

Ludovico Longhi

791.4:323(450)

Dep. Comunicación Audiovisual https://doi.org/10.18485/ai_most.2017.ch3

323(450)"1978"

Universidad Autónoma de Barcelona

ludovico.longhi@uab.cat

BUENOS DÍAS, NOCHE: EL SUEÑO DE UNA ALTERNATIVA

El 9 de mayo de 1978 con el descubrimiento del cadáver de Aldo Moro se consuma uno de los actos de terrorismo más dramático de la historia de la República Italiana. Después del sanguinario secuestro del anterior 16 de marzo (donde mueren tres policías de la escolta), las Brigadas Rojas conduce una larga tratativa con el estado para la devolución a cambio de la liberación de unos compañeros. El definitivo deniego del gobierno el tribunal del pueblo (nombrado por le BR) sentencia la condena a muerte del político. Después de 25 años, Marco Bellocchio recuerda en *Buongiorno, notte* los trágicos acontecimientos del secuestro Moro. El presente trabajo analiza como el director placentino rechace la simple reconstrucción de crónica y practica una profunda investigación en el drama humano de algunos de los protagonistas del trágico evento. Por un lado se estudia el lento apagarse de las esperanzas de rescate del rehén. Por otro las crisis de conciencia de una brigadista. El director placentino convierte la única mujer del grupo (tal como evidencia icónico oxímoron del título) en una autentica de las contradicciones del modus operandi de la BR, que quizás había soñado con la posibilidad de un final distinto.

Palabras clave: Marco Bellocchio, Aldo Moro, Brigadas Rojas, terrorismo, cine político.

1. Veinticinco años después

El 9 de mayo de 1978, con el descubrimiento del cadáver de Aldo Moro, se consuma uno de los actos de terrorismo más dramático de la historia de la República Italiana. Después del sanguinario secuestro del anterior 16 de marzo (donde mueren tres policías de la escolta), las Brigadas Rojas llevan a cabo una larga negociación con el Estado para la *devolución* de Moro a cambio de la liberación de unos compañeros. El definitivo rechazo del Gobierno a la petición del Tribunal del Pueblo (nombrado por las BR) sentencia la condena a muerte del político. Después de veinticinco años, Marco Bellocchio recuerda en *Buongiorno, notte* los trágicos acontecimientos del secuestro de Moro. El presente trabajo analiza cómo el director placentino rechaza la simple reconstrucción de crónica de los hechos y practica una profunda investigación en el drama humano de algunos de los protagonistas del trágico evento. Por un lado se estudia cómo se apagan –lentamente– las esperanzas de rescatar al rehén. Por otro, la crisis de conciencia de una brigadista. El director convierte a la única mujer del grupo –tal y como se evidencia en el icónico oxímoron del título– en una auténtica de las contradicciones del *modus operandi* de la BR, que quizás había soñado con la posibilidad de un final distinto. Declara el mismo autor:

De acuerdo, hoy opino que dejar que matasen a Moro fue un grave error político y sobre todo humano. El Estado no tenía que haber aceptado una concesión al chantaje de las Brigadas Rojas, sino haber demostrado su fuerza, su alto valor ético. Gobierno y Parlamento tenían que haber manifestado su superioridad para salvar la vida de un ser humano, en contraposición a los terroristas para los cuales la vida no valía nada (Bellocchio en Aspesi 2003: 14)

El 4 de septiembre de 2003 el director italiano Marco Bellocchio presenta a concurso en la sexagésima edición de

la Mostra del Cinema di Venezia su más bella y controvertida película de los últimos años: *Buongiorno, notte*. Como relata el enviado especial del diario *Avui*, Esteve Riambau, se trata...

[de] un acercamiento al secuestro de Aldo Moro a manos de las Brigadas Rojas. El asesinato del presidente de la Democracia Cristiana (que proponía la formación de un gobierno en alianza con el PCI¹) se llevó a cabo en mayo de 1978. El delito ha dejado abierta toda una serie de interrogantes sobre los reales beneficiarios políticos de lo ocurrido. El mismo episodio había sido representado en *Il caso Moro*, película dirigida por Giuseppe Ferrara en 1986, con Gian Maria Volonté como protagonista; pero la nueva visión de Bellocchio adopta otra perspectiva [...] y denuncia el asesinato como un error político crucial de la izquierda, ya que favoreció claramente a las fuerzas conservadoras [...]. La atención del director se centra en el personaje de una de las terroristas que participó en el secuestro. Retrata su doble vida y subraya sus contradicciones íntimas, que la inducen a soñar la liberación de Moro como el principio de una nueva época de la política italiana, sepultada definitivamente por este crimen (Riambau 2003).

Realmente, el subgénero del cine político italiano ya se había ocupado del caso. Como recordaba Riambau, en 1986

¹ Ya en el congreso de la DC, celebrado en Nápoles en 1962, Aldo Moro había propuesto un acercamiento al PSI de Pietro Nenni (partido totalmente distanciado del PCI después de la crisis de Hungría de 1956). Poco antes de su secuestro (considerando la ruptura de Enrico Berlinguer con las directrices de Moscú) había propuesto con vehemencia la constitución de un gobierno de solidaridad nacional con el apoyo del PCI. Todavía no pensaba en el nombramiento de ministros comunistas, sino en la aceptación del partido de Berlinguer dentro de la mayoría parlamentaria. Sea como fuere, se trataba de una propuesta incómoda tanto para la óptica norteamericana –derrota cultural del Pacto Atlántico– como para el mundo soviético, que suponía la definitiva emancipación de los comunistas italianos del PCUS.

se había llevado al cine el libro de Robert Katz *Il caso Moro*, con un inmenso Gian Maria Volonté en el rol del estadista. Se trata de un docudrama que apunta la tesis de una *teoría de la conspiración* a través de la existencia de una conjura construida por una secreta alianza –desde la logia masónica P2 a los servicios secretos italianos– contra el diputado Moro. Mucho más tarde, el 9 de mayo de 2003, se estrenó *Piazza delle cinque lune* de Renzo Martinelli, justo veinticinco años después de la devolución del cuerpo de Moro dentro de un Renault 4 rojo en la calle Caetani de Roma. En este caso, también, la trama se construía alrededor de una red de complots entre la CIA y el KGB. En el filme se incluye una animación digital de la famosa fotografía del estadista con la cara inclinada delante de la bandera de las Brigadas Rojas. El rehén se levanta y recita la poesía que había escrito para Luca, el nieto citado a menudo en sus cartas y que aparece en la misma película interpretando la canción *Maledetti voi*. Maria Fida Moro², primogénita del líder demócratacristiano y madre de Luca, redacta el prefacio del libro homónimo *Piazza delle cinque lune* (Gremese, mayo 2003), donde se recogen, junto al guión del filme, reflexiones y notas de trabajo del director Renzo Martinelli. En su escrito, Maria Fida Moro afirma:

Mi padre estaba entre las personas que encarnaban la belleza, la bondad y la verdad. Por este motivo es injusto el intento de borrarlo del alma de los ciudadanos y de la historia de nuestro país. Después de esta película, será más complicado perpetuar la injusticia (Rombi 2003)

² De todos modos, es necesario recordar que el ejecutivo de la RAI Giancarlo Leone (hijo del presidente de la República Italiana Giovanni Leone, dispuesto a firmar el indulto de pena a un detenido político a cambio de la vida de Moro), la noche de la presentación en el festival de Venecia de *Buongiorno, notte* había leído una carta de su coetáneo Giovanni Moro (hijo del estadista asesinado) en la que elogiaba con gran convicción la película de Bellocchio: “Esto es un caso donde la creación artística ha sido capaz de aumentar el conocimiento de la realidad” (De Gregorio 2003: 15).

Mientras el filme de Martinelli se centra en una serie de intrigas internacionales contadas en forma de *thriller*, el de Bellocchio, en cambio, aborda algo muy distinto: renunciar a los complots y hablar de los seres humanos, de mujeres y hombres comunes que en un determinado momento histórico quedaron fascinados por las ideas revolucionarias extremistas. Jóvenes representantes de una generación cuyas creencias dogmáticas (el rehén Moro está casi sepultado vivo detrás de una estantería de libros pesados y polvorientos) les impiden ver y escuchar sus propias dudas, además de percibir las ansiedades que hubieran podido deteriorar sus certezas ideológicas. Con su magistral y severa capacidad evocativa, Marco Bellocchio nos vuelve a llevar a las amargas tinieblas de aquellos trágicos 55 días de 1978:

[...]. Pero nos los cuenta en el contexto cerrado –casi claustrofóbico– del sentimiento de los secuestradores, que se debaten entre la prepotencia y su pérdida de rumbo. En particular Chiara, la protagonista, que se encuentra en un laberinto existencial. Como muchos de sus camaradas, lleva una doble vida, vacía y de normalidad aparente. Por un lado: un trabajo, un despacho, un compañero que intuye la oscuridad que ciega sus gestos. Por otro, una irrealidad muy concreta: vivir con los compañeros de lucha en un anónimo piso-prisión. Es la cárcel de una *familia* encadenada y desgarrada por los rituales de la cotidianidad. Comida, cena, cama, descanso y los interrogatorios al secuestrado, mientras que todo se desliza en la cada vez más ansiosa conciencia de que cualquier final acabará siendo una catástrofe. Día tras día los terroristas empiezan a intuir el prólogo de su propia condena histórica. Día tras día, sufren la convivencia con un prisionero que demuestra su inteligencia política en su actitud tranquila, en su mansedumbre, en su gran humanidad; un prisionero cuya magnanimidad es muy superior a la de *figura de enemigo del pueblo* que se habían imaginado (Aspesi 2003)

Marco Bellocchio había cultivado la idea inusual –asumir el punto de vista de los carceleros– a partir de 1995, cuando RAI3 le encarga la realización de *Sogni infranti, ragionamenti e deliri*, una encuesta televisiva sobre el periodo de Mayo del 68. En el documental, entre las descripciones de los delirios políticos-militares y el terrorismo de las brigadas (negras y rojas), el director de Emilia-Romaña resalta las graves responsabilidades de una generación (con los *puños en los bolsillos*³) que había reprimido de su conciencia la lucha armada sin rechazarla. La había abandonado sin olvidarla:

Nunca he pensando en herir ni en matar, tampoco en mis fantasías. Sin embargo si tengo que declararme culpable de algo, me adjudico el delito de la cancelación mental; el delito de no haber rechazado aquella realidad justo cuando se revelaba como *delirante*: la he borrado de mi mente y, por miedo, he huido de ella. Toda mi generación ha sufrido la destrucción de la ideología comunista, y lo ha hecho sin determinarla. Dejamos de ser comunistas por olvido, no por haber concluido un itinerario reflexivo. Cuando una idea se censura, en realidad no desaparece: se queda como recuerdo, como imagen nostálgica e icono sagrado de la ilusión de un mundo nuevo y feliz [...]. De la caída del comunismo he heredado la necesidad de cuestionar el pasado e interrogar el mío propio (Bellocchio 2005).

Todas las imágenes del documental lo llevan a reflexionar sobre el punto final de sus *sueños rotos*, sobre el ocaso de la larga trayectoria política y social gestada en la postguerra y construida sobre el consenso nacional, pero una trayectoria lenta, conservadora y quizá excesivamente filo-americana. Bellocchio piensa en el secuestro, encarcelamiento y asesinato de Aldo Moro como en el hecho más crucial de la histo-

³ “Los puños en el bolsillo” es la traducción literal del título del primer largometraje de Bellocchio *I pugni in tasca*. La distribución en la península ibérica, en cambio, tradujo el título con un edulcorado *Las manos en los bolsillos* (N. del A.).

ria democrática de la península transalpina. El principio del fin –casi inmediato– del Partido Comunista; el origen de la crisis –tampoco muy larga– de la Democracia Cristiana. Está convencido que el último *sueño roto* es la no-restitución de Moro a la sociedad italiana...

... habría mejorado realmente nuestra historia. Algún político *amigo* lo temía; los adversarios [...], lo auguraban. Al final, perdieron todos. Alguien dijo que después del sacrificio de Aldo Moro todo había vuelto a ser como antes. No era cierto. Los funerales de Estado –que Bellocchio, despiadadamente, propone al final a su filme– se celebran en la basílica de San Giovanni, pero sin el cuerpo de la víctima: la familia no quiso. Afuera, en la plaza –y esto el director no lo enseña–, algún centenar de banderas del *escudo cruzado* y de banderas rojas se mueven con lentitud, siempre cansadas. Adentro, se escuchan las palabras de Pablo VI, quien, consternado por el dolor, pregunta a Dios por qué no ha escuchado sus súplicas; adentro, las caras petrificadas de una clase política que probablemente intuye su propio fin (Franchi 2003: 6).

Intuyen que el ataúd vacío de aquel funeral es también el de una clase política hueca, vana, sin futuro. Aquellas lúgubres imágenes revelan que el *sueño roto* de un cambio se había distorsionado terriblemente en el callejón sin salida de la pesadilla terrorista. Un sueño que se había deformado por la estéril alucinación ideológica alimentada únicamente por una fe ciega de auto-referencialidad.

2. “El 11 de septiembre ya estaba trabajando en mi película”
(Bellocchio en Verdú 2005).

La violencia por sí misma puede ser banal e inofensiva. Sólo la violencia simbólica genera algún tipo de singularidad. Y en ese singular evento, en esa película del desastre acaecido

en Manhattan –los atentados reales–, los elementos de fascinación del siglo XX aparecen combinados: la magia blanca del cine y la magia negra del terrorismo; la luz blanca de la imagen y la luz negra del terrorismo [...]. El terrorismo del espectáculo (Baudrillard en Verdú 2005)

El historiador Paolo Mereghetti apunta que la elegía de Marco Bellocchio sobre los *sueños rotos* es el tema principal de una película anterior. Se refiere a su personal adaptación de *El príncipe de Homburg* (1997), donde el enfrentamiento entre la impetuosidad del héroe romántico y el inflexible principio de autoridad dibuja un paralelismo con el desafío entre la fuerza visionaria y destructora de la imaginación y la fragilidad del discurso político. El ímpetu romántico del drama de Kleist sugerirá precisamente el título –inspirado en el verso “Buongiorno mezzanotte, Sto tornando a casa”, de la poetisa norteamericana Emily Dickinson (Mereghetti 2005)– de *Buenos días, noche*. En consecuencia, del éxito de *Sueños rotos. Razonamiento y delirios* el presidente de la comisión de RAI Cinema le propone a Bellocchio la realización de un largometraje sobre el *caso Moro*. Debía ser un monumento a la memoria; habían pasado veinticinco años, un cuarto de siglo. Pero algo más había pasado también: otros delirios, otras matanzas. Explica Daniel Verdú, en ocasión del estreno en España de *Buongiorno, notte*:

Las formas y las causas del terrorismo han variado mucho en su tratamiento cinematográfico. La industria del cine americano había recurrido a un terrorismo difuso en sus causas para elaborar argumentos de acción como en la *Jungla de cristal* (*Die Hard*, John Mc Tiernan, 1988). Ahora, con los atentados del 11-S, es el propio terrorismo el que parece tener algo de cinematográfico. Las imágenes del 11-S despertaron en muchos la duda sobre su grado de pertenencia a lo real, y la ficción se presenta peligrosamente como fuente inagotable de inspiración (Verdú 2005)

Después del 11-S, todo cambia. Bellocchio acepta la propuesta bajo la *conditio sine qua non* de prescindir de las imágenes de la masacre. En aquel fatídico 16 de marzo de 1978, en el cruce de las calles romanas Via Stresa y Mario Fani, habían sido acribillados a golpes de metralleta los cinco miembros de la escolta de Moro: Domenico Ricci, Oreste Leonardi, Raffaele Iozzino, Giulio Rivera y Francesco Zizzi. Ya había mostrado dichas imágenes, y con abundancia de detalles, Giuseppe Ferrara en *Il caso Moro* (1986); no era cuestión de repetir las. Por lo que el director placentino se propone explicar el trágico evento a partir del sufrimiento personal de los familiares de las víctimas. Y las imágenes de las Torres Gemelas en llamas y derrumbándose le sugieren la trama de un huérfano de los años de la contestación (Mayo del 68) que asume la consigna de ajusticiar con sus propias manos a todos los asesinos de *los años de plomo*. Un ímpetu de venganza, individual y colectiva, que resultaba excesivamente maniqueo, simplista y sobre todo, una vez más, espectacularmente sanguinario. Pero... la clave estaba en mostrar el sufrimiento de forma oblicua aunque de manera intensa:

[...] Un ejemplo es la escena en la que el sobrino de Moro está jugando en la guardería y la policía llega para llevárselo. Observé todos los efectos indirectos que conllevaba. Pero no me satisfacía del todo. Me interesaba ver más el día a día en la cárcel y hacerlo desde fuera [...], con sus rutinas, sus repeticiones y su normalidad; podía ofrecerme muchas oportunidades para buenas escenas (Verdú 2005).

Bellocchio había considerado la posibilidad de que el protagonista tenía que ser el profesor Tritto, el más fiel asistente de Moro. Se le representaba, a él también, como un secuestrado: estaba encerrado en casa de Moro, en el despacho del presidente, esperando día y noche una llamada telefónica de las Brigadas Rojas (Mereghetti 2005). Pero una cierta conti-

nuidad discursiva con los *razonamientos* y *delirios* le sugería asumir la perspectiva de los verdugos. Le imponía una coherencia valiente: la superación de la fidelidad tanto a su visión personal como a la crónica de los hechos. Tenía que asumir la perspectiva de un personaje al estilo de Adriana Faranda, militante extremista de primera hora y de la que se había publicado recientemente una biografía (Mazzocchi 1994).

[...] En este punto, ha llegado la idea de la figura de una mujer, de una brigadista llena de contradicciones. A través de sus ojos se explican los hechos, la posibilidad de una relación entre Moro y sus carceleros. A condición de que las contradicciones no se malinterpreten como una mirada indulgente hacia los terroristas⁴.

La figura ideal era Anna Laura Bragheti, la vivandera de los secuestradores, protagonista de una metamorfosis de conciencia cuya visión da sentido a toda una serie de hechos contradictorios. Una trama explicada a través de sus ojos, por medio de un lenguaje de puras miradas. Miradas de quien es visto sin ver y de quien ve (imagina, sueña, desea) sin ser visto.

3. Renuncia a las teorías de la conspiración:

“Los canarios se habían escapado. Había sido mi culpa”
(Tavella 2003).

La jaula estaba vacía, con la puerta abierta. Me cogió el pánico. ¿Qué podía haber pasado? Debía haber sido yo: al igual debía haber dejado la puerta abierta. Ahora tenía que ir a la cocina y decírselo a Próspero. Él seguramente se habría enfadado, me habría echado una gran bronca. Yo lo sabía muy bien.

⁴ Declaración de Marco Bellocchio en el *pressbook* distribuido por el Ufficio Stampa 01, conservado en los archivos digitales de la Filmoteca de la Generalitat de Catalunya (N. del A.).

No tenía otro remedio: a saber, en aquel momento, dónde se habían metido los canarios. En la casa de la calle Montalcini había una jaula con dos canarios amarillos. La tenían colgada en el techo de la sala de estar. Pero cada mañana, antes de salir, la llevaba al patio con una pequeña bañera llena de agua. A los canarios les gusta bañarse. Próspero estaba loco por los pájaros. Curó a uno que se había herido en una pata. Y un día que los canarios estaban fuera y el tiempo había cambiado repentinamente, los secó con el secador para el pelo. Y ahora se habían escapado, por mi culpa. Debía de haber hecho uno de aquellos gestos automáticos que, ya sabemos, sustituyen inconscientemente a otros. ¿A quién quería dejar libre? ¿A mí misma? ¿A Aldo Moro? Entré rápidamente en casa, me dirigí al estudio. Hice girar en sus bisagras la estantería. Acerqué el ojo a la mirilla de la celda. Era mi ritual de cada noche. Era el ritual que marcaba el cambio de una identidad a otra. ¿Cómo podía haberlo olvidado? El prisionero estaba sentado en la cama, con una libreta en las rodillas... y escribía. Siempre estaba escribiendo (Braghetti y Tavella 2003).

Un par de años antes, Anna Laura Bragheti –otra representante de la misma generación protagonista de los *sueños rotos*–, había dejado un testimonio iluminador delante del juez Severino Santiapichi. Le explicó su entrada en las Brigadas Rojas en 1977 y cómo, casi de inmediato, había sido encargada de alquilar –bajo el seudónimo de doña Altobelli, mujer de Germano Maccari, alias del ingeniero homónimo–, el piso de la calle Montalcini en el barrio romano de Monteverde. Dos años después de los trágicos acontecimientos representados por Bellocchio había sido protagonista de otro grave delito: el asesinato del vicepresidente del Consejo Superior de la Magistratura Vittorio Bachelet (12 de febrero de 1980). El 27 de mayo del mismo año es arrestada y condenada a cadena perpetua. Después de unos cuantos años de duras condiciones carcelarias en distintos institutos penitenciarios italianos –entre ellos, la durísima *supercarcere* di Voghera–,

decide proferir una declaración al tribunal supremo de justicia penal sin pedir descuento de pena. Sus motivaciones para testificar concuerdan con las palabras precedentes de Bellocchio. La Braghetti se había dado cuenta de haber sido involucrada en un grupo subversivo que era solo la pieza de un mosaico de la lucha comunista en la cual estaban implicados miles de jóvenes. La utopía de una fase histórica italiana ampliamente olvidada. Borrada pero no superada. Ella había vuelto a recordar sus vivencias carcelarias anteriores al arresto: es decir, su encierro físico e ideológico en el piso de *via Moltalcini*. Había recibido la orden de entrar a vivir en ese piso intentando llevar, en apariencia, una vida normal. En enero de 1978 se compraron el coche, poco después encargaron la caja de madera a un carpintero. En su memoria revivía la agitada tensión de aquel fatídico 16 de marzo. El intenso nerviosismo de una larga espera que había empezado muy pronto por la mañana:

Próspero se había levantado muy temprano. Se puso el uniforme azul de aviador en el que yo misma había cosido las insignias doradas. Se bebió su café de prisa y me saludó con calma, diciéndome que nos veríamos más tarde. Me había quedado con Germano. Estábamos tan tensos que ninguno de los dos podía hablar. A la hora establecida, Germano había bajado a la calle a esperar a nuestros camaradas. Paseaba por la acera, arriba y abajo (Braghetti y Tavella 2003).

Bellocchio había individualizado y apreciado, en las afectadas palabras de la Braghetti, las esqueléticas raíces emotivas que la ideología de la lucha de clases no había conseguido extirpar. Al director placentino le fascinaba la dialéctica entre lo personal y lo colectivo, la tensión humana entre privado y público que cuestionaba constantemente su rol de joven combatiente.

La radio y la televisión estaban encendidas. Poco después de las 9 de la mañana, el ruido ensordecedor de los helicóp-

teros que sobrevolaban Roma me delató que todo había ocurrido. No podía resistir más, no podía quedarme quieta en casa. Bajé la escalera. Salí de la puerta principal hacia la calle, desierta y silenciosa. Los niños estaban en la escuela, sus padres en el trabajo, las amas de casa todavía no habían salido a comprar. De repente, vi mi coche que resalía tranquilamente la calle Montalcini (Nese 1993: 15).

Antes, en la requisitoria judicial y, luego, en las memorias redactadas junto a la periodista Paola Tavella, Anna Laura Bragheti había añadido pequeños recuerdos sobre el secuestro de Moro, pequeñas pinceladas que renovaban su percepción de la angustiada agonía del prisionero, pequeños detalles que delataban la miopía de una visión ideológica. Una mirada excesivamente concentrada en la rutina militante que, desde la dirección, se requería mecánica, fría y repetitiva. Delirio de violencia científicamente dosificada en la cotidianidad. Con insistencia, inquisidores y periodistas habían intentado sacarle alguna información política relevante. Querían conocer los grandes misterios vinculados a las estrategias de las Brigadas Rojas, pero esta pequeña mujer con la cara redonda solo recordaba, casi conmovida, episodios fragmentarios.

Lo hicieron salir de la caja de madera. Él no podía ver a nadie, tenía los ojos vendados. Lo guiaron hacia la celda construida expresamente para él. Oí que le decían: “Usted es prisionero de las Brigadas Rojas”. Y con un hilo de voz, contestó: “Ya lo había entendido”. [...] Moro fue aislado de inmediato en la celda que habíamos construido levantando un falso muro en la sala de estar. Para poderlo construir, yo misma había comprado doce paneles de noventa por ochenta centímetros. Moro vivía allí encerrado con solo una litera, un inodoro químico, un acondicionador para cambiar el aire. Para poder lavarse, Moro utilizaba pequeñas esponjas. Le habíamos comprado un pijama y un vestido para cambiarse. Lo único que nos pidió fueron sus medicamentos. Dijo que los necesitaba absolutamente.

Recuerdo, particularmente, que tomaba un tranquilizante: el *Tavor*. Yo misma preparaba comida y cena para Moro, pero él nunca me vio. Tampoco sabía que había una mujer. Mantenía sus contactos con solo una persona, que tampoco podía ver porque entraba con pasamontañas. En la puerta había un ojo mágico desde el cual, de vez en cuando, yo miraba al honorable Moro. Lo veía sentado en su cama, con una libreta apoyada en las rodillas... y escribía. El domingo grababa la misa que emitían en la radio y luego le pasaba la grabadora para que pudiera escucharla [...]. Había, incluso, comprado un tanque de pececitos que murieron prontísimo porque el aparato del aire acondicionado no funcionaba bien (Nese 1993: 15).

A Bellocchio no le interesa verificar la fiabilidad de estas declaraciones. No las considera una cuestión tan importante como el hecho de poder vincular la tragedia del secuestro con la vida *casi* familiar (día a día, repeticiones, normalidad) de los secuestradores. Tiene la suerte (*audentis fortuna iuvat*) de comprar los derechos de *Il Prigioniero* (el volumen de Braghetti e Tavella) justo pocos días después de que caducaran los derechos de Mondadori (luego adquiridos por Feltrinelli). En un primer momento, la Braghetti era reacia a ceder los derechos, pero el guión y la palabra de la coautora Tavella la habían convencido. A las dos les había encantado el libreto. Estaban impresionadas de cómo, a partir de sus escritos, Bellocchio había imaginado una nueva historia, una nueva y fantástica creación. En la reinterpretación del director placentino, ambas habían apreciado la ausencia de alusiones a teorías conspirativas como había ocurrido en el contemporáneo filme *La piazza della cinque lune* (Renzo Martinelli, 2003). La misma Braghetti reconoce:

La película sugiere una vía de fuga que el rígido pensamiento ideológico no dejaba imaginar mínimamente. Sin embargo, Bellocchio, leyendo entre las líneas del libro, ha detectado algo que yo tenía dentro de mí. Ha llevado a cabo una operación de comprensión; luego, se ha centrado en algunos detalles,

en algún matiz, y lo ha hecho explotar todo. Por ejemplo, las cartas de los condenados a muerte de la Resistencia que, en aquellos días, me venían a la mente de forma obsesiva, o los canarios que dejé escapar porque sin darme cuenta había dejado la jaula abierta. Ha seleccionado detalles, ha utilizado pequeñas pinceladas, pero ha sabido ir más allá (Braghetti y Tavella 2003).

Cinco años antes, la ex brigadista había participado a una reedición de *La notte della Repubblica*, la famosa investigación televisiva del periodista de la RAI Sergio Zavoli. Había contestado a todas las preguntas. Había escrito el citado libro. Pero no se había librado de la frustración de que nadie –ni intelectuales, ni historiadores, ni politólogos– consiguiese entenderla. Era un abismo dentro al cual no veía ninguna luz. Finalmente, en 2003 –casi contemporáneamente y de forma inesperada– se estrenan tres milagros artísticos: *La meglio gioventú* (Marco Tullio Giordana), *The Dreamers* (Bernardo Bertolucci) y el proyecto de Bellocchio. Añade Paola Tavella:

Considero *Buenos días, noche* una película chamánica que intenta curar, aliviar el dolor de una tragedia tan intensa como aquella de Aldo Moro. A lo largo de todos estos años, se ha recordado como un caso oscuro. No tanto por lo que se había comentado de los servicios secretos italianos: yo no creo en este tipo de cuestiones. Era otra oscuridad más profunda, un abismo con el cual todo el país tenía que enfrentarse definitivamente. La película, en cambio, expresa una lúcida conciencia [...]. Esperábamos, a lo largo de todos estos años, salir del abismo a través de una solución política. En cambio, estamos saliendo gracias a soluciones artísticas. Marco Tullio Giordana (con *La mejor juventud*), Bernardo Bertolucci (con *The Dreamers*) y Marco Bellocchio [...] nos permiten resolver a través del cine enigmas que la política nunca había sabido o querido resolver (Tavella en Venturelli 2003: 10).

En la configuración del personaje de Chiara, la protagonista, interpretada por Maya Sansa⁵, Marco Bellocchio intenta que el contexto adquiera una cierta verosimilitud. Para ello estudia los textos *–La tela del ragno. Il delitto Moro (1988)* y “Il mio sangue ricadrà su di loro”, incluido en *Gli scritti di Aldo Moro prigioniero delle Br (1997)*– del diputado del PCI Sergio Flamigni, miembro de la comisión de investigación parlamentaria sobre el caso. Pero hay que decir que el director placentino ya no se ocupaba de política –ni siquiera mínimamente– desde 1978. Es más, a partir de 1969 salió del PCI para inaugurar un doloroso trabajo de análisis individual que, tras un largo camino, le conducirá al análisis colectivo. Sin embargo, su implicación en la recuperación de la atroz tragedia de Moro era un encargo de la RAI y su honestidad intelectual le imponía una cierta documentación. El crítico e historiador cinematográfico Tatti Sanguineti lo asesora acerca del material videográfico de la época. Recordaba Anna Laura Braghetti que la radio y la televisión siempre estaban encendidas, eran las únicas ventanas abiertas al exterior. Las actuaciones en color de Raffaella Carrà, o del cómico Enrico Montesano, en oposición a los sueños en blanco y negro de Chiara –el banco de Lenin, los nazis que matan a los partisanos–, aumentaban la disociación con *lo real* que representaban los terroristas. Luego, continúa Natalia Aspesi, estaban los noticiarios:

Es angustiante ver cómo los programas de noticias de la época determinaban el biorritmo del universo claustrofóbico e irreal de los terroristas: ven a una multitud inmensa aplaudir a Luciano Lama durante su discurso público. No entienden

5 La misma actriz que interpreta a una de las protagonistas de *La meglio gioventù* (Marco Tullio Giordana, 2003) junto con Luigi Lo Cascio, también actor principal del filme de Giordana e intérprete de Mariano, el personaje que en *Buongiorno, notte* se inspira en la figura del jefe del grupo Mario Moretti (N. del A.).

cómo el sindicalista se puede disociar de sus ataques al corazón del Estado. Se preguntan por qué todos los obreros, con sus banderas rojas, no siguen su revolución armada. Es grotesca la escena en la cual generales y hombres políticos participan en la famosa sesión de espiritismo donde sale el nombre de la calle Gradoli, el domicilio del jefe Mario Moretti (Aspesi 2003).

Si disociados, separados, se encontraban los terroristas, la clase política –grotesca y estéticamente incompetente, como se indicaba en los citados estudios de Sergio Flamigni– no demostraba ningún interés por poner en marcha un plan serio de investigación policial y de búsqueda de los terroristas. Bellocchio, que no quiere entrar en los términos del *cui prodest*, resuelve la *vexata quaestio* en el episodio de la sesión de espiritismo. Es decir, la escena citada por Natalia Aspesi con algunas imprecisiones. A menudo, la urgencia de reflexión crítica confunde el hecho real con la reinterpretación artística.

4. El espíritu de Bertolucci y la *mise en abyme*.

En una secuencia aislada y ciertamente extraña de *Buenos días, noche*, Bellocchio aparece sentado detrás de una mesa donde los reunidos a su alrededor invocan el espíritu de Bernardo Bertolucci para que les comunique si Aldo Moro continúa vivo, y, si es así, dónde se encuentra. La hipotética respuesta del espíritu es: “En la luna”; de manera que el oficiante de la ceremonia replica: “No te mofes en este momento trágico”. Aclaremos que, aunque asome cierta ironía en el filme –presentar a los secuestradores atentos a las evoluciones de Raffaella Carrà–, Bellocchio se aproxima a la tragedia de Aldo Moro con la actitud reflexiva, la inteligencia y la complejidad que requieren unos hechos, acontecidos en 1978, que mantienen una herida abierta en la sociedad italiana. De aquí que la presencia de Bellocchio no pueda identificarse con las apariciones *a lo Hitchcock*. La

secuencia se inicia con un plano que muestra al cineasta pensativo. Luego, en segundo término y mientras se ejecuta el ritual, puede observarse cómo el director se frota la frente con un gesto de preocupación o de desasosiego (Merino 2005).

Imma Merino, describiendo la *grottesca* escena del espiritismo, invita a reflexionar sobre el sentido del *cameo* de Bellocchio. Pero más allá del sentimiento de soledad y de conmoción –mezclada con indignación– del director, la crítica de *La Vanguardia* acierta en interpretarla como una muestra de profunda ironía. Aunque es verdad que Bellocchio sigue el difícil reto de la lección de Hitchcock en adoptar el punto de vista de un personaje cuyas acciones son moralmente discutibles –y tanto su mirada, como la del público, se decantan por una cierta justificación (Balló 2005)–, su presencia en la escena no remite a las análogas apariciones del maestro británico. Contextualmente se trata –como desvela el periodista de *La Repubblica* Aldo Lastella (2005)– de un guiño al amigo Bernardo Bertolucci y a su película *La luna*. Una interesante correspondencia con el amigo y colega parmesano que, justo en dicha película, ponía en escena una dolorosa búsqueda del padre. Y Moro, en palabras del mismo Bellocchio, representa la figura del padre:

A menudo se ha señalado que en mi película nunca se representa la figura del padre. Es verdad, en *La sonrisa de mi madre* [L'ora di religione, 2002] Sergio Castellito representa a un padre, pero a un padre muy joven, casi un chico. Y en *Buongiorno, notte* introduzco por primera vez a un padre. Un padre de hijos degenerados. He dedicado la película al mío porque su presencia ha entrado intensamente en ella. Quizá no ha sido casualidad que el intérprete de Moro sea Roberto Herlitzka, que es del norte de Italia y habla con la misma cadencia que mi padre⁶.

⁶ Declaración de Marco Bellocchio en el *pressbook* distribuido por el Ufficio Stampa 01, *cit.*

Sin embargo, las palabras que pronuncia Bellocchio en su breve aparición, no detectadas por Imma Merino, tienen cierta relevancia. Se trata de un famoso verso de la poesía “Cinque maggio” (Cinco de mayo) de Alessandro Manzoni. Es una oda a la figura histórica de Napoleón Bonaparte, muerto precisamente el cinco de mayo de 1821. Manzoni, como Bellocchio, no entiende que haya que dar una clave de lectura inmediata y definitiva a la crónica de los hechos. “Ai posteri l’ardua sentenza”; es decir: las generaciones futuras podrán entender y cambiar el curso de la historia, que no es inmutable, que no es en su esencia madre naturaleza cruel e inescrutable. La historia es una madrastra, una madre enferma y ciega que Bellocchio ya había matado en su filme *Las manos en los bolsillos*. Ahora, el cineasta no podía matar al padre.

No podía hacer una película que acabara tal y como acaba la crónica del hecho; verdaderamente, no podía soportar la tragedia ocurrida hace veinticinco años. No podía aceptar aquel fatalismo histórico, aquella aceptación casi religiosa de su inmutabilidad casi religiosa. Tenía que traicionar la historia. Tenía que rebelarme frente a su lógica inerte, indiferente, desesperada. Desde este rechazo consciente han surgido nuevas imágenes que han aclarado aquel oscuro abismo [...] De aquí, la libertad poética de inventar un final distinto al de la tragedia de Aldo Moro (Bellocchio 2003).

Así, la verdadera libertad poética consiste no tanto en materializar el sueño de Chiara, en plasmar el deseo de liberar canarios y rehenes de Anna Laura Braghetti, cuanto en la invención del personaje de Enzo. El objetor de conciencia que realiza el servicio civil en la biblioteca del ministerio donde trabaja Chiara detecta la belleza interior de la protagonista, su fondo humanitario, y sobre todo sus exasperantes contradicciones. Enzo había escrito un guión que Aldo Moro

estaba estudiando. Se encontraba en la maleta personal del diputado el día del secuestro. El guión tiene por título *Buon-giorno, notte*. Habla de un grupo terrorista que secuestra a una importante personalidad política, pero al final la dejan libre. Es el guión de la película misma. Una maravillosa *mise en abyme*. “Un sueño, qué otra cosa más”, gritaba el protagonista de *El príncipe de Homburg*, y Enzo hace repetir a Chiara: “La imaginación es real”. Moro vuelve a casa una mañana fresca de lluvia, los terroristas duermen el sueño de los injustos, mientras que la policía arrastra de mala manera al guionista hacia el calabozo. Porque es justo de la imaginación... que el poder siempre tiene miedo.

Bibliografía

- AA.VV. *Buongiorno, notte*, Dossier digital de la Filmoteca de la Generalitat de Catalunya. Web. 3.10.2012
- Aspesi, Natalia. “I giorni bui del rapimento Moro rievocati da Marco Bellocchio”. *La Repubblica*, 4 de septiembre de 2003.
- Aspesi, Natalia. “Bisognava salvare la sua vita”. *La Repubblica*, 5 de septiembre de 2003.
- Balló, Jordi. “El cautiverio”. *La Vanguardia*, 2 de septiembre de 2005.
- Bellocchio, Marco. “Ho delirato anch’io, fu delitto?”. *La Repubblica*, 9 de noviembre de 1995.
- Bellocchio, Marco. “Introduzione”, en *Buongiorno, notte. Sceneggiatura*, Venezia: Marsilio, 2003.
- Braghetti, Anna Laura y Tavella, Paola. *Il prigioniero*, Milano: Feltrinelli, 2003.
- Franchi, Paolo. “Così morì la prima Repubblica”, en *Corriere della Sera*, 6 de setiembre de 2003.
- Lastella, Aldo. “Io, voyeur professionista”, en *La Repubblica*, 5 de septiembre de 2005.
- Mazzocchi, Silvana. *Nell’anno della Tigre. Storia di Adriana Faranda*, Milano: Baldini & Castoldi, 1994.

- Mereghetti, Paolo. "Buongiorno, notte", en Aprà Adriano, *Marco Bellocchio*, Venezia: Marsilio, 2005.
- Merino, Imma. "La herida italiana", en Suplemento *Culturas de La Vanguardia*, 7 de septiembre de 2005.
- Nese, Marco. "Ricordando Moro la Brighetti si commuove", en *Corriere della Sera*, 19 noviembre de 1993.
- Riambau Esteve. "Marco Bellocchio: he volgut contradir la fatalitat històrica del segrest d'Aldo Moro", en *Avui*, 5 de setiembre de 2003.
- De Gregorio, Concita. "Questo film aiuterà i giovani vedranno la pazzia di allora", en *La Repubblica*, 5 septiembre de 2003.
- Rombi, Roberto. "Nel film sul sequestro Moro la voce digitale dello statista", en *La Repubblica*, 4 de mayo de 2003.
- Tavella, Paola. "Immaginai di liberare Moro, ma in realtà non feci nulla", en *Corriere della Sera*, 6 de septiembre de 2003.
- Venturelli, Renato. "Il film sbarca in librería. Prima uscita: Bellocchio", en *La Repubblica* (ed. Genova) 16 de septiembre de 2003.
- Verdú, Daniel. "El cine atrapa la furia ciega del terrorismo", en *El País*, 19 de agosto de 2005.

Лудовико Лонги

ДОБРО ЈУТРО, НОЋИ: САН О АЛТЕРНАТИВИ

Сажетак

Деветог маја 1978. пронађено је тело Алда Мора, чија се отмица и убиство сматрају једним од најдраматичнијих терористичких чинова у историји Италијанске републике. После крваве отмице 16. марта, у којој су убијена тројица полицајаца из пратње, организација Црвене бригаде започиње дуге преговоре са државом да таоца врати у замену за неке своје припаднике. Након коначног негативног одговора владе, Народни трибунал (који су основале Црвене бригаде) осуђује политичара на смрт. Двадесет пет година касније, Марко Белокио у

филму *Buongiorno, notte* говори о трагичним догађајима везаним за Морову отмицу. Овај рад бави се тиме како режисер из Пјаћенце одбија да направи пуку реконструкцију догађаја и спроводи темељно истраживање људске драме неких од учесника овог трагичног догађаја. С једне стране, приказује се како полако нестаје нада да ће талац бити спасен. С друге, криза савести једне припаднице Црвених бригада. Режисер из Пјаћенце претвара једину жену из групе (као што сведочи и упечатљиви оксиморон у самом наслову) у некога ко се супротставља начину рада Црвених бригада, и ко би можда желео да је све заједно имало другачији крај.

Кључне речи: Марко Белокио, Алдо Моро, Црвене бригаде, тероризам, политички филм.