

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
ANTONIO PIETRANGELI
7 e 16 de Abril de 2025

IL MAGNIFICO CORNUTO / 1964
(A Eterna Dúvida)

Um filme de Antonio Pietrangeli

Realização: Antonio Pietrangeli / Argumento: Diego Fabbri, Stefano Strucchi, Ruggero Maccari e Ettore Scola, baseado numa peça teatral, *Le Cocu Magnifique*, de Fernand Crommelynck / Direcção de Fotografia: Armando Nannuzzi / Direcção Artística: Maurizio Chiari / Música: Armando Trovajoli / Montagem: Eraldo Da Roma / Som: Elio Pacella / Interpretação: Ugo Tognazzi (Andrea Artusi), Claudia Cardinale (Maria Grazia), Bernard Blier (Roberto Mariotti), Michèle Girardon (Cristiana), Paul Guers (Gabriele), Philippe Nicaud (o médico), Gian Maria Volonté (o conselheiro), Susy Andersen (Wanda), José Luis de Villalonga (o presidente do clube), Ester Carloni (Palmira), Edda Ferronao (a criada), etc.

Produção: Sancro Films – Les Films Copernic / Produtores: Enrico Chroszycki e Alfredo Sansone / Cópia digital, preto e branco, falada em italiano com legendagem electrónica em português / Duração: 124 minutos / Estreia em Portugal: Império, a 20 de Maio de 1965.

Il Magnifico Cornuto foi a penúltima longa-metragem completada por Antonio Pietrangeli, que depois dele só estreou **Io la Conoscevo Bene** e um episódio do filme de “sketches” **Le Fate**, antes de morrer afogado, acidentalmente, no verão de 1968, durante os trabalhos de **Come, Quando, Perché**, filme depois terminado por Valerio Zurlini.

Se pensarmos em filmes anteriores como **Lo Scapolo** ou **La Visita**, este é também, face à obra que Pietrangeli teve tempo para concluir, o derradeiro dos seus retratos de homens ridículos e mesquinhos. E um clímax, muito provavelmente, porque é difícil imaginar um homem mais ridículo e mais mesquinho do que este Andrea Artusi, a que Ugo Tognazzi dá corpo sem qualquer preocupação de amenizar ou matizar a mesquinhice da personagem (uma lógica de não dar tréguas que era, de resto, uma grande especialidade de Tognazzi). Em causa está, como o título indica, o golpe máximo na auto-estima do macho latino (o medo de ser “encornado”, passe o vernáculo, mas o filme assume a expressão logo à cabeça - *no pun intended*), vivido num cúmulo absurdamente obsessivo, com base numa peça do dramaturgo belga Fernand Crommelynck que nos anos 60 já devia parecer um pouco fora de moda mas que está aparentemente em linha (é uma peça publicada em 1921) com as preocupações do seu tempo (a julgar pela quantidade de filmes francófonos, sobretudo franceses, que nessas décadas, 1920, 1930, fizeram da infidelidade conjugal, real ou tentada, um elemento fundamental).

O propósito do filme, que em traços gerais e “clínicos” pode ser descrito como um filme sobre a doença mental (como certos filmes de Buñuel, sobretudo no período mexicano,

o parentesco entre o **Cornuto** e **Él**, por exemplo, seria fácil de estabelecer), é mostrar um homem completamente subjugado e manietado pela ideia de que a mulher o engana ou pode enganar, um medo que é por um lado uma coisa bastante hipócrita (ele próprio é infiel à mulher) e por outro lado se transforma num fetichismo bastante perverso, numa *fantasia* constante: todas as muitas sequências em que Tognazzi imagina o teatro (é o termo) da infidelidade de Maria Grazia configuram um desejo voyeurista, não-assumido, e certamente uma “experiência erótica” de *per se* (é o ponto em que o filme mais se aproxima de Buñuel, mas o hispano-mexicano certamente deixaria, ou deixou mesmo, as coisas mais turvas, as fronteiras menos assinaladas entre real e imaginação, entre medo e desejo).

Ao contrário do Sordi do **Scapolo** e do Périer de **La Visita**, não há redenção possível nos traços de Tognazzi, não há matizes que o humanizem, é apenas o retrato de uma máquina toxicamente misógina em pleno funcionamento. É possível que fosse exactamente isto que Pietrangeli pretendia, mas o facto de o filme acompanhar a monomania da personagem sem lhe introduzir a mínima gota de compaixão torna o filme um bocadinho demonstrativo, um tudo-nada demasiado esquemático. Talvez porque, ao mesmo tempo, a Maria Grazia de Claudia Cardinale nunca se autonomize, é uma personagem que, para lá da informação essencial (a de que ela, pelo menos até aos últimos minutos do filme, não só não engana o marido como nem tal lhe passa pela cabeça), existe sempre a partir dos olhos do marido, e nesse sentido é ainda uma fantasia, uma projecção da misoginia de Andrea (até porque aparentemente, a julgar pelas conversas dela com as amigas, é a única daquele círculo que confere à fidelidade conjugal um estatuto sagrado). Alberto Moravia, numa crítica de época, notava isso, referindo que Maria Grazia se mantém fiel “*apenas por falta de fantasia*” e, portanto, ambigualmente e se calhar não voluntariamente, é a imaginação do marido que lhe oferece a fantasia que lhe falta – ou seja, é sempre uma projecção de Andrea.

Dessa projecção só se autonomiza nos planos finais, quando se dá a conversão, ou inversão, cheia de uma ironia que na verdade se adivinhava desde o princípio que era para onde o filme tendia: Maria Grazia naturaliza a infidelidade no momento em que o marido se cura e assume que andou a delirar e que a partir de agora não voltará a ter ciúmes doentios. Talvez tudo aconteça ainda de maneira um tudo-nada esquemática em demasia (quer a cura de Andrea quer a “emancipação” de Maria Grazia). Mas aquele plano do rosto de Cardinale quando Tognazzi, feito um bebezinho, tem a cabeça deitada no seu colo, esse plano que é quase um “*regard-caméra*” (o olhar de Cardinale não está bem no eixo da câmara mas está quase), é um sinal da *modernidade*: pensamos na Monika de Bergman, pensamos na Jean Seberg do **A Bout de Souffle**...

Luís Miguel Oliveira