi siamo nel mare.” (FENOGLIO, 1994, p. 32)

⁸⁰ Ver p. 96 deste trabalho.

estar nessa guerra e como se comportar nela era, ainda, uma questão de escolha sem saber se se estava do lado dos futuros vencedores, ou dos futuros derrotados.

Fenoglio não viveu para ver publicada a história de Milton, mas é nítido que o texto estava em vias de finalização quando da morte do autor. O que Fenoglio não poderia imaginar era o retorno de seu “esnobe” *partigano* Johnny. Por isso insistimos no início deste capítulo a discussão a respeito das publicações póstumas de Fenoglio. Estes novos textos vão permeando e buscando seu espaço na obra já conhecida do autor. Apesar da independência de cada texto literário, é uma questão importante pensar a posição dessas obras póstumas dentro da totalidade de textos publicados do autor, é uma questão da qual a crítica não pode escapar.

No caso de Fenoglio, considerando a morte de Johnny em *Primavera di Bellezza*, publicado em 1959, e seu retorno em *Il partigiano Johnny* de 1968, é importante estabelecer um lastro que nos permita pensar não apenas cada livro de modo singular, e sim toda a trajetória do autor, para que possamos passear por sua obra, ou passar por entre seus contos e romances, ou, ainda, caminhar por apenas um texto seu. É por isso que definimos, logo na introdução deste trabalho, que perder-se na literatura não pode ser considerado um processo similar ao perder-se pelas ruas da cidade.

Como já vimos anteriormente, *Una questione privata* foi publicado logo depois da morte do autor, mas para *Il partigiano Johnny* as reuniões e discussões para a construção do texto foram longas. A sensação ao ler o longo texto de Johnny é que estamos diante de uma fonte para grande parte dos contos de Fenoglio. Sem título e ainda, ou propositalmente, com muitas partes escritas em inglês, não corresponde à ideia de obra prima do autor, no sentido de a mais bem feita obra, sendo mais coerente a ideia de obra “primeira” do autor. Em 1978 a filóloga italiana Maria Corti, após entender este destacamento entre *Una questione privata* (1963) e *Il partigiano Johnny* (1968), lançou pela Einaudi uma nova organização do texto intitulado *Ur partigiano Johnny* (1978). A palavra “ur”, emprestada da língua alemã, significa originário, aquilo que vem primeiro. Nesta nova publicação, Maria Corti decidiu por publicar o texto considerado como o primeiro manuscrito deste “grande” romance de Fenoglio. Escrito numa peculiar mistura de italiano com inglês, permitiu novas possibilidades de discutir a linguagem proposta por Fenoglio.

O título proposto por Maria Corti reposiciona a obra *Il partigiano Johnny* em relação à totalidade da obra de Fenoglio, ao menos

cronologicamente, em relação à *Primavera di bellezza* e *Una questione privata*.

O romance *Una questione privata* marca, na obra de Fenoglio, o exato momento em que o autor, como nos alerta Pedullà (2006), entende que ele corria o risco de manter sua narrativa *partigiana* ligada aos modos do testemunho, associada aos tantos relatos de uma vida vivida de ex-combatentes publicados nos anos consecutivos à *Liberazione*. É exatamente na questão pessoal de Milton que podemos percorrer as ruínas da guerra civil, pois é o desprendimento com a mesma, ou melhor, a confluência da *Resistenza* na questão de Milton que nos permite visualizar a guerra do ângulo de visão de uma personagem que tem outras preocupações e que não consegue mais focalizar a luta. São ruínas porque se mostram, não se apagam, sempre exercem a pressão sob os pés do “anjo da história”. Portanto ruínas indeléveis e atuantes que, muitas vezes, podem ser acessadas através dos caminhos propostos pela literatura, pois permitem leituras para além do tempo e do espaço, alcançando assim lugares que nem a memória e nem a história permitem alcançar.

O crítico Piergiorgio Bellocchio, em seu breve artigo sobre o primeiro romance póstumo de Beppe Fenoglio, utiliza-se da palavra *affresco*⁸¹ para referir-se ao modo como os textos do autor de Alba compõem a *Resistenza*. Empregada de modo magistral pelo crítico, a ideia de afresco é aquela que nos permite pensar o romance *Una questione privata* como texto de maturação do autor. O triângulo amoroso foi, como na técnica da pintura afresco, pigmentado sobre *Resistenza* que, comportando-se de argamassa fresca, não avança sobre a pintura, pelo contrario: a absorve ao ponto da luta *partigiana* não ser a protagonista nessa “pintura”, mas sem ela o desenrolar da sorte das personagens Milton, Clerici e Fulvia não se fixaria de modo apresentar aquela esfumatura que apenas a pintura sobre a argamassa fresca permite. Este foi o salto de Beppe Fenoglio como autor, conseguindo selecionar um enredo que está dentro da guerra civil, mas sem deixar a *Resistenza* sem um romance e muito menos o romance sem a *Resistenza*.

3.2 A “cegueira” de Milton lhe conduz

⁸¹ BELLOCCHIO, P. *Una questione privata*. In. MORETTI, F. (Org). *Il romanzo*. Torino: Editora Einaudi, 2003, p. 406.

A proposta para este subcapítulo é analisar a obra *Una questione privata*, conduzindo para os discursos que foram levantados nos dois primeiros capítulos. Milton, nome do protagonista do romance, é uma referência direta ao poeta inglês John Milton. O poeta teve a vida marcada pela cegueira física, incapacitado de enxergar a luz ou perceber a escuridão por estar sempre nela. O *partigiano* Milton, ao descobrir através de uma rápida conversa com a governanta de sua amada que Fulvia tinha encontros noturnos com seu melhor amigo Giorgio Clerici, transforma-se em um combatente cego, mas não fisicamente. Sua *cegueira* é causada por um forte sentimento – aparentemente de ciúmes – que o impulsiona por todo o romance na busca de uma resposta concreta sobre a traição de sua amada. A *cegueira* de Milton, diversamente daquela do poeta inglês, bloqueia completamente seus pensamentos voltados para o caráter coletivo da guerra *partigiana*: a questão agora é pessoal.

Após a rápida conversa com a senhora que ainda mantinha a casa de Fulvia precariamente funcionando, Milton fecha os olhos, e a sensação que perpassa todo o romance é de que nunca mais os abriu.

Maquinalmente, Milton virou-se e aproximou-se da porta. Ter de cumprimentar polidamente a mulher pesava sobre ele como uma obrigação esmagadora. Fechou os olhos e disse: – Foi muito gentil. E muito corajosa também. Obrigado por tudo. (FENOGLIO, 2001, p. 32)⁸²

O peso daquele sentimento se depositou em seus olhos, fechando-os de modo a ser percebido pelo companheiro Ivan que o esperava pelo lado de fora da casa. Os elementos que envolvem a questão da cegueira são constantes. Na casa de Fulvia, Milton revisita seu passado civil com o apoio dos objetos que vai reconhecendo, associando cada um a uma lembrança dos momentos com sua amada. É neste momento do romance que temos contato com Fulvia, mas apenas através do filtro da memória de Milton.

O protagonista deixa a casa, além de “cego”, decidido a saber de Giorgio Clerici a “verdade” sobre os encontros dele com Fulvia. Assim como Milton, Clerici tinha entrado para os *partigiani*, mas não se encontrava na mesma divisão, pois Clerici estava com os *garibaldini*.

⁸² “Macchinalmente Milton si girò e si avvicinò alla porta. Il dover salutare decentemente la donna gli pesava addosso come un’impresa schiacciante. Serrò gli occhi e disse: - è stata molto gentile. Anche coraggiosa. Grazie di tutto” (FENOGLIO, 2006, p. 17-18).

Milton pede ao seu comandante um dia de dispensa para poder falar com Clerici. Ao chegar à caserna onde deveria encontrar seu grande amigo, Milton descobre que Clerici tinha sido capturado pelos fascistas. Aqui temos início a uma busca descontrolada que levanta dúvidas de seus companheiros.

Alguns *partigiani*, sem entender a fixação de Milton por Clerici, perguntam para o protagonista o porquê da pressa e ânsia em encontrar o amigo. Essa dúvida gira em torno do fato de Milton ser considerado um bom *partigiano* enquanto Clerici é descrito como o garoto rico, o belo que usa pijama de seda para dormir nos estábulos.

A fixação de Milton, o que é muito curioso no romance, não está propriamente na amada. Ele não a busca. Milton quer a *verdade*, mas uma verdade que deveria ser revelada por Clerici, e não por outra pessoa, nem pela própria Fulvia. Para Milton trata-se de uma dupla traição, e no contexto *partigiano* a traição que vem do amigo ganha proporções descomunais.

O triângulo amoroso existe apenas no pensamento de Milton, que curiosamente no romance não tem nunca o nome civil revelado: Milton é o nome de *partigiano*. Na guerra de *Resistenza* adotar um apelido marca a saída da vida civil para estar, ou melhor, para “ser” um *partigiano*. Podemos perceber esse abismo entre a vida de “antes” e a do “agora”, da guerra, através do pensamento de seu companheiro Ivan ao se indagar a respeito do que havia acontecido com Milton depois do encontro com a senhora na casa de Fulvia.

Ivan voltou a pensar, fumando rápido para acabar o cigarro antes que se desfizesse entre seus dedos. “Não sei o que lhe deu, o que viu ou sentiu naquela casa de ricos. Quem sabe o que lhe terá dito a velha?” Jogou a guimba e depois coçou com força, freneticamente, a cabeça sobre as orelhas. “Aquela velhota! O que foi que ela lhe disse? Bem que poderia ficar calada em razão do momento que estamos vivendo. Vai saber o que lhe disse. A gente diria logo que tem mulher no meio.” Mas, ao mesmo tempo, ria consigo mesmo com incredulidade e desprezo. “É, realmente esta seria a hora e o lugar para perder a cabeça por uma mulher. Um *partisan*⁸³ sério como Milton.

⁸³ A tradutora optou pela tradução de *partigiano* para a forma inglesa *partisan*. Com esta escolha, a tradutora conseguiu transportar uma literatura regional, marcada pelo seu espaço de publicação, para um obra de abrangência internacional.

As mulheres! Hoje! Fazem rir. Dão nojo e piedade. De qualquer modo, é certo que era alguma coisa da vida de antes, e voltar a essas coisas faz mais mal do que bem. Com a vida e o trabalho que temos, entramos em crise por nada. As coisas de antes para depois, para depois!” (FENOGLIO, 2001, p. 35)⁸⁴

Ivan, num jogo de pensamentos, passa em revista detalhadamente sobre a ideia de “ser” *partigiano*. Para Ivan aquele momento da história italiana deveria ser visto como destacamento do tempo, as atenções deveriam estar voltadas para aquela guerra, pois apenas assim poderiam resolver os problemas bélicos. Perder a cabeça naquele momento. Não apenas uma garota poderia trazer problemas para um *partigiano*, mas a grande armadilha estava no passado, na vida civil que deveria ser deixada de lado. Tendo em vista esta questão, é interessante o fato de Clerici ter apenas o nome de civil: em nenhum momento, apesar dos apelidos pejorativos dados pelos companheiros, Giorgio Clerici é apresentado por um nome de *partigiano*. Assim como Fulvia, sabemos de Giorgio Clerici apenas o que a memória de Milton nos permite saber e do pouco que outros *partigiani* dizem.

É exatamente numa dessas lembranças de Milton que a ideia da cegueira retorna em cena. Milton se lembra de ter estado no cinema com Clerici antes deles serem convocados para o serviço militar no *Regio Esercito*. Milton e Clerici serviram juntos antes de armistício na divisão da UNPA⁸⁵. Ao contar essa lembrança a alguns *partigiani* Milton é interrogado sobre qual era o título do filme. Milton rebate dizendo que aquilo não tem importância, mas mesmo assim revela que filme era: se tratava da *Venere cieca* (1941). (FENOGLIO, 2006, p. 107).

Neste romance Fenoglio cita uma série de produções artísticas e em todas podemos encontrar fortes relações com as personagens. O

⁸⁴ “Ivan riprese a pensare, fumando accelerato per finir la sigaretta prima che gli imputridisse fra le dita. “Io non so cosa gli sia preso, che cosa abbia visto o sentito in quella casa di ricchi. Chissà che gli ha detto la vecchia?” Buttò il mozzicone e poi si grattò forte, freneticamente, la testa sopra le orecchie. “quella vecchiaccia! Cosa gli è andata a dire? Poteva ben farne a meno, visto il momento che passiamo. Chissà che gli avrà detto. Uno direbbe subito che c’entra una ragazza”, ma intanto rideva fra sé, di incredulità e di disprezzo. “Sì, è proprio il tempo e il posto di perder la testa per una ragazza. Un partigiano serio come Milton. Le ragazze! Oggi! Fanno ridere. Fanno schifo e pietà. Comunque, è sicuro che era una cosa della vita di prima, e tornare su queste cose fa più male che bene. Con la vita e il mestire che facciamo si va in crisi come niente. Le cose di prima a dopo, a dopo!” (FENOGLIO, 2006, p. 21)

⁸⁵ Dizia respeito à *Unione Nazionale Protezione Antiaerea*, onde muitos jovens eram obrigados a prestar serviço fazendo trocas de turno.

autor não se limita ao cinema, trazendo também música, poesias e indicações de livros. Poemas e músicas de língua inglesa principalmente, pois Milton é apresentado como um deus do inglês. Arriscava inclusive a traduzir algumas dessas músicas e desses poemas para Fulvia.

A trama do filme citado é particularmente imbricada à trama do próprio Milton. A produção cinematográfica francesa *Vênus cega* (Abel Gance, 1941), a primeira da França ocupada pelas tropas nazistas, foi protagonizada pela atriz Viviane Romance. A personagem Clarisse, interpretada por Romance, descobre que ficará cega, e na tentativa de fazer com que seu amado não se sacrifique pela sua condição ela rompe o romance dizendo que não o ama. Na cena em que ela percebe o início de sua cegueira, olhando para a própria mão e depois para as pessoas em volta, não é apenas a falta de foco que marca a dificuldade de ver, e sim um girar constante das coisas que ela tenta focalizar. Assim é para Milton sua busca pela “verdade”: ele não apenas perde completamente o foco da questão coletiva da guerra, como as situações em que ele adentra para buscar sua verdade se mostram girando a sua frente, sem poder tocá-las, pois ele está sempre um passo atrás da sua questão. Milton caminha pelo território em guerra como a personagem Clarisse é apresentada no pôster da *Venere cieca* (Figura 14)



Figura 16. Pôster de divulgação do filme *Venere Cieca* (1941) de Abel Gance.

No pôster acima, a personagem Clarisse com as mãos estendidas afrente, num clássico caminhar marcado pela cegueira, ela vai em direção aos outros dois personagens, mas a distância entre eles não é clara apenas pelo plano do desenho, e sim pela impossibilidade de visualizar a face do casal. Existe ainda uma barreira física que separa a “Vênus cega” de sua busca, as cordas mantêm essa distância. Outro detalhe que chama muito a atenção e o fato da personagem Clarisse enquanto cega com as mãos estendidas apresentar esse tom esbranquiçado, quase transparente fazendo com que o amado, a direita do desenho, não possa focaliza-la, seu olhar passa direto para o outro lado do pôster. É assim que Milton atravessa a *Resistenza*, seus companheiros não o reconhecem a partir do momento em que ela parte para a sua questão pessoal.

Assim é a indagação de Milton – com a constante permanência do que ouviu da senhora que cuidava da casa de Fulvia – ao pensar e rever os eventos vividos antes da guerra entre ele, a amada e o amigo Clerici numa tentativa de encontrar as evidências da traição por parte do amigo. Mas os eventos fogem, escapam junto com a lembrança da amada: lembranças que ele não consegue fixar e teme perder.

Só no último instante Fulvia levantara os olhos para Milton; e os seus olhos diziam que ele, Milton, poderia ser tudo menos um deus.

Milton cobriu o rosto com as mãos e, na escuridão, procurava rever os olhos de Fulvia. Por fim tirou as mãos e suspirou, exausto pelo esforço e pelo medo de não se lembrar deles. Eram de um castanho intenso, filetados de ouro.

Voltou-se para a colina e entrevistou Ivan, sempre agachado e atento ao longo e complicado declive. (FENOGLIO, 2001, p. 21-2)⁸⁶

No trecho acima, Milton ainda não havia decidido em empenhar-se na sua questão pessoal. O forte destacamento entre a luta coletiva e a decisão de sua busca pela verdade sobre a traição do amigo é a marca deste romance. Não podemos deixar de pensar, ainda, em outro detalhe

⁸⁶ “Solo all’ultimo Fulvia aveva sollevato gli occhi a Milton, e i suoi occhi dicevano che quello, Milton, poteva esser tutto tranne che un dio. Milton si premette le mani sul viso e in quel buoi cercò di rivedere gli occhi di Fulvia. Alla fine abbassò le mani e sospirò, esausto dallo sforzo e dalla paura di non ricordarli. Erano di un caldo nocciola, pagliettati d’oro. Voltò la testa al crinale e ci vide una parte di Ivan, sempre accoccolato e attento al lungo, complesso pendio.” (FENOGLIO, 2006, p.7-8)

que cruza a *cegueira* de Milton com o filme supracitado: a ideia de uma Vênus cega. A deusa do panteão romano associada à deusa grega Afrodite, representante da beleza e do amor, tem como uma importante característica a vaidade. Mas a vaidade não se dá apenas pelo se fazer ver, mostrar-se, é também importante para esta característica: o poder ver-se, perceber visualmente a si mesmo. Milton perde essa capacidade, ele não consegue ver-se do momento em que passou a pensar na possível traição do amigo. Milton, ao entrar rispidamente e bater a porta de um estábulo onde dormiam alguns *partigiani*, ouviu:

– Ei! – disse uma voz. – Vá devagar. Estamos sofrendo do coração.

[...]

– Não me diga que meti medo em você – disse Milton sentando ao seu lado.

– Juro. A essa altura meu coração está fraco. Para enfraquecer o coração este ofício [*partigiano*] é pior do que o de escanfandrista. Você escancarou a porta como uma canhonada. Além disso, sabe como está sua cara? Faz tempo que não se olha no espelho?

Milton esfregou o rosto com as mãos.
(FENOGLIO, 2001, p. 129-131)

Milton não se via mais, e este fato se torna ainda mais forte ao pensarmos que, na guerra, lavar o rosto e barbear-se são atividades apreciadas tanto por soldados quanto por resistentes, pois evita a proliferação de pragas. A sensação maior não é apenas pelo fato de Milton não se ver no espelho, mas, provavelmente, ele não conseguiria focalizar-se diante do vidro prateado, pois até no encontro consigo mesmo diante do espelho, poderia colocar em cheque a validade da própria busca, balanceando sua questão pessoal e questão coletiva daquela guerra. José Saramago em seu Nobel da literatura, *Ensaio sobre a cegueira* (1995), não pretendia trabalhar a ausência da visão e suas consequências, e sim a desumanização e a humanização, justamente em contrapontos, a partir da perda da visão. Logo no início do romance de Saramago, o oftalmologista, que estudava uma resposta para a cegueira repentina de um paciente – caracterizada “por uma espécie de brancura leitosa, espessa”⁸⁷, que ocupa todo o campo de visão – vai descrevendo uma série de tipos de cegueira, causas e etc, mas uma chama a atenção

⁸⁷ SARAMAGO, 1995, p. 28.

em particular: a agnosia. Trata-se da incapacidade de reconhecer o que se vê, é uma cegueira psicológica, mas que não deixa a pessoa nas trevas, pois ela vê e não consegue reparar. A *cegueira* de Milton se aproxima da agnosia, mas é marcada por eventuais lapsos em que colocam o protagonista em confronto com suas atitudes. No romance de Saramago a atitude de reparar o outro, mesmo na condição de cego, é a saída possível para a humanização em face da degradação em que são submetidos as personagens do romance, pois “organizar-se já é de certa maneira, começar a ter olhos”⁸⁸ e organizar-se é perceber o outro. Milton ao encontrar e aprisionar um fascista se vê diante de um desses “lapsos” de sua *cegueira*. Num fluxo de pensamento Milton “percebe” o fascista, repara sua farda e começa a pensar que, provavelmente, aquele fascista tinha fuzilado alguém e começa a se interessar por aquela “verdade”:

Oh!, essa era outra verdade que não podia ser ignorada. Mas não lhe perguntaria. De qualquer maneira, ele negaria desesperadamente; talvez pressionando com a *Colt*, confessaria ter matado sim, mas em combate regular. Mas essa investigação de Milton certamente teria complicado as coisas, o caminho para Mango certamente teria sido menos tranquilo e menos rápido do que Milton agora começava a esperar. A verdade sobre Fulvia tinha prioridade absoluta, ou melhor, **só ela existia**. (FENOGLIO, 2001, p. 12, grifo nosso.)⁸⁹

Aprofundar-se naquela “nova verdade” seria entrar na questão coletiva, era o início de uma saída do estado de torpor de Milton, era sua possibilidade de “humanização”, mas, como num retorno à *cegueira*, Milton retoma a única questão que poderia existir: Fulvia. Esta possível passagem a uma “humanização” pode ser afirmada ao contrapô-la ao final do romance *Una questione privata*. Pouco antes o protagonista encontrar com seu destino, ele se encontra completamente

⁸⁸ Idem, p. 282.

⁸⁹ “Oh, questa era un'altra verità da non poter stare senza sapere. Ma non gliel'avrebbe chiesta. Quello tanto avrebbe negato, disperatamente; forse, premendolo con la *Colt*, avrebbe confessato di aver ucciso sí, ma in regolare combattimento. Ma poi questa inchiesta di Milton avrebbe certamente complicato le cose, il cammino a Mango sarebbe certamente stato meno liscio e sollecito di quel che Milton ora cominciava a sperare. La verità su Fulvia aveva la precedenza assoluta, anzi esitava essa sola.” (FENOGLIO, 2006, p. 26).

bestializado: “Irruppe Milton, como um cavalo, os olhos totalmente brancos, a boca escancarada e espumante [...]” (FENOGLIO, 2001, p. 158)⁹⁰.

Atrelada à questão de Fulvia, a linha condutora de todo o romance se situa entre o empenho em lutar ao lado de seus companheiros esquecendo a vida de antes para poder assim libertar aquele povo dos sofrimentos de uma guerra fratricida, e o momento em que Milton perde sua capacidade de ver essa questão coletiva, tendo os pensamentos tomados pela necessidade de buscar a sua “verdade” sobre a traição: a qualquer custo.

3.3 *Domani, ad ogni costo, avrebbe saputo*

Na última página do terceiro capítulo é que realmente começa a *questão* de Milton: a busca pela verdade, por *aquela* verdade sobre Fulvia e Giorgio que torna-se sua única missão. Dada a importância desse trecho para nossa análise da poética do romance, citaremos parte dele:

Amanhã, em todo caso [a qualquer custo], saberia. [...] Tinha pela frente a noite mais longa de sua vida. Mas no dia seguinte ficaria sabendo. Não podia mais viver sem saber e, sobretudo, não podia morrer sem saber, numa época em que os jovens como ele eram chamados antes para a morte do que para a vida. Teria renunciado a tudo por aquela verdade. Entre aquela verdade e a inteligência do universo teria optado pela primeira.

“Se é verdade...” Era tão terrível que levou as mãos aos olhos com tanto furor, como se quisesse cegar-se. Depois entreabriu os dedos e entre eles enxergou o negrume da noite completa. (FENOGLIO, 2001, p. 41)⁹¹

⁹⁰ “Irruppe Milton, come un cavallo, gli occhi tutti bianchi, la bocca spalancata e schiumosa [...]” (FENOGLIO, 2006, p. 128-129).

⁹¹ “Domani, ad ogni costo, avrebbe saputo. [...] C’era di mezzo la più lunga notte della sua vita, ma domani avrebbe saputo. Non poteva più vivere senza sapere e, soprattutto, non poteva morire senza sapere, in un’epoca in cui i ragazzi come lui erano chiamati più a morire che a vivere. Avrebbe rinunciato a tutto per quella verità, tra quella verità e l’intelligenza del creato avrebbe optato per la prima.” (FENOGLIO, 2006, p. 26).

Milton, completando exatamente o mesmo movimento da *Venere cieca* (1941) no desenho do pôster (Figura 16), olha entre os dedos e pode apenas contemplar o “negrume da noite”. Os olhos de Milton, assim como os olhos da personagem Clarisse, mostram-se engrandecidos e lúcidos, pois ambos buscam qualquer resquício de claridade, mas são olhos perceptivelmente incapazes de serem sensibilizados pela luz. No caso de Milton, ausência de luz para sensibilizar seus olhos aguça outros sentidos, dá vazão a sentimentos confusos que o fariam escolher a verdade sobre a traição do amigo em detrimento da inteligência, esta que é também uma forma de ver, de enxergar. O estado de confusão e angústia do protagonista é marcado pelas reticências que, como define Gabriele Pedullà, são usadas por Fenoglio para esconder palavras e sentimentos que são completamente reconhecíveis por parte do leitor, provocando o emudecimento do narrador e o surgimento do sentimento de angústia de Milton no silêncio⁹² aberto pelos três pontos.

O trecho citado acima não nos apresenta apenas as angústias que consumirão Milton durante toda aquela noite, que é definida pelo narrador como a mais longa de sua vida. Entre a obra original e a tradução de *Una questione privata*, o sentido da longa noite pode ser lido de dois modos distintos: na tradução, a atenção é dada pela duração alongada da noite por conta dos pensamentos de Milton que, provavelmente, não o deixariam dormir e assim “tinha pela frente a noite mais longa de sua vida”; na obra em italiano, aquela noite seria longa por se apresentar, naquele momento, como o único obstáculo que separava Milton de saber maiores detalhes dos encontros entre Clerici e Fulvia. A noite não estava à sua frente e sim “c’era di mezzo [...]” entre ele e sua *questão*. É por este último motivo que a noite não poderia sensibilizar seus olhos, ela se apresentava como uma barreira negra, não física, pois permitia projetar suas angústias para além da escuridão acreditando que bastaria a luz para expulsá-la e, assim, como na luz de um holofote, ver a sua “verdade” refletida no centro de um palco escuro. A *Resistenza* para Milton tinha se apagado, mais do que resistir contra o nazifascismo, “o duro era resistir” até o amanhecer.

“Se è vero...” Era così orribile che si portò le mani sugli occhi, ma con furore, quasi volesse accecarsi. poi scostò le dita e tra esse vide il nerore della notte completa.” (FENOGLIO, 2006, p. 26).

⁹² No capítulo VI, intitulado “Silenzi”, do ensaio *La strada più lunga* (2001), Gabriele Pedullà discorre longamente a respeito do uso das reticências por Fenoglio.

O fragmento, por marcar o abandono de Milton da questão coletiva para poder seguir sua questão pessoal, conduz-nos à necessidade da análise do título desta obra. O dicionário *Houaiss* da língua portuguesa apresenta uma gama de definições para a palavra *questão*, que aqui podemos associar livremente com o italiano *questione* devido à mesma origem latina de ambas. Na primeira opção de definição a palavra *questão* se refere ao cerne do problema, ao objeto de debate. Para esta significação temos para todo o romance a questão pessoal de Milton, ou seja, é o objeto da história em tensão à questão coletiva, que deveria a todo o momento ser o centro das preocupações dos combatentes, para que a guerra fratricida acabasse o quanto antes.

Mas as significações que se seguem permitem estabelecer relações diretas com as vicissitudes do protagonista, pois como segunda definição o dicionário traz a ideia da pergunta feita, direcionada, no intuito de saber algo. Milton tinha claro para si a pergunta que iria fazer ao amigo, tão clara era sua *questão* que o título da obra traz consigo o pronome indefinido *uma*, especificando a *questão* do protagonista como unitária, para resolvê-la bastava encontrar o amigo e obter a resposta. O que o próprio Milton não sabia era qual seria sua ação caso a resposta fosse afirmativa: caso se confirmasse a traição. É importante lembrar que a *verdade* buscada por Milton não condiz a uma verdade em absoluto. Milton pretende encontrar Clerici para poder confirmar as palavras da caseira. Palavras que, de qualquer modo, não são claras a respeito da relação entre Fulvia e Clerici.

Ao rever a casa de Fulvia por dentro, na ausência da amada, Milton é tomado por um fluxo de pensamento. Sua memória seleciona uma série de imagens e situações, anacronicamente, dos momentos de interação entre ele e Fulvia, que vão sendo associadas aos ângulos da casa, aos espaços de memória do protagonista. Destas memórias Giorgio Clerici era uma presença constante.

Fulvia dançava muito frequentemente com Giorgio Clerici, ficavam enlaçados cinco ou seis discos consecutivos, separando-se só nos intervalos. Giorgio era o rapaz mais bonito, mais rico e obviamente mais elegante de Alba. Nenhuma jovem de Alba estava em condições de fazer *pendant* com Giorgio Clerici. Fulvia chegou de Turim e o casal perfeito estava formado. Ele era louro-mel, ela castanha-mogno. Fulvia estava entusiasmada com Giorgio, como bailarino. “*He dances divinely*”, proclamava, e Giorgio com ela:

“É... é inexprimível”, e, virando-se para Milton: “Nem você, que sabe lidar tão bem com as palavras, saberia dizer...” Milton sorria para ele [...]. (FENOGLIO, 2001, p. 27)⁹³

São passagens como a do trecho citado acima que jogam o leitor na penumbra da dúvida sobre a existência de uma real relação amorosa entre Milton e Fulvia. Dessa relação a única certeza é o amor que Milton sente por Fulvia, tanto no presente quanto no passado. O passado de Milton é aberto pelo narrador através do discurso direto, puxando as vozes das personagens diretamente das memórias do protagonista atrelado aos espaços percorridos, espaços esses que podemos chamar de “lugares de memória”, segundo o conceito cunhado por Pierre Nora, pois a imaginação de Milton investe de uma aura simbólica aqueles espaços e os transforma em objeto de um ritual.⁹⁴

Nas vozes, tanto de Fulvia quanto de Clerici, extraídas de Milton pelo narrador, podemos perceber a insistência ao fato do protagonista “lidar tão bem com as palavras”. Esse fato é notável na fala de Clerici transcrita acima e na fala de Fulvia: “Chega. Não fale mais comigo. Você me faz chorar. Suas belas palavras só servem para me fazer chorar [...]. Você é malvado. Fala assim, procura esses assuntos e discorre sobre eles, só para me ver chorar.” (FENOGLIO, 2011, p. 25)⁹⁵. Esta habilidade com as palavras nos mostra um protagonista capaz de construir-se um passado, fato que não deve ser interpretado de modo a pensar que ele tenha, ou não, construído para si uma falsa história de amor ou um fantasioso relacionamento com Fulvia.

O importante aqui é notar que Milton, antes de entrar na casa, tinha conseguido manter a frieza e a centralidade na questão coletiva necessária para ser um *partigiano*, como observa o companheiro Ivan ao analisar o amigo que sai da casa de Fulvia.

⁹³ “Fulvia ballava spessissimo con Giorgio Clerici, duravano anche per cinque o sei dischi consecutivi, slacciandosi appena negli intervalli. Giorgio era il piú bel ragazzo di Alba ed anche il piú ricco, ovviamente il piú elegante. Nessuna ragazza di Alba era in condizioni di far da pendant a Giorgio Clerici. Arrivò da Torino Fulvia e la coppia perfetta fu formata. Lui era biondo miele, lei bruna mogano. Fulvia era entusiasta di Giorgio, come ballerino. «*He dances divinely*», proclamava, e Giorgio di lei: «É... è indicibile», e, rivolto a Milton: «Nemmeno tu, che con le parole sei formidabile, sapresti dire...» Milton gli sorrideva [...]” (FENOGLIO, 2006, p. 13)

⁹⁴ NORA, 1993, p. 21.

⁹⁵ “Basta. Non mi parlare piú. Mi fai piangere. Le tue bellissime parole servono solo, riescono solo a farmi piangere. Sei cattivo. Mi parli così, questi argomenti li cerchi e li svulppi solo per vedermi piangere.” (FENOGLIO, 2006, p. 12).

“Mas o que deu nele? Eu digo que enlouqueceu ou quase. Entretanto, sempre foi um rapaz direito, mais que direito, quase frio. Eu sou testemunha. Vi-o manter a cabeça fria até quando o próprio Leo [chefe da divisão de Milton] já a tinha perdido. Um rapaz mais que direito. Mas ele também é um estudante e os estudantes são todos um pouco birutas. Nós, do povo, somos muito mais equilibrados.” (FENOGLIO, 2001, p. 34-35)⁹⁶

Ivan, a seu modo, também comenta a respeito de Milton lidar com os livros por ser estudante, marcando também uma importante diferença entre os estudantes e o “povo”, geralmente trabalhadores rurais, naquela guerra fratricida.⁹⁷ Mas o importante desta passagem é marcar um antes e um depois de Milton entrar na casa. Milton não via Fulvia há mais de um ano. Diferente de Giorgio, Milton foi obrigado a ir a Roma quando fazia parte da *UNPA*, tendo restado ali até o fatídico 8 de setembro. Quando retornou para Alba, atravessando aventurosamente as zonas de conflito, sua amada Fulvia já tinha partido para Turim, e deste modo, Milton pode ficar apenas com as lembranças de seu amor. Rever a casa de Fulvia era como renovar as lembranças, manter vivo aquele passado que tinha construído e, dentro da possibilidade, se fazer presente para a amada. Esse sentimento é nítido no momento em que Milton está embaixo do alpendre da casa.

“Fulvia, Fulvia, meu amor.” Diante da porta da casa dela, pela primeira vez em tantos meses, pareceu não confidenciar mais ao vento. “Sou sempre o mesmo, Fulvia. Fiz tantas coisas, caminhei tanto... fugi e persegui. Me senti vivo como nunca e me vi morto. Ri e chorei. matei um homem, no calor da hora. Vi matarem outros a sangue frio, muitíssimos. Mas eu sou sempre o mesmo.” (FENOGLIO, 2001, p. 22.)

⁹⁶ “Ma che gli è preso? Io dico che è impazzito o quasi. Eppure è sempre stato un ragazzo a posto, più che a posto, persino freddo. Io sono testimone. L’ho visto mantenere la testa anche quando la perdeva lo stesso Leo. Un ragazzo più che a posto. Ma è uno studente pure lui e gli studenti sono tutti un po’ tocchi. Noi della plebe siamo molto più centrati”. (FENOGLIO, 2006, p. 20).

⁹⁷ Em muitos enredos da chamada *letteratura della Resistenza* é corrente este conflito entre o combatente estudante e o combatente nos bandos *partigiani*. Em *Uomini e no* (1945), considerado o primeiro romance da *Resistenza*, Elio Vittorini explora a dualidade entre o intelectual e operário na guerra civil urbana de Milão.

Ser o mesmo, continuar o mesmo apesar da guerra, das atrocidades vistas e vividas, era o único modo de manter o contato com a amada, ainda que no plano do pensamento. Mas esse “ressurgir” do passado, que está sendo provado por Milton diante da porta da casa da amada, será “sempre diferente de si mesmo”, como nos alertou Gagnebin (1997) no primeiro capítulo deste trabalho. Dentro da casa Milton se atém a um detalhe que o atinge com a força de um soco e que retoma a diferença entre ele, tradutor e poeta e o amigo Giorgio Clerici, bom dançarino.

Aproximou-se da estante, atraído pelo fraco brilho dos vidros. Já tinha visto que ela estava quase vazia, quando muito com uma dezena de livros esquecidos, sacrificados. Inclinou-se para examinar as prateleiras, mas logo se endireitou, como num efeito contrário a um soco na boca do estômago. Estava pálido e faltava-lhe o ar. Entre aqueles poucos livros largados estava *Tess of the D’Urbervilles*, que ele tinha dado a Fulvia, arruinando-se por uma quinzena.

– Quem escolheu os livros para levar embora ou deixar? Foi Fulvia?

– Foi.

– Ela mesma?

– Mas claro – disse a caseira. – Só ela se interessava pelos livros. Ela mesma os escolheu e os embalou. Sua maior preocupação foi com o gramofone e os discos. Como vê, livros, deixou alguns, mas discos, nenhum. (FENOGLIO, 2001, p. 28).⁹⁸

⁹⁸ “Andò alla libreria, richiamato dal fioco luccicore dei cristalli. Aveva già visto che era quasi vuota, con al più una decina di libri dimenticati, sacrificati. Si inclinò agli scaffali ma subito si raddrizzò, come per l’opposto effetto di un pugno alla bocca dello stomaco. Era pallido e gli mancava il respiro. Tra quei pochi libri trascurati aveva visto *Tess dei d’Urbervilles* che lui aveva regalato a Fulvia, disstandosi per una quindicina.

– Chi ha scelto i libri da portar portar via o da lasciare? È stata Fulvia?

– Lei.

– Proprio lei?

– Ma certo, – disse la custode. – I libri interessavano solo a lei. Li prese e li imballò lei stessa. Ma più che altro si preoccupò del grammofono e dei dischi. Di libri, come vede, ne ha lasciati, ma dei dischi nemmeno uno. (FENOGLIO, 2006, p. 14)

Milton, naquele momento, não era mais o mesmo. “Entrara [na casa] para buscar inspiração e força e saía espoliado e destruído” (FENOGLIO, 2001, p. 32.)⁹⁹. Milton tinha sido espoliado de seu passado, ao menos daquele construído. O jovem de cabeça fria que, provavelmente, manteve-se sadio ao presenciar atrocidades ao se encontrar diante da possibilidade de traição por parte do amigo, se sentiu-se destruído. Milton não apenas pensa a traição de Clerici a partir das palavras da caseira, ele vai costurando elementos que vão confirmando, ao menos para ele, uma posição de Fulvia em relação a ele e Clerici. Por isso, Milton sente como um soco no estômago ao ver que o livro dado de presente por ele permanecia naquela casa vazia enquanto a escolha de Fulvia tinha sido os discos. O “poeta” se sente mais distante da amada em relação ao “bailarino”. Estes elementos costurados por Milton o distanciam mentalmente da amada, funcionam exatamente de modo contrário ao que ele pretendia quando viu e decidiu entrar na casa.

É o próprio Milton que nos conduz a pensar essa construção ao dizer, num solilóquio, sobre as palavras da caseira e pensar no seu passado com Fulvia.

Quero crer que tenha falado sério, com espírito sincero, que não me tenha levado a construir um mundo de dúvida e sofrimento sobre certas palavras que disse por dizer, aproximativamente. Do mesmo modo como, talvez, Fulvia me tenha feito construir um mundo todo de amor sobre certas palavras ditas assim por dizer... Basta, basta, basta. (FENOGLIO, 2001, p. 144.)¹⁰⁰

Naquele momento assim era o mundo de Milton, um mundo fundamentado sobre palavras, mas são palavras que se movem, que constroem sensações e pensamentos diversos de acordo com o seguir, com o buscar do personagem. Podemos pensar esse buscar, crer e fundamentar sensações sobre as palavras a partir das impressões de Italo Calvino sobre o romance *Una questino privata*. Em seu, já comentado e citado, prefácio à reedição de seu romance *Il sentiero dei nidi di ragno*,

⁹⁹ “Era entrato por raccogliervi ispirazione e forza e ne usciva spoglio e distrutto. (FENOGLIO, 2006, p. 18).

¹⁰⁰ “Voglio sperare che abbia parlato seriamente, in spirito di verità, purché non mi abbia fatto costruire un mondo di dubbio e di sofferenza su certe parole dette tanto per dire, approssimativamente. Così come, forse, Fulvia mi ha fatto costruire tutto un mondo di amore su certe parole dette pure così per dire... Basta, basta, basta.” (FENOGLIO, 2006, p. 115 -116.).

Calvino nos diz que “no qual [*Una questione privata*] o que se persegue, se persegue para perseguir outra coisa, e esta outra coisa para perseguir outra coisa ainda e não se chega ao verdadeiro por quê.”¹⁰¹. Podemos pensar que esse buscar, crer e fundamentar as sensações usando as palavras como alicerce, ao mesmo tempo estas palavras se movem, desestruturando aquilo que estava construído por cima, ou seja, a *verdade* que deveria confirmar. Milton, neste trecho, coloca em dúvida a própria busca, a sua questão pessoal.

Após procurar em vão o *partigiano* e amigo Giorgio Clerici, Milton pensa em escutar novamente a caseira. Esta passagem também nos permite conquistar e ir além da ponte literária na qual podemos encontrar o autor, Beppe Fenoglio. De modo análogo ao protagonista de seu romance, Fenoglio construiu seu mundo infanto-juvenil alicerçado nas palavras da língua italiana, a mesma “língua da falsificação propagandista e de uma arrogância bufona”¹⁰² pela qual se apresentava o fascismo para sua geração. Fenoglio, já nos anos de liceu, encontrou na leitura da literatura inglesa e nos estudos da língua anglo-saxônica uma forma de escapar da “onipresença” fascista. Como *partigiano*, ele provavelmente sentiu a mesma traição provada por Milton, é a traição que pode partir de um amigo ou de qualquer outra pessoa com quem se conversa, convive ou combate: temos aqui um dos elementos da guerra civil: o inimigo é compatriota. Enquanto escritor, Fenoglio – como já acenado no final do segundo capítulo desta pesquisa – nos momentos de escrita, ou melhor, nos seus momentos de “restituição de sensações passadas”¹⁰³ as reelaborava no papel primeiramente em inglês, para depois traduzi-las em italiano¹⁰⁴. A escrita primeiramente em inglês permitia que o autor escapasse da retórica construída pelo fascismo e disseminada através da língua. Mas para escapar desta retórica era necessário abandonar completamente “a casa”.

A casa se constituiu enquanto figura simbólica em *Una questione privata*. É um elemento importante que pode ser trabalhado em comparação ao que representa a casa para o *partigiano* Johnny. Na

¹⁰¹ “[...] in cui ciò che si insegue, si insegue per inseguire altro, e quest'altro per inseguire altro ancora e non si arriva al vero perché.” (CALVINO, 2006, p. XXIII).

¹⁰² “[...] lingua della falsificazione propagandistica e di un'arroganza caciaronica [...]” (PEDULLÀ, 2001, p. 115.).

¹⁰³ (BIANCHI, Pietro. *Il guerriero di Alba sogna in inglese*. Il giorno, Milão, 19 jan. 1960.)

¹⁰⁴ Sobre o uso do inglês nas obras de Beppe Fenoglio o crítico italiano Dante Isella dá importantes informações a esse respeito no artigo “La lingua del «Partigiano Johnny»”, publicado originalmente em FENOGLIO, B. *Romanzi e racconti*,. Torino: Einaudi-Gallimard, 1992. O mesmo texto foi acrescentado como apêndice à edição de 1994 de *Il partigiano Johnny*, pela editora Einaudi.

primeira parte deste capítulo foi citado o crítico Gabriele Pedullà, o qual, ao analisar os “Johnny’s” (*Primavera di bellezza e Il partigiano Johnny*), traz a ideia de se tratar “de um garoto que se coloca na soleira da vida adulta.”¹⁰⁵ Podemos destacar a palavra “soleira”, para em diálogo com esta pensar a casa vista por Milton. Para além de Pedullà, a soleira não precisa ser pensada apenas como o espaço que divide a infância da vida adulta, linha que quando superada não se pode mais retornar. Para Fenoglio tomar a decisão, ou não, de se tornar *partigiano* é uma questão definitiva, por isso difícil de ser tomada e se caracteriza de modo semelhante ao rito de passagem de atravessar a “soleira” e entrar na vida adulta. Na primeira frase do romance *Il partigiano Johnny* o protagonista olha pela janela e dela contempla a cidade.

Johnny estava observando a sua cidade da janela da pequena casa que sua família tinha alugado, precipitadamente, para escondê-lo depois de seu imprevisto, inesperado retorno da distante, trágica Roma entre as sete conexões alemãs.¹⁰⁶

Para Johnny a vida se encontrava fora daquela casa, mais precisamente no “reino arcangélico dos *partigiani*”¹⁰⁷, para usarmos uma expressão de Fenoglio. O romance realmente é conduzido deste modo. Johnny ultrapassa a soleira e abandona a casa que lhe dava proteção, para poder ser um *partigiano*, completando seu rito de passagem, mas não sem antes participar de diversas reuniões e discussões em que deveria confrontar, no campo das ideias, sobre destino, violência, paz, a divisão entre bem e o mal e a morte. No romance *Una questione privata*, Milton é colocado diante de um movimento oposto em relação ao de Johnny. Milton observa a casa, ou seja, ele se encontra do lado de fora tendo, provavelmente, já completado o rito de passagem similar ao de Johnny.

A boca entreaberta, os braços abandonados ao longo do corpo, Milton olhava a casa de Fulvia, solitária na colina que degradava sobre a cidade de Alba.

¹⁰⁵ PEDULLÀ, G. *Alla ricerca del romanzo*. Apud FENOGLIO, 2006, p. XII-XIII

¹⁰⁶ “Johnny stava osservando la sua città dalla finestra della villetta collinare che la sua famiglia s’era precipitata ad affittargli per imboscarlo dopo il suo imprevisto, insperato rientro dalla lontana tragica Roma fra le settemplici maglie tedesche.” (FENOGLIO, 1994, p. 5).

¹⁰⁷ “[...] regno arcangelico dei partigiani.” (FENOGLIO, 1994, p. 27).

O coração não lhe batia mais, parecia estar refugiado no seu corpo. (FENOGLIO, 2001, p.15)¹⁰⁸

A soleira é exatamente o espaço que separa e, também, é o ponto de encontro entre Johnny e Milton. A soleira marca o movimento contrário dos dois protagonistas, pois Johnny sai da casa e se torna *partigiano*; enquanto Milton entra na casa e, ao perder o foco na questão coletiva da guerra civil, é como se não pudesse mais sair. É o movimento dos dois protagonistas que aciona os dois romances, movimentos que Fenoglio apresenta como sem volta. Este espaço não divide apenas o rito de passagem, seja qual ele for: divide, principalmente, o espaço coletivo da guerra civil e o espaço privado durante a guerra e ambos podem se apresentar como uma armadilha na guerra fratricida. A casa, ambas, ainda dizem respeito à vida civil dos dois protagonistas.

Mas Milton não está apenas “preso” na casa, ele acaba preso também ao seu passado, ou melhor, acaba “preso” na tentativa de reorganizar o passado para poder continuar a viver: é a busca por um sentido de viver que se perdeu no presente, mas que na “restrita visão” de Milton pode ser encontrado no passado. Esta leitura é possível ao pensarmos porque Giorgio Clerici é apresentado com nome civil, mesmo fazendo parte do bando dos *badogliani*. Detalhe importante da guerra civil italiana, ser *partigiani*, subir a montanha para resistir não se trata apenas de pegar o fuzil em mãos e combater nazistas e fascistas: se tornar *partigiano* é adotar uma nova identidade e abandonar o passado. O nome de batalha se sobrepõe ao nome civil. A maior parte dos nomes são retirados de fenômenos atmosféricos (*Lampo, Fulmine*), nome de animais (*Volpe, Lupo*) e de personagens da literatura e do cinema (*D’Artagnan, Tarzan*). Milton, provavelmente, pegou seu nome do poeta inglês John Milton. O protagonista não deixa que a caseira revele seu nome de civil, interrompendo-a no momento em que ela o reconhece. Isso mantém Milton na sua posição de *partigiano*. Enquanto Clerici não é apresentado por seu nome de batalha – talvez não tenha – nem pelos companheiros de bando. Esse detalhe mantém Clerici atrelado ao passado de Milton, ou melhor, mantém a relação dos dois na vida civil, na qual também se encontra Fulvia.

¹⁰⁸ “La bocca socchiusa, le braccia abbandonate lungo i fianchi, Milton guardava la villa di Fulvia, solitaria sulla collina che degradava sulla città di Alba. Il cuore non gli batteva, anzi sembrava latitante dentro il suo corpo.” (FENOGLIO, 2006, p. 3.).

São por esses detalhes que podemos dizer que o triângulo amoroso foi cuidadosamente pintado sobre a “massa fresca” da *Resistenza*, mas não da guerra civil histórica construída nos moldes dos interesses partidários do pós-guerra: a *Resistenza* que dá suporte ao triângulo amoroso é aquela construída e pensada por Fenoglio.

O crítico e estudioso bíblico italiano Luciano Zappella, em seu artigo “Un puritano delle Langhe: Beppe Fenoglio e la Bibbia”¹⁰⁹, propõe a ideia de que, para Fenoglio, a guerra civil não tem esfumatura, ela apresenta-se com um caráter apocalíptico. Toda decisão nessa guerra trará um custo, exatamente como o narrador de *Una questione privata* apresenta o início do movimento de Milton em direção à sua “verdade”: “*Domani, ad ogni costo, avrebbe saputo*”¹¹⁰. Esse “a qualquer custo” nos mostra que a *Resistenza* de Beppe Fenoglio, ao invés de ser histórica ou ideológica, é uma *Resistenza* ética. Fenoglio quer trazer esses “custos” da guerra civil, das decisões humanas naquela guerra e, ainda, dizer que não poderiam ser diferentes. Assim “disse Johnny: – [...]. Mas lembre-se que sem os mortos, os deles e os nossos, nada teria sentido”¹¹¹. O custo da escolha de Milton, apesar de seu afastamento da questão coletiva para a sua questão pessoal, é cobrado no coletivo, como veremos mais adiante, com o fuzilamento de dois garotos que já não se sentiam colaboradores dos *partigiani* e sim dos *repubblichini*.

Milton perdeu o foco da questão coletiva daquela guerra, mas a sua *questão* continuava fratricida, pois o protagonista inicia uma caçada, às escuras, ao amigo Clerici. Este encontro, se acontecesse, seria marcado por uma violência entre irmãos. Milton sabia que consequências esse encontro traria, mas ele não queria imaginar, por isso as reticências do autor quando Milton pensa na possibilidade de confirmação ao interromper suas palavras: “Se é verdade...” - Era tão terrível que levou as mãos aos olhos com tanto furor, como se quisesse cegar-se.”¹¹². Milton, antes e durante a guerra, vivia em um sonho alimentado e construído por ele através das palavras. Nesse sonho a atenção dada por Fulvia para as traduções de Milton, de seus poemas, transformava-se em amor correspondido. As palavras da caseira atacam Milton no equilíbrio de seu sonho, e este que o conduzia, que o

¹⁰⁹ Artigo disponível no *site internet*: < http://www.bicudi.net/Fenoglio_Bibbia > Acesso em: 25 jun. 2013.

¹¹⁰ (FENOGLIO, 2006, p.26. Grifo nosso.)

¹¹¹ “Disse Johnny: - Portagli magari tutto un pacchetto. Ma ricordati che senza i morti, i loro ed i nostri, nulla avrebbe senso.” (FENOGLIO, 1994, p. 122).

¹¹² Citação da p. 118.

mantinha com a “cabeça fria”, como disse o *partigiano* Ivan, é substituído pela *cegueira*.

Entre poemas escritos e traduzidos, Milton traduziu para Fulvia a música *Over the rainbow*¹¹³. Essa música, ao longo do romance, toca na cabeça de Milton como se fosse apenas seu refrão:

*Somewhere over the rainbow
Skies are blue
And the dreams that you dare to dream
Really do come true*¹¹⁴

Considerando a música-tema do filme *O mágico de Oz*, é possível estabelecermos interessantes ligações entre o já citado uso de citações que o autor faz a partir do universo cultural anglo-saxônico, e o microcosmo das personagens da obra em análise. Importante lembrar, para continuar a separação entre o “poeta” Milton e o “bailarino” Clerici, que Milton considerava essa música da série das não dançáveis.¹¹⁵ Como escrevemos anteriormente, Fenoglio não cita ao acaso: sabia que, provavelmente, todo leitor conhecia essa música e que, mesmo não entendendo sua letra, a melodia evocaria uma situação de sonho, de esperança. Tanto que para Milton *Over the rainbow* representa uma lembrança doce-amarga, recorrente, de sua história com Fulvia, daquele dia maravilhoso em que o vinil havia tocado “dezenas, centenas de vezes”. A música, no presente da narração, funciona como um pequeno farol na sua mente, iluminando o caminho de trevas – interiores e exteriores – que o protagonista precisa percorrer. “Milton já estava longe, esmagado pelo vento e pela água, andava às cegas, mas infalivelmente, murmurando *Over the Rainbow*.” (FENOGLIO, 2001, p. 96).¹¹⁶

¹¹³ *Over the rainbow*, música de Harold Arlen e letra de E. Y. Harburg, foi cantada por Judy Garland no filme *O mágico de Oz* (diretor Victor Fleming) de 1939. Foi um grande sucesso já a partir da década de 1940, inspirando inúmeras versões até os dias de hoje. A o filme estreou nos cinemas italianos apenas em 1949, e Fenoglio, justamente, apresenta a música do filme tocando no disco de vinil: Milton e Fulvia não poderiam ter assistido ao *Mágico de Oz* antes da guerra.

¹¹⁴ “Em algum lugar depois do arco-íris/ O céu é azul/ E os sonhos que você ousa sonhar/ Realmente se tornam realidade (verdade)” (Tradução nossa). Gabriele Pedullà em seu ensaio *La strada più lunga* traz algumas traduções, do inglês para o italiano, feitas por Beppe Fenoglio.

¹¹⁵ Este trecho pode ser conferido em FENOGLIO, 2001, p. 27.

¹¹⁶ “Milton era già lontano, schiacciato dal vento e dall’acqua, marciava alla cieca ma infallibilmente, mugolando *Over the Rainbow*.” (FENOGLIO, 2006, p.74).

Porém, ironicamente, a letra contrasta seja com a paisagem tétrica das *Langhe*, seja com aquela guerra que parece sem fim; além disso, já deixa claro que o alcance da meta – obter a “verdade” – permanecerá apenas um sonho: é “além do arco-íris” que “os sonhos que se ousa sonhar se tornam verdadeiros”. Milton vê seu sonho de amor em algum lugar que não existe, justamente, *Over the Rainbow*.

É importante notar como as palavras-chaves do refrão, *dream* e *true*, sejam antitéticas: “sonho” e “verdadeiro”. A verdade buscada pelo *partigiano* permanecerá em algum lugar inalcançável, no *arco-íris*: o leque de cores da natureza, o lugar onde a luz se opõe à *cegueira* de Milton. Para o autor, existe um lugar, que é ao mesmo tempo um não lugar, onde a luz se opõe e pode se impor à *cegueira*, não àquela de Milton, mas a da nação italiana sob o fascismo.

Para muitos dos literatos italianos, tanto do pré-guerra quanto do pós-guerra, uma busca comum foi encontrar nas literaturas estrangeiras, fora do fascismo, novos elementos que permitissem pensar e escrever de modo destacado do que vinha sendo feito no decorrer de vinte anos de regime fascista. Poder ler esta literatura estrangeira em uma ditadura é poder sonhar com a liberdade, ou sonhar com espaços e possibilidades que iriam além do regime. A busca pelo desvio da cultura fascista é marcada por um sentimento de traição de grande parte da geração que acreditou nas mudanças propostas por Mussolini e que viu e viveu o início e o fim do fascismo: término muito custoso para aquela nação.

Fenoglio não apenas usava o inglês, enquanto língua, para pensar a sua *Resistenza*. Sua paixão pelo idioma anglo-saxônico e as leituras juvenis dos escritores e poetas ingleses – principalmente John Milton e John Donne – do século XVII o levaram naturalmente à leitura da versão/tradução inglesa da bíblia, conhecida como a bíblia do rei Jaime¹¹⁷ que movimentou o cenário inglês naquele período dando as bases da Revolução Puritana de Oliver Cromwell, momento histórico em que, segundo Zapella, a literatura, a fé e a guerra civil se entrelaçaram¹¹⁸. Fenoglio entrou naquele mundo distante no tempo e no espaço, mesmo sem nunca ter ido à Inglaterra, encontrou no puritanismo inglês o modelo humano que estava buscando que fosse diferente do modelo que o “fascismo” oferecia. Modelo transferido para a realidade pelo autor ao tornar-se *partigiano*, e depois depositado nos protagonistas tanto do *Il partigiano* quanto do *Una questione privata*:

¹¹⁷ Traduzida direto do hebraico e do grego, essa bíblia foi publicada em 1611. Seu baixo custo de estampa e o texto em inglês permitiu amplo acesso, possibilitando, também, que aqueles textos transformassem centrais nas discussões políticas e ideológicas.

¹¹⁸ ZAPPELLA, 2012, p. 2.

Johnny e Milton. O professor ginásial de Beppe Fenoglio, Pietro Chiodi, escreveu a respeito de seu aluno e, depois, companheiro de batalha: “Muitas vezes me disse quando era adolescente, ter sonhado com frequência que era um soldado do exército de Cromwell, ‘com a bíblia na mochila e o fuzil a tiracolo”¹¹⁹.

Partindo da visão puritana, Fenoglio não deposita em suas personagens, principalmente nos *partigiani*, a possibilidade de uma ação que conduza ao martírio, ou seja, na literatura *resistenziale* de Fenoglio não há espaço para o surgimento do mártir, pois a salvação não pode provir de um outro, – como acontece no catolicismo e se constituiu como marca cultural italiana – e sim apenas do próprio “eu”. O fato de Fenoglio conduzir à morte, tanto Johnny quanto Milton, não constrói o mártir como o *partigiano* morto de Marino Mazzacurati (Figura 15). A morte do *partigiano* é uma forma de por um ponto final nas vicissitudes da personagem, ao mesmo tempo em que mantém a *Resistenza* viva, ao menos a sua.

O peso do sentimento que Milton carrega na *Resistenza* de Fenoglio ao pensar a possível traição do amigo Giorgio Clerici, no mesmo momento em que não consegue ver além da escuridão da noite ao entreabrir os dedos, pode ser comparado ao sentimento de traição das pessoas que acreditaram nos longos discursos de Benito Mussolini e, no momento da guerra, viram-se enganadas. Esse sentimento se demonstra carnal em *Una questione privata*, ou seja, podemos pensar que a força da aproximação entre a população italiana e o fascismo antes da guerra pode ser associada aos momentos em que, na lembrança da Milton, os corpos de Clerici e do protagonista se encontravam quando tinham que dividir o espaço em estábulos e outros redutos disponíveis aos *partigiani*. “Giorgio esperava que ele [Milton] se ajeitasse para depois o abraçar [...]. E quantas vezes, acordando antes, Milton tivera tempo à vontade para observar o corpo de Giorgio, sua pele, seu pelo...” (FENOGLIO, 2001, p. 50)¹²⁰. Passar por isso, ao ponto de dividir o mesmo espaço e trocar calor com o companheiro, para depois, ao suspeitar de uma traição, não conseguir encontrá-lo, é muito próximo do que viveu a sociedade italiana a partir do dia 8 de setembro: não apenas nada havia restado de uma estrutura de Estado, restava ainda a guerra

¹¹⁹ “Più volte mi disse che da adolescente aveva spesso sognato di essere un soldato dell’esercito di Cromwell, ‘con la bibbia nello zaino e il fucile a tracolla” (SCAGLIONE, 2007, p. 26)

¹²⁰ “Giorgio aspettava che [Milton] si fosse sistemato e poi gli si stringeva e adattava [...]. E quante volte, svegliandosi prima, Milton aveva avuto tutto l’agio di di considerare il corpo di Giorgio, la sua pelle, il suo pelo...” (FENOGLIO, 2006, p. 33)

civil entrelaçada à Segunda Guerra Mundial. Tratam-se de pessoas não apenas enganadas, muitas provavelmente se sentiram como Milton, perdidas na própria cidade, no próprio país sem saber ao certo o que buscava e, para dificultar, sem saber onde procurar. Cada passo dado em qualquer direção – pois nesses momentos qualquer direção se apresenta como possibilidade de saída daquela situação – pode ser pensado como os passos do protagonista que a cada movimento se encontra sempre mais afundado na lama, como na sequência a seguir.

[...] a lama da estrada continuava a crescer [fermentar] a olhos vistos. (FENOGLIO, 2001, p.71)

[...] a ladeira era inclinada, íngreme, inchada e brilhante de lama. A lama havia sepultado a relva e os esporões e apagado as trilhas. (FENOGLIO, 2001, p. 71-72)

As calças de Milton estavam respingadas de lama até as coxas e as botas eram dois torrões de barro. (FENOGLIO, 2001, p. 96)

[...] com os lábios sujos de lama, voltou os olhos para a ponte. (FENOGLIO, 2001, p. 101)

Tinha o peito, o ventre e os joelhos emplastrados de lama. (FENOGLIO, 2001, p. 103)

[...] afundando na lama até os tornozelos. Não podia avançar mais do que quatro passos sem ter que parar para se livrar dos quilos de lama que pesavam nas botas. (FENOGLIO, 2001, p. 103)

[...] afundando na lama até as batatas das pernas. (FENOGLIO, 2001, p.129)

Chovia como nunca, pesado. O caminho era uma poça sem fim [...]. No plano andou com furor proporcional ao furor da chuva. “Em que estado me encontro. Todo enlameado, por dentro e por

fora. Minha mãe não me reconheceria. [...]”
(FENOGLIO, 2001, p. 153-154)¹²¹

Além da lama que vai dificultando o caminhar de Milton, seus movimentos e quedas são marcados por ladeiras que o conduzem sempre para baixo. Clerici não pode ser visto de forma rasa, apenas como, provavelmente, o possível traidor do amigo, pois existem outros elementos que devem ser colocados de modo visível. Giorgio representa para Milton seu passado civil, mas também esta (ou foi) presente na sua vida *partigiana*.

Podemos aqui voltar a nos apoiar em uma proposta de interpretação aberta anteriormente, mas ainda não fechada. As relações entre o significado da palavra *questão* que compõe o título não terminam, ainda. A terceira significação proposta pelo dicionário diz respeito às dificuldades teóricas ou práticas a serem resolvidas, ou seja, a um problema proposto, dado. Assim se configura a busca de Milton pela “sua verdade” ao chegar à guarnição de Giorgio Clerici e não encontrá-lo. Espera-o, mas rapidamente descobre que ele não voltaria, não pelas próprias pernas. Aqui temos o problema que se apresenta para Milton: encontrar um modo de libertar Clerici das mãos dos fascistas. Milton decide procurar e capturar um inimigo, para depois propor uma troca entre este e Clerici. A solução encontrada por Milton poderia partir apenas de um *badogliano*¹²². São nesses momentos que Fenoglio

¹²¹ “[...] il fango della strada continuava a lievitare a vista d’occhio.” (FENOGLIO, 2006, p. 53); “[...] la scarpa era alta, erta, gonfia e lustra di fango. Il fango aveva seppellito l’erba e spuntoni e cancellato i sentieri.” (FENOGLIO, 2006, p. 53); “I calzoni di Milton erano schizzati di fango fin sulla coscia e gli scarponi erano due gnocchi di mota.” (FENOGLIO, 2006, p. 75); “[...] con le labbra sporche di fango, rispianò gli occhi al ponte.” (FENOGLIO, 2006, p. 78); “Aveva petto, ventre e ginocchia impiastrati di fango.” (FENOGLIO, 2006, p. 80); “[...] affondando nel fango fino alle caviglie. Non poteva avanzare di più di quattro passi senza doversi fermare a scollarsi i chili di fango che gli gravavano gli scarponi.” (FENOGLIO, 2006, p. 80); “[...] tracciando il fango fino al polpaccio.” (FENOGLIO, 2006, p. 102); “Pioveva come non mai, a piombo, selvaggiamente. la strada era una pozzanghera senza fine [...]. Al piano, camminò con furore, rispondendo al furore della pioggia. «In che stato sono. Sono fatto di fango, dentro e fuori. Mia madre non mi riconoscebbe [...]»” (FENOGLIO, 2006, p. 125).

¹²² As principais particularidades dos *partigiani* denominados *badogliani* já foram apresentadas no primeiro capítulo deste trabalho (p. 34), mas é necessário ampliar aqui a discussão a respeito das movimentações dos *badogliani* para entendermos porque que a solução encontrada por Milton poderia partir apenas de um *partigiano azzurro*. Devido à organização deste bando e ao caráter legalista que defendiam, eles eram procurados pelos intermediários nas negociações. Quem exercia esse papel eram principalmente padres que, apresentando uma neutralidade, estabeleciam os contatos entre as duas partes. A maioria dessas negociações eram para estabelecer acordos de troca de prisioneiros, e Milton, na condição de *badogliano*, sabia que tinha um canal de comunicação aberto com os padres para

mantém as amarras entre seu romance e a guerra civil. Exatamente como a ideia que propusemos respeito do afresco: Fenoglio foi “pintando” o desenrolar da busca de Milton sobre a *Resistenza*, a qual se manteve fresca na literatura do autor-*partigliano*.

Podemos encontrar, ainda, uma quarta definição para *questão* proposta que abre possibilidades de leitura para a relação da obra *Una questione privata* com a *Resistenza* histórica, fechando assim essa linha interpretativa. Dentro do direito processual *questão* diz respeito a um conflito de interesses quando submetido à apreciação de um juiz. Ao escrever um romance focalizando um enredo selecionado, fechado, Fenoglio corria o risco de se distanciar da *Resistenza* histórica. Esta era uma situação que o escritor piemontês procurava evitar. O ato de contar (escrever, falar ou pesquisar) a guerra civil na década de 1950, como vimos no segundo capítulo, foi marcado pelo conflito de interesses entre os mais diversos grupos que reivindicavam certa interpretação do passado *resistenziale*. Atento a esse conflito de interesses, principalmente a partir das críticas e comentários recebidos pelas suas primeiras obras publicadas, Fenoglio teme que a história de *Resistenza* seja negada ou reduzida a mero pretexto para a escrita literária. Por mais que sua literatura não estivesse a serviço da história e nem a história a serviço de sua literatura, o autor não pretendia perder o foco da questão moral da *Resistenza*, pois ele, como *partigliano*, provavelmente se sentia como Johnny: *partigliano in aeternum*¹²³.

É com a ideia da questão moral que podemos entender a abertura do, aparentemente fora de lugar, décimo segundo capítulo de *Una questione privata* dos treze que completam o romance. Milton encontra e consegue capturar um fascista para fazer a troca com Clerici, mas no calor da hora o fascista tenta escapar e é atingido por tiro de Milton. O protagonista, ainda “cego” pela sua questão pessoal, não é capaz de pensar nas consequências de seus atos, mas o narrador não perde o foco dessa consequência. Num claro destacamento da narrativa, pois até aquele o momento o desenrolar da história está focalizado em Milton, o narrador abandona o protagonista para narrar a história de Riccio e Bellini¹²⁴, estafetas, no décimo segundo capítulo.

poder propor uma troca com os soldados fascistas e propor a libertação de Giorgio Clerici. Como exemplo ver o conto “Un altro muro”, publicado na coletânea “I ventitre giorni della città di Alba” (1952), nesse conto Beppe Fenoglio apresenta de modo notável tanto a diferença entre *badogliani* e *garibaldini* quanto o papel de mediadores exercido por padres.

¹²³ FENOGLIO, 1994, p. 52.

¹²⁴ Um modo de pensar esses dois personagens, marcados pela pouca idade naquela guerra, é a partir da leitura de *Il sentiero dei nidi di ragno* de Italo Calvino, obra na qual a *Resistenza* e o mundo dos adultos é observado pelos olhos do infante Pin.

A focalização do narrador se dá através dos olhos e pensamentos de um tenente fascista que deve executar a ordem de fuzilamento de dois adolescentes presos pelos *repubblichini* por contribuírem com os *partigiani*. Prisioneiros há quatro meses no seu batalhão. No primeiro diálogo do capítulo, entre o tenente e um sargento, o primeiro se demonstra aparentemente frio, enquanto o segundo mostra uma humaníssima relutância à ordem:

- Traga Riccio aqui para fora.
- Deve estar na cozinha ou nos subterrâneos. Vou perguntar se foi visto – disse o sargento.
- Não vamos encompridar as coisas. Procure você mesmo. E diga-lhe que no pátio... há material para descarregar.
- O sargento franziu a testa e olhou o oficial de modo estranho. Podia permitir-se um mínimo de intimidade até porque ambos eram de Marche. O tenente lhe respondeu com os olhos. O sargento olhou de soslaio para as janelas do comando dizendo em seguida: – Concordo quanto a vingar Rozzoni. Imagine se não quero vingá-lo às custas de um desses grandessíssimos bastardos que permanecem livres e cheios de si na colina...
- Não há nada a fazer...
- Esses dois são garotos, eram estafetas que achavam que estavam brincando...
- Não há nada a fazer – repetiu o tenente. – O comando deu essa ordem. (FENOGLIO, 2001, p. 145-146)¹²⁵

A partir das lembranças do tenente, o leitor entende a ligação deste capítulo com o décimo: o fascista morto por Milton é o Rozzoni

¹²⁵ “– Portami fuori Riccio.

– Sarà in cucina o nei sotterranei. Ora chiedo se si è visto, – disse il sergente.

– Non allarghiamo la cosa. Cercalo tu stesso. E digli che in cortile... c'è materiale da scaricare. Il sergente aggrottò la fronte e guardò l'ufficiale in modo particolare. Poteva permettersi un minimo di confidenza anche perché erano entrambi marchigiani. Il tenente gli rispose con gli occhi. Allora il sergente sbirciò di lato alle finestre del comando e poi disse: – Io sono d'accordo di vendicare Rozzoni. Figuriamoci se non lo voglio vendicare. Ma vorrei vendicarlo su uno di quei grossi bastardi che se ne stanno liberi e superbi in collina...

– Non c'è niente da fare.

– Questi due sono ragazzini, questi due erano portaordini, ragazzini che credevano di giocare...

– Non c'è niente da fare, – ripeté il tenente. – Il comandante ha ordinato così.” (FENOGLIO, 2006, p. 117-118)

do qual estão falando. As mesmas justificativas do sargento, de juventude e inocência, serão dadas algumas linhas depois pelo próprio Riccio, no diálogo com o tenente que lhe comunica a sentença de morte: “Eu só tenho quatorze anos e era estafeta”. Aqui explode toda a tragédia da guerra civil. Riccio e Bellini não morrem pelo que fizeram, e sim pelo o que tinham sido. O tenente tenta atenuar o desespero do garoto, conversando com ele de maneira até doce, até o momento em que olha para seus soldados:

O oficial olhou os três soldados. E entendeu que dois deles queriam acabar logo com aquilo, por piedade, e o outro, que o encarava entre sarcástico e furioso, parecia dizer-lhe: – Com a gente não fazem tanta cerimônia, com a gente quando muito fazem um prólogo de sarcasmo e a ele você está fazendo um prólogo de compaixão. Belo oficial. Mas você é desses que já pensam que nós estamos errados e que estamos acabados. Mas e nós? Nós, soldados do Duce, nascemos por acaso das pedras e das plantas? (FENOGLIO, 2001, p.150)¹²⁶

A consequência da morte do refém de Milton é a morte de dois garotos. O protagonista não sabe disso, mas os leitores *têm* de sabê-lo: a questão pessoal tem ressonância, como uma pedra atirada num lago, na guerra civil. Outro detalhe importante é essa voz que Fenoglio dá ao fascista, permitindo que ele expresse uma escolha pessoal sua, mas essa escolha não pode ser motivo para que se duvide da sua condição humana.

Fenoglio, com uma série de diálogos, consegue construir em seu romance uma cena em que dois *partigiani* são apresentados, a partir de como tratam ou tratariam um prisioneiro fascista. Esta construção de Fenoglio se dá em um curto espaço do romance, colocando praticamente na mesma página esses dois *partigianos*, mas não apenas se encontram próximos no espaço da escrita, e sim no espaço físico

¹²⁶ “L’ufficiale guardò i tre soldati. Due, capì, la volevano presto finita, per pietà, l’altro, lo guardava tra il sarcastico e il furioso, pareva dirgli: – A noi non fanno tante cerimonie, a noi semmai fanno un prologo di sarcasmo e a questo tu stai facendo un prologo di compassione. Bell’ufficiale. Ma tu sei di quelli che già pensano che abbiamo torto e che siamo finiti. Ma, e noi? Noi soldati del Duce nasciamo forse dalle pietre o dalle piante?” (FENOGLIO, 2006, p. 121-122)

apresentado no romance. Este diálogo é aberto quando Milton procura, em outras brigadas, por um fascista para pode trocar com Giorgio.

Morgan já estava falando: - *Fottuted boys*. Não tenho nenhum. Quem é esse Giorgio? Que diabo, veja como são as coisas. Há três dias eu tinha um, mas tive que enviá-lo à divisão. Parecia um pintinho molhado, depois revelou-se um cômico de primeira. Uma revelação. Ele nos fez rolar de tanto rir por todo o dia que passou conosco. Pascal, se você o tivesse visto imitando Totó e Macario. Ou tocar uma bateria invisível! Mandei-o à divisão recomendando que não o apagassem. Mas o enterraram naquela noite. (FENOGLIO, 2001, p. 67-68)¹²⁷

Faziam um círculo fechado em torno de Cobra que, com as mangas cuidadosamente arregaçadas até seus potentes bíceps, se curvava sobre uma bacia imaginária. – Olhem – dizia –, olhem todos o que farei se matarem Giorgio, o meu amigo, o meu companheiro, o meu irmão Giorgio. Olhem. O primeiro que eu pegar... quero lavar minhas mãos no seu sangue. [...] Assim, mas não apenas as mãos. Quero lavar os braços também no seu sangue. [...] Falava com a mesma suavidade e precisão com que se lavava, mas no fim soltou um urro altíssimo: – Quero o sangue deles! Quero me enfiar no sangue deles até o sovaco!!! (FENOGLIO, 2001, p. 68-69)¹²⁸

¹²⁷ “Morgan parlava già. – Fottuted boys. Non ne ho. Chi era questo Giorgio? Dio sergente, vedi come capita. Tre giorni fa ne avevo uno, ma ho dovuto smistarlo alla divisione. Era un pulcino bagnato, e poi si rivelò un buffone di prima forza. Una rivelazione. Ci fece spanciare per tutta la giornata che passò con noi. Pascal, l’avevo visto imitare Totò e Macario. L’avevo visto suonare tutta una batteria invisibile. Lo spedii alla divisione raccomandando di non scorciarlo, ma lo sotterarono nella notte.” (FENOGLIO, 2006, p. 49-50).

¹²⁸ Facevano cerchio intorno a Cobra il quale si era accuratamente rimboccato le maniche fin sui potenti bicipiti e ora si curvava verso un immaginario catino. – Guardate, - diceva, - guardate tutti quel che farò se ammazzano Giorgio. Il mio amico, il mio compagno, il mio fratello Giorgio. Guardate. Il primo che beccherò... mi voglio lavar le mani nel suo sangue. [...] E non solo le mani. Ma anche le braccia voglio lavarmi nel suo sangue. [...] Parlava con la stessa morbidity e nettezza con cui si lavava, ma in ultimo scoppiò in un urlo altissimo: - Voglio il loro sangue! Voglio entrare nel loro sangue fino alle ascelleeeeee! (FENOGLIO, 2006, p. 50).

O que impressiona dessas duas citações é o fato de serem na mesma página e descrever dois partigiani às antípodas: o Morgan que fala do prisioneiro fascista como uma “revelação”, uma força cômica – citando até Totó e Macario, atores cômicos que reuniam a Itália inteira, ao menos na risada – e, impressiona pela sua humanidade, pois Morgan recomenda à divisão de não matá-lo, porque admira o soldado como homem, apesar de ser um fascista. As cenas cômicas protagonizadas pelo prisioneiro fascista parecem colocar Morgan para fora da guerra civil, ao menos por um instante.

Mas, poucas linhas abaixo, temos a descrição da guerra civil em toda sua atrocidade: como aquele fascista conseguia atuar de cômico apesar de ser prisioneiro? O teatro do *partigiano* Cobra está mais na linha de uma tragédia clássica: ele finge lavar suas mãos no sangue dos fascistas, e no final, solta um grito que parece sair de uma obra de Séneca: “Quero me enfiar no sangue deles até o sovaco!!!”. Esse grito terrível se justifica pela relação que Cobra tem com Giorgio: o clímax semântico “meu *amigo*, meu *companheiro*, meu *irmão* Giorgio”, indica que os partigiani são como uma família, e os fascistas são desprovidos de nacionalidade, não são mais italianos. Um parente deixa de ser parente, portanto, não merecem piedade nenhuma.

Fenoglio tenta, numa única página, colocar-se como um escritor *super partes*. Provavelmente da *Resistenza* vivida e lutada nas redondezas da cidade de Alba no Piemonte pelo escritor e *partigiano*, dada às pequenas dimensões territoriais, conviver antes, durante e depois da guerra com fascistas e ex-fascistas permitiu um olhar humano para aquela guerra civil. É comum na obra de Fenoglio algum *partigiano* comentar que tem um irmão no *Regio Esercito*¹²⁹. Fenoglio compreendeu ainda que não se pode fornecer uma única perspectiva quando se descrevem seres humanos: Morgan ri *junto e por causa* de um fascista, Cobra quer esquartejá-lo. Durante a guerra é o conjunto que movimenta pessoas, batalhas, resistência e etc., porém Fenoglio não esquece a individualidade e as *escolhas pessoais*.

O desfecho da obra *Una questione privata*, considerada inconcluída por Italo Calvino, mas que ainda sim completa, termina com a indicação da morte do protagonista. É o mesmo desfecho escolhido para o “ciclo de Johnny”, no qual Fenoglio criava uma reestruturação para o final, não apenas de seus três principais romances, como também para a certeza do final da guerra. Esse efeito é possível ao foto de, tanto Milton como Johnny, lutarem para a libertação da

¹²⁹ FENOGLIO, 2006, p. 104.

Itália, mas não conhecerem o destino desta luta. Milton é visto pelos fascistas ao tentar retornar à casa de Fulvia, ao final do romance o protagonista começa a duvidar das palavras que tinha ouvido da boca da caseira. Por não saber mais o que buscava, dado o avançado “grau de sua cegueira”, Milton sente a necessidade de saber se o que ouviu era aquilo mesmo, mas gostaria ainda de saber por que aquela mulher tinha decidido falar para ele sobre os encontros de Fulvia e Clerici. Para Milton a caseira era totalmente consciente do amor que ele sentia por Fulvia.

Milton, ao ser individualizado pelos fascistas, começa a correr, mas sente o peso da lama. Ao ouvir os primeiros disparos contra seu corpo ela clama para si mesmo que os tiros lhe acertem a cabeça. Podemos relacionar esse clamor ao momento em que Milton diz a si mesmo: “[Fulvia] Estou pensando em ti agora, mesmo nestas condições estou pensando em ti. Tu sabes que se paro de pensar em ti, tu morres, instantaneamente? Mas não temas, eu não pararei jamais de pensar-te”.¹³⁰ A descrição da corrida de Milton nesse momento é feita entre o sonho, daqueles em que se tenta correr, mas o peso é maior do que se consegue carregar e as pernas não respondem diretamente à vontade, e a bestialização do personagem, descrito como um cavalo em corrida. Para Milton, o tiro na cabeça não representava apenas o fim do sofrimento daquela corrida, mas também uma forma de resolver a questão com Fulvia, de resolver sua questão privada. Não bastava um tiro que atingisse uma outra parte vital do corpo: o tiro deveria atingir exatamente onde se encontrava Fulvia naquele momento, nos seus pensamentos.

Não sabemos se os disparos atingiram sua cabeça, pois na última cena o narrador nos diz que Milton caiu diante de árvores que se fechavam como um muro.

Até aqui pudemos perceber que Fenoglio não diferencia seus *partigiani* entre bandidos e heróis. Fenoglio constrói *partigiani* e fascistas com suas idiosincrasias. Não se pode chegar à conclusão de que existam “bandidos e heróis”, para a qual “e” é conjunção aditiva (como em um elenco, existe este e aquele, separados), mas existe “bandidos e heróis” enquanto duas faces que convivem na mesma pessoa, no mesmo *partigiano*. A palavra “e” deve ser pensada enquanto agente de fundição das duas faces numa mesma moeda.

¹³⁰ “Ti sto pensando, anche ora, anche in questi condizioni sto pensando a te. Lo sai che se cesso di pensarti, tu muori, istantaneamente? Ma non temere, io non cesserò mai di pensarti” (FENOGLIO, 2006, p. 125)

É entre o empenho coletivo e o privado que Fenoglio deposita a moral da *Resistenza* conseguindo, assim, trilhar caminhos diferentes por entre as ruínas do passado italiano que se fazem presentes na contemporaneidade, pois as discussões que dizem respeito a esse passado nacional italiano ainda pulsam.¹³¹ A literatura de Beppe Fenoglio se diferencia por esta abertura de leituras para além do próprio tempo do autor.

¹³¹ Gianpaolo Pansa, jornalista e escritor italiano, publicou o romance *Il sangue dei vinti* (2003), que traz à tona crimes cometidos por *partigiani* na região da Emilia-Romagna, principalmente crimes ligados à *partigiani* de vertente comunista. Esta publicação desencadeou uma série de discussões publicadas em artigos nos mais diversos cotidianos italianos a respeito da real validade da luta *partigiana*, mas não se tratava de um assunto novo. Atualmente existem organizações civis, como o *Istituto Storico della Repubblica Sociale Italiana*, pela memória e estudos históricos de movimentos fascistas. Este tipo de organização demonstra a não existência de um denominador comum para os destinos da guerra civil italiana, as discussões ainda são vivas e determinam escolhas de publicação e pesquisa, está longe de ser um tema livre na Itália e, mais ainda, de um exaurimento temático.

Considerações finais

Neste trabalho percorremos alguns meios de produção artística que expuseram uma ou mais ideias a respeito dessa figura plural chamada de *partigiano*. O *partigiano* não é apenas plural devido à heterogeneidade inerente aos seres humanos: é plural porque foi pensado e apresentado de diversos modos no cinema, na fotografia, nos monumentos, na pintura, nos museus e, por fim, na literatura. Espaço este último que procuramos reservar à análise aprofundada do livro *Una questione privata* (1963) do escritor e *partigiano* Beppe Fenoglio, mas colocando-o em diálogo com outras literaturas que consideramos pertinentes ao tema.

A questão central deste trabalho, que não se pretende uma questão pessoal, está posicionada nas diversas exposições imagéticas do *partigiano*, mas o que permitiu o desenvolver desta pesquisa – e também o combustível – foi o fato de algumas exposições procurarem suprimir a pluralidade dos combatentes da guerra civil italiana e apresentarem de modo singular, depositada na palavra *partigiano*, a possibilidade de uma leitura rápida e única: o herói nacional.

Assim é o monumento que analisamos esculpido por Marino Mazzacurati e tantos outros. Mas não podemos transformar isso numa sentença condenatória e muito menos chegar à conclusão que um monumento pode ser um simples desperdício de mármore, pois sempre foi um desafio para os artistas exteriorizarem do plano da imaginação, dos sentimentos, para o plano da materialidade artística (sem nos aprofundarmos aqui na convicção ideológica de cada artista e nos limites impostos por parte de quem financia a arte), principalmente quando se trata de eventos extremos como a guerra civil italiana no contexto da Segunda Guerra Mundial, com todos os seus mortos e, como se não bastassem esses, com todos aqueles que sobreviveram e carregaram consigo não apenas a vivência e a experiência da guerra, mas também a árdua tarefa de reconstruir um país, não somente sua estrutura física, mas sua estrutura social profundamente marcada pelos vinte anos de regime fascista que caía ao final daquele conflito.

Foi nesta reestruturação social, que ainda hoje está em discussão, que pudemos observar os usos e os desusos de algumas expressões artísticas para a apresentação de uma nova Itália, uma Itália que, com a guerra civil, pode dizer a si mesma que saiu vitoriosa daqueles conflitos. Mas do mesmo modo que os *partigiani* não podem ser apresentados como uma entidade única – pois não foram – a ideia de uma nova Itália também não foi única, e ainda não é. Os jogos de interesses ideológicos

e políticos se refletem nas artes. Alguns desses reflexos, procuramos discutir nesta dissertação, principalmente os problemas do uso da expressão ‘guerra civil’ para a *Resistenza* que atingiram diretamente Beppe Fenoglio por ocasião de sua primeira publicação. Contudo a arte não reflete apenas jogos políticos e ideológicos, ela também pode refletir as experiências pessoais e, nesse caso, as de Fenoglio foram vividas como guerra civil.

Nas redondezas da cidade de Alba, cidade natal e de luta *partigiana* de Fenoglio, os combates foram travados entre *partigiani* e fascistas que, independentemente do lado, eram italianos.

Em um artigo publicado no jornal italiano *Corriere della Sera* em 2006, o crítico Dante Isella comentou a respeito da interpretação de guerra civil feita por Beppe Fenoglio, dizendo:

Sabemos exatamente como esta proibidade [de Fenoglio] iria jogar duramente contra [ele], por todos os anos nos quais nos reclinamos diante de uma interpretação “oficial”, celebrativa, da luta *partigiana*, rejeitando a ideia de “guerra civil”: a definição que Fenoglio usou desde o título da sua primeira coletânea, antecipando em várias décadas a interpretação da melhor historiografia.¹³²

Nesse comentário Isella relaciona de modo direto, com pouco ou nenhum filtro, a literatura e a historiografia. Na primeira afirmação deste trabalho defendemos que a *Resistenza* não pode ser pensada, sob nenhum aspecto (inclusive histórico), desconectada da produção artística que lhe é inerente, ou seja, no caso da *Resistenza* a relação entre literatura e história é uma via de mão dupla, pois a arte e a literatura *della Resistenza* também não podem ser plenamente contempladas sem um prévio conhecimento histórico: essas artes mentem e querem manter relações estreitas com a história nacional italiana, apesar de um não estar ou se colocar a serviço do outro. A

¹³² “Sappiamo come proprio questa proibità gli avrebbe giocato duramente contro, per tutti gli anni in cui da noi si tese ad avallare un’interpretazione «ufficiale», celebrativa, della lotta partigiana, rifiutando l’idea di «guerra civile»: la definizione che Fenoglio usò fin dal titolo della sua prima raccolta, anticipando di vari decenni l’interpretazione della migliore storiografia.” ISELLA, Dante. La guerra civile di Fenoglio: il «barbaro» della Resistenza. *Corrieri della Sera*, 26 de abril de 2006. Disponível em: <http://archivistorico.corriere.it/2006/aprile/23/guerra_civile_Fenoglio_barbaro_della_co_9_060423143.shtml>. Acesso em: 09 jul. 2013.

literatura *resistenziale* de Beppe Fenoglio foi escrita num momento em que o autor tinha claro para si que seus possíveis leitores vivenciaram a experiência da luta *partigiana* ou, ao menos, sabiam do que se tratava. Mas, na sua escrita, Fenoglio não necessariamente antecipou a historiografia, como se pudéssemos considerar um destino natural da história escrita passar da interpretação de guerra ou levante contra o invasor nazista para a análise conclusiva de que se tratou de uma guerra entre compatriotas.

Apesar de seu espaço físico determinado, não podemos dizer que a *Resistenza* é confinada às fronteiras políticas da nação italiana. A luta *partigiana* não se restringe à história nacional da Itália. O fenômeno do neorealismo, iniciado na cinematografia daquele país no contexto do imediato pós-guerra, ultrapassou as fronteiras da nação italiana. Mas a *Resistenza* em si também não respeitou fronteiras. O Brasil participou ativamente dos conflitos bélicos da Segunda Guerra Mundial através do envio de tropas para a Itália. Nossos pracinhas, combatentes da Força Expedicionária Brasileira (FEB), conheceram e combateram lado a lado com muitos desses soldados irregulares chamados *partigiani*.

O tenente da FEB José Gonçalves, no livro *Irmãos de Armas* (2005), assim descreve um *partigiano* que cruzou seu caminho na cidade de Camaiore (Toscana).

Seu aspecto beirava o folclórico. Uma bandeira italiana enrolada em volta do pescoço e um arsenal de armas: punhal, faca, pistola, metralhadoras e granadas de mão penduradas pelo corpo. De calça curta, roupa suja e cabelos compridos, representava bem a figura típica dos *partigiani*. (MAXIMINIANO, 2005, p. 80).

O relato continua até apresentar aquele *partigiano* e seu bando como um bandido: “a impressão que se teve era a de que o [QG dos guerrilheiros] não passava de um covil de criminosos” (MAXIMINIANO, 2005, p. 80). José Gonçalves ainda traz à baila a questão das execuções sumárias de civis acusados de associação ao fascismo por parte de alguns desses *partigiani* – essas condenações e execução da sentença eram frequentes nas chamadas *Repubbliche partigiane*. Contudo, se focalizarmos na descrição da imagem do *partigiano* visualizado pelo tenente da FEB, podemos imaginar uma figura muito próxima da escultura do *partigiano* vigilante sobre a montanha de Marino Mazzacurati que analisamos no segundo capítulo

desta dissertação, excluindo as calças curtas. Além do bronze, grande diferença entre o *partigiano* de Mazzacurati e aquele do tenente brasileiro é que a escultura se encontra no centro de uma praça em Parma transmitindo (na foto que analisamos) segurança às crianças que brincam e correm abaixo de seus pés: sua capa imprime a marca da linhagem nobre daquele herói.

José Gonçalves não foi o único a trazer para o Brasil informações sobre a atuação dos *partigiani* na Segunda Guerra. O correspondente de guerra, escritor e jornalista Rubem Braga, que cobriu as atuações das tropas brasileiras em território italiano, também escreveu sobre esses combatentes irregulares. O artigo “Partigiani”¹³³, escrito em dezembro de 1944 (data extraída do próprio artigo) e publicado em suas *Crônicas da guerra na Itália* (1985, p. 57). Rubem Braga comenta que alguns desses *partigiani* eram disponíveis a ajudarem os combatentes da FEB; principalmente no reconhecimento do território em troca de roupas, comida e cigarros. Os *partigiani* das cidades liberadas poderiam, inclusive, serem incorporados às tropas Aliadas, recebendo armas e o que mais fosse necessário para o combate, mas passavam de combatentes irregulares à recrutas: nem todos aceitavam.

Rubem Braga fecha seu artigo comentando a respeito do significado da arma de fogo para um *partigiano*, elemento este presente na escultura que analisamos, nas mãos do jovem Pin, personagem de Italo Calvino, no quadro de Renato Guttuso e de tantas outras obras não analisadas aqui.

Os que continuam, porém, como guerrilheiros, esses têm que providenciar as próprias armas – e vão buscá-las, naturalmente, com os nazistas, que atacam de surpresa. Vi a relação do “arsenal” de uma brigada. Começando com escassas pistolas, conta hoje com um belo número de metralhadoras de vários tipos – todas elas nazistas. São armas – e ao mesmo tempo são troféus desses rudes libertadores. (BRAGA, 1985, p. 58)

¹³³ Trechos desse artigo foram publicados no *Diário Carioca*, do qual Rubem Braga era correspondente. (BRAGA, Rubem. *O homem de Barbacena e outros assuntos*. Diário Carioca, Rio de Janeiro, 15 de novembro de 1944, p. 2). Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=093092_03&pasta=ano%20194&pesq=partigiani> Acesso em: 10 jul. 2013.

A rudeza desses libertadores, como escreveu Braga, está também presente na primeira coletânea de contos de Beppe Fenoglio. Além dos próprios contos, podemos identificar na proposta de título feita por Elio Vittorini para a mesma coletânea: *Racconti barbari*.

No *I ventitre giorni della città di Alba* (1952), título que substituíu aquele proposto por Elio Vittorini, a “barbaridade” de Fenoglio se dava pela escolha de não priorizar um lado pelo simples fato de ter feito parte dele. O que possibilitou esse feito de Fenoglio foi sua imersão na moralidade do *partigiano*, buscando elementos de análise externos àquele país, como na literatura inglesa. Fenoglio se questionou: o porquê e por que coisa se *parteggia*? O que dispara o tomar partido, se posicionar? (independente do lado). O limite das respostas para essas perguntas é a imaginação humana e Fenoglio, consciente desse limite, para escrever o “grande romance” da *Resistenza* – nas palavras de Italo Calvino – concentrou-se em uma questão pessoal. Este destacamento da questão coletiva, quando todos acreditavam que era possível apenas pensar a *Resistenza* a partir dos jogos políticos e ideológicos, que permitiu adensar o imbricado jogo de possibilidades de construção imagéticas para a figura do *partigiano*.

Fenoglio, ao construir a sua *Resistenza* e nela colocar em movimento *partigiani* construídos entre a “caricatura e o picaresco”, pode soldar a imagem do bandido e do herói na mesma face e tentar separá-lo, assim como a fotografia para Barthes, pressupõe a sua destruição, não do *partigiano*, mas da sua imagem.

Anexos***FISCHIA IL VENTO***

Fischia il vento e infuria la bufera,
 scarpe rotte e pur bisogna andar
 a conquistare la rossa primavera
 dove sorge il sol dell'avvenir.
 A conquistare la rossa primavera
 dove sorge il sol dell'avvenir.

Ogni contrada è patria del ribelle,
 ogni donna a lui dona un sospir,
 nella notte lo guidano le stelle,
 forte il cor e il braccio nel colpir.
 Nella notte lo guidano le stelle,
 forte il cor e il braccio nel colpir.

Se ci coglie la crudele morte,
 dura vendetta verrà dal partigian;
 ormai sicura è già la dura sorte
 del fascista vile e traditor.
 Ormai sicura è già la dura sorte
 del fascista vile e traditor.

Cessa il vento, calma è la bufera,
 torna a casa il fiero partigian,
 sventolando la rossa sua bandiera;
 vittoriosi, al fin liberi siam!
 Sventolando la rossa sua bandiera;
 vittoriosi, al fin liberi siam!

Texto: Felice Cascione
 Música: da música russa "Katiúscia"
 Ano: 1944

BELLA CIAO

Una mattina mi son svegliato,
 o bella, ciao! bella, ciao! bella, ciao, ciao, ciao!
 Una mattina mi son svegliato
 e ho trovato l'invasor.

O partigiano, portami via,
 o bella, ciao! bella, ciao! bella, ciao, ciao, ciao!
 O partigiano, portami via,
 ché mi sento di morir.

E se io muoio da partigiano,
 o bella, ciao! bella, ciao! bella, ciao, ciao, ciao!
 E se io muoio da partigiano,
 tu mi devi seppellir.

Mi seppellirai [Mi porterai / E seppellire] lassù in [sulla] montagna,
 o bella, ciao! bella, ciao! bella, ciao, ciao, ciao!
 E seppellire [Mi seppellirai / Mi porterai] lassù in [sulla] montagna
 [sotto l'ombra] all'ombra di un bel fior.

E [Tutte] le genti che passeranno
 o bella, ciao! bella, ciao! bella, ciao, ciao, ciao!
 E [Tutte] le genti che passeranno
 Ti diranno «Che bel fior!»

È questo il fiore del partigiano,
 o bella, ciao! bella, ciao! bella, ciao, ciao, ciao!
 È questo il fiore del partigiano
 morto per la libertà!

Texto e música: autor desconhecido.

Pôster da amostra de arte divulgada e patrocinada pelo jornal *L'Unità*.

GALLERIA DI ROMA

DAL 23 AGOSTO AL 5 SETTEMBRE 1944

L'ARTE CONTRO LA BARBARIE

ARTISTI ROMANI CONTRO L'OPPRESSIONE NAZI-FASCISTA

Esposizione di Pitture, Sculture, Disegni
organizzata da

"L'Unità,"

Comitato d'Onore

Palmiro Togliatti, Fausto Gullo, Carlo Negerville,
Mario Palermo, Eugenio Reale, Velio Speno.

Comitato Organizzatore

Felice Platone, Antonino Santangelo,
Amerigo Terenzi, Antonello Trombadori.

Ficha de cadastro dos *partigiani* piemonteses do autor e *partigiano* Beppe Fenoglio, disponível em: <<http://intranet.istoreto.it/partigiano/dettaglio.asp?id=35000>>. Acesso em: 11 jul. 2013.

Partigiano Piemontese. FENOGLIO GIUSEPPE, BEPPE

Codice CN00806 Numero delbera Fascicolo 0003162a

DATI ANAGRAFICI

Cognome	FENOGLIO	Nome	GIUSEPPE
Nome del padre	DATI RISERVATI	Nome della madre	DATI RISERVATI
Fratelli	FF	Sesso	M
Data di nascita	01.03.1922	Comune di nascita	ALBA
Comune di residenza	ALBA	Provincia di residenza	CN
Titolo di studio	Professione		STUDENTE
			Cittadinanza TTA
			Provincia di nascita CN
			Indirizzo P.ZA ROSSETTI 1

EVENTUALE APPARTENENZA ALLE FORZE ARMATE

Forze armate	ESERCITO	Arma	FANTERIA	Reparto
Grado conseguito	ALL.UFFICIALE	Località		
Distretto militare	MONDOVI'			

EVENTUALE ADESIONE ALLA REPUBBLICA SOCIALE

Reparto RSI	Grado conseguito
Dal	Al

ATTIVITÀ PARTIGIANA

Nome di battaglia	BEPPE	Qualifica ottenuta	PARTIGIANO	ultima formazione	2° DIV LANGHE
Prima formazione	3° BRG GARIBALDI	Dal	01.1944	Al	03.1944
Grado conseguito	PARTIGIANO	Dal	01.1944	Al	03.1944
Seconda formazione	CDO 6° BRG BELBO	Dal	09.1944	Al	07.06.1945
Grado conseguito	PARTIGIANO	Dal	09.1944	Al	03.1945
Terza formazione		Dal		Al	
Grado conseguito	UFF.ADD.MIS.ALLEATI	Dal	03.1945	Al	07.06.1945
Comune in cui è stato ferito	Provincia				Data del ferimento
Caduto il	Nel Comune di				
Causa della morte					
Prima decorazione	Seconda decorazione				Terza decorazione

ULTERIORI DATI

Lungo di deportazione	Dal	Al
Dati sul retro della scheda		
Annotazioni e rettifiche		

ultimo aggiornamento 12.06.2009 - Copyright © 2000-2013
 istoreto.it Copyright © 2000-2013 istoreto.it

Bibliografia

Obras de Fenoglio

FENOGLIO, Beppe. *Il partigiano Johnny*. Torino: Giulio Einaudi editore, 1994.

_____. *Il partigiano Johnny*. Torino: Giulio Einaudi editore, 1970.

_____. *La malora*. Torino: Giulio Einaudi editore, 1997

_____. *Una questione privata*. Torino: Giulio Einaudi editore, 2006 [Milano: Garzanti editore, 1963]

_____. *Uma questão pessoal*. São Paulo: Berlendis e Vertecchia, 2001.

_____. *I ventitrè giorni della città di Alba*. Torino: Giulio Einaudi editore, 2006.

_____. *Primavera di bellezza*. Torino: Giulio Einaudi editore, 1991.

_____. *Opere*. Torino: Einaudi, 1978.

_____. *Appunti partigiani '44-'45*. Torino: Giulio Einaudi editore, 2004.

_____. *La paga del sabato*. Torino: Giulio Einaudi editore, 1996.

_____. *Un giorno di fuoco: racconti del parentado*. Torino: Giulio Einaudi editore, 2000.

Bibliografia consultada

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.

_____. *Signatura Rerum*. Torino: Bollati Boringhieri, 2008.

_____. *O que resta de Auschwitz*. São Paulo: Boitempo editorial, 2008.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*. Lisboa: Edições 70, 2005.

ARGAN, Giulio C. *Marino Mazzacurati*. In. "*Atti dell'Accademia Nazionale di S. Luca*", Roma, 1965-66.

AUMONT, Jaques. *A imagem*. Campinas-SP: Editora Papirus, 1993.

BADIOU, Alain. *Justicia, filosofía y literatura*. Rosario: Homo Sapiens Ediciones, 2007.

_____. *O século*. Aparecida – SP: Editora Ideias e Letras, 2007.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara. Nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981

BELLOCCHIO, P. *Una questione privata*. In. MORETTI, F. (org). *Il romanzo*. Torino: Editora Einaudi, 2003

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura – Obras escolhidas I*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Obras Escolhidas: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BOCCA, Giorgio. *Storia dell'Italia partigiana: settembre 1943 - maggio 1945*. Milano: Arnaldo Mandadori Editore, 1995.

BRAGA, Rubem. *Crônicas da guerra na Itália*. Rio de Janeiro: Record, 1985.

BRUNETTA, Gian Piero. *Guida alla storia del cinema italiano: 1905-2003*. Torino: Giulio Einaudi editore, 2003.

BUFANO, Luca. *Beppe Fenoglio e il racconto breve*. Rvenna: Longo, 1999

_____. *Beppe Fenoglio Lettere: 1940-1962*. Torino: Einaudi, 2002.

CALVINO, Italo. *Il sentiero dei nidi di ragno*. Milano: Mandadori Editore, 2006.

CHARTIER, Roger. *A história ou a leitura do tempo*. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2010.

CONVEGNO “PER UNA EDITORIA DEMOCRATICA”, Rimini, 1974. Anais do congresso. Disponível em: <<http://www.guaraldi.it/pdf_demo/editoriademocratica_protetto.pdf>>. Acessado em 11 de set. 2012

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte – MG: Editora UFMG, 2011.

_____. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. *De semelhança a semelhança*. In. Alea: Estudos Neolatinos. Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas/Faculdade de Letras – UFRJ. V. 13, n. 1. Rio de Janeiro, janeiro/junho de 2011, p. 26-51.

_____. *Cuando las imagenes toman posición*. Madrid: A. Machado libros, 2008.

ECO, Umberto. *Viagem na irrealidade cotidiana*. Rio de Janeiro – RJ: Editora Nova Fronteira, 1984.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

FALASCHI, Giovanni. *La letteratura partigiana in Italia 1943-1945*. Roma: Editori Riuniti, 1984.

_____. *La Resistenza armata nella narrativa italiana*. Torino: Einaudi, 1976.

FEDERICIS, Lidia De. *Letteratura e Storia*. Bari: Editori Laterza, 1998.

FELICE, Renzo de. *Breve storia del fascismo*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2000.

FERRO, Marc. *La Seconda Guerra Mondiale: problemi aperti*. Firenze: Giunti Gruppo Editoriale, 1993.

_____. *O século XX explicado aos meus filhos*. Tradução de Hortencia Santos Lencastre. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

FOLENA, Lucia. *Il seicento*. In: BERTINETTI, Paolo (org.). *Storia della letteratura inglese: dalle origini al settecento*. Torino: Einaudi, 2000. p. 207- 293.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Do conceito de Mímesis no pensamento de Adorno e Benjammin In: *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de janeiro: Imago, 1997.

GOBBI, R. *Il mito della Resistenza*. Milano: Rizzoli, 1992.

GRAMSCI, Antonio. *Cartas do cárcere*. v. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e história*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

KRIS, E; GOMBRICH, E. *Psicanálise da arte*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1965.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas, Editôra da Unicamp, 1994.

MALVEZZI, Piero e PIRELLI, Giovanni. *Lettere di condannati a morte della Resistenza italiana*. Torino: Einaudi, 1994.

MAXIMIANO, Cesar Campiani. *Irmãos de armas: um pelotão da FEB na II Guerra*. São Paulo: Códex, 2005.

MONTANELLI, Indro; CERVI, Mario. *L'Italia della guerra civile (8 settembre 1940 - 9 maggio 1946)*. Milano: Rizzoli, 2004.

MORETTI, Franco (org.). *Il romanzo: temi, luoghi, eroi*. Vol IV. Torino: Einaudi editore, 2003.

NANCY, Jean-Luc. *Tre saggi sull'immagine*. Napoli: Edizioni Cronopio, 2011.

NEIJA JR. Eduardo. *A imagem*. São Paulo: Editora Ática, 1994.

NOLFO, Ennio Di; SERRA, Maurizio. *La gabbia infranta: gli Alleati e l'Italia dal 1943 al 1945*. Bari: Editori Laterza, 2010.

NORA, Pierre. *O retorno do fato*. In LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. *História: novos problemas*. Rio de Janeiro : Francisco Alves, 1976.

OLIVA, Gianni. *La resa dei conti: aprile-maggio 1945: fobie, pazzale Loreto e giustizia partigiana*. Milano: Arnaldo mandadori Editore, 1999.

PEDULLÀ, Gabriele. *La strada più lunga*. Roma: Donzelli, 2001.

PAVONE, Claudio. *Una Guerra Civile: Saggio storico sulla moralità nella Resistenza*. Torino: Bollati Boringhieri, 1991.

PELI, Santo. *Storia della Resistenza in Italia*. Torino: Giulio Einaudi editore, 2006.

PERNISA, Carlos Jr.; FURTADO, Fernando F.; ALVARENGA, Nilson A. (orgs.). *Walter Benjamin: imagens*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

PETERLE, P. *O percurso de Elio Vittorini até Il Politecnico*. In: SIMÔES; CAIRO; RAPUCCI. *Intelectuais e imprensa: aspectos de uma complexa relação*. São Paulo: Nankin, 2009, p. 177-193.

PETRONI, F. *La <<normale dimensione umana>> dei partigiani di Fenoglio*. In: *Rivista semestrale Inoltra Del Lavoro e Altro*. n° I, anno primo. Milano: Editoriale Jaca Book, 1997.

PITA, António Pedro. *O Dia inicial: 25 de abril ou o "imaginário da revolução"*. In: FLORES, Maria B. R.; PIAZZA, Maria F. F. (Orgs.). *História e arte: movimentos artísticos e correntes intelectuais*. Campinas-SP: Mercado de Letras, 2011.

POLLAK, Michel. *Memória, Esquecimento, Silêncio*. Disponível em: <http://www2.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf> Acesso em 14 nov. 2010.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2005.

_____. *Politica della letteratura*. Palermo: Sellerio, 2010.

RONCHETTI, Gabriele. *Le montagne dei partigiani: 150 luighi della Resistenza in Italia*. Parma: Mattioli 1885, 2011.

RICŒUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SAVONA, Antonio Virgilio; STRANIERO, Michele L. *Canti della Resistenza italiana*. Bologna: Biblioteca Universale Rizzoli, 1985.

SCAGLIONE, Piero Negri. *Questione private: vita incompiuta di Beppe Fenoglio*. Torino: Einaudi, 2007.

SCHMIT, Carl. *Teoria del partigiano: intregazione al concetto del politico*. Milano: Adelphi, 2005.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte literatura e tradução*. São Paulo: editora 34, 2005.

SILINGARDI, C. *Alle spalle della linea gótica*. Modena: Artestampa, 2009.

SILVEIRA, Joel. *Histórias de pracinha (Oito meses com a Força Expedicionária Brasileira)*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Leitura, 1945.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

TELLINI, Gino. *Il romanzo italiano dell'ottocento e novecento*. Milano: Mondadori Editore, 1998.

TONIOLO, Domenico. *Il compremesso storico*. Roma: Università Gregoriana Editrice, 1981.

VITTORINI, Elio. *Uomini e no*. Milano: Mandadori Editore, 1965.

ZAPPELLA, Luciano. *Un puritano delle Langhe: Beppe Fenoglio e la Bibbia*. In: *Il mondo della Bibbia*, 114 Setembro-Outubro 2012, p. 48-52.

Filmes

TUTTI A CASA. Direção de Luigi Comencini. Itália e França. Dino De Laurentis distribuzione, 1960. 1 DVD (117 min): son., branco e preto.

ROMA CITTÀ APERTA. Direção de Roberto Rossellini. Itália. Produção Excelsa Film, 1945. 1 DVD (99 min): son., branco e preto.

PAISA. Direção de Roberto Rossellini. Itália. Produção Roberto Rossellini, 1946. 1 DVD (126 min): son., branco e preto.

GERMANIA ANNO ZERO. Direção de Roberto Rossellini. Itália, Alemanha e França. Tevere Film, 1948. 1 DVD (75 min): son., branco e preto.

IL PARTIGIANO JOHNNY. Direção Guido Chiesa. Itália. Fandango, 2000. 1 DVD (135 min): son., color.

UNA QUESTIONE PRIVATA (VITA DI BEPPE FENOGLIO). Direção Guido Chiesa. Itália. Palomar/RAI 3. 1998. Vídeo completo disponível em: <<http://guidochiesa.net/filmografia/una-questione-privata-vita-di-beppe-fenoglio/>>. Acesso em: 11 jul. 2013. (61 min): son., color.

VÉNUS AVEUGLE. Direção Abel Gance. França. Consortium du film. 1941. VHS (140 min): son., branco e preto.