

De Morozaak

De representatie van het extreemlinkse terrorisme in Italië in de historische speelfilm.

Wout Van Caimere

Wout Van Caimere
Master Geschiedenis

De Morozaak

*De representatie van het extreemlinkse
terrorisme in Italië in de historische speelfilm.*

Promotor: Prof. Dr. Bruno De Wever
Leescommissaris: Dr. Jan Dumolyn
Leescommissaris: Dr. Roel Vande Winkel
Academiejaar: 2007-2008

Inhoudstafel

Dankwoord

Inleiding

1	<i>Geschiedenis en film</i>	8
1.1	Geschiedenis in het audiovisuele tijdperk	8
1.2	Historici en film	11
1.3	De historische speelfilm als bron voor en vorm van geschiedenis	15
2	<i>Het Italiaans terrorisme</i>	25
2.1	Context en aanleidingen	25
2.1.1	De historisch-politieke context	25
2.1.2	De sociaal-economische en culturele context	29
2.2	De uitdaging van rechts	31
2.3	De uitdaging van het centrum	35
2.4	De uitdaging van links	38
2.4.1	Il Sessantotto	38
2.4.2	De hete herfst van 1969	40
2.4.3	Extraparlementair links	41
2.4.4	Het linkse terrorisme	45
3	<i>De Rode Brigades</i>	47
3.1	Ontstaan	47
3.2	De periode van de ‘gewapende propaganda’ (1970-1974)	48
3.3	De aanval op het hart van de staat (1974-1976)	51
3.4	De strategie van vernietiging (1977-1978)	54
3.5	De crisis en ondergang van de BR (1979-1982)	55
4	<i>De zaak Moro</i>	60
4.1	Aldo Moro	60
4.2	Via Fani	62
4.3	55 dagen van hoogspanning	63
4.4	Via Caetani	68
5	<i>Filmanalyse: Piazza delle cinque lune</i>	70
5.1	Synopsis	70
5.2	Algemene informatie	71

5.3	Filmprijzen en –nominaties	71
5.4	Wordingsgeschiedenis van de film	72
5.5	Het historisch vertoog van de film	75
5.5.1	Analyse van de narratieve laag	75
5.5.2	Analyse van de audiovisuele laag	97
5.6	Evaluatie van Piazza delle cinque lune als historische speelfilm	107
6	<i>Filmanalyse: Buongiorno, notte</i>	111
6.1	Synopsis	111
6.2	Algemene informatie	112
6.3	Filmprijzen en –nominaties	113
6.4	Wordingsgeschiedenis van de film	115
6.5	Het historisch vertoog van de film	120
6.5.1	Analyse van de narratieve laag	121
6.5.2	Analyse van de audiovisuele laag	140
6.6	Evaluatie van Buongiorno, notte als historische speelfilm	146
7	<i>Algemeen Besluit</i>	150

Bibliografie

Lijst met afkortingen

Dankwoord

Graag wil ik een aantal personen bedanken die hebben geholpen bij het totstandkomen van mijn masterscriptie. Het voorbije jaar had ik nooit kunnen doorkomen zonder hun advies, steun, afleiding of eenvoudigweg betoonde interesse. In de eerste plaats dank ik mijn promotor, Prof. Dr. Bruno De Wever, voor het advies, de tips, de interesse, het geduld, de motivatie en het overzicht. Ik wil ook mijn twee leescommissarissen bedanken, Dr. Jan Dumolyn en Dr. Roel Vande Winkel.

Daarnaast dank ik ook Het Koninklijk Belgisch Filmarchief en haar medewerkers. Dankzij hun medewerking heb ik vlot toegang gekregen tot allerlei documenten aangaande de films die ik in het kader van deze scriptie heb onderzocht.

Natuurlijk mag ik mijn familie en mijn vrienden niet vergeten. Zij waren een grote steun, misschien zonder het te beseffen. Ze prikkelden me, moedigden me aan, toonden veel vertrouwen, steunden me, gaven me raad en/of boden me de nodige afleiding. In het bijzonder dank ik mijn ouders voor de voortdurende steun en het nalezen van dit werk.

Merelbeke, juli 2008

Wout Van Caimere

Inleiding

Toen ik het vorige academiejaar een half jaar doorbracht als Erasmusstudent in Grenoble, was dit niet enkel een ongelooflijke levenservaring. Twee vakken die ik toen volgde, inspireerden mij bij de keuze van het onderwerp van mijn masterscriptie. Het vak ‘Violence et passions en Italie de 1850 à nos jours’ van professor Marie-Anne Matard-Bonnnuci wekte mijn interesse voor de Italiaanse hedendaagse geschiedenis. Voor dit vak presenteerde ik een ‘travail dirigé’ over de Morozaak. Daarnaast introduceerde het vak ‘Histoire et cinéma’ van professor Anne Hugon me in het veld van de historische studie van de fictiefilm.

Toen ik in het begin van dit academiejaar op zoek ging naar een thema voor de masterscriptie vielen de verschillende puzzelstukken in elkaar. Mijn passie voor film, mijn interesse in de Italiaanse hedendaagse geschiedenis en mijn voorkeur voor politieke geschiedenis. Dit mondde uit in een onderzoek naar de representatie van het Italiaans terrorisme van links in de historische speelfilm.

De eerste uitdaging die zich stelde was de afbakening van het onderwerp. We moesten een weldoordachte selectie maken van welke films we zouden analyseren. In de Italiaanse cinema is er sinds het einde van de jaren zeventig een aanzienlijke productie geweest van films over de ‘jaren van lood’, de periode waarin het land opgeschrikt werd door een golf van terroristisch geweld. We gingen op zoek naar films die de uitgesproken ambitie hadden om een relatie op te bouwen met het historisch discours. Dit maakt ze geschikt om het historisch vertoog dat erin gevoerd wordt te analyseren. We weerhielden aanvankelijk drie films die de ontvoering van en de moord op Aldo Moro door de Rode Brigades als thema hadden: *Piazza delle cinque lune*, *Buongiorno, notte* en *Il caso Moro*. De Morozaak kunnen we zien als het trieste hoogtepunt van de ‘jaren van lood’. De zaak beroerde volledig Italië en ook vandaag nog is ze het onderwerp van verwoede debatten. Dit maakt het extra interessant om de representatie ervan in de historische speelfilm te onderzoeken.

Bij de uiteindelijke selectie viel *Il caso Moro* om verschillende redenen uit de boot. We konden geen kwaliteitsvolle kopij van de film bemachtigen, wat de analyse ervan, zeker voor wat de audiovisuele laag betreft, sterk bemoeilijkte. De film dateert uit 1986, acht jaar na de feiten die de film verhaalt. Voor onze evaluatie van het historisch vertoog van de film zouden we daarom rekening moeten houden hebben met de historische kennis over de Morozaak

van die periode. Veel details over de zaak die we vandaag kennen waren toen nog niet bekend. Dit maakt de film ook minder geschikt om te vergelijken met de twee andere films die beide in 2003 gemaakt werden. Bovendien komt de historische these die in *Il caso Moro* naar voor wordt gebracht sterk overeen met die van *Piazza delle cinque lune*. Beide zijn *conspiracy thrillers* die een samenzwering als motor achter de Morozaak zien.

Het eerste deel van de scriptie is opgevat als een theoretisch kader voor ons onderzoek. Dit behelst het eerste hoofdstuk over geschiedenis en film. Hierin wordt uiteengezet waarom historici vandaag fictiefilm als drager van historische betekenis niet meer kunnen negeren. In het audiovisuele tijdperk waarin we leven is film immers samen met enkele andere audiovisuele media uitgegroeid tot de belangrijkste drager van het historisch bewustzijn. We schetsen vervolgens de evolutie van de houding die historici aannamen tegenover film. De hoofdmoot van dit hoofdstuk is gewijd aan de historische speelfilm als bron voor en vorm van geschiedenis. We beschrijven de kenmerken van de historische speelfilm en op welke wijze in de fictiefilm wordt omgegaan met geschiedenis. Hierbij leggen we er in de eerste plaats de nadruk op dat film met haar eigen regels en methodes ook een eigen bijdrage levert aan de historische kennis, die niet kan worden geëvalueerd aan de hand van de standaarden van de geschreven geschiedenis. De verschillende theorieën en concepten die we in dit hoofdstuk naar voor brengen vormen de methodologische basis van ons onderzoek.

Het tweede deel vormt het historisch kader van ons onderzoek. Deze uiteenzetting laat de lezer kennismaken met de historische feiten die in de geanalyseerde films gerepresenteerd worden. Over de Italiaanse geschiedenis werd vanzelfsprekend voornamelijk in het Italiaans geschreven. Wij beriepen ons in de eerste plaats op de Engelstalige literatuur die over het onderwerp beschikbaar is en konden aan de hand daarvan toch een relatief volledig beeld opbouwen.

In hoofdstuk twee wordt het fenomeen van het Italiaans terrorisme behandeld. Eerst worden de context en de aanleidingen van het terroristisch geweld verklaard. In de historisch-politieke context springen vooral de zwakte van het Italiaanse politiek systeem en de mythische voorbeelden uit de nationale geschiedenis in het oog. De sociaal-economische en culturele context behelst de moeilijke evolutie van een agrarische naar een industriële samenleving die gepaard ging met een culturele transformatie. Het politiek geweld in Italië was afkomstig van rechts, van het centrum en van links; we staan stil bij deze verschillende uitdagingen van de

democratische staat. We focussen in de eerste plaats op de uitdaging van links door de studenten, door de arbeiders en door extraparlamentaire groepen, die uiteindelijk uitmondde in terroristisch geweld.

Het derde hoofdstuk is volledig gewijd aan de Rode Brigades (BR), de belangrijkste terroristische organisatie die bovendien verantwoordelijk was voor de ontvoering en de dood van Aldo Moro. We bekijken het ontstaan en de ideologische achtergrond van de organisatie en de verschillende fases in haar bestaan.

In hoofdstuk vier behandelen we de geschiedenis van de Morozaak. Dit is immers het thema van de geanalyseerde films en een uitgebreide kennis ervan is noodzakelijk om de representatie van het verleden in deze films te kunnen evalueren. We situeren de figuur Moro en gaan dieper in op het verloop van de zaak en de historische debatten die erover gevoerd worden.

Het derde deel van de scriptie omvat de eigenlijke analyse van de historische speelfilms. We hanteerden hetzelfde stramien bij de analyse van beide films. De synopsis geeft de lezer een kort overzicht van de inhoud van de film. De algemene informatie en de filmprijzen- en nominaties zorgen voor een ruime situering van de film. In de wordingsgeschiedenis van de film gaan we in op de regisseur van de film en diens beslissingen en strategieën, bekijken we op welke wijze de filmmaker historisch advies heeft ingewonnen en plaatsen we de film in het bredere filmlandschap. Vervolgens onderwerpen we het historisch verloop van de film aan een uitgebreide analyse. Hierbij worden de narratieve en de audiovisuele laag afzonderlijk bekeken. Tenslotte hebben we voldoende elementen in handen om tot een finale evaluatie te komen van de film als historische speelfilm.

Hoofdstuk vijf is gewijd aan *Piazza delle cinque lune*. Deze *conspiracy thriller* van Renzo Martinelli vertelt het verhaal van de Morozaak aan de hand van een hedendaags onderzoek dat dienst als narratief kader. De film is een Italiaanse productie die sterk gericht is op de Amerikaanse markt. Door een mix van divers beeldmateriaal bouwt de film een complottheorie op over de Morozaak. We gaan na in welke mate de voorgestelde feiten stroken met het historisch discours en op welke wijze de film omgaat met geschiedenis.

In het zesde hoofdstuk analyseren we *Buongiorno, notte* van Marco Bellocchio. Deze film behandelt de Morozaak vanuit het perspectief van het appartement waarin Aldo Moro werd vastgehouden. Het opzet van Bellocchio was om het verleden op een poëtische manier te

benaderen in zijn film. De film bevat ook een element van zelfreflectie dat de relatie tussen film en geschiedenis in vraag stelt. We gaan na hoe deze poëtische benadering van het verleden zich verhoudt tot het historische discours en in welke mate ze bijdraagt aan de historische kennis over de Morozaak.

In het laatste hoofdstuk formuleren we een algemeen besluit over de repretatie van het verleden in de geanalyseerde films en in de historische speelfilm in het algemeen.

1 Geschiedenis en film

1.1 Geschiedenis in het audiovisuele tijdperk

De laatste decennia groeit het besef bij de historici dat film en andere audiovisuele voorstellingen een steeds belangrijkere plaats innemen in het historische bewustzijn van heel veel mensen. Gedurende vele jaren was er geen sprake van een relatie tussen film en geschiedenis, de film werd genegeerd door de historici. Cinema werd beschouwd als een wereld van verbeelding en dromen die niets te maken had met de wetenschappelijke wereld waarbinnen de historici actief waren. De professionele historici meenden dat zij een monopolie hadden op het opbouwen en verspreiden van historische kennis. Van een monopolie is er echter enkel sprake bij een onbetwist marktleiderschap.

In het hedendaagse audiovisuele tijdperk kan er van een dergelijke hegemonische positie geen sprake zijn, al hebben nog steeds veel historici er moeite mee om dit ten volle te aanvaarden. Als voorbeeld kunnen we de kennis over de Tweede Wereldoorlog in Vlaanderen aanhalen. Ondanks het feit dat aan weinig onderwerpen binnen de historiografie meer aandacht wordt besteed, is de kennis over dit onderwerp voor velen grotendeels gebaseerd op de interpretaties van Hollywood en het grote aantal documentaires dat in de loop van het voorbije decennium aan dit onderwerp werd gewijd op televisie.

Ook voor de komst van televisie en zelfs cinema waren de professionele historici niet alleen op het speelveld van de geschiedenis. Historische episodes vormden een belangrijk onderwerp alsook een inspiratiebron voor culturele en artistieke uitingen zoals historische romans, theater, schilderkunst, herdenkingsmonumenten. Vandaag worden historische thema's ook behandeld door sociologen, politieke wetenschappers en journalisten. Al deze min of meer creatieve herwerkingen van geschiedenis proberen betekenis te verlenen aan het verleden binnen hun eigen idioom.¹ Waar geschiedenis en fictie met elkaar in aanraking komen ontstaat verwarring. De problematiek is dus niet van recente datum, zo werd in de jaren 1820 al gedebatteerd over de waarde van *Ivanhoe* als historische representatie. De komst van de audiovisuele media heeft evenwel een veel grotere impact op het historisch bewustzijn en de

¹ L. Engelen, 'Back to the Future, Ahead to the Past. Film and History: A Status Question', in: *Rethinking History: Journal of Theory and Practice*, XI, 2007, 4, p. 558.

wijze waarop historische kennis wordt gecommuniceerd. Dit heeft te maken met de specifieke eigenschappen van de media en de grote massa die ze bereiken.

De voorbije vijftig jaar vond een steeds toenemende mediatisering plaats van de overdracht van kennis en informatie. De audiovisuele media zijn voor zeer veel mensen het belangrijkste venster op de wereld. Cinema, televisie en sinds een tiental jaar het internet zijn de belangrijkste informatiebronnen, ook voor wat betreft historische kennis. De werken die geschreven worden door professionele historici bereiken vaak slechts een select publiek van andere professionele historici die rond hetzelfde thema werken. Het blijkt een erg moeilijke opgave om een historisch werk te schrijven dat voldoet aan de wetenschappelijke standaarden en daarnaast ook een tot de verbeelding sprekend verhaal is dat ook voor de buitenwacht interessant is. Bovendien vormen films zelf voor professionele historici een belangrijke bron van hun historische kennis, zeker voor wat betreft de vele onderwerpen die buiten hun eigen specialisatie liggen. Robert A. Rosenstone stelt volgende retorische vraag om dit te staven:

*'How many professional historians when it comes to fields outside their areas of expertise learn about the past from film? How many Americanists know the great Indian leader primarily from Gandhi? Or Europeanists the American Civil War from Glory, or-horrors!-Gone with the Wind? Or Asianists early modern France from The Return of Martin Guerre?'*²

Met de toegenomen aandacht voor het verleden komen de audiovisuele media tegemoet aan een groeiende maatschappelijke vraag naar geschiedenis in de Westerse wereld. In een tijdperk dat in de eerste plaats gekenmerkt wordt door modernisering, grijpen de mensen paradoxaal genoeg naar het verleden in hun zoektocht naar een houvast.³ De groeiende historische belangstelling is een reactie op de ontworteling en onzekerheid die de maatschappelijke veranderingen met zich meebrengen. De manier waarop deze historische interesse wordt gelaafd stuit bij de professionele historici vaak op scepsis omwille van het gebrek aan diepgang. Het publiek is vaak meer op zoek naar een nostalgische beleving van het verleden dan naar een diepgaand historisch besef dat strookt met de normen van de professionele geschiedenis. In de publieksgeschiedenis gaan historici op zoek naar een geschikte relatie met deze nieuwe vormen van historische beleving. Binnen dit kader moeten we de relatie tussen film en geschiedenis verder beschouwen.

² R.A. Rosenstone, *Visions of the past : the challenge of film to our idea of history*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1995, pp. 46-47.

³ E. Jonkers, 'Misbruik van de geschiedenis? Het historische gehalte van de nieuwe media', *Tijdschrift voor mediageschiedenis*, I, 1998, 1, p. 94.

De toenadering van historici tot film is in feite geen kwestie van keuze maar een loutere noodzaak.⁴ De andere optie is om de historische discipline te blijven beoefenen binnen de veilige muren van de academische wereld met de geijkte methodes, terwijl daarbuiten de audiovisuele media een steeds grotere greep krijgen op de omgang met het verleden. De professionele historici mogen niet aan de zijlijn blijven staan. Ze moeten voldoende zelfbewustzijn aan de dag leggen om voor hun discipline een plaats op te eisen binnen het historisch bewustzijn. Dat het terrein van de geschiedenis ook langs andere paden wordt bewandeld, wordt daarbij in de eerste plaats best als een meerwaarde gezien. Dit wil niet zeggen dat historici zelf films moeten gaan maken, maar ze mogen wat rond geschiedenis gebeurt in de audiovisuele wereld niet uit het oog verliezen.

⁴ P. Sorlin, The film in history: Restaging the past, Oxford, Basil Blackwell, 1980, p. 4.

1.2 *Historici en film*

Decennialang werd de film door historici genegeerd. Film werd gezien als een product van de populaire cultuur met entertainment als enige functie. Wat een film verhaalde was het resultaat van de verbeelding en van accuratesse kon dus geen sprake zijn. Bovendien was het misprijzen van de cinema een algemeen kenmerk van de burgerlijke cultuur, ook als kunst werd de film aanvankelijk niet ernstig genomen. Aan het begin van de twintigste eeuw werd enige interesse betoond voor film als middel om etnografische kennis te vergaren en vast te leggen.⁵ Dit greintje historisch enthousiasme voor het nieuwe medium verdween echter snel. Pas aan het einde van de jaren vijftig kwam er vanuit historische hoek weer enige interesse voor film. Chris Vos zoekt de verklaring hiervoor in de eerste plaats bij het culturele verzet dat dit sterk populariserende medium opriep.⁶ Men keerde zich af van de massacultuur, de beeldcultuur die de vertrouwde literaire cultuur bedreigde. In de jaren zestig werd aanvankelijk een gelijkaardige houding aangenomen ten opzichte van het nieuwste neusje van de zalm: de televisie. De informatie die via deze weg werd verspreid, werd genegeerd door een groot deel van de publieke opinie, in de eerste plaats de elite.⁷

De kentering nam zijn aanvang in de jaren zestig. Vanaf 1960 was de televisie in veel landen een wijdverspreid fenomeen. Het audiovisuele materiaal was steeds meer alomtegenwoordig en werd vanuit verschillende hoeken verspreid, waardoor niet enkel meer het officiële verhaal aan bod kwam.⁸ Als men niet geïsoleerd wilde raken was het onmogelijk om de audiovisuele media nog links te laten liggen. De aandacht van historici ging in de eerste plaats naar de documentaire waarde van archiefbeelden en bioscoopjournaals (newsreels). Er ontstonden historische tijdschriften gewijd aan film, film deed zijn intrede in de klaslokalen, universiteiten startten met audiovisuele studies en er ontstonden organisaties zoals Slade.

De Slade Film History Register begon in januari 1969 systematisch filmcollecties door te nemen op zoek naar nuttig materiaal voor de studie van de twintigste eeuw. Het ging hier vooral om newsreels waarin de ‘grote mannen’ en belangrijke gebeurtenissen aan bod

⁵ C. Vos, Bewegend verleden : inleiding in de analyse van films en televisieprogramma's, Amsterdam, Boom, 2004, p. 133.

⁶ Ibid., p. 134.

⁷ M. Ferro en J. Planchais, Les médias et l'histoire. Le poids du passé dans le chaos de l'actualité, Paris, CFPJ, 1997, p. 14.

⁸ P. Sorlin, op.cit., p. 6.

kwamen.⁹ Deze nadruk op het documentaire karakter van film heeft volgens Vos te maken met het culturele misprijzen ten opzichte van het medium. Om zich hiervan los te maken concentreerde men zich in de eerste plaats op de technische kwaliteiten van film. Film kon zijn waarde hebben voor de geschiedenis als ooggetuige.¹⁰ Net zoals andere historische bronnen moest het filmmateriaal onderworpen worden aan de regels van de historische kritiek om de authenticiteit te testen.

De historische wereld bleef veel argwaan koesteren ten opzichte van de fictiefilm. De filmmakers en de filmindustrie produceerden vaak historische speelfilms zonder daarbij professionele historici te betrekken. Dit was moeilijk te verkroppen voor zij die de geschiedenis vaak nog beschouwden als het domein waarvan zij de erfpacht bezaten. Bovendien konden de historici het erg moeilijk aanvaarden dat voor de filmmaker niet dezelfde waarden van objectiviteit en waarheidsgetrouwheid vooropstonden in hun omgang met het verleden, maar artistieke en dramaturgische waarden.¹¹

Aan het eind van de jaren zeventig en het begin van de jaren tachtig groeide de interesse van historici voor speelfilm en historische speelfilm in het bijzonder. Men beschouwde films in de eerste plaats als reflecties van de periode waarin ze geproduceerd waren. Een film als *Danton* (1982) zou ons meer leren over de houding van regisseur Andrzej Walda tegenover het regime van generaal Jaruzelski in Polen dan over de Franse Revolutie, het eigenlijke thema van de film.¹² In film werd geschiedenis dus op een allegorische manier gebruikt om de eigen tijd, samenleving en politieke situatie te becommentariëren. Het hoeft hierbij echter niet te gaan om een bewuste operatie. Een film draagt onbewust culturele sporen mee van de tijd waarin hij geproduceerd werd. Deze visie op fictiefilm als bron voor geschiedenis kreeg vorm in het begin van de jaren tachtig in de vooruitstrevende werken van Pierre Sorlin, Marc Ferro en K.R.M. Short.

Short stelt dat de historische interesse in speelfilm van tweeërlei aard kan zijn. Historici kunnen speelfilms gebruiken als bewijsmateriaal in de studie van politieke, economische en sociale geschiedenis. Ten tweede kan film bestudeerd worden als een industrie en als een thema zoals bijvoorbeeld de Eerste Wereldoorlog.¹³ Volgens Short moet de historicus vooral

⁹ P. Sorlin, *op.cit.*, p. 34.

¹⁰ C. Vos, *op.cit.*, p. 134.

¹¹ R. Falbe-Hansen, 'The filmmaker as historian', in: *P.O.V. filmtidsskrift*, XVI, 2003, 2, p. 109.

¹² M. Ferro en J. Planchais, *op.cit.*, p. 48.

¹³ K.R.M. Short, *Feature films as history*, London, Croom Helm, 1981, p. 16.

de inhoud analyseren van de dialogen en de handelingen van de personages. Een gedetailleerde shot-per-shotanalyse werd beter overgelaten aan de filmwetenschappers.¹⁴ Zijn aandacht gaat voornamelijk naar de film in verhouding met de sociaal-economische context waarin hij geproduceerd werd. Short geeft echter met enige terughoudendheid ook een eerste aanzet om speelfilm als historische bron te gebruiken naast de meer traditionele bronnen.¹⁵

Ook Ferro erkent dat deze benadering van de speelfilm aan veld won in zijn bijdrage 'Film as an Agent, Product and Source of History' aan de bijzondere editie van de *Journal of Contemporary History* die gewijd was aan 'Historians and Movies: The State of the Art: Part 1'. Ferro behandelt in de eerste plaats de evolutie van film als een cultureel product en een industrie. Hij bekijkt de verhouding die film als een agent en product van de geschiedenis heeft met het publiek, met geld en met de staat. Ferro ziet dat de filmmakers op een bepaald moment het terrein van de historici betraden. Volgens Ferro gebeurde dit niet in de expliciet historische of politieke films, omdat de filmmakers daar het dominante historische discours overnamen.¹⁶ De filmmaker trad eerder op als een politieke en sociale analist van de hedendaagse samenleving waarbij hij erin slaagde los te komen van de bestaande ordening van de kennis en voor zijn analyse vertrok vanuit *faits divers*. Een dergelijke operatie zag Ferro zich voltrekken in het werk van linkse filmmakers zoals Renoir, Godard en Visconti.¹⁷

Pierre Sorlin speelde een vooraanstaande rol bij het valoriseren van de historische speelfilm als een interessante bron voor historici. Traditioneel hadden de historici het meeste waarde gehecht aan informatieve films en *found footage*. Sorlin gaf aan dat het hierbij echter vaak ging om een erg selectieve blik. In newsreels waren vooral gestuurde en verstoorde beelden van de samenleving te zien.¹⁸

Het belang van historische speelfilms voor historici ligt er volgens Sorlin in dat ze een indicator waren van het 'historische kapitaal' van een samenleving. Dit 'historisch kapitaal' zijn de data, gebeurtenissen en figuren die deel uitmaken van het culturele erfgoed in een samenleving. Om de historische speelfilm te situeren in een concreet verleden gebruikt de filmmaker bepaalde details die refereren aan het 'historische kapitaal'.¹⁹ Historici konden dus

¹⁴ Ibid., p. 27.

¹⁵ Ibid., p. 31.

¹⁶ M. Ferro, 'Film as Agent, Product and Source of History', in: *Journal of Contemporary History*, XVIII, 1983, 3, p. 360.

¹⁷ Ibid., p. 361.

¹⁸ P. Sorlin, *op.cit.*, p. 15.

¹⁹ Ibid., p. 21.

gebruik maken van historische speelfilms om te achterhalen waaruit het ‘historisch kapitaal’ van een bepaalde samenleving bestond. Sorlin beaamt ook dat films hun nut kunnen bewijzen om de sociale en culturele context waaruit ze voortkomen te duiden. Hij expliciteert evenwel dat een film geen rechtstreekse spiegel van de realiteit is en dat de ruimte waarin sociale conflicten zich afspelen erin gereduceerd wordt. De stap die Sorlin nog niet zet is de film te valoriseren als film an sich. Hij stelt dat film geen eigen betekenis heeft en dat men zich niet moet bekommeren om de doelstellingen van de filmmaker.²⁰ Dit houdt in dat de omgang met het verleden in film geen evenwaardig alternatief als historische reflectie kan zijn voor de geschreven geschiedenis.

Ook de filmwetenschapper Chris Vos ziet in de historische speelfilm eerder een reflectie van de actuele problemen dan een vorm van geschiedschrijving. Hij stelt dat geschiedenis in film meer door het heden dan door het verleden wordt gevormd. De audiovisuele geschiedschrijving zou altijd gestuurd worden vanuit een actueel perspectief.

‘We gaan, als het ware, naar voren kijkend de geschiedenis in. De speelfilm is zo de ‘achteruitkijkspiegel’ van de samenleving, waarbij de blik van de chauffeur, van de kijker, voornamelijk is gericht op het heden en de toekomst, en het beeld in de spiegel keurig wordt ingepast in dat actuele overzicht.’²¹

²⁰ Ibid., p. 30.

²¹ C. Vos, op.cit., pp. 153-154.

1.3 De historische speelfilm als bron voor en vorm van geschiedenis

De laatste 15 jaar is bij een steeds grotere groep historici het besef gegroeid dat de historische speelfilm op zijn eigen manier een waardevolle bijdrage levert aan de kennis van de geschiedenis. Het was vooral Robert A. Rosenstone die met enkele verbluffende publicaties dit besef ingang deed vinden. In navolging van zijn werk besteden steeds meer historici aandacht aan deze (sub)discipline. Ook wij zijn ervan overtuigd dat film en de historische speelfilm in het bijzonder met zijn eigen regels en methodes interessante reflecties op het verleden produceert. We zien dit dan ook als een verrijking voor de traditionele historische discipline.

We bekijken op welke wijze men in de historische speelfilm omgaat met het verleden en wat de specifieke kenmerken van deze benadering van de geschiedenis zijn. Verder gaan we de historische speelfilm als vorm van geschiedenis moeten benaderen en evalueren zonder geweld te doen aan de regels en de methodologie van de historische discipline.

Om tot een begrip te komen van hoe in film met geschiedenis wordt omgegaan, kijken we eerst naar hoe dit gebeurt in de geschreven geschiedenis. We moeten ons ervan bewust zijn dat dit niet de enige mogelijke manier is om het verleden te benaderen. De methodologie van de traditionele academische geschiedschrijving is immers ook het resultaat van conventies en keuzes. Het verleden wordt voornamelijk lineair, analytisch en wetenschappelijk benaderd. Het is de geschreven taal die deze benaderingswijze privilegieert. Deze tendens werd versterkt met de opkomst van de positivistische geschiedschrijving.

Geschiedenis blijft evenwel in de eerste plaats een zaak van vertellen, waarbij een realistische weergave wordt beoogd. Deze hang naar realisme vertaalt zich in de hoge waarde die aan feiten wordt toegeschreven. Een historisch narratief wordt doorgaans opgebouwd uit feiten die via een causale logica met elkaar verbonden worden. Deze vorm van geschiedschrijving heeft zeker een grote waarde. Zo is ze erg geschikt om geschiedenis als debat te voeren, door de stringente regels van de historische kritiek en de bronverwijzing. Een goed historisch werk slaagt er ook in om meerdere invalshoeken te belichten, en die met het nodige feitenmateriaal te staven. Het geijkte historisch discours leent zich ook tot het opbouwen van een algemeen geschiedbeeld en het beschrijven van brede evoluties.

Het is begrijpelijk dat historici vaak argwanend kijken naar de wijze waarop het verleden in film benaderd wordt. Iedereen die geschoold is in een bepaalde wetenschappelijke discipline draagt onvermijdelijk de sporen van die discipline in zijn denken mee. De belangrijkste kritiek die historici hebben op historische speelfilms is dat ze de realiteit te weinig weerspiegelen en een te subjectieve visie aan de dag leggen. Film zou ook niet geschikt zijn om een historisch debat te voeren. Historische speelfilms worden afgemeten aan de mate van feitelijkheid en op basis hiervan verworpen. Het soort feiten dat van primordiaal belang is voor de opbouw van het traditionele historisch discours is slechts schaars te bespeuren in deze films.

Om tot een waardevolle relatie te komen met de historische speelfilm moet men film beschouwen als een medium met zijn eigen regels. Een film moet immers ‘werken’ als film en een te ver doorgedreven poging om trouw te blijven aan de feiten leidt vaak tot een potsierlijk resultaat. We moeten aanvaarden dat een filmmaker evenveel recht heeft als een historicus om aan geschiedenis te doen en dit bovendien doet volgens de regels van zijn eigen kunst. Rosenstone staft dit erg gevat met de boutade ‘*een film is geen boek*’.²² Elk medium heeft zijn eigen karakteristieken en mogelijkheden. De regels om historische speelfilms te evalueren mogen niet louter een doorslag zijn van de regels die we toepassen voor de geschreven geschiedenis. We moeten ons aanpassen aan de regels van het medium film.²³ In de praktijk blijkt dit evenwel een ware opgave. Zeker wanneer men via de lectuur van historische werken een aanzienlijke kennis heeft opgebouwd over een bepaalde historische gebeurtenis, is het erg moeilijk om onbevangen naar een historische speelfilm over deze gebeurtenis te kijken. Eerder dan een harde premisse voor een onderzoek gaat het dan ook om een evenwichtsoefening. Net als elk ander historisch werk moet een film immers beoordeeld worden in het licht van de kennis die we reeds over het verleden hebben. Om de waarde van een historische speelfilm als reflectie op het verleden te evalueren gaan we na in welke mate de film zich engageert in de discussies en thema’s van het historisch discours rond het onderwerp in kwestie.²⁴ We moeten dus op zoek gaan naar een evenwicht tussen het lezen van de film via de filmtaal en het lezen van de film in het licht van de kennis die we via andere bronnen vergaren.

²² R.A. Rosenstone, *Visions of the past...*, p. 14.

²³ *Ibid.*, p. 15.

²⁴ *Ibid.*, p. 72.

Om tot een dergelijk evenwicht te komen bekijken we hoe film met zijn specifieke filmtaal omgaat met geschiedenis. Het is opnieuw Rosenstone die ons een belangrijk concept aanreikt: *'film is geschiedenis als visie'*.²⁵ Dit houdt een poëtische benadering van het verleden in die tegenover de lineaire, wetenschappelijke benadering van de geschreven geschiedenis staat. Deze poëtische relatie met het verleden is ook terug te vinden in de traditie van orale geschiedenis van niet-geletterde volkeren. De wijze waarop geschiedenis gerepresenteerd wordt in film kan gezien worden als een postliteraire equivalent van een prelitteraire wijze om met het verleden om te gaan.²⁶ Ook in de klassieke mythen en verhalen was het esthetische en gevoelsmatige belangrijk, eerder dan het documentaire en het feitelijke. Chris Vos beschouwt de historische speelfilms als de *'mythes van de moderne tijd.'*²⁷

De filmtaal is een taal die uit veel componenten bestaat en is daarom geschikt om een dergelijke poëtische relatie met het verleden over te brengen. In de eerste plaats is er de opeenvolging van beelden die door de montage wordt gestuurd. Daarnaast zijn er uiteraard de cameravoering, de mise-en-scène, het geluid, de belichting, het decor, etc. Het bijzondere van speelfilm is dat een wereld wordt opgebouwd waarin we geloven en dat er snel een persoonlijke band wordt gesmeed met de toeschouwer. Die krijgt een meer directe en intieme toegang tot het verleden. In de film kunnen we geschiedenis horen en zien. Vooral de kracht van het beeld valt niet te onderschatten. Waar de geschreven geschiedenis vaak uiteenvalt in een sociale, economische, politieke, culturele component, kan één beeld volstaan om alle aspecten van een situatie te schetsen. De historische speelfilm heeft dus de mogelijkheid zich te bedienen van een discours met unieke kwaliteiten. Maar niet elke film die in het verleden gesitueerd is, maakt optimaal gebruik van deze mogelijkheden en kan een historische speelfilm worden genoemd.²⁸

Om een evaluatie mogelijk te maken bekijken we welke de specifieke karakteristieken van de historische speelfilm zijn.

De historische speelfilm is geen genre. Het enige dat alle historische speelfilms gemeen hebben is hun referentie aan het verleden. De titel van de film verwijst vaak naar een specifieke historische gebeurtenis of figuur. Zowel op vormelijk en inhoudelijk vlak kunnen historische speelfilms echter zeer sterk van elkaar verschillen. Denk bijvoorbeeld aan de grote verschillen tussen *Thirteen Days* en *Dr. Stangelove*, die beide historische speelfilms zijn over

²⁵ 'Film is history as vision'; Ibid., p. 15.

²⁶ Ibid., p. 78.

²⁷ C. Vos, *op.cit.*, p. 154.

²⁸ R. Falbe-Hansen, *art.cit.*, p. 112.

de Koude Oorlog. De eerste is een moralistisch drama, de tweede een komedie. Historische speelfilms kunnen dus in allerlei genres voorkomen.

Sommige films die in het verleden plaats hebben kunnen we echter niet catalogiseren als historische speelfilms. Ze gebruiken het verleden louter als een exotische setting voor dramatiek en avontuur. We catalogiseren ze onder de noemer kostuumdrama. We mogen evenwel niet uit het oog verliezen dat ook dergelijke films een belangrijke impact hebben op de historische beeldvorming. Een strikte lijn is moeilijk te trekken, maar een ervaren filmkijker voelt dit onderscheid toch aan.

Een historische speelfilm wordt door de toeschouwers herkend aan de details die de actie in een periode situeren die door het publiek beschouwd wordt als een historisch verleden. Deze details zijn elementen die behoren tot het 'historisch kapitaal'.²⁹ Wanneer de behandelde periode niet behoort tot de collectieve culturele erfenis van het publiek moet de film zijn historisch karakter explicieter benadrukken. Dit kan enerzijds gebeuren via elementen die geen deel uitmaken van de wereld die in de film wordt opgebouwd zoals een voice-over, tussentitels, tekstfragmenten. Anderzijds kan binnen het verhaal zelf meer aandacht geschonken worden aan de historische context.

Of een historische speelfilm door het publiek aanvaard wordt als een representatie van de historische waarheid hangt in belangrijke mate af van de claim die door de filmmaker zelf wordt gemaakt. Een film staat immers niet alleen. Op het moment dat de film in roulatie wordt gebracht verschijnen recensies en artikels in de pers die claims maken en verwachtingen scheppen. Deze claims kunnen de film een aura van historische waarachtigheid geven waardoor ze a priori beschouwd worden als 'waar'.³⁰

Binnen de historische speelfilm kunnen we een onderscheid maken tussen de klassieke speelfilm en de experimentele film. Rosenstone maakt een onderscheid tussen beide types door de klassieke historische speelfilm³¹ te omschrijven als een prototype met een aantal vaste kenmerken. De experimentele films zijn diegene die op significante wijze afwijken van deze normen. Deze onderverdeling is vooral effectief wanneer men de filmwereld wil onderverdelen in Hollywood en de rest en is minder bruikbaar voor Europese films, die bij

²⁹ P. Sorlin, *op.cit.*, p. 21.

³⁰ L. Engelen, *art.cit.*, p. 560.

³¹ mainstream historical film

Rosenstone vaak gezien worden als experimentele films. De kenmerken zijn evenwel nuttig om te zien welke methodes gebruikt worden in films om met het verleden om te gaan.

De klassieke historische speelfilm communiceert geschiedenis in de vorm van drama. De film presenteert zich als een venster op de wereld en creëert bij de toeschouwer de illusie dat niets gemanipuleerd is. Het fotografisch realisme gaat hand in hand met verhalend realisme. Zowel de camera als de opbouw van het verhaal staan in dienst van een mimetische representatie van de werkelijkheid.³²

Geschiedenis wordt voorgesteld als een verhaal met een begin, een midden en een slot. Het verhaal bevat een morele boodschap, het is doorgaans ingekapseld in een progressieve visie op de geschiedenis en het laat de toeschouwer vaak opgelucht achter met een happy end.

De focus ligt in de klassieke historische speelfilm op individuen, waardoor het verhaal gepersonaliseerd en gedramatiseerd wordt en er ruimte wordt gelaten voor emoties. Een al te persoonsgebonden benadering van de geschiedenis wordt door historici vaak afgedaan als naïef. Dergelijke benadering brengt enkele evidente nadelen met zich mee. Men verliest al snel een globaal overzicht en heeft weinig aandacht voor de evolutie van maatschappelijke structuren en processen op lange termijn. De geschiedenis wordt vaak herleid tot de handelingen van de ‘grote mannen.’ De voordelen van de individualisering wegen echter zwaarder door voor de filmmakers. Deze manier van vertellen maakt de geschiedenis tastbaarder en toegankelijker.³³ Ook in de geschreven geschiedenis wordt vaak een centrale rol gegeven aan het individuele handelen van historische figuren. Ze worden echter op een andere wijze in het historisch kader ingepast. De filmmaker beperkt zich in een klassieke film doorgaans tot het vertellen van hetgeen de personages overkomt, terwijl historici dit meer proberen te verklaren en te plaatsen binnen meer abstracte historische processen.³⁴ Bij een film is er echter niet enkel sprake van individualisering op het niveau van het verhaal. Het geheel van audiovisuele codes waaruit de filmtaal is opgebouwd dwingt de historische speelfilm om een gezicht en een stem te geven aan het verleden.³⁵ De dramaturgische conventies van de filmtaal zorgen ervoor dat de nadruk in het verhaal vooral op conflictsituaties komt te liggen en de historische feiten dus gedramatiseerd worden in film. De Hollywoodregisseurs spitsen hun aandacht vaak toe op confrontaties over rechten en plichten,

³² W. Hesling, ‘Het verleden als verhaal. De narratieve structuur van historische speelfilms’, in: Communicatie, XXIX, 2000, 1, p. 15.

³³ Ibid., pp. 4-5.

³⁴ Ibid., p. 3.

³⁵ Ibid., p.6

waarbij ze dan partij kiezen voor de underdog.³⁶ De aandacht voor de emotionele component is bijna volledig afwezig in de geschreven geschiedenis maar komt wel aan bod in film. In film wordt de geschiedenis een verhaal van overwinning, onrust, blijdschap, heldendaden, avontuur, etc.³⁷ De romantisering is het duidelijkst in historische speelfilms waarin men het verhaal opbouwt rond een liefdesrelatie, zoals bijvoorbeeld *Pearl Harbor*. De romantisering beperkt zich niet tot het melodrama en is een belangrijk ingrediënt van alle geschiedenis in de film.³⁸

In de klassieke historische speelfilm wordt geschiedenis voorgesteld als een afgesloten en simpel verhaal waarin weinig ruimte wordt gelaten voor twijfel en alternatieve visies. Verder geeft ze ons een idee van de materiële look van de landschappen, gebouwen en artefacten van het verleden. Tenslotte behandelt de klassieke historische speelfilm geschiedenis doorgaans als een proces dat niet onderverdeeld wordt in een economische, sociale, culturele en politieke component.

Dat deze processen in de eerste plaats gericht zijn op identificatie leert ons dat de audiovisuele geschiedschrijving de betrokkenheid van het publiek zoekt door aan te sluiten bij zijn actuele leefwereld en verlangens. Het publiek heeft het gevoel dat het de geschiedenis meebeleeft.³⁹ De 'historische sensatie' van Frank Ankersmit, of althans een soortgelijk gevoel van verbondenheid, treedt in werking. De eenzijdigheid, de eenvoud en het gevoel dat niets gemanipuleerd is, zijn basisingrediënten van deze manier van vertellen. Hoewel we film moeten aanvaarden met zijn eigen conventies en uitvindingen metaforisch moeten interpreteren, zijn te veel eenvoud en eenzijdigheid evenwel niet zonder gevaar. Wanneer bijvoorbeeld de geschiedenis van de Holocaust op een eenzijdige en gesimplificeerde manier wordt verhaald kunnen de nazi's overkomen als monsters en duivels die niets met onze beschaving te maken hebben. Het besef dat ook elders in de geschiedenis genocides hebben plaatsgehad en dat de nazi's voor het grootste deel gewone mannen waren die onder de invloed kwamen van een totalitair regime gaat hierbij verloren.

Door de efficiënte montage wordt in de klassieke historische speelfilm de illusie van objectiviteit gecreëerd. De subjectieve positie die de filmmaker zoals elke andere historicus inneemt, wordt genegeerd. Bij de experimentele film wordt de subjectiviteit juist in de verf

³⁶ R.B. Toplin, 'Cinematic History: Where Do We Go from Here?', in: *The Public Historian*, XXV, 2003, 3, p. 89.

³⁷ R.A. Rosenstone, *History on Film/ Film on History*, Harlow, Pearson Longman, 2006, p. 47.

³⁸ C. Vos, *op.cit.*, p. 153.

³⁹ Id.

gezet. Volgens Rosenstone en andere postmoderne historici zijn dit soort historische speelfilms beter geschikt om op een ernstige en veelzijdige manier aan geschiedschrijving te doen. Geschiedfilosofen als Hayden White menen dat moderne gebeurtenissen niet langer verklaard kunnen worden met het begrippenapparaat van de traditionele, humanistische geschiedschrijving.⁴⁰ Postmoderne films komen los van dit traditioneel narratief kader en getuigen van de dubbelzinnigheid en relatieve betekenisloosheid van het verleden die vooropstaan in het geschiedbeeld van de postmodernen. Deze films zijn vaak abrupt, gefragmenteerd, niet gedramatiseerd, collectivistisch en hebben een open einde.⁴¹

Wat ons interesseert is niet in de eerste plaats hoe via film aan postmoderne geschiedschrijving gedaan kan worden, maar wel hoe in film het verleden op een complexe en gelaagde manier kan benaderd worden. De klassieke en de experimentele film zijn immers geen absolute categorieën, maar de uiteinden van een continuüm waarbinnen elke film zijn eigen plaats heeft. De historische speelfilm kan op elk vlak afwijken van de stereotiepe kenmerken die we aanhaalden en daardoor op een andere manier het verleden benaderen.

De Sovjetrussische cineasten van de jaren twintig legden in hun werk de nadruk op de massa in plaats van op belangrijke individuen, en gaven daarmee uitdrukking aan de communistische ideologie. Vooral Sergei Eisenstein geniet veel aanzien om de collectieve geschiedenis die hij creëerde in *Pantserkruiser Potemkin* en *Oktober*.⁴²

Lars Von Trier bewees in *Dogville* en *Manderlay* dat films een waardevolle bijdrage kunnen leveren aan het begrijpen van de geschiedenis zonder veel belang te hechten aan de materiële look van de historische periode. Ze vormen de eerste twee delen van de trilogie *USA - Land of Opportunities*, waarin Von Trier een analyse maakt van de Verenigde Staten van vroeger en vandaag. In deze films is er amper of geen decor, althans niet in de traditionele betekenis. Von Trier creëert een wereld die verwant is aan het theater. De huizen en velden staan met krijtlijnen op de grond getekend en de attributen zijn schaars. Het bewust vermijden van fotografisch realisme benadrukt de subjectiviteit en dwingt de toeschouwer tot reflectie over de metaforische betekenis van de film. Door het visuele element van de film terug te brengen tot een minimum, krijgt de film een maximale dramatische en emotionele waarde.

⁴⁰ W. Hesling, *art.cit.*, p. 15.

⁴¹ A. Falbe-Hansen, *art.cit.*, p. 115.

⁴² R.A. Rosenstone, *History on Film/ Film on History*, Harlow, Pearson Longman, 2006, p. 51.

Een Hollywoodfilm die toch op vele vlakken afwijkt van het klassieke schema is *JFK* van Oliver Stone. Door het verhaal van de moord op president Kennedy te vertellen via het onderzoek van Jim Garrison kan Stone enige ruimte laten voor twijfel en alternatieve versies. Toch is de belangrijkste verhaallijn afgerond en is de morele boodschap duidelijk. Doordat de film als centrale strategie een onderzoek naar het verleden kiest, is hij deels zelfreflexief en zegt hij veel over de moeilijkheid van elke historische onderneming en de quasi onmogelijkheid om tot definitieve historische waarheden te komen.⁴³ De bijdrage van de film aan de historische kennis is niet zozeer dat de moord gereconstrueerd wordt. Ze bestaat er in de eerste plaats in dat de controverse rond de film de aanzet was tot maatschappelijk debat. *JFK* was de aanleiding voor een onderzoek van het Congres naar het rapport van de Warren onderzoekscommissie over de moord op Kennedy.⁴⁴

Geschiedenis in film wordt dus vormgegeven door de taal- en genreconventies, maar dit is evenzeer het geval voor de geschreven geschiedenis. In beide gevallen is er sprake van een geconstrueerd verhaal. De geschreven geschiedenis is niet het verleden zelf, maar een ‘verbale fictie’. Zo moeten we ook geschiedenis in film niet zien als een spiegel van het verleden maar als een ‘visuele fictie’.⁴⁵ Zowel de historische speelfilm als de geschreven geschiedenis zijn voor een deel het resultaat van de verbeelding. De filmmaker beschikt over een grotere creatieve vrijheid dan de historicus en daarom springt het proces van fictionalisering meer in het oog. Bepaalde uitvindingen kunnen echter de waarheid zeggen en op een pertinente manier een situatie analyseren. *Pantserkruiser Potemkin* is hiervan een emblematisch voorbeeld. Hoewel de film van Eisenstein sterk afwijkt van de ‘historische waarheid’ en het gebeuren sterk dramatiseert, slaagt de film erin het wezenlijke van de revolutie van 1905 te duiden. ‘Invention’ is bij Rosenstone een sleutelbegrip om de subjectiviteit te ontmythen, om geschiedenis als drama te begrijpen. Drama is een vorm van vertellen die een groot aantal gebeurtenissen die plaatsvonden over een lange tijd, samenperst in een nauwe, intense beleving die niet langer duurt dan twee uur, of in uitzonderlijke gevallen tot drie, vier, zelfs zes uur.⁴⁶ Het aanvaarden van invention is cruciaal om film te lezen als film. Het helpt ons om de bijzondere vorm van ‘historische waarheid’ die een historische speelfilm al dan niet bevat te evalueren. Ed Jonkers heeft het in dit opzicht over

⁴³ R.A. Rosenstone, *Visions of the past...*, pp. 129-130.

⁴⁴ R.A. Rosenstone, *History on Film...*, p. 4.

⁴⁵ R.A. Rosenstone, *Visions of the past...*, p. 35.

⁴⁶ R.A. Rosenstone, *History on film...*, p. 39.

een *truth of magic* van de audiovisuele media die naast de *truth of science* van de geschreven geschiedschrijving staat.⁴⁷

Elke film zit boordevol inventions. De camera moet de specificiteit en de details van elke historische scène invullen. Het is immers niet mogelijk, zoals in de geschreven geschiedenis om te generaliseren. Dit gebeurt zowel met personages, landschappen en zelfs met gebeurtenissen. Met woorden kan op een meer symbolische, algemene wijze over het verleden worden gesproken.⁴⁸ Processen zoals revolutie en vooruitgang en begrippen zoals natie en socialisme kunnen met woorden erg specifiek omschreven worden. Bij bewegende beelden moet gebruik gemaakt worden van metaforen en symbolen om dezelfde zaken uit te drukken. Een film kan dus beelden bevatten die tegelijkertijd uitgevonden en waar zijn.

Om de waarde van een historische speelfilm te duiden als reflectie op het verleden kunnen we gebruik maken van de termen ‘true invention’ en ‘false invention.’ We stellen voor om deze begrippen te zien als de twee uiteinden van een continuüm waarop elke historische speelfilm kan geplaatst worden.⁴⁹ Een film met hoofdzakelijk ‘true inventions’ engageert zich in het bestaande historisch discours. Een film met hoofdzakelijk ‘false inventions’ negeert dit historisch discours en wil doelbewust een alternatieve waarheid overbrengen. Dergelijke uitvindingen in film gebeuren volgens verschillende processen.

1. Verandering, waarbij een personage bepaalde handelingen of emoties worden toegeschreven die in werkelijkheid behoorden aan een andere historische figuur of zelfs aan niemand.⁵⁰ Hierbij wijkt de filmmaker bewust af van de letterlijke weergave van de historische feiten. Hij doet dit echter opdat het verhaalde beter zou overeenstemmen met het algemeen geschiedbeeld. In een film is er immers weinig plaats om te nuanceren en door het publiek wordt de specifieke situatie die verhaald wordt gezien als een stereotype.
2. Compressie of condensatie. Zaken worden samengevoegd om de dramatiek te verhogen en de verteltijd in te korten. Dit gebeurt zowel met personages als gebeurtenissen.⁵¹ Bepaalde sociale groepen kunnen worden geconcretiseerd in enkele stereotypes. Soms worden ook meerdere historische figuren in één personage verenigd. Ook feiten die op een verschillende locatie en een verschillend tijdstip plaatsvonden worden soms in één scène

⁴⁷ E. Jonkers, *op.cit.*, p. 98.

⁴⁸ R.A. Rosenstone, *Visions of the past...*, pp. 70-71.

⁴⁹ V. Bickford-Smith, ‘Rosenstone on Film, Rosenstone on History: an African perspective’, in: *Rethinking History: Journal of Theory and Practice*, XI, 2007, 4, p. 533.

⁵⁰ R.A. Rosenstone, *History on film...*, p. 39.

⁵¹ Id.

samengevoegd, dit noemen we een verplaatsing. Wanneer deze uitvindingen niet raken aan de geest en de bredere betekenis van het historisch discours hoeft dit geen gevolgen te hebben voor de waarachtigheid van de film. Het is een noodzakelijk proces om de collectieve ervaring van een grote groep mensen weer te geven. Het treedt zowel op bij geschiedenis in film als bij geschreven geschiedenis. Geen enkele vorm van historische representatie kan immers een letterlijke kopie zijn van de historische werkelijkheid.⁵² Zo geven *The Longest Day* en *Saving Private Ryan* ons een beeld van D-day. Ondanks de massascènes, waarvan de schaal vooral in de film van Spielberg indrukwekkend is, kunnen we niet zeggen dat het gaat om een volledige reconstructie. Dit is evenwel niet het doel van de geschiedschrijving.

3. Dialogen zijn vaak voor honderd procent het resultaat van de verbeelding. Wat oorspronkelijk gezegd is door de historische figuren kunnen we immers op generlei manier achterhalen. Voor de geluidsfilm zijn ze echter een cruciaal element om de personages, hun motieven en emoties, situaties en verloop en de impact van gebeurtenissen te kunnen begrijpen.⁵³
4. Metafoor. Het gebruiken van metaforen behoort tot het wezen van de cinema. Hiermee kan de filmtaal abstracte zaken zoals emoties en karaktereigenschappen uitdrukken via een specifieke gebeurtenis of situatie.

⁵² R.A. Rosenstone, Visions of the past..., p. 70.

⁵³ R.A. Rosenstone, History on film..., p. 39.

2 Het Italiaans terrorisme

2.1 Context en aanleidingen

Het aanduiden van de oorzaken en de evolutie van het terroristisch geweld dat zich voordeed in Italië van eind jaren zestig tot halfweg jaren tachtig is een erg complexe en delicate aangelegenheid. Tot nu toe is niemand erin geslaagd om het volledige gegeven op een allesomvattende manier te verklaren. Het is dan ook niet onze ambitie om dit op deze plaats wel te doen. Wel geven we aan wat volgens ons de belangrijkste factoren zijn waarmee men rekening moet houden bij een evaluatie van het fenomeen. In de eerste plaats richten we daarvoor onze blik op de politieke en sociaal-economische situatie in Italië. We onderschrijven hierbij de these dat de Italiaanse republiek een moeilijke of onvolkomen democratie was waar de overgang van een agrarische naar een moderne industriële samenleving op een verstoorde manier verliep.

2.1.1 De historisch-politieke context

Na de val van het fascistisch regime werkten communisten en katholieken samen om de democratie te herstellen. Decennialang zouden dit de twee strekkingen zijn die het politieke landschap domineerden. Op 25 april 1945 werd de Italiaanse republiek opgericht. Het land bevond zich vervolgens nog twee jaar in een overgangsfase waarin de katholieke De Gasperi aan het hoofd van de regering stond en de grondwet werd vastgelegd. Die grondwet maakte van Italië een antifascistische en Atlantische staat.

De christendemocraten behaalden een verpletterende verkiezingsoverwinning in 1948 en waren van dan af incontournable. De PCI (Partito Comunista Italiano) werd aan de kant geschoven en de DC (Democrazia Christiana) nam de hegemone positie in het Italiaanse politieke leven in die ze decennialang zou behouden. Tot diep in de jaren tachtig leverde de DC stevast de premier in de regeringen die elkaar in sneltempo opvolgden. Sergio Romano heeft het over een 'politek monster' dat een volledige doorsnede van de Italiaanse samenleving incarneerde en dat haar macht baseerde op drie peilers: de zwakte van de staat,

de macht van de Kerk en de Koude Oorlog.⁵⁴ Gedurende veertig jaar kende het land een opeenvolging van centrumlinkse en centrumrechtse regeringen, afhankelijk van welke partners de DC mee in het regeringsbad nam. Het gegeven van een centristische partij die continu aan de macht was, vormde een eerste beperking van de Italiaanse democratie. De macht was steeds in dezelfde handen en dit leidde tot immobilisme en inefficiëntie.

Binnen het systeem was er bovendien geen alternatief mogelijk. De oppositie was immers veroordeeld tot de keuze tussen een ‘onverantwoordelijke’ houding of het sluiten van compromissen met de machtshebbers. In beide gevallen kon de oppositie niet functioneren als kanaal om de sociaalpolitieke verzuchtingen die in de samenleving leefden naar de politiek te vertalen.⁵⁵ De overheid en de staat werden gepercipieerd als één en dezelfde en omwille van de beperkte legitimiteit en smalle machtsbasis slaagde ze er niet in om een effectief beleid te voeren. De nodige hervormingen werden niet doorgevoerd en men kon geen antwoord bieden op de grote uitdagingen die de modernisering met zich meebracht. Binnen het politiek bestel was er geen valabel alternatief en daarom werd politiek geweld door sommige politieke tegenstanders, die sterk teleurgesteld waren in de werking van de overheid, als enig effectief alternatief gezien. Deze ontevredenheid en frustratie over het functioneren van de Italiaanse staat waren wijdverspreid. De politieke leiders werden gezien als incapabel en corrupt. Niet ten onrechte want het Italiaanse politieke systeem is reeds sinds de 19^{de} eeuw in wezen cliëntelistisch; een systeem om macht en voordelen te verdelen. Het merendeel van de machtshebbers waren bovendien oude mannen. Na de fascistische periode was het immers niet een nieuwe generatie politici die de macht in handen nam maar de politieke elite van de prefascistische periode.⁵⁶ Een dergelijke ontevredenheid is geen voldoende verklaringsgrond voor het ontstaan van het terrorisme. Het is immers geen louter Italiaans gegeven. Naast andere elementen bekijken we eerst nog enkele andere bijzonderheden van het Italiaanse politieke bestel.

Het Italiaanse politieke leven en het leiderschap in het bijzonder worden gekenmerkt door een dualiteit. Enerzijds is er een grote mate van abstractie. Politieke discussies worden vaak gekaderd in abstracte ideologische termen. In de alledaagse politiek, de kranten, de partijen en de publieke organisaties wordt veel meer dan in andere landen aandacht besteed aan de ideeën

⁵⁴ S. Romano, *Histoire de l'Italie du Risorgimento à nos jours*, Paris, Seuil, 1977, p. 238.

⁵⁵ G. Pasquino en D. Della Porta, 'Interpretations of Italian left-wing terrorism' in: P.H. Merkl (ed.), *Political violence and terror. Motifs and motivations*, Berkeley, University of California Press, 1986, p. 181.

⁵⁶ L. Weinberg, 'The violent life: an analysis of left and right-wing terrorism in Italy' in: P.H. Merkl (ed.), *Political violence and terror. Motifs and motivations*, Berkeley, University of California Press, 1986, p. 150.

en aan grote ideologische denkers uit het verleden.⁵⁷ De publieke opinie is veel meer geïdeologiseerd dan in veel andere Westerse landen. Anderzijds leggen de machtshebbers een grote mate van pragmatisme en compromisbereidheid aan de dag. Robert Putnam ziet in Italië een grote mate van overlapping tussen het pragmatische en ideologische waardensysteem in de politiek.⁵⁸ Het is niet bijzonder dat politici in de praktijk niet steeds trouw blijven aan hun vooropgestelde idealen. Voor zij die oprecht en fervent overtuigd zijn van een bepaalde ideologie kan de confrontatie met deze waarheid erg frustrerend zijn, te meer in een samenleving waar ideologie erg serieus wordt genomen. De intellectuelen en universiteitsstudenten vormen een groep die hiervoor ten zeerste vatbaar zijn.

Dit fenomeen vinden we terug in de houding ten opzichte van de tweede hoofdrolspeler op het Italiaanse politieke toneel, de PCI. De partij onderschreef steeds ten volle het marxisme en de noodzaak tot revolutie maar evolueerde anderzijds naar het aanvaarden van de democratische waarden en de opname in het politieke bestel. Deze tendens ontstond reeds onder het leiderschap van Togliatti en kwam ten volle tot bloei onder het leiderschap van Enrico Berlinguer vanaf 1969. De PCI nam in toenemende mate afstand van de Sovjet-Unie en Berlinguer stelde dat de specifieke situatie ook een specifieke vorm van communisme nodig had, het Eurocommunisme. De confrontatie met het wedervaren van Allende in Chili in 1973 deed Berlinguer inzien dat klassensamenwerking de juiste weg was naar het communisme en dat de revolutie pas kon plaatshebben na het verwerven van de macht. Van dan af streefde Berlinguer naar een historisch compromis, een samenwerking van de twee belangrijkste politieke strekkingen in Italië, communisten en christendemocraten. Deze politiek bezorgde de PCI heel wat succes op electoraal vlak, met een hoogtepunt van 34.4 % van de stemmen bij de parlementsverkiezingen van juni 1976. De PCI zat de smeltende DC op de hielen. Het voornoemde historisch compromis werd werkelijkheid op 16 maart 1978, de dag waarop Aldo Moro werd ontvoerd, de andere architect van het historisch compromis. Dit wordt dan ook vaak aangehaald als de directe aanleiding van de ontvoering.

Door deze evolutie van de PCI ontstond een vacuüm aan de linkerkant dat werd ingevuld door extraparlamenteair links. Deze strekking verweet de PCI verraad aan het ware marxisme. De discrepantie tussen ideologie en pragmatisme waarvan sprake zorgde voor een frustratie die vaak wordt aangehaald als één van de belangrijke oorzaken van het linkse terrorisme.

⁵⁷ Ibid., pp. 146-147.

⁵⁸ R. Putnam, The Beliefs of politicians, New Haven, Yale University Press, 1975, pp. 137-156.

De aanwezigheid van mythische voorbeelden in de Italiaanse politieke geschiedenis vormt een laatste verklarend element van de algemene politieke context. Italië kent een traditie van politiek geweld en revolutionaire overtuiging. De episode van de risorgimento betekende voor zowel links als rechts een belangrijke inspiratiebron. Italië was op het moment van de eenmaking verarmd en door de jarenlange buitenlandse bezetting niet klaar voor een openbaar leven gericht op vreedevolle orde en vooruitgang.⁵⁹ Zowel aan linker- als rechterzijde broeide in dat tijdperk een revolutionaire mystiek die op verschillende momenten in de Italiaanse geschiedenis een doorslaggevende rol zou spelen. De linkerzijde beschouwde dergelijke vooruitgang als klassenverraad en geloofde in een klassenoorlog en een gewelddadige oproer tegen het status-quo als antwoord. Aan de andere zijde van het spectrum stond D'Annunzio, die met zijn geloof in de Nietzscheaanse Übermensch een reactionair en seculier antwoord bood op het marxisme en daarmee de antiliberaal traditie in Italië inluide.

Beide strekkingen vonden ook inspiratie in de periode van het fascisme en de burgeroorlog in het bijzonder.⁶⁰ Het was een bron van herinneringen, mythes en conflict in de Italiaanse samenleving. De episode van het verzet, de strijd van de noordelijke partizanen tegen fascisme en nazi's, was voor Italiaans links wat het dichtst bij een heroïsche periode uit het verleden kwam die als eigentijdse legitimatie kon worden gebruikt. De herinnering van het verzet werd een mythe, met rituelen en ceremonies. Deze erfenis vinden we terug in de naamgeving van de *Brigate Rosse*, geïnspireerd door de verzetsgroep *Brigate Garibaldi*; van de *Gruppo di Azione Partigiana*; en van beider groepen publicatie *Nuovo Resistenza*. Renato Curcio, één van de historische leiders van de BR, vond een rechtstreekse inspiratie bij een oom die gesneuveld was als verzetsstrijder. Door het voortdurend succes van het neofascisme was het bovendien eenvoudig om de mythe van het verzet levend te houden. Zo kon het politiek geweld van links gelegitimeerd worden als het voortzetten van de antifascistische strijd. Ook de neofascisten zagen zichzelf als verwickeld in een eeuwige strijd met het communisme, die zonder onderbreking werd aangehouden na de burgeroorlog.⁶¹

⁵⁹ R. Drake, *The revolutionary mustique and terrorisme in contemporary Italy*, Bloomington, Indiana University Press, 1989, p. 154.

⁶⁰ L. Weinberg, *art.cit.*, p. 147.

⁶¹ L. Weinberg, *art.cit.*, p. 149.

2.1.2 De sociaal-economische en culturele context

In de decennia na de Tweede Wereldoorlog onderging Italië een grote economische transformatie. Het land evolueerde van een agrarische naar een industriële samenleving. Gedurende deze periode kende het land ook een ingrijpende culturele transformatie.

De globale economische productie bereikte met Amerikaanse steun in 1949 het vooroorlogse niveau. De economische groei zette zich sterk door in de eerste helft van de jaren vijftig. De groei was indrukwekkend in de industriële sector, maar toch bleef de agrarische sector de belangrijkste, met 40 % van de actieve bevolking.⁶² Het land had desondanks te kampen met ernstige economische onevenwichten, een negatieve handelsbalans en een hoge werkloosheid die zich vooral liet voelen in zuidelijk Italië. De hoge demografische en sociale druk werd deels opgevangen door een massale emigratie (ongeveer 150.000 personen per jaar).

Tussen 1958 en 1963 kende Italië een grote economische groei die het ‘mirakel’ wordt genoemd en die vaak wordt toegeschreven aan de eenmaking van de Europese markt. De werkloosheid en de emigratie stonden op één van de laagste niveaus in de Italiaanse geschiedenis. Gedurende deze periode verminderde het aandeel van de agrarische bevolking in het voordeel van de industriële sector. Deze evolutie zette zich door onder de centrumlinkse regeringen tussen 1963 en 1968.

Deze economische transformatie kon de bestaande onevenwichten in de Italiaanse samenleving niet verhelpen en bracht er ook nieuwe met zich mee. Het zuiden bleef arm, zeker in vergelijking met het noorden, en dus bleef het eeuwige meridionale vraagstuk in de Italiaanse samenleving aan de orde. De emigratiegolf nam af maar er kwam een grootschalige interne migratie voor in de plaats: van het zuiden naar het noorden, van de agrarische naar de industriële sector, van de handenarbeid naar de dienstensector.⁶³ In de twee decennia na 1951 liep deze migratie op tot 8,3 miljoen personen, een ritme dat door de industriële groei niet kon worden bijgehouden.⁶⁴ In de snelgroeïende steden ontstond een lompenproletariaat, een nieuwe sociale laag van *emarginati*. De kapitalistische modernisering kon de oude sociale structuren die het vernietigd had niet vervangen door nieuwe banden. De traditionele arbeidskrachten verloren grotendeels hun waarde door het automatiseringsproces. Veel traditionele industriële arbeiders vonden geen voldoening meer in hun werk en verdwenen in

⁶² S. Romano, *op.cit.*, p. 244.

⁶³ S. Romano, *op.cit.*, p. 250.

⁶⁴ R. Drake, *The revolutionary mystique...*, p. 154.

de marge van het sociaal-economische systeem.⁶⁵ Er ontstond een grote groep ontevreden die hun verzuchtingen niet via een legitieme manier binnen het systeem konden uiten. Het politieke systeem kon bovendien zijn bestaan en functioneren niet meer legitimeren door de ontwikkeling, de werkgelegenheid en de zekerheid die het genereerde. Onderzoek naar de sociologische achtergrond van de terroristen wijst uit dat de terroristen niet in bijzondere mate binnen deze groep moeten gezocht worden. Dit fenomeen geeft echter wel aan dat er sprake was van een algemene malaise in Italië op het einde van de jaren zestig. Deze sfeer heeft zeker tot het fenomeen van politiek geweld bijgedragen. Bovendien pretendeerden de terroristen van links in naam van deze groepen te handelen.

Intellectuelen zoals Pier Paolo Passolini⁶⁶ en Alberto Moravia⁶⁷ leggen de link tussen de economische en de culturele transformatie. Ze stellen dat in Italië een consumptiemaatschappij naar Amerikaans model was ontstaan waarin een hedonistische ideologie in de plaats kwam van de traditionele waardesystemen marxisme, fascisme en christendom.⁶⁸ Ze interpreteren het terrorisme als een vrijheidsstrijd tegen materialisme, hedonisme, corruptie en vervreemding. Dit is een erg diepgravende analyse maar de culturele transformatie die Italië onderging is alleszins een factor waarmee rekening moet gehouden worden. Het belangrijkste symptoom van deze verandering is het dalend belang dat werd gehecht aan kerk en familie, de twee belangrijkste peilers van sociale cohesie in de Italiaanse samenleving. De katholieke kerk en de paternalistische familie verloren veel van hun autoriteit. Deze evolutie ging gepaard met andere transformaties: de seksuele revolutie, het feminisme, een hedonistische consumptiecultuur. In de moderne stedelijke omgeving werd dit vacuüm deels opgevuld door radicale ideologieën die jongeren een nieuw waardesysteem en sociaal netwerk konden bieden. L. Weinberg stelt dat de Italianen de wereld nog steeds interpreterden vanuit een religieus kader. Wat veranderde, was echter hetgeen waarin ze geloofden. Het katholicisme werd vervangen door een seculaire revolutionaire ideologie. De theorie van het *catto-communismo* legt zelfs expliciet de link van het samengaan van katholieke en communistische tradities in het linkse terrorisme.

⁶⁵ G. Pasquino en D. Della Porta, *art.cit.*, p. 179.

⁶⁶ Italiaans filmmaker, poëet, schrijver en intellectueel. Hij was een controversieel figuur die een unieke en buitengewone culturele veelzijdigheid ten toon spreidde. (1922-1975).

⁶⁷ Een van de invloedrijkste Italiaanse schrijvers van de twintigste eeuw die in zijn werk thema's verkent zoals moderne seksualiteit, sociale vervreemding en existentialisme. Zijn bekendste boek is 'De conformist'. (1907-1990)

⁶⁸ R. Drake, *The revolutionary mystique...*, p. 154.

2.2 De uitdaging van rechts

De Italiaanse antiliberale rechtse traditie bleef ook na de Tweede Wereldoorlog latent aanwezig in de Italiaanse samenleving. Aanvankelijk verloor het fascisme veel krediet na het verdwijnen van de republiek van Salo, de fascistische marionettenstaat die in het noorden van Italië met de steun van de nazi's aan het einde van de oorlog was ingericht. De nieuwe grondwet was expliciet gericht op het voorkomen van een opleving van het fascisme. Het fascisme kwam na verloop van tijd terug aan de oppervlakte als neofascisme. De *Movimento Sociale Italiano* (MSI) herbergde veel oudgedienden van de republiek van Salo.

Heel wat radicale rechtse krachten waren ontevreden met wat ze beschouwden als een te pragmatische en politieke koers van de MSI. *Ordine Nuovo* ontstond als een groep binnen de MSI die Giorgio Almirante steunde in zijn oppositie tegen de pragmatische en non-revolutionaire leider Arturo Michelini.⁶⁹ In 1956 scheurde *Ordine Nuovo* zich af en werd onder leiding van Pino Rauti een radicale extraparlamentaire organisatie. Vanuit het mentale universum van *Ordine Nuovo* zou een groot deel van het politiek geweld in Italië ontstaan. Het neofascistische geweld was geen exacte kopie van het geweld dat de fascisten in het interbellum hanteerden. Mussolini's fascistten hadden zich voorgedaan als de laatste verdediging tegen een nakende socialistische revolutie. Het geweld werd aangewend om onmiddellijk een machtsovername te forceren. De neofascisten bevonden zich in een vroeger revolutionair stadium en hanteerden de 'strategie van de spanning'. Met politiek geweld en bomaanslagen hoopte men dat Italië zou vervallen in chaos en anarchie. Deze situatie zou dan de aanleiding zijn tot een roep om een radicaalrechts dictatoriaal regime. Men poogde dus in feite de materiële en politieke omstandigheden van Mussolini's machtsovername te recreëren. Onder leiding van Pino Rauti groeide *Ordine Nuovo* in de loop van de jaren zestig uit tot de drijvende kracht van de rechtse revolutionaire krachten. Hun doel was de authentieke Europese kracht en geest te laten heropleven. Rauti wilde een elite van jonge mannen creëren die 'tot alles bereid waren, hoe drastisch het ook moge zijn.'⁷⁰ Een concrete strategie had Rauti echter niet voor ogen, maar zijn discours was grotendeels geïnspireerd door de filosoof Julius Evola. Diens filosofie, bestaande uit een mix van mystiek, 'spiritueel racisme' en historisch pessimisme, bezorgde veel jonge neofascisten een set normen en waarden.⁷¹ Deze

⁶⁹ R. Drake, *The revolutionary mystique...*, p. 3.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 4.

⁷¹ L. Weinberg, *art.cit.*, p. 155.

waarden, volgens Evola de essentie van het ware fascisme, benadrukten het belang van heroïsme, opoffering en avontuur in het persoonlijke leven. Evola's filosofie was een radicale afwijzing van kapitalisme en marxisme en verwierp zowat alle aspecten van materialisme en de moderne industriële samenleving, die de Europese beschaving zeer ernstige schade zouden toegebracht hebben.

Toen Giorgio Almirante in 1969 de leiding van de MSI overnam keerde het merendeel van *Ordine Nuovo* terug naar het officiële neofascisme. Almirante leidde de partij naar electorale successen in de sociaal erg bewogen jaren. Hij slaagde hierin door twee paden te bewandelen. Almirante was de leider van de radicale strekking binnen de MSI en haalde veel van de dissidenten terug naar de partij. Naar buiten uit koos hij daarentegen voor een parlementaire strategie. In de woelige jaren presenteerde de MSI zich als de exponent van orde en recht, als erfgenamen van het tijdperk van Mussolini waarin er sociale rust heerste.

Een gedeelte van *Ordine Nuovo* onder leiding van de extreemrechtse Clemente Graziani bleef vasthouden aan een revolutionaire strategie. Graziani maakte er geen geheim van dat terrorisme en guerrillaoorlogsvoering de te volgen tactieken waren in de revolutionaire strijd.

Naast *Ordine Nuovo* waren in de jaren vijftig en zestig nog radicale neofascistische groeperingen aanwezig in het Italiaanse politieke landschap. Giorgio Ceci en Stefano Delle Chiaie scheurden zich in 1957 af van *Ordine Nuovo* omdat ze vonden dat Rauti een te gematigde koers vaarde. Ze stichtten de neonazistische *Gruppo di Azione Rivoluzionare*. Delle Chiaie was later ook de stichter van *Avanguardia Nazionale Giovanile* dat zich ontwikkelde tot de meest agressieve extreemrechtse kern in het begin van de jaren zeventig.

Een andere belangrijke figuur in het radicaalrechtse milieu was prins Julio Valerio Borghese, een fascistische oorlogsheld. In de loop van de jaren zestig raakte hij vervreemd van de pragmatische MSI. Hij verleende zijn steun aan *Ordine Nuovo* en richtte in 1968 met *Fronte Nazionale* zijn eigen radicale organisatie op. In 1970 meende hij dat het moment voor een staatsgreep gekomen was, na aanhoudende onrusten in Calabrië. De coup poging draaide uit op een ridicule farce zonder enig resultaat.

Het neofascistisch geweld nam twee vormen aan. In de eerste plaats was er geweld in de straten, in hoofdzaak die van Rome en Milaan. De neofascisten voerden raids uit op de staatsuniversiteit van Milaan en de universiteit van Rome herbergde extreemrechtse groeperingen. Aan beide universiteiten werden linkse studenten vaak het slachtoffer van fysiek geweld. Deze vorm van geweld uitte zich ook via aanvallen op krantenkantoren,

communistische en socialistische hoofdkwartieren, vakbondszetels, linkse verenigingen en dies meer.⁷²

Een tweede vorm van neofascistisch geweld was het zaaien van terreur door bomaanslagen op publieke plaatsen. Deze tactiek paste in de ‘strategie van de spanning’. Hiermee onderscheidde het neofascistische terrorisme zich van het linkse terrorisme, dat zich concentreerde op ‘schuldige’ doelwitten. Tussen 1969 en 1980 was het rechtse terrorisme verantwoordelijk voor het merendeel van de terreurslachtoffers.

De ‘jaren van lood’ begonnen met de Piazza Fontana-aanslag in Milaan op 12 december 1969. Bij deze bomaanslag op de *Banca dell’Agricoltura* vielen 16 dodelijke slachtoffers en 88 gewonden. De verantwoordelijkheid voor de aanslag moet gezocht worden in de kringen van *Ordine Nuovo*. Piazza Fontana was slechts het begin van een lange reeks aanslagen. In de vijf jaar die volgden leek de belangrijkste terroristische dreiging voor velen uit neofascistische hoek te komen. Op 28 mei 1974 vielen 8 dodelijke slachtoffers en 102 gewonden bij een aanslag te Brescia. Het doelwit was een antifascistische politieke meeting die bijgewoond werd door 2500 mensen. De motieven en de identiteit van de personen die hiervoor verantwoordelijk waren konden door het gerecht nog niet achterhaald worden. Op 4 augustus van hetzelfde jaar werd de *Italicus* hogesnelheidstrein tussen Rome en Brenner het doelwit van een bomaanslag in een tunnel nabij Bologna, 12 onschuldigen lieten hierbij het leven. De aanslag werd opgeëist door *Ordine Nero*⁷³, de opvolger van *Ordine Nuovo* dat op rechterlijk bevel in 1973 was ontbonden.

Tussen 1974 en 1980 was er een sterke daling van de terroristische activiteit van de rechterzijde. Met de toename van het terrorisme van links werd het werk in de ‘strategie van de spanning’ eigenlijk voor hen gedaan. De heropleving van het neofascistisch geweld in 1980 viel samen met de afname van het linkse terrorisme. Deze nieuwe golf ging van start met de moorden op politieofficier Franco Evangelista en rechter Mario Amato, de belangrijkste onderzoeker naar extreemrechts terrorisme. Deze laatste aanslag werd opgeëist door de *Nuclei Armati Rivoluzionari* (NAR), een nieuwe terroristische groepering die het voortouw nam in de rechtse revolutionaire strijd. Op 2 augustus van hetzelfde jaar sloeg een bomaanslag op het treinstation van Bologna het hele land met verstomming. Bij deze terreurdaad vielen 85 doden en ruim 200 gewonden.

⁷² R.C. Meade Jr., *op.cit.*, p. 34.

⁷³ De Zwarte Orde

Over de neofascistische organisaties en het terrorisme van rechts is eigenlijk nog steeds weinig duidelijkheid. De reden hiervoor wordt duidelijk wanneer we de rol van enkele staatssegmenten onder de loep nemen.

2.3 De uitdaging van het centrum

Behalve radicale linkse en rechtse elementen waren ook segmenten van het hart van de staat uit op de destabilisatie van het land. Deze ‘dubbele staat’ is nog steeds in nevelen gehuld en het is erg moeilijk om complottheorieën te staven. Rekening houdend met de context van de Koude Oorlog en de aard van de Italiaanse politiek, in het bijzonder de DC, lijkt een bepaalde mate van betrokkenheid bij het terrorisme zeer waarschijnlijk. De weinige kennis die we hebben over het rechtse terrorisme en de poevere resultaten die politie en justitie kunnen voorleggen in het opsporen en veroordelen van verantwoordelijken van neofascistisch geweld, wijzen op zich al op een mogelijke betrokkenheid of lakse houding van segmenten van de staat. Het onderzoek naar de Piazza Fontana-aanslag is geschikt als illustratie. Al snel arresteerde de politie op aangeven van de geheime dienst *Servizio Informazioni Difesa* (SID)⁷⁴ twee anarchisten, Pietro Valpreda en Giuseppe Pinelli. Pinelli stierf korte tijd later bij een val uit het raam tijdens een ondervraging op het politiebureau. De politie claimde dat het om zelfmoord ging. Dit stuitte op ongeloof bij links Italië, dat in de hele affaire de hand van rechtse en occulte krachten zag en het zelfs had over een ‘staatsbloedbad.’ Ondanks de zich opstapelende bewijzen van de neofascistische verantwoordelijkheid weigerden de autoriteiten jarenlang de piste van de anarchistische verantwoordelijkheid te verlaten. Reeds in 1971 werden twee radicale neofascisten, Giovanni Ventura en Franco Fredi in verband gebracht met de zaak.⁷⁵ Uiteindelijk ging een proces van start tegen neofascistische extremisten, waaronder Guido Giannettini, een agent van de SID. Het proces sleepte jarenlang aan en de beklaagden werden in 1987 vrijgepleit bij gebrek aan bewijs. In hetzelfde jaar werd de anarchist Valpreda uiteindelijk vrijgelaten.

De doembeelden van links over een nakende staatsgreep die een autoritair regime aan de macht zou brengen waren misschien overdreven. Toch zijn er bewijzen voor het bestaan van plannen die het communistisch gevaar moesten afhouden.

Reeds in de jaren 1947-1948 werd door toenmalige minister van binnenlandse zaken Mario Scelba van de DC een antiopstandplan uitgetekend. Op dat moment ontstond een occulte organisatie met structuren die parallel waren aan die van de staat. In het geval van een machtsovername van links moest de organisatie de macht grijpen en de komst van de

⁷⁴ Defensie Informatie Dienst

⁷⁵ R. Drake, The revolutionary mystique..., p. 3.

Amerikaanse troepen voorbereiden. Dit was de voorloper van Gladio dat in 1956 in werking trad in Italië. De Verenigde Staten bouwden na de Tweede Wereldoorlog een stay-behind netwerk uit van paramilitaire organisaties met als officiële opdracht om een Sovjetinvasie te voorkomen of te counteren. Gladio was een netwerk van dergelijke stay-behind organisaties in heel Europa dat vanuit de NAVO werd gecontroleerd. In Italië trad Gladio niet louter als een defensieve organisatie op maar was het actief betrokken bij de ‘strategie van de spanning’ gedurende de ‘jaren van lood.’ De organisatie was als ‘verzetsbeweging’ betrokken bij sabotage, guerrillaoorlogsvoering en moordaanslagen. Gladio werd gestuurd door de CIA, de Italiaanse geheime diensten en conservatieve politici, voornamelijk van de DC. Het bestaan ervan werd in 1990 door oud-premier Giulio Andreotti onthuld. In de daaropvolgende jaren raakte bekend dat Gladio betrokken was bij Piazza Fontana, de Brescia-aanslag in 1974 en het bloedbad te Bologna in 1980.

In de jaren zestig was er reeds de SIFAR⁷⁶ affaire.⁷⁷ Onder leiding van generaal Giovanni De Lorenzo verzamelde de militaire geheime dienst van 1956 tot 1962 door surveillance en screening gedetailleerde dossiers over parlementsleden, vooraanstaande leden van de politieke partijen, vakbondsleiders,... In de zomer van 1964 stelde De Lorenzo, op dat moment hoofd van de *carabinieri*, in samenwerking met belangrijke officieren van SIFAR en de *carabinieri* het plan Solo op. De Lorenzo verklaarde toen het plan in 1967 uitlekte dat het slechts ging om voorzorgsmaatregelen in geval van een crisis veroorzaakt door een linkse oproer. Het plan voorzag in de arrestatie van politici, vakbondsleiders, de bezetting van politiekantoren, radio- en televisiestations enzovoort. Ook bij de coup poging van prins Julio Valerio Borghese zouden elementen van binnen de staat betrokken zijn geweest. Op het laatste moment werd de operatie afgeblazen en zo werd de samenzwering ontdekt. Ook in 1974 werd een plan om de macht over te nemen uiteindelijk geaborteerd.

De laatste structuur die een belangrijke rol heeft gespeeld in deze duistere affaires is *Propaganda Due* (P2). P2 was een vrijmetselaarsloge die in de jaren zeventig uitgroeide tot een geheime organisatie die werd omschreven als een ‘staat in de staat.’ Onder leiding van de enigmatische Licio Gelli was P2 erop gericht de stabiliteit van het land te versterken en het communisme te bestrijden.⁷⁸ P2 was gekant tegen de democratie en wilde het politieke systeem in een reactionaire richting duwen. Tot halfweg de jaren ’70 was P2 vooral betrokken bij rechtse subversieve activiteiten. Gelli was een overtuigde fascist geweest en was van

⁷⁶ Servizio Informazioni Forze Armate

⁷⁷ R.C. Meade Jr., *op.cit.*, p. 35.

⁷⁸ R. Drake, *The Aldo Moro murder case*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1995, p. 99.

extreemrechtse signatuur. Vanaf 1975 veranderde Gelli van tactiek en poogde P2 haar invloed te verspreiden over de officiële politieke instellingen, in het bijzonder de militaire krachten. De strategie bestond erin het systeem te bezetten door controle te verwerven over de belangrijkste commandoposten.⁷⁹ De loge kende onder haar leden heel wat prominente journalisten, parlementsleden, ministers, rechters, industriëlen, militairen en de leiders van de drie geheime diensten. P2 wordt in verband gebracht met een groot aantal misdaden en mysteries in de jaren zeventig en tachtig van de Italiaanse geschiedenis. P2 zou een rol gespeeld hebben in operatie Gladio en in de ‘strategie van de spanning’. Bepaalde theorieën beweren bovendien dat P2 ook betrokken was bij het terrorisme van links en de zaak Aldo Moro. Het onthullen van het bestaan van P2 in 1981 leidde tot de val van de regering.

⁷⁹ R.C. Meade Jr., op.cit, p. 227.

2.4 De uitdaging van links

2.4.1 Il Sessantotto

Italië kende net als vele andere Westerse landen in 1968 een grootschalig studentenprotest. De aanleiding van de contestatie was de instorting van het Italiaanse universiteitssysteem. De universiteiten konden de grote instroom aan studenten tijdens de jaren zestig niet aan. Het aantal studenten steeg spectaculair van 200.000 in 1961 tot meer dan een half miljoen in 1968. Toen in 1969 de toelatingsvoorwaarden versoepeld werden versnelde de aangroei nog. De accommodatie en de financiering volgden deze evolutie echter niet. Bovendien bleek dat er voor de universitair gediplomeerden weinig werk was. Italië had te kampen met een zeer hoge werkloosheidsgraad bij de hoogopgeleiden.⁸⁰ De economische groei had veel jongeren aangezet tot universitaire studies maar had niet gezorgd voor een sterke aangroei van de banen voor hogeschoolden. Bovendien waren de universiteiten erg hiërarchisch georganiseerd, de professoren waren onbereikbare ‘baronnen.’ Veel studenten bleven lange tijd aan de universiteit maar uiteindelijk behaalde slechts ¼ een diploma. Deze situatie zorgde ervoor dat een groot reservoir van frustratie werd gecreëerd. De universiteit werd een soort sociaal getto, waar een intellectueel proletariaat ontstond dat zich verwant voelde met het traditionele proletariaat van de marxistische analyse.⁸¹ Het studentenprotest richtte zich aanvankelijk op academische eisen. De studenten vielen de bronnen van academische autoriteit aan: ervaren professoren, het traditionele curriculum, het examensysteem, etc.⁸² Op dit vlak werden successen geboekt en al snel richtten de studenten zich, mede geïnspireerd door de situatie in Frankrijk, op bredere politieke en maatschappelijke thema’s. De universiteit van Trento is een geschikt voorbeeld om deze evolutie aan te tonen. De DC beseftte dat het land nood had aan technocraten en richtte in 1962 in Trento, traditioneel een erg rustige en conservatieve stad, de eerste universiteit op die exclusief gericht was op de sociale wetenschappen. Voor de eerste maal werd sociologie ernstig genomen en door het innovatieve curriculum trok de universiteit studenten van over heel Italië aan die bekommerd waren om de sociale situatie. De protestgolf ging van start in 1965 met een eerste bezetting van de school om sociologie als een onafhankelijke graad te laten erkennen. Het protest kreeg vanaf 1967 een bredere focus met de Vietnamoorlog en het imperialisme als belangrijkste

⁸⁰ S. Romano, *op.cit.*, p. 253.

⁸¹ R.C. Meade Jr., *op.cit.*, p. 20.

⁸² L. Weinberg, *art.cit.*, p. 153.

thema's. De studentenbeweging gebruikte hiervoor dezelfde strategie van directe actie. De studenten stakten bij de opening van het academiejaar en gingen over tot de oprichting van een 'negatieve universiteit' of 'contra-universiteit' waar alternatieve 'contra-lessen' werden gegeven over de ontwikkeling van het kapitalisme, de Chinese revolutie en het maoïsme.⁸³ Veel studenten begonnen, geïnspireerd door revolutionaire bewegingen in de Derde Wereld, na te denken over de mogelijkheid van radicale verandering in Italië. Maria Cagol en Renato Curcio, twee stichtende leden van de BR (*Brigate Rosse*)⁸⁴, doorliepen hier hun ideologische vorming. Curcio was één van de toonaangevende figuren van de 'negatieve universiteit.' De onrusten in Trento breidden zich snel uit naar andere steden en de studenten kwamen in opstand tegen 'de onderdrukkingen van de kapitalistische samenleving.' De universiteiten van Milaan, Genua en Turijn ondergingen allemaal een bezetting door de studenten.

De cultuur van *il sessantotto* was van doorslaggevend belang in de radicalisering van linkse individuen en groepen in Italië. Er werd veel tijd en aandacht geïnvesteerd in een ernstige studie van het marxisme. Meer dan in andere landen was dit geen modeverschijnsel maar een echte ideologische overtuiging.⁸⁵ Er werd uitgebreid gedebatteerd over hoe de revolutie in Italië moest worden gevoerd. Op dit vlak kunnen we het terrorisme zien als een erfgenaam van *il sessantotto*, maar de stap naar politiek geweld werd op dat moment nog niet gezet.⁸⁶ De belangrijkste protestvormen waren bezettingen en betogingen. Geweld was in de eerste plaats gericht tegen materiële eigendommen. Er vonden ook gewelddadige confrontaties plaats tussen linkse en rechtse studenten, maar van doelgericht geweld tegen politieke doelwitten was geen sprake. Bijzonder aan de Italiaanse '1968' was dat de studentenagitatie niet even vlug verdween als in andere landen. De universiteiten bleven doorheen de jaren zeventig een bastion van het revolutionair gedachtegoed. Veel studenten bleven doorheen de jaren zeventig een extreemlinkse ideologie aanhangen en in 1977 trok een nieuwe golf van protest doorheen de universiteiten.

⁸³ R.C. Meade Jr., *op.cit.*, p. 2.

⁸⁴ De Rode Brigades

⁸⁵ *Ibid.*, p. 4.

⁸⁶ S. Tarrow, 'Violence and institutionalization after the Italian protest cycle', in: R. Catanzaro, The Red Brigades & left-wing terrorism in Italy. Londen, Pinter, 1991 p. 50.

2.4.2 De hete herfst van 1969

Na de studenten waren het in 1969 de arbeiders die zorgden voor sociale onrust. De arbeiders wilden mee profiteren van de economische groei die Italië had gekend gedurende de jaren vijftig en zestig. De centrumlinkse regeringen van 1963-1968 hadden de verwachtingen niet ingelost en er was ontevredenheid over de magere verbeteringen die de vakbonden ondanks grootse beloftes voor de arbeiders hadden bekomen. In de noordelijke industriesteden was een grote groep jonge industriële arbeiders ontstaan. Ze waren afkomstig uit alle streken van Italië en hadden te kampen met sterke gevoelens van aliënatie en uitbuiting.

Aangestoken door het studentenprotest en door het voorbeeld van mei '68 in Parijs eisten de arbeiders een algemene loonsverhoging. De protestgolf begon met spontane stakingen en fabrieksbezettingen waarbij meer dan in Parijs de studenten en de arbeiders elkaar vonden.⁸⁷

De vakbonden sprongen op de kar maar konden de protestgolf niet ombuigen naar een traditionele sociale strijd tussen vakbonden en werkgevers. Deze ontevredenheid mondde uit in een massale stakingsgolf met een ongezien verlies aan arbeidsuren. In deze periode ontstonden scheurgroepen van sterk gepolitiseerde arbeiders en extraparlamentaire radicalen. Binnen de 'studiegroepen' ruimde gematigdheid snel plaats voor een sterk antikapitalisme en het afwijzen van de vakbonden. Deze autonome groepen hanteerden spontane verstoringstactieken in de fabrieken: wilde stakingen, betogingen, sabotage, blokkeren van de leveringen en fysiek geweld tegen het management. Ze promootten ook de 'autonomie van de arbeiders' onder de vorm van algemene raden en de raden van afgevaardigden die rechtstreeks door de werknemers werden verkozen. De retoriek en de acties van deze autonome groepen droegen in belangrijke mate bij tot de radicalisering van de traditionele arbeidersbeweging.⁸⁸

De arbeiders haalden dan ook hun slag thuis met een aanzienlijke loonsverhoging en verbeterde arbeidsomstandigheden. Desondanks keerde de sociale rust het volgende decennium niet terug in de fabrieken. De rechtstreekse aanleiding was de economische crisis van de jaren zeventig, maar de 'hete herfst' had ook een cultuur van permanente confrontatie als erfenis nagelaten. Dit uitte zich in veel ideologisch gemotiveerde protestacties, een zeer hoog absentisme en een vijandige houding tegenover het management.

De 'hete herfst' van 1969 was dus één van de voedingsbodems voor het linkse terrorisme. De grote fabrieken zoals Fiat en Alfa Romeo vormden het eerste actieterrein van de BR, die

⁸⁷ S. Romano, *op.cit.*, p. 254.

⁸⁸ R.C. Meade Jr., *op.cit.*, p. 32.

ervan overtuigd waren dat er voldoende revolutionair potentieel aanwezig was bij de arbeiders. Een aantal *brigatisti* kwam uit een radicale studiegroep bij SIT-Siemens. Meer in het algemeen betekende de hete herfst een duw in de rug van extraparlamentair links.

2.4.3 Extraparlamentair links

In de jaren zestig was er een opmars van extreemlinkse groeperingen aan de linkerkant van de PCI. Er bestond een wijdverspreid ongenoegen over de gematigde, revisionistische koers van de communistische partij. De strijd tussen revisionisten en revolutionairen loopt als een rode draad doorheen de geschiedenis van links Italië.⁸⁹ Dit conflict lag aan de basis van de scheiding tussen socialisten en communisten in 1922. Na afloop van de Tweede Wereldoorlog ging de PCI onder het leiderschap van Togliatti zich meer en meer verzoenen met het establishment. De PCI had niet meer de ambitie om de bourgeoisstaat omver te werpen en stelde zich steeds onafhankelijker op t.o.v. de Sovjet-Unie. Het marxisme was in Italië intussen uitgegroeid tot een belangrijke maatschappelijke kracht en een groeiend aantal linkse dissidenten vond dat de PCI verraad pleegde aan het orthodoxe marxisme. Met het Eurocommunisme en de evolutie naar het historisch compromis onder Berlinguer klonk deze dissidente stem steeds luider. In de vroege jaren zestig vertaalde deze dissidentie zich in de oprichting van enkele maoïstische partijtjes. De militanten vonden inspiratie in de Chinese afwijzing van de Sovjet-Unie en de PCI en in de culturele revolutie die Mao in China had doorgevoerd. De parlementaire weg bracht weinig succes. De maoïstische partijen verdwenen en vonden hun opvolgers in extreemlinkse extraparlamentaire groepen, die een voortrekkersrol speelden in de agitatie van de jaren zeventig.

Een invloedrijk denker voor extraparlamentair links was Raniero Panzieri (1921-1964). Panzieri zette een generatie linkse jongeren aan 'de revolutie te leven', hij zocht naar een revolutionaire tactiek die de integriteit van het marxisme behield.⁹⁰ Hij maakte carrière in de socialistische partij (PSI) waar hij het reformisme en de sociaaldemocratische strekking bestreed. Hij zag het socialisme als een revolutionaire kracht die het kapitalisme omver moest werpen. Hij kwam tot de bevinding dat politieke theorie nooit gescheiden mag worden van de

⁸⁹ R.C. Meade Jr., *op.cit.*, p. 24.

⁹⁰ R. Drake, *The revolutionary mystique...*, p. 33.

alledaagse realiteit. Na de dood van Stalin en de repressie in Polen en Hongarije nam de PSI meer afstand van de Sovjet-Unie. Nenni, de leider van de PSI, pleitte hierop voor reformisme en de sociaal-democratische weg. Panzieri daarentegen pleitte voor een meer orthodox marxisme-leninisme. Panzieri verloor de strijd en nam afstand van de partij. Hij bepleitte van dan af de autonomie van de arbeidersklasse via nieuwe vormen van directe democratie. De eerste stap naar een authentiek marxisme-leninisme zou de 'directe participatie van de arbeiders aan de basis van de partij' zijn. Er was een verandering nodig binnen de marxistische politieke traditie zelf. Het proletariaat moest een einde stellen aan de clichés en slogans van de praatbarakken en op basis van haar eigen revolutionair bewustzijn overgaan tot actie.⁹¹

Dit bracht hem in conflict met de PCI die pleitte voor marxisme als een evolutionair proces. Panzieri lag mee aan de basis van *Quaderni Rossi*, een krant waarrond linkse radicalen zich verzamelden. Halfweg jaren zestig vond deze krant met *Classe Operaio* een opvolger als spreekbuis van de *autonomia*-gedachte. De autonome marxistische strekking benadrukte de macht van de arbeidersklasse om onafhankelijk van de staat, van vakbonden en van politieke partijen het kapitalistische systeem te wijzigen. Ze kwam het eerst aan de oppervlakte in 1962 bij de gewelddadige staking van metaalarbeiders van Fiat in Turijn. Het was in dergelijke grote fabrieken in het noorden van Italië dat de extraparlamentaire groepen ontstonden en het meest actief waren. Ze speelden een hoofdrol tijdens de 'hete herfst' van 1969. De belangrijkste groep, *Lotta Continua*, was een rechtstreeks resultaat van deze agitatie. Nieuw links was aanwezig in de fabrieken en de straten en zette de arbeiders aan tot een confrontatie met oog op de revolutie. *Lotta Continua* preekte een 'culturele revolutie in de Italiaanse fabrieken' waarbij de arbeiders het heft in handen zouden nemen en hun schrik voor de bazen zouden afwerpen. In de daaropvolgende jaren bleef *Lotta Continua* zich concentreren op de proletarische strijd en de autonomie van de arbeiders. De groep had tegen 1972 kantoren in 150 Noord-Italiaanse steden en beschikte over een ordedienst. *Lotta Continua* gaf ook de gelijknamige krant uit die erg succesvol was bij radicaal links.

In deze kringen vinden we met Antonio ('Toni') Negri (1933-) een andere intellectueel terug die erg belangrijk was in de ontwikkeling van de linkse extraparlamentaire strekking in Italië. Negri was een marxistische filosoof aan de universiteit van Padua. Hij verliet de PSI in 1963 en raakte betrokken bij *Quaderni Rossi*. Hij verweet Panzieri echter dat hij de ultieme consequenties van zijn betoog niet durfde te trekken, dat hij geen acties ondernam om de

⁹¹ Ibid., p. 40.

revolutie te ontketenen.⁹² Panzieri aanvaardde niet dat de revolutie met geweld zou worden gevoerd. Dit meningsverschil lag aan de basis van de splitsing tussen *Quaderni Rossi* en *Classe Operaio*. Deze laatste revolutionaire krant stuurde aan op een escalatie en riep de arbeiders op om de klassenoorlog te voeren. Na een economische terugval en een periode van chaos binnen de centrumlinkse coalitie werd de orde halfweg de jaren zestig hersteld en werd het duidelijk dat het revolutionaire appel niet aansloeg bij de arbeiders en de studenten. Deze constatering was belangrijk in de ideologische evolutie van Negri. Hij greep terug naar de Russische revolutie en de geest van het revolutionaire leninisme als gids voor een socialistische triomf in Italië. In Negri's nieuwe krant *Contropiano* echode de stem van de 'harde' Marx. Geïnspireerd door het studentenprotest propageerde hij dat tegen de exploitatie van de kapitalistische orde revolutionair contrageweld geoorloofd was. Hij plaatste zijn volgelingen voor de keuze: voor of tegen de radicale revolutie. In Padua werd hij voor veel linkse jongeren een leermeester in het marxisme. Padua veranderde van een rustige provinciestad naar een centrum van extreemlinks radicalisme en terrorisme.

Negri bleef betrokken bij de meest radicale organisaties van extraparlamenteair links doorheen de jaren zestig en zeventig. *Potere Operaio* is het beste voorbeeld van de interactie tussen theorie en praktijk gedurende de 'jaren van lood'. De organisatie was een belangrijke rekruteringsgrond voor de BR en andere terroristische groepen. Ze beschouwden revolutionair geweld en terrorisme als de meest aangewezen actiemiddelen voor de strijd van het proletariaat. Het gebruik van politiek geweld was volgens Negri legitiem omdat de overwinning van het proletariaat in zicht was. Ze geloofden dat de kapitalistische wereld, en de Verenigde Staten in de eerste plaats, op de rand van de revolutie stond. De Vietcong werd gezien als voorbeeld van hoe de revolutie moest worden gevoerd en aangespoord door de 'hete herfst' beschouwden ze Italië als 'het Vietnam van het Westen'. De autoriteiten verdachten *Potere Operaio* van betrokkenheid bij het terrorisme van links. De organisatie ontkende de betrokkenheid maar was niet gekant tegen de BR en andere terroristische groepen wegens het geweld maar wegens de timing en de ideologische motivatie ervan. De politieke veronderstellingen van de terroristen gingen terug op *Potere Operaio* en ze beweerden de strategie van Negri in de praktijk te brengen. Later ontkende Negri dat hij tot terrorisme had aangezet. Bepaalde vormen van terroristisch geweld beschouwde hij als legitieme middelen in de revolutionaire strijd. *Potere Operaio* verdween in 1973 door interne onenigheid over de organisatie van de revolutie. De groep vond onmiddellijk een opvolger in *Autonomia Operaia*

⁹² Ibid., p. 53.

dat dezelfde ideologie propageerde. De organisatie werd in verband gebracht met heel wat politiek geweld en terroristische acties. Pas na de Morozaak kwam het tot een volledige breuk met de BR. Voorheen deelden ze dezelfde analyse van de wereld en was de onenigheid louter tactisch van aard. Negri en de andere autonomisten waren gekant tegen het excessief gebruik van geweld en het aanwenden van terreur als enige middel tot revolutie. *Autonomia* werd door veel experts beschouwd als de belangrijkste aanstoker van terrorisme. Veel terroristen die in clandestiene groepen belandden doorliepen eerst de rangen van *Autonomia*. In 1979 werd Toni Negri aangehouden en vervolgd als een belangrijke leider van de BR. Men stelde hem rechtsreeks verantwoordelijk voor het terroristische geweld.

Het linkse terrorisme kan dus gezien worden als een rechtstreeks voortvloeisel van extraparlamentair links, en *Potere Operaio* en *Autonomia Operaia* in het bijzonder. Deze groepen waren in elk geval mede verantwoordelijk voor een klimaat waarin het terrorisme kon gedijen. Negri en anderen formuleerden een rechtvaardiging voor diegenen die geweld tegen de staat wilden gebruiken. Dit is uiteraard geen voldoende verklaring, de persoonlijke verantwoordelijkheid van de terroristen en de populaire steun die nodig was mogen we niet uit het oog verliezen. Bovendien waren niet alle extraparlamentaire groepen zo nauw verwant met het terrorisme. Vanuit de ordediensten van *Lotta Continua* maakten individuen de stap naar het clandestiene terrorisme, maar de groep als geheel sloot zich na de massamobilisatie van het einde van de jaren zestig terug aan bij de traditionele arbeidersbeweging. Er vond tijdens de jaren zeventig een institutionalisering van de arbeiders plaats in de vakbonden en de PCI. Toen het terrorisme piekte in 1978 was het oude parlementaire links al een herinnering.⁹³ Sydney Tarrow beschouwt het terrorisme niet als een gevolg van de massapolitiek maar net van de instorting ervan. Het terrorisme nam toe op het moment dat het massaprotest begon af te nemen.

⁹³ S. Tarrow, *art.cit.*, p. 54.

2.4.4 Het linkse terrorisme

Tijdens de ‘jaren van lood’ waren linkse terroristische groepen jaarlijks verantwoordelijk voor honderden aanslagen. De grens met de radicale elementen van de extraparlamentaire groepen is soms moeilijk te trekken. De hevigste terreur werd echter verspreid door clandestiene groepen die het terrorisme als enige strategie aannamen om de revolutionaire strijd te voeren. De belangrijkste hiervan waren de *Brigate Rosse* (BR), de Rode Brigades, die we in het volgende hoofdstuk uitgebreid bespreken. Hun ideologische achtergrond en het parcours dat ze aflegden kan model staan voor de andere terroristische groepen. De terroristische acties van links in Italië droegen evenwel een 250-tal verschillende handtekeningen. Vele van die handtekeningen werden echter maar één of enkele malen gebruikt. Naast de BR waren nog twee andere groepen gedurende enkele jaren actief op aanzienlijke schaal, *Prima Linea* en de *Nuclei Armati Proletari* (NAP).

Prima Linea werd opgericht in 1976 en vormde een splintergroep van *Lotta Continua* en andere extraparlamentaire groepen die koos voor de strategie van de gewapende strijd. De organisatie had nooit echt goede relaties met de BR en verwierpen hun tactiek van sporadische geweld. *Prima Linea* richtte zich op een burgeroorlog van lange duur, niet enkel een aanval op het ‘hart van de staat’, maar op het establishment in de breedst mogelijke betekenis.⁹⁴ De groep onderscheidde zich ook van de BR door een minder rigide organisatiestructuur en wezen de compartimentering en clandestiniteit af. Zo wilden ze het contact met de proletarische massa verzekeren. De Morozaak stortte *Prima Linea* in een identiteitscrisis. In de jaren 1978 en 1979 waren ze verantwoordelijk voor een grote geweldgolf, met de moord op de linkse rechter Alessandrini als trieste hoogtepunt. In de nasleep van de Morozaak werden veel militanten gearresteerd. Door hun getuigenissen kon het gerecht de organisatie zware klappen toedienen en in 1981 hield *Prima Linea* op te bestaan.

NAP was een kleine terroristische groep die actief was van 1974 tot 1977. Ze waren vooral actief in zuidelijk Italië en waren in die zin complementair met de BR. Hun ideologie was opgebouwd rond het gevangenisstelsel. In de periode na 1968 brachten heel wat studenten tijd door in de gevangenis waar ze het marxisme-leninisme verspreidden.⁹⁵ De belangrijkste kernen van NAP, die erg autonoom optraden, waren radicale studenten en dissidenten van

⁹⁴ R.C. Meade Jr., *op.cit.*, p. 87.

⁹⁵ R.C. Meade Jr., *op.cit.*, p. 61.

Lotta Continua in Napels, en gepolitiseerde gevangenen in Lecce en Perugia. Ze kantten zich tegen de PCI en extraparlementair links en stelden zich als doel de ‘verdoemden der aarde’ te verdedigen.⁹⁶ De terroristische acties van NAP waren vooral gericht tegen het gevangenisstelsel. In hun laatste jaren van hun activiteit ontstond er zeker samenwerking met de BR. Toen de leiders van NAP gearresteerd werden sloot een deel van de NAP-militanten zich aan bij de BR

⁹⁶ R. Drake, The revolutionary mystique..., p. 31.

3 De Rode Brigades

3.1 *Ontstaan*

De oprichting van de Rode Brigades vond plaats in de nasleep van de Piazza Fontana-aanslag. De BR ontstonden uit enkele groepen die hun krachten bundelden om de revolutionaire strijd aan te gaan. Een eerste groep was die rond Renato Curcio en Mara Cagol. Curcio werd geboren nabij Rome en groeide op in Piëmonte bij zijn moeder. Zijn oom Amando was een verzetsstrijder die door de fascistten werd gedood. Dit zou een belangrijke inspiratiebron zijn in de stappen die Curcio zette richting het terrorisme. Hij groeide op in de religieuze gemeenschap van de Waldensen maar koos uiteindelijk voor het katholicisme. In 1964 trok hij naar de universiteit van Trento. Hij raakte er betrokken bij de studentenbeweging en de ‘negatieve universiteit.’ Hij las in die periode de werken van Marx, Lenin en Mao die hem diep beïnvloedden. Hij werkte mee aan verschillende publicaties maar achtte de tijd nog niet rijp voor de revolutie in Italië. Hij raakte gedesillustioneerd toen het studentenprotest van 1968 haar dynamiek kwijtspeelde. In Trento leerde hij Margherita (‘Mara’) Cagol kennen. Zij was afkomstig uit een conservatieve katholieke familie uit de omgeving van Trento. De kennismaking met Curcio wekte haar interesse voor de studentenbeweging en de linkse ideologie. Ze werden lid van een revolutionaire maoïstische partij die snel verdween. Ze trokken naar Milaan waar ze voor de kerk in het huwelijk traden en op zoek gingen naar een organisatie die hun revolutionaire ambitie kon waarmaken. Samen met enkele autonome arbeidersorganisaties lagen ze aan de basis van *Colletivo Politico Metropolitano* (CPM).

De tweede component die aan de basis lag van de BR kwam uit Reggio-Emilia in de rode provincie Emilia-Romagna. De partizanenstrijd die erg hevig was in deze regio had een grote erfenis nagelaten. Na de Tweede Wereldoorlog was de PCI hier oppermachtig. De belangrijkste figuur van deze groep was Alberto Franceschini. Franceschini was afkomstig uit een overtuigde communistische familie, zijn vader was actief binnen de vakbond CGIL. Franceschini trok naar de universiteit in het communistische bastion Bologna waar hij zich in de eerste plaats bezighield met politiek. Hij was lid van de FGCI, de jongerenorganisatie van de PCI. Hij was de inspirator van een radicale vleugel die geïnspireerd werd door de mythe van Che Guevara en ontevreden was met de pragmatische koers van de communistische

partij.⁹⁷ In 1969 kwam het tot een definitieve breuk. Franceschini en zijn vrienden vormden de ‘groep van het appartement.’ De groep radicaliseerde en trok naar Milaan en Turijn om voeling te krijgen met de revolutionaire tendens in de grote steden. Franceschini kwam in contact met Curcio die al snel een goede vriend werd. In Milaan leefde Franceschini in een commune waar ook Mario Moretti deel van uitmaakte, een andere stichtende leider van de BR.

Beide componenten raakten met elkaar verweven in de evolutie naar het politiek geweld. De vele naamswijzigingen – van CPM naar *Sinistra Proletaria* tot *Nuova Resistenza* – illustreren dit proces dat uiteindelijk uitmondde in de BR.⁹⁸ De groep raakte er in deze periode van overtuigd dat het geweld het legitieme en enige effectieve middel was in de antikapitalistische strijd. De Latijns-Amerikaanse revolutionaire bewegingen en hun stedelijke guerrilla werden als voorbeelden beschouwd. Ze meenden dat ook in Italië het revolutionair bewustzijn voldoende was gegroeid om over te gaan van de ‘autonome’ strijd van de massabeweging naar een gewapende strijd in de gehele samenleving.⁹⁹

3.2 De periode van de ‘gewapende propaganda’ (1970-1974)

In deze eerste periode van hun bestaan was het actieterrein van de BR beperkt tot Milaan en Turijn, de grote industriesteden van Noord-Italië. Ze poogden met hun acties aansluiting te vinden met de bredere protestbeweging maar er tekende zich een steeds breder onderscheid af met de extraparlamentaire groepen zoals *Lotta Continua* en *Potere Operaio*. De naam *Brigate Rosse* verscheen voor het eerst op een pamflet dat verspreid werd in de Milanese fabriek van SIT-Siemens in 1970.¹⁰⁰ De naam verwees rechtstreeks naar het verzet (de *Brigate Garibaldi*) en naar de verwezenlijking van het revolutionair communisme. De groep creëerde ook een geladen symbool: de vijfpuntige ster in een cirkel. Hiermee refereerden ze aan het verzet, het rode leger, de vlag van de Vietcong, de Tupamaros¹⁰¹.

⁹⁷ R.C. Meade Jr., *op.cit.*, p. 12.

⁹⁸ G.C. Caselli en D. Della Porta, ‘The history of the Red Brigades: organizational structures and strategies of action (1970-82)’ in: R. Catanzaro (ed.), *The Red Brigades & left-wing terrorism in Italy*, Londen, Pinter, 1991, p. 72.

⁹⁹ R.C. Meade Jr., *op.cit.*, p. 40.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p.42.

¹⁰¹ Een Uruguayaanse verzetsgroep.

De BR concentreerden hun activiteiten in de eerste plaats op de fabrieken in het noorden, de belangrijkste potentiële rekruteringsbasis. De organisatie moest zich nog settelen en vermeed aanvankelijk excessief geweld uit schrik dat dit een directe afwijzing van de basis zou teweegbrengen. Veel acties waren gericht tegen extreemrechts. Zo kon het gebruik van geweld immers gelegitimeerd worden als een noodzakelijke bescherming tegen autoritaire reacties. De acties van de BR waren steeds verbonden met de massabeweging. De BR geloofden dat de steun van het proletariaat nodig was voor de communistische revolutie. Ze zagen zichzelf niet als de militaire vleugel maar als diegenen die de arbeiders zouden aanzetten tot de gewapende strijd.¹⁰² Ze verspreidden pamfletten waarin ze de omverwerping van het kapitalistisch systeem aankondigden en de arbeiders ophitsten om de wapens op te nemen tegen de bazen.¹⁰³ Reeds van in de beginfase was er sprake van een ware communicatiestrategie. De communiqués volgden vaak op gewelddadige acties. Het geweld was aanvankelijk niet tegen personen gericht maar tegen eigendommen. Auto's van fabrieksverantwoordelijken werden in brand gestoken en in de fabrieken werden sabotageacties ondernomen. De doelwitten waren vaak de managers die rechtstreeks te maken hadden met de arbeiders en banden hadden met de rechtse vakbonden.

Vanaf 1972 gingen de BR over naar ontvoeringen. Het eerste slachtoffer was Idalgo Machiarini, een bestuurder van Sit-Siemens. Hij werd slechts 20 minuten vastgehouden. Bruno Labate, een rechtse vakbondsverantwoordelijke bij Fiat, was het volgende slachtoffer. Hij werd na vier uur vrijgelaten, maar vastgeketend aan de ingangspoort van de Fiat Mirafiori fabriek. De arbeiders die het werk verlieten lieten hem ongemoeid en hij moest door de politie bevrijd worden. De BR interpreteerden dit als een signaal van de steun die hun acties genoten bij de arbeiders. In de periode tot 1974 vonden nog twee ontvoeringen plaats. De slachtoffers waren Alfa Romeo-directeur Michele Mincuzzi en personeelsdirecteur van Fiat Ettore Amerio. In de propaganda die rond deze ontvoeringen verspreid werd, werd veel aandacht besteed aan het beschuldigen van de slachtoffers omwille van hun vermeende 'misdaden'.¹⁰⁴ De gegijzelden werden aan een 'proces' onderworpen. Daarenboven legitimeerden de BR de ontvoeringen door de documenten die ze tijdens de operatie bemachtigden en die hen informatie verschafte over de structuur van de repressie binnen de fabrieken. De BR doorliepen een overgangsfase naar de 'strategische fase van de gewapende strijd'. Deze

¹⁰² G.C. Caselli en D. Della Porta, *art.cit.*, p. 72.

¹⁰³ Richard Drake, *The revolutionary mystique...*, p. 11.

¹⁰⁴ G.C. Caselli en D. Della Porta, *art.cit.*, p. 77.

evolutie naar terroristisch geweld kwam reeds in bepaalde acties tot uiting. Brandstichting was een vaak gehanteerd actiemiddel en er vonden raids plaats op de zetels van de MSI en andere rechtse organisaties. Met de Amerio-ontvoering ondernam men een meer ambitieuze onderneming die ook weerklank vond in de nationale media. Amerio werd niet na enkele uren maar pas na acht dagen vrijgelaten. Ondertussen werden verschillende communiqués naar de pers gestuurd waarin men de fascistische aard van Fiat ‘onthulde’ en het historisch compromis aanviel. Er tekenden zich tijdens deze actie procedures af die eigen zouden worden aan de BR. Bij de communiqués werd een foto van Amerio bij een vlag van de BR gevoegd en men verspreidde de communiqués door de pers telefonisch op de hoogte te brengen waar het bericht kon gevonden worden.

Deze acties werden deels gefinancierd door de miljonair Giangacomo Feltrinelli. Hij stichtte de terroristische *Gruppo di Azione Partigiani* (GAP) en financierde de BR en andere revolutionaire krachten in Italië. Hij kwam echter in 1972 om het leven bij een mislukte bomaanslag. De overige financiële middelen bekwamen de BR via ‘autofinanciering’. Ze pleegden overvallen onder het mom van ‘proletarische onteigeningen’. Dit bleef gedurende de jaren samen met het losgeld verkregen bij ontvoeringen hun belangrijkste bron van inkomsten

In de periode van de ‘gewapende propaganda’ werd ook de structuur van de organisatie uitgebouwd. De organisatie breidde geografisch uit, en werd na Milaan ook actief met kolommen te Rome, Turijn en Mestre. De BR werden een volledig clandestiene organisatie. De BR-leden staakten hun openlijke politieke activiteiten omdat die hen kwetsbaar maakten voor de repressie door de staat. In deze periode groeide het strikte onderscheid tussen ‘reguliere’ en ‘irreguliere’ krachten.¹⁰⁵ De reguliere militanten leefden ondergedoken onder een valse naam en wijdden zich volledig aan de organisatie. De irreguliere militanten leidden bovengronds een schijnbaar normaal leven. Het ondergedoken leven was hard en stresserend en leidde tot vervreemding. Afgesneden van de realiteit raakte men steeds meer overtuigd dat er een revolutionaire geest heerste en verloor men het contact met het proletariaat. Na arrestaties van BR-leden in 1972 vond een hervorming plaats van de organisatie op logistiek vlak om beter ingedeekt te zijn. Er vond een compartentering plaats, de organisatie verwierf eigendommen die fungeerden als basissen. Op dit niveau opereerden kleine groepen die de lokale situatie bestudeerden, informatie verzamelden en plannen beraamden. Naast de

¹⁰⁵ Ibid., p. 73.

kolommen richtte men ook fronten op om de verschillende actieterreinen te sturen. Aanvankelijk betrof dit een 'logistiek front' en een 'front van de massa'. Het Uitvoerend Comité was het hoogste orgaan en coördineerde de acties van de verschillende kolommen en fronten.

De politieke wereld nam de BR aanvankelijk niet ernstig. Ze meenden dat de echte terroristische dreiging in Italië uitging van de neofascisten en dat het terrorisme van links in feite onbestaande was. Dit zou een dekmantel zijn voor neofascistische krachten die chaos wilden zaaien in het oog van de 'strategie van de spanning' en links in diskrediet wilden brengen. Deze overtuiging leefde vooral zeer sterk bij de PCI die niet kon aanvaarden dat terroristen de ideologische kinderen van links konden zijn.¹⁰⁶ Door veel linkse Italianen werden de BR beschouwd als 'kameraden die fouten maken'. Het duurde tot 1977, toen de BR ook linkse doelwitten gingen aanvallen, dat de PCI van koers wijzigde. Deze houding was een belangrijke oorzaak van de zwakte van de antiterroristische strijd.

3.3 De aanval op het hart van de staat (1974-1976)

Deze periode vond zijn aanvang met de ontvoering van magistraat Mario Sossi en eindigde eind 1976. De BR gingen zich met hun acties meer richten op politieke doelwitten buiten het fabriekssysteem. Van een 'gewapende verdediging' ging men over tot een rechtstreekse aanval op de autoritaire krachten binnen het kapitalistische systeem.¹⁰⁷ Het grootste deel van de slachtoffers kwamen echter nog uit het fabrieksmilieu. De link met de strijd van het proletariaat tegen de kapitalistische uitbuiting was hier immers het meest voor de hand liggend. Het verschuiven van de aandacht naar de staat kreeg een ideologische verklaring. De contrarevolutionaire krachten zouden zich door de tegenstand in de fabrieken vooral daarbuiten sterk zijn gaan manifesteren. Daarom zou ook de proletarische strijd een bredere focus moeten aannemen. Ze beschouwden de staat als een instrument in de handen van de multinationale bedrijven om hun winst te verzekeren. Daarom maakten ze van de 'imperialistische staat van de multinationals' hun doelwit.¹⁰⁸ In de eerste plaats was de DC hun doelwit, de partij die vereenzelvigd werd met die staat. De DC werd voorgesteld als de

¹⁰⁶ R.C. Meade Jr., p. 47.

¹⁰⁷ G.C. Caselli en D. Della Porta, *art.cit.*, p. 83.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 84.

drijvende kracht achter een ‘neogaullistisch’ plan om de Italiaanse staat om te vormen tot een autoritaire presidentiële republiek.

Naast een vernieuwde tactiek ondergingen ook de structuren van de BR wijzigingen. Aan het hoofd van de BR kwam de Strategische Richting die de politieke lijn bepaalde, het budget beheerde en de algemene regels opstelde. Deze Strategische Richting pleitte voor de evolutie van de BR naar een clandestiene strijdp partij, waarbij er geen hiërarchisch onderscheid zou zijn tussen de reguliere en irreguliere leden.¹⁰⁹ Het systeem van de fronten werd uitgebreid met een ‘front voor de strijd tegen de contrarevolutie’. Dit systeem was echter onverzoenbaar met het hiërarchische systeem van de kolommen en de compartimentering. In de praktijk kwam de leiding te liggen bij een gecentraliseerde bureaucratie.

De BR bleven dezelfde soort acties uitvoeren als de voorgaande jaren. Er werden raids uitgevoerd op christendemocratische hoofdkwartieren en op auto’s van hoge politieke verantwoordelijken. Ze grepen echter ook naar brutalere actievormen zoals politieke ontvoeringen die een dubbel doel hadden: het verzamelen van informatie en het bestraffen van contrarevolutionaire krachten. De eerste toepassing van deze tactiek was de ontvoering van rechter Mario Sossi van 19 april tot 23 mei 1974. Hiermee wilden ze het hart van de staat treffen in haar zwakste schakel, het rechtssysteem.¹¹⁰ Sossi was een rechter van rechtse signatuur die reeds lang door extraparlamentair links werd belaagd. Hij werd door de BR aan een proletarisch proces onderworpen op beschuldiging van misdaden tegen de proletarische massa.¹¹¹ Door deze actie genoten de BR nationale aandacht. Ze maakten hiervan gebruik om acht communiqués te verspreiden waarin ze hun ideologische lijn en de principes van de proletarische justitie uiteen zetten. De grootschalige zoektocht van de politiediensten boekte geen resultaat. De BR eiste in ruil voor het vrijlaten van Sossi de vrijlating van acht politieke gevangenen. Eerste minister Mariano Rumor weigerde te onderhandelen met terroristen. De procureur-generaal van Genua, Francesco Coco, beloofde echter op de eisen van de BR te zullen ingaan. Sossi werd vrijgelaten maar van de afgesproken ruil kwam niets in huis. Toch was deze operatie een succes voor de BR. Ze verwierven nationale bekendheid en hadden zich opgesteld als gesprekspartner van bepaalde segmenten van de staat. De Italiaanse overheid in zijn geheel kwam in deze episode heel zwak, chaotisch en besluiteloos naar voor.

¹⁰⁹ Ibid., p. 80.

¹¹⁰ Ibid., p. 84.

¹¹¹ R. Drake, *The revolutionary mystique...*, p. 13.

De strijd van de BR evolueerde al snel naar een gewapende strijd. In de eerste plaats waren de vuurwapens een noodzaak om het hoofd te bieden aan de ordediensten, maar al gauw werden ze ook ingezet om aanslagen te plegen. De eerste twee dodelijke slachtoffers vielen bij een uit de hand gelopen raid op het provinciale hoofdkwartier van de MSI in Padua op 17 juni 1974. Er vielen verder dodelijke slachtoffers bij aanvaringen met de ordediensten, maar de eerste geplande moordaanslag was die op procureur-generaal Francesco Coco en zijn twee lijfwachten op 8 juni 1976. Hiermee vereffenden de BR de rekening van de Sossizaak. De vuurwapens werden ook gebruikt in de tactiek van de *'gambizzazione'* of *'knee-capping'* waarbij het slachtoffer van een aanslag meermaals in het been werd geschoten en verminkt werd achtergelaten. De vooraanstaande christendemocraat Massimo De Cairolis werd hiervan op 15 mei 1975 het eerste slachtoffer in een lange rij.

De evolutie die de BR doormaakte kunnen we interpreteren als een reactie op structurele en organisatorische elementen. Enerzijds zijn er de externe elementen die we reeds besproken bij de historische context. Het elan van de massabeweging verdween en een deel van de vroegere militanten verloor het geloof in de legale actiemiddelen en raakte overtuigd van de clandestiene gewapende strijd. In deze periode werd binnen de PCI ook het historisch compromis als lijn aangenomen.

De interne evolutie van de BR is echter minstens even belangrijk als verklaring. Die werd in grote mate beïnvloed door de staatsrepressie. Door de toename van de brutaliteit en de grotere nationale weerklank werden de BR ernstiger genomen en werd een antiterroristische eenheid opgericht in Turijn onder leiding van generaal Della Chiesa die al gauw aanzienlijke successen boekte. Curcio en Franceschini werden net als een groot aantal andere BR-leden gearresteerd, schuilplaatsen werden ontdekt en de structuur van de BR en informatie over toekomstige plannen kwamen aan het licht. De BR leken op sterven na dood maar de aandacht van de staat verslaptte en de organisatie kon zich reorganiseren. De terroristen werden niet aan een bijzonder gevangenisregime onderworpen en zo kon Curcio van binnen de gevangensmuren de BR blijven leiden. Op 18 februari 1975 slaagde Mara Cagol er zelfs in haar echtgenoot te bevrijden. Cagol kwam datzelfde jaar om het leven bij een vuurgevecht met de politie en Curcio werd opnieuw gearresteerd in 1976 en vervolgens aan een proces onderworpen. De BR grepen het proces aan als middel om de aanval op het hart van de staat te propageren. Tijdens het proces vond de moord op Coco plaats. De historische kern van de BR bleef invloed uitoefenen vanuit de gevangenis maar de leiding werd overgenomen door Mario Moretti. Hij was afkomstig uit een rijke katholieke familie in de Marche en raakte via

een commune bij SIT-Siemens betrokken bij de BR.¹¹² Hij nam de leiding over toen de BR op een dieptepunt zat en slechts een vijftiental reguliere leden op vrije voeten had. In het nauw gedreven koos Moretti voor een brutalere strategie. De radicalisering was een gevolg van de toenemende mate van clandestiniteit waarin de BR zich bevonden om uit de greep van de staatsrepressie te blijven. Hierdoor verloren ze het contact met de arbeiders en was hun invloed in de legale arbeidersstrijd erg beperkt.¹¹³ De terroristische acties werden steeds meer hun enige expressiemogelijkheid en ze moesten zich steeds meer concentreren op de confrontatie met de ordediensten, waardoor ze nog meer van de arbeiders vervreemd raakten.

3.4 De strategie van vernietiging (1977-1978)

De protestbeweging van 1977 voorzag het linkse terrorisme van een nieuwe rekruteringsbasis. Deze gebeurtenissen bevestigden eens te meer de analyse van de BR dat Italië rijp was voor de revolutie. Men was ervan overtuigd dat de massa was opgestaan en klaar was voor de volgende revolutionaire stap. De BR zag zichzelf als de revolutionaire avant-garde die een strijdp partij moest oprichten en de vrijgekomen krachten in de richting van de communistische staat moest leiden. De ontwikkeling van die *Partito Comunista Combattente (PCC)* werd voorbereid in de *Movimento Proletario di Resistenza Offensiva (MPRO)*. In de eerste plaats was de retoriek erop gericht om nieuwe militanten aan te trekken vanuit de extraparlamentaire groepen die een crisis doormaakten. Een nieuwe generatie bevolkte de BR, vooral aan de basis. In de praktijk bleven de BR een gecentraliseerde organisatie waarvan de macht in de eerste plaats bij het Uitvoerend Comité lag. Er waren kolommen in Turijn, Milaan, Veneto, Genua en Rome. De fronten werden versterkt met een ‘gevangenisfront’. In de organisatiestructuur nam de geografische indeling op basis van kolommen evenwel de bovenhand op het systeem van de fronten.

De terroristische activiteiten werden regelmatig en gewelddadiger. In de plaats van sporadisch terrorisme kwamen ‘campagnes’ waarbij de verschillende kolommen tegelijkertijd gelijkaardige doelwitten aanvielen. De acties waren erop gericht het systeem te ontwrichten, men wilde de kapitalistische staat zelf aanvallen en vernietigen. Hiervoor volstond het niet

¹¹² R.C. Meade Jr., p. 75.

¹¹³ G.C. Caselli en D. Della Porta, *art.cit.*, p. 87.

meer om ‘gewapende propaganda’ te voeren maar men wilde een ware burgeroorlog ontketenen. In de voorafgaande periode werd veel aandacht besteed aan het benadrukken van de schuld van de slachtoffers. Nu werden de slachtoffers meer willekeurig gekozen, als symbool voor het systeem dat de BR bestreed. De sociaaldemocratie werd nu gezien als vijand. Het zou naast het fascisme het tweede politiek systeem zijn waarvan de bourgeoisie staat gebruik maakte om zich te handhaven.¹¹⁴ De aanhangers van Berlinguer en vakbondsleiders werden daarom het slachtoffer van BR-aanslagen. In de eerste plaats bleef de strijd evenwel gericht tegen de DC. De BR hanteerden twee tactieken om de politieke wereld te treffen. Enerzijds werden politici van intermediair niveau bij aanslagen verwond onder het mom van de slogan ‘strike one to educate a hundred’.¹¹⁵ Anderzijds was er de tactiek van directe confrontatie. Die tactiek bestond erin de politieke leiders uit te schakelen die door de BR gezien werden als een directe dreiging. De Morozaak, die verder uitgebreid wordt uiteengezet, is hiervan het typevoorbeeld. Omdat bleek dat het grootste potentieel voor rekrutering buiten de fabrieken lag richtte men de aanvallen vaker op het repressief apparaat van de staat i.p.v. op de vermeende vijanden van het proletariaat. Rechters en politieagenten werden het slachtoffer van moordaanslagen. Men poogde zo ook het BR-proces in Turijn te verstoren. Dit vond plaats in een sfeer van angst en chaos. De BR voerden aan dat ‘dé gewapende strijd’ niet kon berecht worden maar het proces mondde uiteindelijk uit in de veroordeling van Curcio en andere BR-militanten. Het aantal gewelddadige acties van de BR nam hierop nog toe, ze vervielen meer en meer in een militaire logica.

3.5 De crisis en ondergang van de BR (1979-1982)

De spectaculaire uitkomst van de Morozaak met Moro’s dood werd door de BR aanvankelijk als een succes geïnterpreteerd, maar betekende in feite het begin van het einde. De Italiaanse democratie was overeind gebleven en er was geen beslissende stap gezet in de revolutie. De doelstellingen om de gewapende strijd naar een hoger niveau te tillen en een klimaat van burgeroorlog te creëren, waarin de clandestiene organisaties door de overheid zouden erkend worden, werden niet gerealiseerd. Het was integendeel de aanleiding voor een grootschalig antiterroristisch offensief van de staat. De affaire stuitte bovendien op een wijdverspreid

¹¹⁴ Ibid., p. 90.

¹¹⁵ Ibid, p. 91.

verzet van links Italië. De BR verloren wat hen nog restte aan krediet bij extraparlamenteair links en bij veel andere terroristische groepen.

Ook intern was er ontevredenheid over de afloop van de operatie en de manifeste isolatie van de groep na de Moro-affaire. Dit leidde tot verdeeldheid en een strijd om het leiderschap. De organisatiestructuur bleef in theorie intact maar in de praktijk splitsten de BR zich in verschillende facties. Zo braken Morucci en Faranda in 1979 met de historische kern die ze ervan beschuldigden het contact met de massa verloren te hebben. Ze werden door de pers omschreven als *movimentisti* omdat ze in de eerste plaats het contact met de massabeweging wilden herstellen. In 1980 werd, geïnspireerd door Curcio en Franceschini, in Milaan de Walter Alasia-kolom opgericht onafhankelijk van de officiële BR van Moretti. In de daaropvolgende jaren vervielen de BR steeds meer in factionalisme waarbij de verschillende splintergroepen elkaar militarisme verweten.

De acties waren in de eerste plaats gericht op het overleven van de organisatie. Men poogde ermee de financiering zeker te stellen en de interne solidariteit te herstellen. Er kwamen meer directe confrontaties tussen de terroristen en de ordediensten waarbij een groot aantal politiemensen werd gedood. De aanslagen waren voor een groot deel gericht op politiechefs, rechters en hoge verantwoordelijken van het gevangeniswezen. De strijd werd echter ook op het politieke niveau verder gezet. Tussen 1978 en 1980 was er een proliferatie van het aantal daden van politiek geweld in Italië, gemiddeld een zevental per dag. In 1978 en 1979 werd Italië opgeschrikt door ca. 80 politieke moorden.¹¹⁶ Het geweld had een grote impact op het dagelijks leven, de grote Noord-Italiaanse steden werden beheerst door een klimaat van geweld en angst. De BR waren verantwoordelijk voor steeds meer gewelddaden. De verschillende facties streden om prestige en de erkenning door de historische kern. De acties waren steeds meer gericht op het militaire succes. De toenemende brutaliteit en bloederigheid moesten het geloof in de juistheid van de gewapende strijd binnen de groep overeind houden. Ontvoeringen werden opgezet om de aandacht van de media vast te houden. De BR waren in deze periode ook verantwoordelijk voor een hoog aantal moorden: 11 in 1979, 8 in 1980, 8 in 1981 en 14 in 1982.¹¹⁷ Dit is in geen geval de expressie van het politiek succes van de organisatie, dat tanende was. De radicalisering moet eerder gezien worden als de reactie van een gewond dier. Toch voorzag men nog steeds een ideologische onderbouw. De BR

¹¹⁶ R.C. Meade Jr., *op.cit.*, p. 183.

¹¹⁷ G.C. Caselli en D. Della Porta, *art.cit.*, p. 103.

geloofden dat ze door het aantal terroristische acties op te drijven een guerrillaoorlog konden ontketenen, hiervoor steunden ze sterk op de theorieën van Lenin. De onrust zou immers erg toenemen door de fysieke vernietiging van een hoog aantal personen die symbool stonden voor de bourgeoisie: politici, zakenmannen, politieagenten, militairen.¹¹⁸ Bijzondere doelwitten waren politici van de DC en directeurs van Fiat en Alfa Romeo. De BR meenden dat men zo het imperialisme kon breken bij zijn zwakste schakel: kapitalistisch Italië.

Een belangrijk keerpunt voor de BR was de moord op vakbondsverantwoordelijke Guido Rossa in januari 1979, die een stroman van de BR had aangegeven. De moord betekende een politieke ramp voor de BR, die wat hen nog restte aan sympathie bij de arbeiders volledig kwijtspeelden. Bij de begrafenis van Rossa kwamen 250.000 arbeiders op straat om te protesteren tegen het terrorisme. Datzelfde jaar nam de regering Cossiga een reeks maatregelen om de antiterroristische strijd een aantal versnellingen hoger te schakelen. Terrorismen werd ingeschreven in het strafrecht als een verzwarende omstandigheid en terroristen die hun medewerking verleenden aan het gerecht, de *pentiti*, konden op strafvermindering rekenen. De speciale eenheid van generaal Dalla Chiesa boekte belangrijke successen met o.a. de arrestatie van Prospero Galinari, de vermoedelijke terechtsteller van Moro en de kopstukken van de Turijnse kolom. Hiertoe behoorde Patrizio Peci, die als *pentito* heel wat informatie prijs gaf over de BR. Door de tanende steun was hij beginnen twijfelen aan de juistheid van de gewapende strijd. Zijn medewerking leidde tot het ontdekken van schuilplaatsen en wapenopslagplaatsen en de arrestatie van 85 BR-leden. Hij verschaftte inzicht in de structuur en de tactiek van de organisatie. Enkel de Rome-kolom bleef na deze terugslag op volle kracht.¹¹⁹ Deze antiterroristische successen leidden tot een sterke terugval van het aantal politieke gewelddaden. Het aantal doden en gewonden steeg evenwel omdat de terroristen nog verder radicaliseerden. De BR bleven overtuigd van de antikapitalistische strijd. Ze spitsten hun aandacht in steeds belangrijkere mate toe op het gevangenisstelsel. Steeds meer BR-leden waren immers in de gevangenen opgesloten. Ze ontvoerden Giovanni D'Urso, het hoofd van het gevangeniswezen, en eisten de sluiting van de speciale Asinara gevangenis.

In hun documenten vervielen de BR in abstracte theorieën, ver verwijderd van de sociaal-economische realiteit. De verdeeldheid binnen de BR nam steeds grotere proporties aan. De

¹¹⁸ R. Drake, *The revolutionary mystique...*, p. 101.

¹¹⁹ R.C. Meade Jr. *op.cit.*, p. 195.

Alasia kolom uit Milaan wilde de leiding overnemen en na de arrestatie van Moretti nam de strijd om het leiderschap nog toe. In Napels had professor Giovanni Senzani een nieuwe kolom opgezet die een steile opgang maakte. Op 27 april 1981 ontvoerde deze kolom de DC politicus Ciro Cirillo. Dit was de eerste in een reeks van 4 simultane ontvoeringen door de verschillende kolommen.¹²⁰ De Veneto-kolom ontvoerde de industrieel Giuseppe Taliercio op 20 mei. Op 3 juni van de volgende maand ontvoerde de Alasia-kolom Renzo Sandrucci, een directeur van Alfa Romeo. Tenslotte ontvoerde de Rome-kolom op 11 juni de broer van *pentito* Patrizio Peci, Roberto. Cirillo en Sandrucci werden na respectievelijk 55 en 88 dagen gevangenschap vrijgelaten, vermoedelijk na het betalen van losgeld.¹²¹ Taliercio en Peci werden vermoord teruggevonden. Dit veroorzaakte geen grote revolutionaire golf maar stuitte daarentegen op een algemene verontwaardiging. Met de moord op Roberto Peci wilden de BR de *pentiti* het zwijgen opleggen maar in wezen was dit een brutale wraakactie.

Eind 1981 kwamen zowel de groep rond Senzani als het Uitvoerend Comité naar buiten met een eigen strategische resolutie. Senzani bepleitte het herstel van het contact met en de verantwoordelijkheid tegenover de massa. Het Uitvoerend Comité koos voor een internationalisering van de gewapende strijd. De wereld werd voorgesteld als een slachtoffer van het imperialisme van de VS en de Sovjet-Unie. Men duidde de NAVO aan als een belangrijk doelwit omdat de alliantie de belangrijkste motor zou zijn van het imperialistisch systeem in het Westen.¹²² De BR brachten de strijd tegen de NAVO in de praktijk met de ontvoering van de Amerikaanse generaal James Lee Dozier op 17 december 1981. Het was een grootschalige actie waaraan verschillende kolommen meewerkten. Gedurende zijn opsluiting werden communiqués verspreid met de gekende retoriek i.v.m. de ‘volksgevangenis’ en het ‘proletarisch proces’. Hij kon dankzij tips door de politie bevrijd worden op 28 januari 1982. In de nasleep van deze zaak legden heel wat *pentiti* verklaringen af die leidden tot de arrestatie van de BR-militanten, waaronder Senzani.

In de volgende jaren werden de terroristen aan de rechtsgang onderworpen. Voornamelijk op basis van de getuigenissen van de *pentiti* werden zware straffen uitgesproken. Dit gebeurde vaak in maxiprocessen waar tientallen beklaagden tegelijk terecht stonden. Naast de *pentiti* kunnen we nog twee groepen terroristen onderscheiden met een verschillende houding t.o.v. hun gewelddadig verleden. De *dissociati* betoonden berouw en zwoeren de gewapende strijd

¹²⁰ Ibid., p. 203.

¹²¹ R. Drake, *The revolutionary mystique...*, p. 141.

¹²² Ibid., p. 136.

af, maar getuigden enkel over hun eigen aandeel en verleenden dus geen volledige medewerking aan het gerecht. De *irreducibili* bleven geloven in de legitimiteit van de gewapende strijd die ze gevoerd hadden.

4 De zaak Moro

4.1 Aldo Moro

Aldo Moro werd op 23 september 1916 geboren te Maglie, in de zuidelijke provincie Lecce, in een middenklassegezin. Zijn katholieke geloof was vanzelfsprekend in het zuiden en werd gesterkt door zijn erg religieuze moeder. In 1934 trok hij naar de universiteit van Bari waar hij betrokken raakte bij de katholieke studentenbeweging FUCI. Hij groeide uit tot een leider van de beweging en kwam hier in contact met Giulio Andreotti en de latere paus Paulus VI. Op vijftientwintigjarige leeftijd werd hij professor in de rechten. Zijn opleiding en vroege academische carrière vonden plaats onder het fascistisch regime. Zoals vele katholieken nam Moro een pragmatische houding aan t.o.v. het fascisme, dat beschouwd werd als een bondgenoot in de anticommunistische strijd. Moro werd lid van de *Gioventu Universitaria Fascista* (GUF) en zag het fascisme als het beste sociale model om de christelijke waarden te waarborgen.¹²³ Door de oorlog en de val van het regime keerde hij zich af van het fascisme. Na de oorlog trouwde Moro met Eleonora waarmee hij drie dochters en een zoon zou hebben. Moro was overtuigd dat het katholicisme een vooraanstaande rol te spelen had in de wederopbouw van de Italiaanse samenleving en sloot zich aan bij de DC. Hij zetelde in de Wetgevende Vergadering van de republiek waar hij een pleitbezorger was van een pluralistische antifascistische staat. Vanaf 1948 zetelde Moro in het parlement van waaruit hij zijn politieke carrière verder uitbouwde. Hij bouwde krediet op als katholieke intellectueel die pleitte voor een progressief en warm katholicisme. Hij schonk veel aandacht aan sociale thema's en zocht de dialoog op met links. Moro sloot zich aan bij de linkervleugel van de DC die geleid werd door Dossetti, die door zijn ervaringen in het verzet overtuigd was van de noodzakelijke samenwerking tussen katholieken en marxisten.¹²⁴ Dossetti verdween uit de actieve politieke na de verkiezingsnederlaag van 1953.

Onder het partijleiderschap van Fanfani, die ook tot de *dossettiani* had behoord, kon Moro opklimmen binnen de partij. Hij werd minister van justitie in 1955 en van openbaar onderwijs in 1957. In 1959 werd Moro aangesteld als partijsecretaris in opvolging van Fanfani. De oude krokodillen in de partij zagen in Moro geen bedreiging. Hij werd gekozen omwille van zijn

¹²³ R. Drake, *The Aldo Moro...*, p. 5.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 12.

bescheidenheid, intelligentie en bereidheid tot compromissen. Aanvankelijk loste hij deze verwachtingen in en schoof hij op naar het centrum. Toch begon hij een eigen politieke lijn te ontwikkelen. Hij pleitte voor een ‘tweede fase’ in de Italiaanse politieke geschiedenis: een opening naar links, een coalitie van de DC met de socialisten.¹²⁵ Moro was zich bewust van de sociale revolutie die zich in Italië voltrok met de overgang van een agrarische naar een industriële samenleving, de kloof tussen noord en zuid en de stedelijke problemen als gevolg van de massale migratie. Hij beschouwde de socialisten als een volwaardige democratische kracht. Onder Nenni hadden de socialisten immers de revolutionaire lijn afgezworen en waren ze het pad van de sociaal-democratie ingeslaan. Ook de pausen gaven hun tegenstand t.o.v. de socialisten op. Moro wilde een alliantie met diegenen van ‘goede wil’ om een rechtvaardige sociale orde op te bouwen. Het alternatief was een alliantie met rechts, maar dit zou de ontwikkeling van de democratie stuiten wegens de antidemocratische erfenis van het fascisme. Door een coalitie met de socialisten hoopte Moro ook de opgang van de communisten te stuiten. Met dit argument kon hij de Kennedy-administratie overtuigen.

Tegen 1962 slaagde Moro erin de verschillende facties binnen de DC te verzoenen. Van 1963 tot 1968 stond Moro aan het hoofd van een reeks centrum-linkse regeringen. Die brachten echter niet de verhoopte stabiliteit en formuleerden geen antwoorden op de grote sociaal-economische vraagstukken. Moro zag zich genoodzaakt op te schuiven naar het centrum en de DC weigerde mee te stappen in de grote hervormingsplannen van Nenni. Moro slaagde er niet in boven het systeem uit te stijgen maar werd er eerder een archetype van, ondanks zijn grote ideeën aan het begin van zijn carrière.¹²⁶ Veel meer dan een bestuurder was Moro een man van de *politique politicienne*.¹²⁷ Na de verkiezingsnederlaag van 1968 viel hij terug in de partijhiërarchie, maar zijn talenten als bemiddelaar en intellectueel brachten hem terug op de voorgrond.

Hij ontwikkelde een duidelijkere visie op de problemen van Italië en begon te pleiten voor een opening naar de communisten. Hij zag dat de PCI onder Berlinguer afstand nam van het marxisme en wilde de communisten legitimeren als een integraal deel van de Italiaanse democratie. De terroristische dreiging en de verkiezingsoverwinningen van de PCI versterken zijn geloof in een historisch compromis. In deze periode was Moro van 1969 tot 1974

¹²⁵ R.C. Meade Jr., *op.cit.*, p. 115.

¹²⁶ R. Drake, *The Aldo Moro...*, p. 24.

¹²⁷ R.C. Meade Jr., *op.cit.*, pp. 116-117.

minister van buitenlandse zaken en werd hij tussen 1974 en 1976 opnieuw tweemaal premier. Vanaf 1976 nam hij de rol van partijstrateeg op zich. Hij slaagde erin steeds meer DC-leiders, waaronder Andreotti, op de lijn van het historisch compromis te krijgen, ondanks de aanhoudende tegenstand vanuit de VS. Op 16 maart 1978 zou de minderheidsregering Andreotti worden geïnstalleerd met steun van de communisten die hun *non sfiducia* (niet wantrouwen) zouden geven.

4.2 Via Fani

De ontvoering van Aldo Moro paste in de herfstcampagne van 1978 van de BR. Ze wilden het 'hart van de staat' treffen en Moro was voor de BR hét symbool van het christendemocratische regime. Hij was de meest invloedrijke DC-politicus en bovendien de theoreticus en de strateeg. De BR zagen hem als de belangrijkste kracht van de 'imperialistische staat van de multinationals' in Italië. Moro stond voor hervormingen, en was daarom een groter gevaar dan de reactionaire krachten. De BR zagen hem enkel als de fysieke incarnatie van de DC en van het kapitalistische systeem, niet als een mens van vlees en bloed. Aanvankelijk werden ook Andreotti en Fanfani als mogelijke slachtoffers overwogen. Door het nakende historisch compromis trad Moro nog meer op de politieke voorgrond en zijn beveiliging liet bovendien heel wat te wensen over. De lijfwachten waren onvoldoende voorbereid en niet alert genoeg. Er waren in de voorafgaande maanden verdachte bewegingen rond Moro's huis en auto opgemerkt maar daar werd geen gevolg aan gegeven. De escorte volgde te dicht op Moro's wagen en men volgde elke dag dezelfde route. Moro zou meermaals aangedrongen hebben op een betere beveiliging en hij zou om een gepantserde wagen gevraagd hebben. Dit werd later als argument naar voor gebracht in complottheorieën. We kunnen bij dit alles de bedenking maken dat van een betere beveiliging van belangrijke politici pas werk gemaakt werd na de Morozaak en dat een ontvoering van een toppoliticus een scenario was waarmee men geen rekening hield.

Op 16 maart begaf Moro zich naar het parlement waar de regering Andreotti zou worden ingezworen. De karavaan bestond uit twee auto's. Moro zat in de eerste auto met zijn chauffeur Domenico Ricci en zijn trouwe lijfwacht Oreste Leonardi. In de tweede auto volgden de lijfwachten Giulio Rivera, Raffaele Iozzino en Francesco Zizzi. Rond 8u55 reden

ze op de Via Fani. Daar hadden de BR alles in gereedheid gebracht voor de ontvoering. De bloemenverkoper die elke dag op de hoek met Via Stresa stond was afwezig, 's nachts hadden de BR de banden van zijn bestelwagen lek gestoken. Aan de kant van de weg stonden 4 terroristen die zich als Allitaliapiloten hadden vermomd.¹²⁸ Toen de Fiat 130 van Moro het kruispunt met Via Stresa naderde, kwam een witte Fiat 128 met diplomatieke nummerplaten achteruit Via Fani opgereden. De Fiat 128 veroorzaakte een botsing. Moro's wagen reed in op de Fiat 128 en de escorte reed in op Moro's wagen. In een mum van tijd sprongen een man, Mario Moretti, en een vrouw uit de witte Fiat en begonnen te vuren. Ook de vermeende Allitaliapiloten openden het vuur. Er werden 91 schoten afgevuurd waarvan er 45 doel troffen, met name de veiligheidsagenten, Moro zelf moest ten allen prijze ongeschonden uit de operatie komen.¹²⁹ De vijf agenten waren volkomen verrast, enkel Iozzino slaagde erin uit de wagen te komen en 2 schoten te lossen alvorens zelf neergeschoten te worden. Andere terroristen zorgden ervoor dat de scène beveiligd bleef. Moro werd overgebracht naar een Fiat 132 van de BR en de agenten werden dood achtergelaten. Wat verder werd hij overgeladen in een minibusje om hem naar zijn schuilplaats aan de Via Montalcini te brengen.

Over de gebeurtenissen op Via Fani bestond lange tijd heel wat onduidelijkheid en slechts door de vele processen is het mogelijk om een relatief volledige reconstructie te maken. Deze onduidelijkheid heeft jarenlang samenzweringstheorieën gevoed. Hierbij focuste men op het aantal terroristen dat aanwezig was, de mogelijke betrokkenheid van geheime diensten, het verdwijnen van Moro's aktetassen,...

4.3 55 dagen van hoogspanning

Moro werd vastgehouden in een appartement op de Via Montalcini 8 in Rome. Hij werd bewaakt door Prospero Galinari, Anna-Laura Braghetti, de eigenares van het appartement en een irregulier BR-lid. Galinari en Braghetti zouden later in de gevangenis trouwen. De volledige operatie werd direct gesuperviseerd door Mario Moretti en het Uitvoerend Comité. Moro werd door Moretti onderworpen aan langdurige ondervragingen over de betrokkenheid van zichzelf en de DC in de 'imperialistische staat van de multinationals'.

¹²⁸ R.C. Meade Jr., *op.cit.*, p. 102.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 103.

Binnen de eerste uren had minister van binnenlandse zaken Cossiga een grootschalige zoekactie opgezet. Rome was gedurende meer dan een maand een belegerde stad. Op grote schaal werden wegversperringen opgeworpen, huiszoekingen uitgevoerd en telefoontaps verricht. De politiediensten en het gerecht waren echter slecht voorbereid op een dergelijke gebeurtenis. De terroristische dreiging werd op politiek niveau onvoldoende ingeschat. Er bestond geen actieplan tegen terrorisme en geen databank van terroristen. Er werden amper magistraten aan de zaak toegewezen en specialisten waren onbestaande. De geheime diensten waren slecht georganiseerd. Deze situatie leidde ertoe dat het onderzoek slecht gecoördineerd werd en dat er bovendien grote fouten gemaakt werden. Zo werd bij een huiszoeking op Via Gradoli 96 voorbijgegaan aan nummer 11. Dit was een belangrijke schuilplaats van de BR in Rome waar een schat aan informatie verborgen lag en die regelmatig door Moretti gefrekwenteerd werd. Het manke onderzoek wordt in de samenzweringstheorieën vaak als een doorslaggevend element aangehaald. Hoewel de beïnvloeding door bepaalde subversieve elementen niet uit te sluiten valt mogen we ook niet vergeten dat de inefficiëntie van de ordediensten exemplarisch was voor de malaise in het volledige Italiaanse staatsapparaat.

De politieke wereld reageerde verbijsterd op het nieuws van Moro's ontvoering. Ondanks de schok werd de regering Andreotti toch ingezworen op de dag van de ontvoering en werd het historisch compromis dus werkelijkheid. Hiermee werd vanaf de eerste dag de harde lijn aangehouden, de onwil om toegevingen te doen aan de BR. De ontvoering van Moro werd immers beschouwd als een rechtstreekse aanval op de democratie.

Gedurende de operatie hanteerden de BR een ware communicatiestrategie. Ze maakten gebruik van de massale aandacht om de ideologie, de strategie en de doelstellingen van de BR uiteen te zetten. Enkele uren na de gebeurtenissen op de Via Fani werd de ontvoering telefonisch opgeëist door de BR. Op 18 maart kwam het eerste communiqué. Dit was vergezeld van een foto van Moro voor een vlag met de bekende ster van de BR, zoals bij de ontvoering van Sossi. Men claimde in het communiqué dat Moro in de volksgevangenis was opgesloten omdat hij de emanatie in persoon was van de DC, dé vijand van het proletariaat. Met deze operatie zouden de BR de revolutie ontketenen. Het tweede communiqué van 25 maart beschreef Moro's carrière in dienst van het imperialistisch systeem. Hij zou in een proletarisch proces terecht staan voor zijn 'misdaden.' Bij dit communiqué zaten de eerste brieven van Moro, aan diens familie en aan minister van binnenlandse zaken Cossiga. Aan deze laatste vroeg hij om werk te maken van een gevangenenruil. Onmiddellijk stak een debat op over de echtheid van Moro's brieven. De voorstanders van de harde lijn voerden aan dat

Moro onderhevig was aan fysieke en psychologische terreur en dat de inhoud van de brieven door de BR gestuurd werd.¹³⁰ Enkele dagen later verscheen het derde communiqué. Hierin benadrukten de BR het historisch belang van 16 maart als een doorslaggevend moment in de revolutionaire klassenoorlog. Andreotti, hierin gesteund door de PCI en de VS, weigerde met de terroristen te onderhandelen. Toen de paus een oproep deed aan de BR om Moro vrij te laten werd dit door de *linea della fermezza*¹³¹ beschouwd als een toegift aan de terroristen.¹³² Op hetzelfde moment zetten de BR hun lentecampagne verder met verschillende aanslagen, het verspreiden van pamfletten bij extraparlamentair links en het uitbuiten van het BR-proces in Turijn om propaganda te voeren. Op 4 april kwam het vierde communiqué waarin de BR hun politieke lijn uit de doeken deden. Bij het communiqué zat een brief van Moro aan partijleider van de DC Zaccagnini. Moro riep zijn politieke vriend op om te onderhandelen met de BR. Hij voelde zich in de steek gelaten door zijn eigen partij. De *linea della trattazione*¹³³ die Moro's eisen steunden bestond uit zijn familie, de socialisten van Craxi, enkele groepen van extraparlamentair links en dissidente christendemocraten. De regering hield vast aan de harde lijn en stelde dat de brief moreel niet aan Moro toebehoorde. Moro's familie keerde zich verbitterd af van de partij.¹³⁴

In het vijfde communiqué van 10 april stelden de BR dat Moro de antiproletarische strategie van de staat onthuld had. Het daaropvolgende communiqué kondigde aan dat Moro schuldig was bevonden en tot de doodstraf veroordeeld was. De BR stelden een uitwisseling van gevangenen voor. In nieuwe brieven aan Zaccagnini e.a. vocht Moro voor zijn leven. Hij waarschuwde de DC dat de schuld voor zijn eventuele dood bij de partij zou liggen.

Op 18 april ontdekten de *carabinieri* bij toeval de schuilplaats in de Via Gradoli, van waaruit de Moro-operatie was gecoördineerd. Bij een interventie van de brandweer omwille van een waterlek vond men in het appartement aanwijzingen die de eigenaars in verband brachten met de ontvoering in de Via Fani. Mario Moretti en Barbara Balzerani konden echter uit de handen van de politie blijven.¹³⁵ Op dezelfde dag werd een communiqué verspreid waarin de dood van Aldo Moro werd aangekondigd. Zijn lichaam zou zich in het Duchessa-meer bevinden in de bergen nabij Rome. Het bericht was zeer onwaarschijnlijk, dit meer was immers dichtgevroren en zeer moeilijk bereikbaar tijdens de lente. De zoekactie leverde dan ook niets

¹³⁰ R. Drake, *The revolutionary mystique...*, p. 71.

¹³¹ Lijn van de geslotenheid

¹³² Ibid., p. 72.

¹³³ Lijn van de onderhandeling

¹³⁴ R.C. Meade Jr., *op.cit.*, p. 133.

¹³⁵ R.C. Meade Jr., *op.cit.*, p. 142.

op. In het echte zevende communiqué stelden de BR een deadline van 48 uur om communistische politieke gevangenen vrij te laten. Intussen nam de druk op de BR om Moro vrij te laten sterk toe. De paus riep op om hem onvoorwaardelijk vrij te laten en zo een humanitaire daad te stellen. De Verenigde Naties en Amnesty International probeerden te bemiddelen en schakelden daarvoor Tito en andere communistische leiders in.¹³⁶ De BR hadden Moro echter om politieke redenen ontvoerd en ze waren dus enkel bereid om op politieke gronden te onderhandelen over een vrijlating.

Ondertussen laaide het debat hoog op tussen de voorstanders van de harde lijn en diegenen die voor onderhandelingen pleitten. Dit laatste kamp vond een sterke pleitbezorger in Bettino Craxi, de leider van de PSI. Hij vond het immobilisme stuitend en zocht samen met andere socialistische toenadering tot de BR. Aanvankelijk gebeurde dit via Giannino Guiso, de advocaat van Renato Curcio. De gevangene BR-leden waren echter niet betrokken bij de operatie Moro. Ze verleenden dan wel hun goedkeuring aan de ontvoering maar ze stonden niet in contact met het Uitvoerend Comité en konden dus geen onderhandelingen voeren. Craxi vond een directere weg naar de BR via de vooraanstaande *autonomi* Lanfranco Pace en Franco Piperno. Deze laatste legden contact met de *brigatisti* Valerio Morucci en Adriana Faranda. Die waren rechtstreeks bij de Moro-operatie betrokken en vertegenwoordigden de minderheid binnen de BR die tegen de executie van Moro gekant was. De inspanningen van Craxi leidden voorlopig niet tot het openen van onderhandelingen maar de controverse laaide hoog op.¹³⁷ De *linea della fermezza* argumenteerde dat de vrijlating van terroristen in strijd was met de wetten en dat dit een enorme nederlaag en vernedering voor de staat zou betekenen. Dit zou een politieke overwinning voor de BR zijn waardoor het geloof in de gewapende strijd zou toenemen. Het cynisme t.o.v. de politiek zou hoogtij vieren en een dergelijke maatregel zou op sterke weerstand bij de veiligheidsdiensten stuiten. De socialistische en hun medestanders in de *linea della trattazione* argumenteerden dat de eerste taak van de staat erin bestaat het menselijk leven te waarborgen. Zij waren voorstander van een humanitaire oplossing en verwezen daarvoor naar ontvoeringszaken in het buitenland met een dergelijke afloop. Het gevaar voor meer ontvoeringen en een toenemend succes van de BR was abstracter. De pers en het publiek stonden in grote mate achter de harde lijn van de regering. De terreur die de BR zaaiden had een grote impact op hen.

¹³⁶ Ibid., p. 145.

¹³⁷ Ibid., p. 147.

Terwijl de politieke wereld debatteerde over welke de juiste stappen waren, voerden de BR de druk verder op. In het achtste communiqué gaf de BR een gedetailleerde lijst vrij van dertien politieke gevangenen, waaronder Curcio en Franceschini, die ze wilden betrekken in de gevangenenruil met Moro. In zijn derde brief aan Zacagnini vroeg Moro om op de eisen van de BR in te gaan en de onderhandelingen te openen. Hierbij wijdde hij veel aandacht aan de rol die hij als familievader te spelen had. Moro was zeer hard voor de DC en voor Zaccagnini en Andreotti in het bijzonder, hij wilde zelfs dat ze zijn begrafenis niet zouden bijwonen. Door de emotionele oproep van Moro en het concrete voorstel van de BR klonk het debat over het al dan niet aanhouden van de harde lijn steeds harder. Craxi stelde voor om een eenzijdig gebaar te stellen dat door de BR als een overwinning zou kunnen worden voorgesteld. Hiervoor werd een gevangene gezocht op de lijst van dertien die niemand vermoord had en die op enige sympathie kon rekenen. Hiervoor kwamen Paola Besuschio, een vrouw met kinderen, en Alfredo Buonoconto, een man met gezondheidsproblemen, in aanmerking.¹³⁸ Op 26 april kwam Craxi met het voorstel naar buiten. Zacagnini zei dat de DC een humanitaire oplossing wilde overwegen. De republikeinen en de communisten bleven echter tegen elke opening gekant. De PCI had pas in 1977 erkend dat er effectief een terrorisme was dat geïnspireerd werd door het marxisme en deed er dan ook alles aan om zich ervan te distantiëren. Bovendien namen ze voor de eerste maal sinds 1948 een zekere beleidsverantwoordelijkheid en wilden ze het vertrouwen dat in hen gesteld werd niet beschamen. Craxi had op 2 mei een ontmoeting met Andreotti en Berlinguer en de standpunten over een autonome humanitaire gunst leken stilaan naar elkaar toe te groeien. Een finale beslissing werd echter uitgesteld.¹³⁹

Ondertussen vond een intern debat plaats binnen de BR over het lot van Moro. Enkel een kleine factie van de Romekolom met Morucci en Faranda waren gekant tegen de executie en wilden hem zelfs zonder voorwaarden vrijlaten. Voor Moretti moest de BR rechtstreeks erkend worden door de DC. Voor Morucci en Faranda was de oproep door de secretaris-generaal van de VN al voldoende als erkenning. Zij vreesden dat de dood van Moro een algehele verontwaardiging zou veroorzaken en dat de BR elk contact met extraparlamenteair links zou verliezen. De sympathie voor de BR in de extreemlinkse kringen was al jaren tanende maar de executie van Moro zou de definitieve breuk inluiden. Tijdens de ontvoering hadden steeds meer groepen een standpunt ingenomen tegen de BR en tegen terrorisme. Een

¹³⁸ R.C. Meade Jr., *op.cit.*, p. 158.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 161.

deel van extraparlamentair links, geïnspireerd door de auteur en intellectueel Alberto Moravia, distantieerde zich van de ontvoering maar wilden zich niet rond de staat scharen. Ze schaarden zich rond de slogan 'niet met de staat noch met de BR'.¹⁴⁰ Schrijver Leonardo Sciascia vond dit een onverantwoordelijke houding omdat de staat in zijn ogen democratisch was en kon evolueren. Bovendien was het mogelijk een onafhankelijke positie van de DC aan te nemen en toch de staat te ondersteunen.

Morrucci en Faranda kregen van Moretti gedaan dat hij vanuit het Terminstation telefonisch contact opnam met Moro's familie. In het telefoongesprek verduidelijkte Moretti dat enkel een interventie van Zaccagnini Moro van de dood kon redden. Er kwam echter geen schot in de zaak en de BR waren haastig om de zaak af te ronden. Hun oorspronkelijk plan voorzag in een maandenlange gevangenschap van Moro maar de angst om ontdekt te worden nam toe. Bovendien zou het fout zijn om de beslissingen van de BR als rationeel voor te stellen. Op 5 mei volgde het negende en laatste communiqué waarin de humanitaire voorstellen werden afgewezen en de uitvoering van de executie van Moro werd aangekondigd. Het communiqué ging vergezeld met een afscheidsbrief van Moro aan diens familie.

4.4 Via Caetani

Op 9 mei was het bestuur van de DC bijeen om de vrijlating van Buonoconto te bespreken. De BR hadden echter niet op de uitkomst van deze vergadering gewacht en dus werden de DC-politici opgeschrikt door het nieuws over Moro's dood. Morucci had de assistent van Moro aan de universiteit, Franco Tritto, opgebeld met de boodschap dat het lichaam van Moro zich in een rode R4 bevond op de Via Caetani. Over de details van de moord bestaat veel onduidelijkheid. Het is hoogst waarschijnlijk dat de moord plaatsvond in de garage van het appartement aan de Via Montalcini. Moro werd gedood met 11 schoten, vermoedelijk afkomstig uit het geweer van Prospero Galinari, toen hij in de koffer van de Renault lag. De *brigatisti* verklaarden dat Moro in de waan was dat hij vrijgelaten werd. Dat Moro op de Via Caetani werd achtergelaten is exemplarisch voor de grote hang naar symboliek van de BR. Deze straat lag in het strengst bewaakte deel van de stad. Bovendien lag ze ongeveer halweg tussen de hoofdkwartieren van de DC en van de PCI. Hiermee wilden de BR hun macht tonen en symbolisch stond het voor de uitdaging van het historisch compromis, de

¹⁴⁰ Ibid., p. 134.

vernederling van de bourgeoisstaat en het aanduiden van de ware schuldigen. Jonge radicalen werden aangetrokken door de schijn van revolutionaire rigeur van de BR, maar zoals we reeds hierboven uitlegden betekende de afloop van de Morozaak het begin van het einde voor de BR.

Op de Via Caetani waren de pers en de toegesnelde christendemocratische politici getuige van het ontdekken van Moro's lichaam. Rond het stoffelijk overschot van Moro ontplooidde zich de volgende dagen een strijd tussen de familie en de DC. Zoals Moro het uitdrukkelijk had gewenst vond er geen staatsbegrafenis plaats maar werd hij in kleine kring begraven. Tegen de wil van de familie werd echter op 14 mei een grote herdenkingsmis opgedragen door de paus in de San Giovanni in Lateranokathedraal.¹⁴¹ Dit was echter allesbehalve een orgelpunt. Tot vandaag woedt het debat over de ware toedracht van de zaak. De belangrijkste vraag die zich stelt is of de ontvoering een andere afloop kon gekend hebben. Was Moro's lot reeds van in het begin bezegeld of behoorde een onderhandelde uitkomst tot de mogelijkheden? Veel van wat we weten kwam aan het licht tijdens de verschillende processen en parlementaire onderzoekscommissies die aan de zaak gewijd werden. We moeten echter steeds met voldoende wantrouwen de a posteriori verklaringen van de voormalige *brigatisti* benaderen.

¹⁴¹ R. Drake, The revolutionary mystique..., p. 77.

5 Filmanalyse: Piazza delle cinque lune

5.1 Synopsis

Onderzoeksrechter van Siena Rosario Saracini staat op het punt met pensioen te gaan wanneer hem op een mysterieuze wijze een pakje wordt overhandigd. Dit blijkt een super-8 film te bevatten van de ontvoering van Aldo Moro op de Via Fani. Een anonieme bron, die als lid van de BR deelnam aan de ontvoering, spoort de rechter aan om op zoek te gaan naar de originele handschriften die Moro in de volksgevangenis schreef.

Rosario bijt zich vast in de zaak met de hulp van zijn lijfwacht Branco en zijn jonge assistente Fernanda. Nader onderzoek van de filmopname en van de gerechtelijke bronnen brengt hen op het spoor van een samenzwering op het hoogste niveau. In de Morozaak blijkt niets wat het lijkt te zijn. Het onderzoek leidt Rosario naar Firenze en Milaan en zelfs tot in Parijs. Hij ontdekt dat de CIA tijdens de Koude Oorlog een erg actieve rol speelde in Europa en dat er een band bestond tussen de BR en de Italiaanse geheime diensten.

Hoe dichterbij de rechter en de zijnen bij de waarheid komen, hoe meer ze bedreigd worden. Ook nu blijken de duistere krachten nog aan het werk te zijn. Een aanval op Fernanda's familie noopt haar de zaak te laten rusten. De anonieme getuige wordt vermoord. Rosario heeft bijna alle puzzelstukken in handen maar wordt uiteindelijk ook verplicht om de zaak te laten rusten wanneer hij naar Rome wordt geroepen.

5.2 Algemene informatie

Titel: Piazza delle cinque lune / Five Moons Square (Internationale titel) / Five Moons Piazza

Regisseur: Renzo Martinelli

Scenario: Fabio Campus/ Renzo Martinelli

Producer: Alex Marshall / Michael Cowan / Pete Maggi / Renzo Martinelli / Pietro Doni / Giuseppe Giglietti / Jason Piette / James Simpson

Fotografie: Blasco Giurato

Montage: Massimo Quaglia

Productiehuis: Blue Spice Film, Box! Film, Istituto Luce, Martinelli Film Company International

Land: Italië / Verenigd Koninkrijk / Duitsland

Taal: Italiaans / Engels

Duur: 110 min. (Internationale versie) / 123 minuten (Italiaanse versie)

Kleur: Kleur / Zwart-Wit

Release: 2003

Cast (hoofdpersonages):

Donald Sutherland	Rosario Saracini
Giancarlo Giannini	Branco
Stefania Rocca	Fernanda Doni
Aisha Cerammi	Ombretta Saracini
F. Murray Abraham	Entità
Greg Wise	Francesco Doni

5.3 Filmprijzen en –nominaties

De film sleepte geen prijzen of nominaties in de wacht. Dit wil niet zeggen dat het een slechte film is. Een commerciële film als *Piazza delle cinque lune* zoekt meer het publiekssucces dan de erkenning van de critici. Het is niet het soort film dat het circuit van de filmfestivals opzoekt om in de spotlights te komen.

5.4 Wordingsgeschiedenis van de film

Toen Renzo Martinelli begin 2001 in contact kwam met Sergio Flamigni¹⁴², auteur van *La tela del ragno*, raakten de twee aan de praat over de zaak Moro. Martinelli raakte geïntrigeerd door de lange lijst van obscure aspecten en toevalligheden in verband met de Morozaak. In maart van hetzelfde jaar stuurde Martinelli een ruw scenario met de titel *Piazza delle cinque lune* naar Flamigni, die daarop zijn medewerking aan het project verleent. Samen met Fabio Campus werkte Martinelli het scenario verder af. Voor hun scenario baseerden ze zich op de publicaties van Flamigni en de documenten die ze via hem verkregen. Martinelli en Campus verdiepten zich op een bijna maniakale manier in de details van de zaak.

*'We begonnen aan een onderzoek dat niet eenvoudig was: door te bladeren, op te zoeken, te fotokopiëren, verzamelden we zo veel mogelijk informatie over de geschiedenis die we wilden vertellen.'*¹⁴³

De film werd voor 25 % gefinancierd door de stad Siena, die in ruil de nodige toeristische plaatjes van de stad en het omliggende landschap van Toscane in de film wilde zien.

Met dit project was Martinelli niet aan zijn proefstuk toe. Ook in zijn vorige films sneed hij controversiële thema's aan uit de contemporaine Italiaanse geschiedenis. In *Porzus* (1997) belichtte de cineast een schaduwzijde van de mythische geschiedenis van het verzet. Hij toonde hoe ook de partizanen zich aan het einde van de Tweede Wereldoorlog schuldig maakten aan wreedheden en hoe de katholieke en communistische facties met elkaar strijd voerden. Met *Vajont* (2001) sneed Martinelli een ander Italiaans trauma aan. In 1963 kwamen ruim 1500 mensen om het leven toen de dam van Vajont, één van de grootste stuwdammen ter wereld, het begaf en een enorme vloedgolf een verwoestende ravage aanrichtte in de lagergelegen valleien. Martinelli focust in zijn film op de wijdverspreide corruptie bij het toewijzen van de constructiecontracten en op hoe de vele waarschuwingen in de wind werden geslagen. Ook na *Piazza delle cinque lune* bleef Martinelli de vinger aan de pols houden van

¹⁴² Sergio Flamigni was van 1968 tot 1987 parlements lid voor de PCI. In die hoedanigheid zetelde hij in de onderzoekscommissies naar de Morozaak en naar P2. Hij geldt als één van de grootste deskundigen van de Morozaak. Hij publiceerde meerdere boeken over de Morozaak waarin hij de betrokkenheid van de CIA in de verzet en de moord op Moro verklaart als onderdeel van de 'strategie van de spanning.'

¹⁴³ A. O'Leary, *Tragedia all'Italiano. Cinema e terrorismo tra Moro e Memoria.*, Tissi, Angelica editore, 2007, p. 85.

de Italiaanse en de Westerse beschaving. Met *Il mercante di pietre* (2006) maakte hij een film over de impact van het islamitisch fundamentalisme en terrorisme.

Renzo Martinelli neemt een bijzondere plaats in binnen het Italiaanse filmlandschap. Hij is een erg onafhankelijke filmmaker die alle fases beheerd bij het maken van een film. Hij schrijft en regisseert zijn films en zorgt voor de financiering en de productie via zijn productiehuis Martinelli Film Company. Hij kiest ook de onderwerpen van zijn films zelf en kan dus volledig verantwoordelijk worden gesteld voor de inhoud van zijn films. Deze manier van werken geeft Martinelli een bepaalde mate van vrijheid. Anderzijds moeten zijn films ook commercieel scoren, want hij draagt ook zelf een deel van het financiële risico.

Martinelli kan ook niet worden ingeschreven in de traditie van de nationale Italiaanse cinema. Hij werd geboren in 1948 en studeerde talen en letteren in Milaan. In de jaren zeventig en tachtig was hij met zijn productiehuis voornamelijk actief in de reclamewereld en werkte hij ook voor de RAI. Hij regisseerde zijn eerste langspeelfilm in 1993. Martinelli genoot geen klassieke filmopleiding en is meer geïnspireerd door Hollywood dan door de grote Italiaanse regisseurs. Hij werkt met internationale acteurs en hij brengt van zijn films vaak zowel een Italiaanse als een Engelstalige versie uit. Zeker wat betreft zijn cinematografische stijl is deze internationale inspiratie duidelijk. Martinelli mikt met zijn films op de Amerikaanse markt en niet zozeer op het Italiaanse thuisfront. Dit heeft uiteraard implicaties voor de wijze waarop de Morozaak behandeld wordt in *Piazza delle cinque lune*.

Uit de films van Martinelli spreekt een groot sociaal engagement en een bijzonder oog voor de historische details. Met zijn films beoogt hij steeds een ander licht te werpen op één van de vraagstukken die aanwezig zijn in de Italiaanse samenleving. Hij wil zijn publiek aanzetten tot reflectie. Martinelli profileert zich als een historisch filmmaker die veel energie stopt in historisch onderzoek en feitenkennis. Hij ziet zijn werk als filmmaker als een voortdurende 'zoektocht naar de waarheid'. In dit opzicht spiegelt hij zich als filmmaker graag aan Oliver Stone, die met zijn spraakmakende films over de controversiële episodes uit de recente geschiedenis van de Verenigde Staten voor velen geldt als hét voorbeeld van de filmmaker-historicus.¹⁴⁴ Ook Martinelli streeft ernaar zijn publiek aan te zetten tot nadenken over het historisch discours dat hij hen voorschotelt. Het feit dat deze filmmaker zich erg bewust is van

¹⁴⁴ R.A. Rosenstone, *History on film...*, p. 111.

zijn omgang met het verleden maakt zijn films erg geschikt om te evalueren als historisch vertoog.

Een erg belangrijke inspiratiebron voor *Piazza delle cinque lune* was *JFK* (1991) van Stone. Deze invloed laat zich op allerlei niveau's gelden: de narratieve opbouw, de stijl, het verhaal, de acteur Donald Sutherland, etc. De inspiratie is echter niet enkel cinematografisch maar ook historisch. De moord op Kennedy en de moord op Aldo Moro passen volgens Martinelli in eenzelfde verklaringsmodel waarin het Pentagon en het militaire complex van de VS de hoofdrol spelen.

Martinelli had uiteraard ook aandachtig gekeken naar *Il caso Moro* van Giuseppe Ferrara uit 1986. Op stilistisch vlak ging Martinelli een andere richting uit, maar de historische these die hij verdedigt bouwt verder op de visie die door Ferrara in zijn film naar voren werd gebracht. Martinelli beschikte evenwel over heel wat meer informatie en gaat nog enkele stappen verder in het uitwerken van zijn complottheorie.

5.5 *Het historisch vertoog van de film*¹⁴⁵

5.5.1 Analyse van de narratieve laag

Voor de analyse van de narratieve laag bespreken we steeds één of enkele scènes. We gaan na wat het historisch vertoog ervan is en hoe ze zich verhouden tot het aanvaarde historisch discours. Meer algemeen gaan we na op welke wijze in de narratieve laag met geschiedenis wordt omgegaan.

- In Siena vindt de Palio di Siena plaats, een middeleeuwse paardenkoers op de Piazza del Campo. Rosario begeeft zich naar een balkon vanwaar hij de race kan gadeslaan. Hij begroet zijn dochter en Fernanda en gevraagd naar wie zal winnen antwoordt hij ‘oordeel nooit voordat je alle bewijsstukken hebt gezien’.
- Rosario neemt afscheid van zijn lijfwacht Branco, die hem gedurende twaalf jaar van dienst is geweest, en geeft hem een cadeau. Wanneer hij thuis aankomt wordt hij bedreigd met een pistool en overhandigt een man hem een pakje met de vraag om het zorgvuldig te bekijken. Het pakje bevat een super-8 filmopname van de ontvoering van Moro op de Via Fani.

Deze twee eerste sequenties scheppen het narratieve kader van de film. We maken kennis met Rosario, Fernanda en Branco, de drie protagonisten. Hoewel de beelden van Siena en de Palio in de eerste plaats bedoeld zijn als toeristische plaatjes is de locatie ook niet onschuldig. Siena is een provinciestad en dus geloofwaardig als setting waar een rechter onafhankelijk van de politieke machinaties in Rome op zoek gaat naar de waarheid.

De scène waarin Rosario de filmopname overhandigd krijgt maakt aan het publiek duidelijk dat de film een thriller is waarin de actie ook in het heden zal plaatsvinden. De filmopname situeert de film als een historische film waarin we op zoek zullen gaan naar de waarheid. Het bestaan van een dergelijke filmopname is een fictief element dat helpt om via de film toegang te krijgen tot de geschiedenis. Het bestaan van een dergelijke filmopname laat ook toe de link

¹⁴⁵ In dit onderdeel komen vele geschiedkundige feiten aan bod. We hebben ervoor gekozen om niet elk feit te vervoegen van een voetnoot omdat vele werken aan de basis liggen van onze kennis van de Morozaak. Onze interpretatie hebben we bovendien reeds in de inleiding over het Italiaans terrorisme gegeven, vergezeld van het nodige kritische voetnotenapparaat. Voor een overzicht van de verschillende bronnen verwijzen we naar de bibliografie.

te leggen met *JFK*, waarin de Zapruder film, een echte filmopname van de moord op Kennedy, een cruciale rol speelt.

Alle elementen van het narratieve kader zijn vormen van invention. Het fictieve verhaal dient als kader om een visie op de geschiedenis te geven. In de eerste plaats zullen we die visie op de geschiedenis aan nader onderzoek onderwerpen, maar de geschiedenis die verteld wordt en de wijze waarop die in een narratief kader wordt verwerkt staan niet volledig los van elkaar. We geven een voorbeeld. Het feit dat er een filmopname bestaat van Via Fani wijst er op zich al op dat de officiële versie van de Morozaak niet strookt met de werkelijkheid. De filmopname, waarin bewijsstukken zullen worden gevonden voor de complottheorie, is dus niet zomaar een objectieve blik op de feiten maar vormt op zichzelf ook een bewijs voor het bestaan van een samenzwering.

- Rosario geeft een afscheidsspeech waarin hij stelt dat hij zijn hele leven gewijd heeft aan het nastreven van waarheid en gerechtigheid en dat hij ook na zijn pensioen deze zoektocht niet zal opgeven. Na afloop krijgt Fernanda telefoon voor Rosario. Een anonieme getuige vraagt hem naar de filmopname en geeft hem instructies om 's avonds naar de Fosso di Sant'Ansano in de Santa Maria dell Scale te gaan.

In de speech van de onderzoeksrechter komt de visie van regisseur Martinelli op geschiedenis en de zoektocht naar de waarheid naar voor. Net zoals Rosario gelooft de regisseur dat de waarheid en de gerechtigheid bestaan en dat ze moeten nagestreefd en uitgebracht worden. Deze scène die een rol vervult in het verhalend kader heeft ook een zelfreflexieve functie in verband met de verhouding tussen film en geschiedenis.

De telefoonscène staat vooral in dienst van de suspense van de film als thriller.

- Rosario ontmoet de anonieme getuige op de afgesproken plaats. De getuige zegt dat hij aanwezig was op de Via Fani en dat ze met velen waren. Hij wil zijn geheim niet mee in zijn graf nemen aangezien hij nog maar twee maanden te leven heeft. Hij heeft Rosario uitgekozen omdat hij de rechter elke dag voorbij zijn winkel ziet passeren. De getuige zegt dat er over Via Fani heel wat leugens verteld worden. Hij weet waar de originele geschriften van Aldo Moro zijn. De BR heeft dit memoriaal immers niet volledig gepubliceerd. De getuige belooft Rosario de geschriften te bezorgen als hij zich betrouwbaar toont. Rosario wil alles in het werk stellen om de waarheid aan het licht te doen komen. Voor hij meer vragen kan stellen verdwijnt de getuige.

Deze scène draagt in de eerste plaats bij aan de dramatisering, de heroïsering en de individualisering van de film. De getuige komt na vijftientig jaar met zijn geheim naar buiten omdat hij niet meer lang te leven heeft. Dit gegeven zorgt ook voor een tijdsdruk en dus extra spanning.

Rosario heeft na zijn pensioen niets meer te verliezen en het zoeken naar de waarheid wordt een persoonlijke queeste. Hij wil in zijn leven het verschil maken.

De film claimt dat de originele handschriften van het memoriaal van Moro niet gepubliceerd werden omdat ze gevoelige informatie bevatten die geheim moest blijven. Een eerste deel van dit memoriaal werd teruggevonden door de troepen van generaal Dalla Chiesa in een basis van de BR aan de Via Montenevoso in Milaan op 1 oktober 1978. Bij verbouwwerken in ditzelfde appartement werd in 1990 een meer volledige versie van het memoriaal teruggevonden. De BR hadden in verschillende communiqués tijdens de Morozaak aangegeven de onthullingen van Moro vrij te zullen geven in de toekomst. Er kunnen diverse andere, waarschijnlijker, redenen aangehaald worden waarom dit niet gebeurde. De belangrijkste is dat Moro geen echte onthullingen deed. Hij uitte wel kritiek op de DC en de Italiaanse politieke klasse maar op de vragen die de BR stelden over de 'imperialistische staat van de multinationals' kon hij niet de verwachte antwoorden bieden. De ondervraging werd eerder een dialoog waarbij duidelijk werd dat Moro in een andere politieke klasse speelde dan zijn ondervragers. Aangezien het uitbrengen van het memoriaal eerder de zwakte van de BR zou blootleggen dan belangrijke staatsgeheimen werd dit niet opportuun geacht. Bovendien moesten de BR zich in de jaren na de Morozaak vooral bezig houden met hun strijd om te overleven.

De film 'leert' ons daarnaast dat de BR niet alleen handelden bij de ontvoering op de Via Fani. Dit vormt de basis van Martinelli's theorie over de Morozaak, die doorheen de volledige film wordt uitgewerkt.

- Rosario begeeft zich de volgende ochtend naar zijn werk om zijn bureau leeg te maken. Onderweg monstert hij enkele winkeliers die eventueel de anonieme getuige kunnen zijn. In zijn bureau praat hij met Fernanda over zijn vrouw, die vijftientig jaar geleden overleden is. Hij vindt een enveloppe op zijn bureau waarvan de herkomst ongekend is. Daarin vindt hij foto's die iemand de avond ervoor van hem heeft genomen. Bekomen van de schrik gaat hij met Fernanda naar buiten en vertelt

hij haar over de filmopname en de enorme kans die hem daarmee wordt geboden. Fernanda is enthousiast en wil de film zien.

In deze sequentie wordt het verhalend kader verder uitgebreid. Fernanda raakt betrokken bij het onderzoek en de foto's van Rosario tonen aan dat hij door iemand in de gaten wordt gehouden.

De herinnering aan zijn vrouw die vijfentwintig jaar overleden is, net als Moro, helpt ons te begrijpen waarom Rosario zich zo sterk vastbijt in zijn zoektocht naar de waarheid.

- Rosario en Fernanda kijken bij Fernanda thuis naar de super-8 film. Beiden beseffen direct dat ze gevaarlijk materiaal in handen hebben. Fernanda voelt zich bedreigd omdat de anonieme getuige, een ex-lid van de BR, naar haar gsm belde. Ze claimt dat iedereen die zich met de Morozaak bemoeit vermoord wordt. Rosario beslist om niet naar de openbare aanklager in Rome te stappen uit vrees voor een doofpotoperatie. Fernanda zegt haar hulp toe aan het onderzoek en zal de nodige documenten verzamelen. Ze stelt ook voor om Branco erbij te betrekken. Wanneer Fernanda's man thuiskomt met de kinderen is hij verbaasd Rosario aan te treffen.

Bijzonder aan deze sequentie is dat Rosario en Fernanda onmiddellijk aanvoelen dat ze zich in een gevaarlijke avontuur storten. Het is vreemd dat ze beseffen dat al wie in aanraking komt met de Morozaak vermoord wordt, terwijl dit eigenlijk pas later blijkt uit hun onderzoek. We zien hier het proces van compressie of condensatie aan het werk. Een mentaal proces wordt geconcretiseerd in een enkele gebeurtenis om de vaart en de spanning in de film te houden.

Ook het besef dat de zaak in Rome in de doofpot zou belanden lijkt op het eerste zicht een gevolgtrekking voorafgaand aan de feiten. Voor wie vertrouwd is met de Italiaanse politieke geschiedenis en haar schandalen en corruptie is dit echter een eenvoudig te deduceren conclusie.

De scène waarin Fernanda's man en kinderen thuiskomen kunnen we lezen op een intertekstueel niveau, als een referentie aan *JFK*. Ook in *JFK* komt het tot een conflict tussen het gezinsleven van openbaar aanklager Jim Garrison en zijn zoektocht naar de waarheid. Dit thema wordt doorheen *Piazza delle cinque lune* verder uitgewerkt.

- Rosario, Fernanda en Branco komen bij elkaar op Rosario's boerderij op het Toscaanse platteland. Ze bekijken samen aandachtig de filmopname van Via Fani en vergelijken ze met de verklaringen van Moretti en Morucci en fotomateriaal van Via Fani. Rosario zet, aangevuld door Fernanda, uiteen wat er op 16 maart 1978 gebeurd is op de Via Fani.

Ze wijzen op de discrepanties tussen wat ze in de film zien en de officiële versie van de feiten. Fernanda zet de getuigenverklaringen van de diverse ooggetuigen op een rijtje. Daarna somt ze alle vreemde elementen en vragen op i.v.m. de gebeurtenissen op de Via Fani. De slotsom is dat de BR hulp kregen van buitenstaanders die ze voordien nog niet ontmoet hadden. Branco wijst tenslotte op een man in een beige regenjas die te zien is op de filmopname die het hele gebeuren rustig gadeslaat.

Dit is één van de sleutelsequenties van de film. Hierin zet Martinelli zijn visie uiteen op wat er gebeurde op de Via Fani en wat er volgens hem niet klopt aan de officiële versie. We toetsen deze verhaalde geschiedenis aan het historisch discours. Aangezien de versie van de feiten grotendeels mondeling uiteengezet wordt is het mogelijk om de uitspraken, veronderstellingen en vragen te falsifiëren. Zoals we reeds in onze uiteenzetting over het Italiaans terrorisme meegaven bestaat er nog steeds twijfel over het precieze verloop van de operatie op de Via Fani. We bekijken dus vooral aandachtig hoe deze onduidelijke elementen geïnterpreteerd worden en aangewend worden om een complottheorie te ondersteunen.

Interessant voor wat betreft het narratief kader is de wijze waarop de onderzoekers gebruik makend van een waaier aan bronnen allerlei vragen voorleggen aan de geschiedenis. Door te verwijzen naar allerhande bewijsstukken wordt de historische legitimiteit van de film verhoogd.

De beschrijving van de ontvoering op Via Fani, zoals getoond in de filmopname en vertelt door Rosaria en Fernanda strookt met wat we weten uit de historische literatuur tot het moment waarop Moro's wagen tegen de witte Fiat 128 aanbotst. De posities van de BR, de diplomatieke nummerplaten van de Fiat, het tijdstip, het onklaar maken van de bestelwagen van de bloemenverkoper; alles 'klopt'.

Volgens de film was er geen aanrijding tussen Moro's wagen en de witte Fiat. Om dit extra te staven toont Rosario een foto van de wagens na de ontvoering, waarbij er geen sporen zijn van een aanrijding. Het was ook die foto waarop Martinelli zich, geïnspireerd door Flamigni,

baseerde om deze conclusie te trekken. Volgens Fernanda had Morucci verklaard dat de wagen van Moro meermaals was ingereden op de Fiat 128 in een poging om weg te raken. Rosario stelt dat bij zo'n botsing de lijfwachten van Moro uitgestapt zouden zijn. Van een dergelijke herhaaldelijke botsing is in de historische literatuur echter nergens sprake. We kunnen deze uitvinding beschouwen als een false invention. De invention is er niet op gericht om de geschiedenis vlotter tot een film te verwerken, maar om de onduidelijkheid over een feit te vergroten. Of de auto tot stilstand komt na één enkele botsing of gewoon voor het stopbord, is in wezen slechts een detail. Martinelli creëert onduidelijkheid om zijn complottheorie te ondersteunen.

In de beschrijving van de schietpartij volgt de film voor het grootste deel het historisch discours. Enkel de claim dat een schutter die langs de wagens liep Ernesto Leonardi, Moro's persoonlijke lijfwacht, onmiddellijk uitschakelde nog voor de wagen van Moro tot stilstand kwam, wijkt af van de historische literatuur. Naar alle waarschijnlijkheid waren het Mario Moretti en Barbara Balzerani, die uit de witte Fiat sprongen en Leonardi snel onschadelijk maakten. Met deze invention verhoogt Martinelli nog de mate van efficiëntie waarmee de operatie werd uitgevoerd, zonder de lezing van de historici geweld aan te doen.

Verder vermeldt Fernanda dat tijdens de ontvoering 93 schoten werden afgevuurd, waarvan 2 uit het wapen van veiligheidsagent Iozzino en de overige 91 door de BR. De beschrijving van één coole schutter die 49 schoten voor zijn rekening nam wordt gebruikt om aan te tonen dat professioneel getrainde gevechtskrachten betrokken waren. Of dit cijfer klopt konden wij evenwel niet achterhalen. We geven Martinelli, in de wetenschap dat hij zowat alle beschikbare literatuur heeft verslonden, het voordeel van de twijfel. Dan rijst nog de vraag waarom hij dit zo sterk in de verf zet. We formuleren een andere hypothese, die we evenmin kunnen bewijzen. Ze leert ons echter dat de wijze waarop bepaalde feiten geïnterpreteerd worden afhangt van de these van waaruit je vertrekt. Wij geloven dat de BR alleen handelden bij de ontvoering van Moro. De terroristen die deelnamen aan de operatie waren hiermee niet aan hun proefstuk toe, bovendien voerden ze een gewapende strijd die in hun ogen gerechtvaardigd was. De koelbloedigheid kunnen we dus zien als voortkomend uit de sterke ideologische overtuiging. Onze kennis van wapens is beperkt, maar om een saldo af te vuren op een wagen vanop enkele meters afstand is ons inziens geen getalenteerde scherpschutter nodig. Tijdens de operatie weigerden bovendien verschillende wapens dienst. Dat één

koelbloedige schutter verantwoordelijk is voor het merendeel van de schoten hoeft dus niet te wijzen op de betrokkenheid van een professional.

De verdere beschrijving van de ontvoering strookt met de beschrijving in de literatuur: het overbrengen van Moro naar een Fiat 132, het feit dat Moro zich niet verzet, verschillende terroristen die het verkeer ophouden en getuigen op afstand houden. Deze feiten worden uit de doeken gedaan aan de hand van getuigenverklaringen van Pietro Lalli, Alessandro Marini, Luca Moschini en Giovanni Intrevado. Wij hebben de gerechtelijke dossiers niet ingekeken, dus kunnen we niet verifiëren of Martinelli zich daarop beroept heeft. Belangrijker is evenwel dat de inhoud aansluit bij andere beschrijvingen.

Erg interessant zijn de vragen die door Fernanda, als spreekbuis voor Martinelli, gesteld worden. Deze zijn enorm belangrijk voor het opbouwen van de complottheorie. Daarom kijken we in welke mate deze vragen gerechtvaardigd zijn en of de antwoorden die erop gegeven worden plausibel zijn.

‘De BR namen slechts twee van de vijf aktetassen van Moro mee, de twee die belangrijke documenten bevatten. Hoe konden de BR zo snel weten welke deze twee waren?’

Dit gegeven speelt een belangrijke rol in alle complottheorieën over de Morozaak. Het lijkt er immers op te wijzen dat het een ‘inside job’ was, waarbij elementen van de staat die dichtbij Moro stonden, betrokken waren. Het geeft ook aan dat Moro überhaupt over dergelijke gevoelige documenten beschikte. Er is echter geen aanwijzing voor dat de twee aktetassen die werden meegenomen gevoelige documenten bevatten. Zelfs al veronderstellen we dat Moro over informatie beschikte over netwerken zoals Gladio en geheime plannen van de NAVO, lijkt het niet waarschijnlijk dat hij die niet op kantoor bewaarde. Toeval lijkt de meest logische verklaringsgrond voor het uitkiezen van die twee aktetassen.

‘Waarom zo’n groots spektakel? Moro ging elke ochtend wandelen aan het Stadio dei Marmi. Een ontvoering daar zou makkelijker zijn en minder mensenlevens kosten. En waarom moesten de lijfwachten per se worden afgemaakt. Er moet een andere reden zijn dat niemand levend uit Via Fani mocht komen.’

De optie om Moro te ontvoeren tijdens zijn ochtendlijke wandeling werd wel degelijk overwogen door de BR, maar de optie Via Fani werd beter bevonden. De ontvoering van Moro was niet het enige doel van Via Fani. Met deze operatie toonden de BR hun militaire kracht en efficiëntie als guerrillabeweging. Met de operatie wilden de BR de revolutie inleiden. De veiligheidsagenten werden door de BR niet gezien als onschuldige slachtoffers wiens dood moest vermeden worden. Hun dood paste in de aanval op het ‘hart van de staat’, ze stonden aan de andere zijde van de ‘gewapende strijd’.

Dat niemand levend uit Via Fani mocht komen lijkt ons echter nergens op gestoeld, andere getuigen werden immers ongemoeid gelaten. De film laat zien dat een *brigatisti* aan het einde van de operatie van dichtbij vuurt om zich van de dood van de veiligheidsagenten te verzekeren. Dit is een invention van Martinelli. Zo overleed één van de lijfwachten slechts enkele uren later in het ziekenhuis. Deze invention van Martinelli is niet onschuldig. De hele argumentatie dat niemand de operatie mocht overleven is hier immers op gebaseerd.

‘Waarom droegen de schutters uniformen van luchtvaartpiloten? In zo’n uniform kunnen getuigen je gemakkelijker identificeren en bovendien valt het erg op in een vluchtauto.’

De BR verklaarden dat ze zich vermomden als luchtvaartpiloten omdat ze zo zonder argwaan met grote koffers op het trottoir konden staan wachten, alsof ze op hun vervoer naar de luchthaven wachtten. Dit lijkt ons een plausibele verklaring. Bovendien moeten we er ons ook van bewust zijn dat de BR niet altijd datgene deden wat nu het meest rationeel lijkt. De rigide organisatiestructuur, het clandestiene bestaan en de compartimentering hadden een grote invloed op hun besluitvorming.

De bewering dat ze makkelijker herkend konden worden door getuigen lijkt ons ook onjuist. Een uniform is een vermomming die de waarneming van de getuige stuurt en het er niet eenvoudiger op maakt om dezelfde persoon te herkennen zonder zo’n dergelijk uniform.

Bij monde van Fernanda brengt Martinelli de these naar voor dat de schutters elkaar niet kenden voor de operatie en dat de uniformen hen zouden helpen om tijdens de operatie niet in verwarring te raken. Zelfs al kenden ze elkaar niet dan nog lijkt een uniform niet nodig om verwarring te vermijden; hun doelwitten bevonden zich immers in een wagen. Volgens de film kwam de ‘professional’ samen toe met Moretti in de witte Fiat 128. De literatuur leert ons dat Moretti samen met Barbera Balzerani toekwam. De vier vermomde luchtvaartpiloten waren Valerio Morucci, Prospero Gallinari, Franco Bonisoli en Raffaele Fiori.

Met de claim dat Via Fani niet zomaar een actie was van de BR wil Martinelli aantonen dat de ontvoering van Moro van bij het begin het resultaat was van een complot dat gestuurd werd door de CIA. Dat binnenlandse en buitenlandse geheime diensten een rol speelden in het verloop van de affaire valt allesbehalve uit te sluiten, maar voor een dergelijk complot zijn er geen redelijke aanwijzingen.

- De drie protagonisten trekken naar Milaan om in een labo de super 8-film met de nieuwste technologieën te onderzoeken. Ze zoomen in op de man in de regenjas die Branco had opgemerkt. Rosario herkent de man als Guglielmi, van het ministerie van binnenlandse zaken, die undercover werkte voor SISMI in de Gladio-groep. Fernanda omschrijft Gladio als het stay-behindnetwerk van rechtse krachten om een communistische machtsovername te voorkomen. Terug bij hun wagen merkt Branco dat iemand in de wagen is geweest

Wat ze op technisch vlak met de super 8-film doen lijkt onrealistisch, maar dit is voor ons van generlei tel. Deze ingreep brengt vaart in het verhaal en introduceert Gladio. Corrado Guglielmi was een kolonel van de zevende divisie van SISMI¹⁴⁶, de militaire inlichtingendienst waarvan de banden met P2 bewezen zijn. Guglielmi was inderdaad getuige van de ontvoering op Via Fani. Naar eigen zeggen was hij in de buurt omdat hij een vriend had opgezocht. Martinelli brengt dit element op een overtuigende wijze aan, zonder daarom overhaaste conclusies eraan te verbinden. Een geheim netwerk als Gladio is moeilijk concreet te visualiseren. Door het proces van individualisering slaagt Martinelli er toch in op een bevattelijke manier een eventuele betrokkenheid van Gladio aan te halen, zonder de voortgang van de plot uit het oog te verliezen.

- Tijdens het schooltoneel van Fernanda's kinderen krijgt Rosario een briefje toegestopt dat hem aanmaant de eigendomsakten van Via Gradoli 96 te onderzoeken. Fernanda voelt zich bedreigd omdat de anonieme getuige in de buurt komt van haar kinderen.

In de eerste plaats herneemt en versterkt deze sequentie het thema van een conflict tussen het gezinsleven en de zoektocht naar de waarheid.

¹⁴⁶ Servizio per le informazione e la sicurezza militare

De anonieme getuige geeft slechts bij mondjesmaat informatie en tips vrij. Dit laat de regisseur toe om snel over te schakelen naar een andere piste van de Morozaak. De dramaturgische regels voor een dergelijke thriller vereisen een snelle opeenvolging van acties en informatie.

- Fernanda doet opzoekingen in het archief en bekijkt eigendomsakten en grondplannen.
- Rosario en de zijnen komen opnieuw bij elkaar in zijn boerderij en gezeten aan de tafel onthullen ze wat ze ontdekt hebben. Aan de hand van de hen beschikbare informatie slagen ze erin een link te leggen tussen Via Gradoli, het valse zevende communiqué van de BR, journalist Pecorelli, minister van binnenlandse zaken Cossiga, P2, Gladio,...

Voor wat betreft de geschiedenis van de Morozaak is dit opnieuw een sleutelsequentie in de film. Martinelli slaagt er in enkele minuten in om heel wat feiten over te brengen zonder het ruimere narratieve kader te verlaten. Wij focussen ons in de eerste plaats op de feiten en de interpretaties die naar voor gebracht worden. De representatie van de geschiedenis gebeurt in dergelijke scène immers in de eerste plaats op het tekstuele niveau. De visuele en symbolische laag zijn van ondergeschikt belang. Het tekstuele niveau leent zich het meest om vergeleken te worden met de historische literatuur, waarvan de betekenis zich volledig op tekstueel niveau bevindt.

Rosario wijst er in de film op dat minister van binnenlandse zaken Cossiga op de dag van de ontvoering nog drie commissies oprichtte om het onderzoek in de zaak te leiden. De werking van de commissies werd gesuperviseerd door de Amerikaan Steve Pieczenik, wiens aanwezigheid in Italië uiterst geheim was. De leden van de commissie waren zo goed als allen lid van P2. Rosario omschrijft P2 als een uiterst geheime vrijmetselaarsloge die moest nagaan of Moro een bedreiging vormde voor de NAVO.

Via deze weg brengt Martinelli P2 in het vizier. De beschrijving van P2 is enigszins kort door de bocht, maar doet de ‘waarheid’ ook geen geweld aan. Bij het nader bekijken van de Morozaak kan men niet rond P2 heen. Het lijkt ons plausibel dat de geheime organisatie een belangrijke rol gespeeld heeft in de afhandeling van de zaak. Wij geloven eerder dat P2 een rol kan gespeeld hebben bij het saboteren van het politieonderzoek en het behouden van de fermezza-politiek.

Het feit dat Cossiga met het oprichten van de commissies een on-Italiaanse efficiëntie aan de dag zou gelegd hebben lijkt ons evenzeer een voorbarige conclusie. Het was immers net de versnippering van vele instellingen die vaak bijdroeg tot de inefficiëntie van de Italiaanse overheid. Steve Pieczenik was inderdaad in dienst van de Amerikaanse overheid en werd ingeschakeld bij internationale conflicten en gijzelingsituaties. Het feit dat hij betrokken was bij de Morozaak staat zelfs te lezen op Pieczenik's website, het gaat dus allesbehalve om top secret informatie. Vandaag schrijft hij spionagethrillers en is hij een medewerker van Tom Clancy¹⁴⁷. Dat de Italiaanse minister van binnenlandse zaken bij een dergelijke politieke crisis hulp inriep van de Verenigde Staten als NAVO-bondgenoot lijkt ons niet verwonderlijk, zeker aangezien het ging om een 'communistische dreiging'.

Martinelli laat ons verstaan dat er een verband was tussen het ontdekken van de schuilplaats aan de Via Gradoli en het valse zevende communiqué dat de dood van Aldo Moro aankondigde. Beide gebeurtenissen vonden inderdaad plaats op 18 april 1978, verder is er geen aanwijzing dat ze iets met elkaar te maken hadden. Voor wat betreft het zevende communiqué en de zoektocht in en rond het Lago della Duchessa is de weergave van Martinelli relatief trouw aan het historisch discours. De veronderstelling dat elementen van de staat hierachter zaten, kunnen we ook allesbehalve vergezocht noemen. Door een dergelijk bericht te verspreiden werd de bevolking reeds voorbereid op Moro's overlijden en werd aan de BR duidelijk gemaakt dat Moro kon opgeofferd worden. Het communiqué zou in opdracht van minister van binnenlandse zaken Cossiga gemaakt zijn door Antonio Chiciarelli, een kunstvervalser in dienst van de geheime diensten.

Volgens de film was het ontdekken van de basis in de Via Gradoli, die het hoofdkwartier was voor de Moro-operatie, opgezet spel. Moretti had de basis opgezet in een appartementsgebouw waarvan een derde van de appartementen toebehoorde aan de geheime diensten. Aan de overkant van de straat woonde bovendien een geheim agent, Archangelo Montani, die in dezelfde stad als Moretti was opgegroeid en op dezelfde school had gezeten.

Wanneer we deze feiten toetsen aan de historische literatuur stoten we op menige discrepanties. Er is geen reden om te veronderstellen dat het appartement op de Via Gradoli meer was dan een gewone schuilplaats. Op het moment van de Morozaak werd het appartement bewoond door Moretti en Barbara Balzerani. Daarvoor hadden Valerio Morucci en Adriana Faranda er nog gewoond. Het appartement werd inderdaad ontdekt na een

¹⁴⁷ Befaamd Amerikaans thrillerauteur.

waterlek. Anna Laura Bragheti zegt hierover in haar boek dat in het appartement reeds lang problemen waren met de waterleiding en dat Barbara Balzerani vergeten was de centrale kraan dicht te draaien. In elk geval lijkt niks te wijzen op de betrokkenheid van kunstvervalser Antonio Chiciarelli, waardoor de link met het communiqué wegvalt.

We konden niet nagaan of de beweringen over de aanwezigheid van de geheime diensten in het gebouw kloppen. Via Gradoli wordt voorgesteld als het knooppunt van de Morozaak. De plaats waar alles beraamd werd en de geheime diensten hun invloed deden gelden. Het beramen van het plan om Moro te ontvoeren gebeurde in de schoot van het Uitvoerend Comité, dat meestal in Noord-Italiaanse steden samenkwam. Via Gradoli 96 is voor Martinelli in *Piazza delle cinque lune* wat Lafayette Street 531 voor Oliver Stone was in *JFK*, de plaats waar de verschillende groepen die betrokken waren in het complot samenkwamen en de concrete actie werd voorbereid.

Martinelli introduceert in zijn film een tas waarin allerhande elementen te vinden zijn die meer duidelijkheid brengen over het complot. De tas duikt op 14 april 1979 op wanneer ze gevonden wordt door enkele Amerikaanse toeristen die ermee naar de carabinieri stappen waar ze de tas afgeven aan een officier die lid is van P2.

Deze tas is een handige invention die toelaat om nieuwe feiten in de film te introduceren. Martinelli gebruikt het verhaal rond het vinden van de tas ook om de betrokkenheid van de VS en P2 extra in de verf te zetten. Onze aandacht gaat naar de elementen van de Morozaak die via de inhoud van de tas voor het voetlicht worden gebracht.

Ten eerste bevat de tas een aantal elementen die verwijzen naar de moord op Aldo Moro: een pistool met uitgevuld registratienummer; elf kogels van kaliber 7,65 zoals de elf kogels waarmee Moro werd vermoord en één kogel van een groter kaliber; een pakje zakdoeken van dezelfde soort die gebruikt werden om de kogelgaten in Moro's lichaam op te vullen; een 'golfbal' van IBM met hetzelfde lettertype als datgene dat gebruikt werd om alle communiqués van de BR te typen. De feiten die via de inhoud van de tas worden overgebracht stroken met de algemeen aanvaarde kennis over de Morozaak. Het samenbrengen ervan in een mysterieuze tas geeft er evenwel een hogere, symbolische betekenis aan die in dienst staat van de spanning van de film.

De tas bevat ook enkele documenten, waaronder een plan om journalist Mino Pecorelli, hoofdredacteur van de *Osservatorio Politica* die een onderzoek voerde naar de Morozaak, te vermoorden. Pecorelli zou op 6 maart 1979 een geheime bijeenkomst gehad hebben aan de

Piazza delle Cinque Lune met een officier van de carabinieri en Antonio Verisco, geheim agent en waarschijnlijk Pecorelli's bron bij de geheime diensten. Rosario leest enkele rapporten voor waarin wordt aangemaand om Pecorelli snel uit te schakelen omdat hij een gevaar vormt. Op 20 maart 1979 wordt Pecorelli vermoord. Hij zou volgens de film het memoriaal van Moro in zijn bezit gehad hebben, op enkele paragrafen i.v.m. de Navo na. Pecorelli's vriend Antonio Verisco onderzoekt de moord en zegt iets op het spoor te zijn, maar wordt zelf vermoord op 20 juli 1979.

Door wie en om welke reden Pecorelli vermoord is, is nog steeds het onderwerp van vele polemieken. Dat er een verband bestaat met de Morozaak lijkt ons erg waarschijnlijk. Gehoorzaamend aan de wetten van de klassieke speelfilm vult Martinelli enkele vragen in, maar de teneur lijkt ons waarachtig. Pecorelli was hoofdredacteur van de *Osservatorio Politico*, een weekblad dat bekend stond om zijn onderzoeksjournalistiek. Pecorelli had goede contacten bij de geheime diensten en zijn naam figureert zelfs op een ledenlijst van P2. Hij was erg begaan met de Morozaak en het is plausibel dat hij enkele zaken op het spoor was. Of dit het memoriaal van Moro was, kunnen we niet weten. Dit is een invention die het verhaal rond Pecorelli integreert in Martinelli's theorie over de affaire. Pecorelli werd inderdaad op 20 maart 1979 vermoord. In het onderzoek werden pistes gesuggereerd naar Lico Gelli, leider van P2, en de Banda della Magliana, een Romeinse tak van de maffia.

Een laatste element dat in deze sequentie naar voor wordt gebracht is de overval op een geldopslagplaats van Brinks door de BR op 24 maart 1984. Ook hier wordt in de film een link gelegd met Chiciarelli, de Morozaak en de moord op Antonio Verisco. Chiciarelli leidde de overval waarbij 18 miljoen euro buit werd gemaakt. Dit was een beloning voor de diensten die Chiciarelli had bewezen. Bij de overval worden 7 kettingen met 7 sleutels, 7 kogels van kaliber 7,65 van de NAVO en een rookbom zoals gebruikt bij de moord op Verisco achtergelaten. 7 maanden later wordt Chiciarelli vermoord, de auteur van het zevende communiqué.

De BR pleegden inderdaad deze overval in het kader van hun 'proletarische onteigeningen'. In de literatuur is er nergens sprake van Chiciarelli of van de achtergelaten symbolen. Chiciarelli werd inderdaad later dat jaar vermoord. De link die Martinelli legt met zowat alle aspecten van de Morozaak versterkt het idee van een complot waarbij één actor alle pionnen op het speelveld beheerst. Om dit te onderbouwen zoekt de filmmaker zijn toevlucht zelfs in de getallensymboliek. Het gaat niet om een invention die het representeren van de

geschiedenis eenvoudiger moet maken, maar om een ingreep die alle elementen in Martinelli's complottheorie moet laten passen.

- Rosario is 's avonds alleen in zijn appartement wanneer hij wordt opgebeld door de anonieme getuige, die laat blijken dat hij Rosario in de gaten houdt. De getuige wijst Rosario op een boodschap die hij onder de deur heeft geschoven en vraagt dit briefje te lezen en dan te vernietigen. De boodschap gebiedt Rosario de volgende dag naar de biechtstoel in de Duomo te gaan en daarvan niemand op de hoogte te brengen.
- Rosario ontmoet de anonieme getuige in de biechtstoel. Via een syllogisme laat hij Rosario verstaan dat 'Moretti geen gewone terrorist was'. Onder de zestiende stoel achter het altaar vind Rosario op aanwijzen een diskette. Met het nummer 16 veroorlooft de getuige zich 'het recht op wat symboliek'.

Deze sequenties vervullen in de eerste plaats een rol binnen het narratieve kader van de thriller, ze helpen de spanning op te drijven. Met de Duomo komt één van de toeristische en culturele parels van Siena in beeld. Doch is het ook symbolisch dat de anonieme getuige in de biechtstoel nieuwe elementen aanreikt in Rosario's zoektocht, als een biecht voorafgaand aan zijn dood. De symboliek van de zestiende stoel verwijst naar 16 maart, de dag waarop Moro ontvoerd werd. Martinelli geeft hier voor het eerst aan dat Moretti niet zomaar een terrorist van de BR was. Dit wordt in de film verder uitgediept, we komen er dus in onze analyse verder op terug.

- Rosario is alleen in zijn landhuis. Hij bekijkt de inhoud van de diskette op zijn laptop en zoekt naar een paswoord om het bestand 'Memoriale' te openen. De diskette bevat ook een presentatie die foto's van de taalschool Hyperion in Parijs bevat en hem leidt naar Entità.
- Rosario's landhuis is verlaten. Fernanda en Branco weten niet waar Rosario is en maken zich zorgen. Branco maant Fernanda aan om de zaak los te laten wegens het dreigende gevaar.

De diskette is opnieuw een invention die Martinelli gebruikt om een ander spoor te openen. Rosario is bang dat de diskette in verkeerde handen zou vallen en zet het onderzoek op eigen

houtje verder. De zoektocht naar de waarheid wordt hierdoor een individuele queeste; we kunnen spreken van heroïsering.

- In Parijs. Rosario belt aan bij de taalschool aan de Quai des Tournelles en vraagt naar Entità. Die gaat met Rosario wandelen in de tuinen van Versailles en onthult het complot dat achter de Morozaak zat. Hyperion was een dekmantel voor 'De Firma', de belangrijkste zetel van de CIA in Europa. Via Hyperion verleenden ze steun aan Europese militante groeperingen zoals de ETA, het IRA en de BR. Aldo Moro moest uitgeschakeld worden omdat het historisch compromis inging tegen de geest van Yalta, de verdeling van de invloedssferen van Europa die aan de basis lag van de Koude Oorlog. De Firma zette kantoren op in Rome en Milaan om de operatie te coördineren. Mario Moretti was van bij het begin een infiltrant, hij kwam vaak naar Parijs en overal waar hij kwam waren de geheime diensten dichtbij: Via Fani, Via Gradoli, Hyperion. Rosario vreest vermoord te zullen worden wanneer Entità naar zijn binnenzak grijpt. Entità overhandigt echter een document aan Rosario waarin hij 'de waarheid' zal vinden.

Deze volledige scène refereert aan de scène uit JFK waarin Jim Garrison naar Washington trekt om 'X' te ontmoeten. 'X' legt aan Garrison uit hoe de CIA en een netwerk van topmilitairen sinds de Tweede Wereldoorlog in allerlei landen actief was met 'covert operations.' De moord op Kennedy paste ook binnen dit schema. Kennedy zou te toegeeflijk geweest zijn ten opzichte van de Sovjet-Unie en daardoor ingegaan zijn tegen de logica van de Koude Oorlog, die in de eerste plaats een militaire logica was.

De moord op Moro zou vanuit hetzelfde perspectief vanuit de VS 'besteld' zijn. Moro's historisch compromis ging in tegen de logica van Yalta. Martinelli gebruikt Yalta als een pars pro toto voor de context van de Koude Oorlog, die erg moeilijk in enkele woorden of beelden kan worden gerepresenteerd. Als we dit uit de allesomvattende complotlogica van Martinelli halen betekent dit dat de VS, waarmee Moro een troebele relatie onderhield, Moro liever kwijt dan rijk was. Deze stelling is verdedigbaar, al weten we niet precies wat er achter de schermen gebeurde tijdens de Morozaak.

We bekijken de precieze claims die Entità over de Morozaak maakt. De belangrijkste is dat Mario Moretti van bij het begin een infiltrant was van de geheime diensten. Hierop werd in de film reeds eerder allusie gemaakt wanneer het verband werd gelegd tussen Moretti en

Archangelo Montani, een geheim agent die uit dezelfde stad afkomstig was. Alberto Franceschini, één van de historische leiders van de BR, beweert ook dat Moretti een infiltrant was.

Toch is dit, gezien de geschiedenis van de BR, erg ongeloofwaardig. Moretti was van bij het begin betrokken bij de BR. Hij werd gerekruteerd bij een commune in Milaan. Na de arrestatie van Curcio en Franceschini kwam hij aan het hoofd te staan van de BR. De acties die door de BR gepleegd werden gingen vaak in tegen de belangen van de geheime diensten en de VS. Zo werd NAVO-generaal James Lee Dozier in 1981 ontvoerd.

De claim dat de CIA erg actief was in Europa en in contact stond met militante groeperingen lijkt gezien de logica van de Koude Oorlog erg aannemelijk. De invention van 'De Firma' is een manier om dit te concretiseren. Het visualiseren van geheime netwerken is immers per definitie niet eenvoudig.

Parijs was inderdaad een knooppunt waar diverse terroristische groepen elkaar troffen om overleg te plegen en elkander logistieke steun te verlenen. Anna Laura Braghetti getuigt in haar boek over de reizen die ze samen met Moretti naar Parijs maakte, waarbij ze ontmoetingen hadden met de Duitse Rote Armee Fraktion, de ETA waarmee ze weinig gemeen hadden en Palestijnse terroristen waarmee ze een wapendeal sloten.

In de jaren tachtig vonden een aantal *ex-brigatisti* een toevluchtsoord in Parijs. De Franse president Mitterand had immers beloofd hen niet te zullen uitleveren aan Italië, als ze geen moorden hadden gepleegd en het geweld hadden afgezworen. De Italiaanse autoriteiten beschuldigden een groep die betrokken was bij de Hyperion taalschool ervan het brein te zijn achter de BR. Onder andere Abbé Pierre en Simone de Beauvoir namen de verdediging op van Corrado Simoni, Vanni Mulinaris en Ducci Berio. De Italiaanse justitie heeft de onschuld bevestigd van al diegenen die betrokken waren bij de Hyperion taalschool.

- Rosario komt thuis. In zijn appartement wacht zijn dochter hem op om zijn verjaardag te vieren. Op straat voor Rosario's appartement wordt de antiquair aangereden. Rosario herkent de man als zijn contactpersoon aan zijn getrokken wapen, dat gebruikt werd toen de super 8-film aan hem werd overhandigd.
- Rosario trekt samen met Branco naar Fernanda's huis. De rechter onthult dat de antiquair zijn contactpersoon was. Branco wijst erop dat het niet om een ongeluk gaat, maar dat de man vermoord werd. Ze zien dit als een waarschuwing. Branco wijst erop

dat de antiquair een speciaal wapen had en een bijzonder holster van Amerikaanse makelij. Branco raadt aan om zich terug te trekken uit de zaak.

Deze sequentie vervult een belangrijke rol in de film om de spanning en het gevaar voor de protagonisten op te drijven, zodat hun zoektocht nog heldhafter wordt. Er is echter geen sprake van een representatie van het verleden of een reflectie over het zoeken naar de historische waarheid.

- Fernanda maakt ruzie met haar man. Hij klaagt over haar afwezigheid in het gezinsleven. Fernanda biecht op dat ze zich bezighoudt met de Morozaak. Haar man wijst haar op het gevaar. Bovendien stelt hij haar zoektocht naar 'de waarheid' in vraag. Wil ze Italië hiermee 'verlossen'? Hij verwijt haar enkel aan haar carrière te denken en verscheurt een familiefoto.

We kunnen deze scène op twee niveaus lezen. Op het eerste niveau vinden we het terugkerende thema over het conflict tussen de zoektocht naar de waarheid en het gezinsleven. Dit verhaalelement dient in de eerste plaats om het dramatisch gehalte van de film te verhogen. *Piazza delle Cinque Lune* volgt hiermee de conventies van de Hollywoodcinema. Een tweede niveau is de contemplatie over de waarheid en het nut van de zoektocht ernaar. Zowel de positie van Fernanda's man als van Fernanda zelf geven ons een zicht op Martinelli's houding t.o.v. de waarheid. De cineast gelooft niet in het bestaan van een 'objectieve waarheid'. Zoals Fernanda met haar onderzoek Italië niet zal verlossen, zo geeft Martinelli ook blijk van het bewustzijn dat hij dat met zijn film niet zal en ook niet kan doen. Maar net zoals Fernanda haar onderzoek verderzet, zo maakt ook Martinelli toch zijn film om een alternatieve visie op de Morozaak te geven.

- Aldo Moro leest de afscheidsbrief aan zijn vrouw en familie voor. 'Liefste Noretta, ik denk dat ik aan het einde van mijn krachten ben. Tenzij er een mirakel plaatsvindt is mijn aardse bestaan afgelopen. Ik heb alles geprobeerd. Gods wil geschiede. Ik kom terug in een andere vorm. We zullen elkaar terugzien, terugvinden en opnieuw beminnen. Ik wil je eindeloos bedanken voor alle liefde die je me schonk. Je was het belangrijkste in heel mijn leven. Kus en omhels allen van mij, elk gelaat, elk oog, elk haar. Schenk met jouw handen mijn grenzeloze tederheid aan allen. Hou je sterk in deze absurde en onbegrijpelijke beproeving. Het is Gods wil. Ik ben benieuwd hoe we

elkaar in het hiernamaals zullen terugzien. Zal er licht zijn? Dat zou prachtig zijn. Een innige omhelzing. Aldo.'

Dit is het enige moment in de film waarop we Aldo Moro aan het woord horen. De brief die hij in de film voorleest bestaat uit fragmenten van de afscheidsbrief aan zijn vrouw Eleonora. Het voorgelezen fragment toont Aldo Moro in de eerste plaats als een gelovig man, een echtgenoot en een vader. In zijn afscheidsbrief is het inderdaad vooral in die hoedanigheid dat Moro tot zijn vrouw spreekt, maar hij heeft ook aandacht voor de politieke situatie.

- Rosario, Branco en Fernanda zitten opnieuw samen in de boerderij. Ze buigen zich over Moro's dood en Via Caetani. Ze luisteren naar het telefoongesprek met Franco Tritto. De BR onthullen waar Moro's lichaam kan gevonden worden en vragen Tritto om dit aan Moro's familie te vertellen. Op basis van de autopsieverslagen komen de onderzoekers tot de conclusie dat Moro niet in de garage van de Via Montalcini werd vermoord, maar vlakbij Via Caetani. Zijn lichaam was immers niet meer verplaatst na zijn dood. Bovendien zou het onmogelijk geweest zijn om in het belegerde Rome 12 kilometer af te leggen met het lijk van Moro in de koffer van een gestolen wagen. Moro zou ook niet van buiten de wagen maar van binnenuit beschoten zijn, eerst met een Scorpion-machinegeweer en dan nog tweemaal met een 9mm pistool.

In het centrum, vlakbij de Via Caetani, waren de geheime diensten gevestigd aan de Via Poa Foa. Net daar had Moretti de drukpers opgesteld waar alle communiqués van de BR op gedrukt werden. De drukpers was afkomstig van een afdeling van het ministerie van defensie die verbonden was met Gladio.

Sporenonderzoek wijst ook uit dat Moro en de rode Renault 4 aan de kust zijn geweest. De slotsom is dat Moro nooit in het appartement aan de Via Montalcini is geweest.

Dit is de laatste sleutelsequentie met betrekking tot de geschiedenis van de Morozaak. Via Fani, Via Gradoli en tenslotte Via Caetani zijn de drie kapstokken waaraan Martinelli zijn interpretatie van de Morozaak ophangt. We gaan na in welke mate Martinelli's versie over Via Caetani strookt met het historisch discours.

Het telefoongesprek tussen Franco Tritto, Moro's assistent aan de universiteit, en 'Dr. Nicolai' van de BR zoals we het horen in de film is een relatief trouwe weergave van het

echte gesprek. Er werden enkele minder belangrijke stukken uit weggelaten, maar alle informatie die in het gesprek werd gegeven, wordt ook in de film weergegeven. Zo komen we te weten dat Moro gedood is en dat zijn lichaam in een rode Renault 4 in de Via Caetani werd achtergelaten.

Op basis van de autopsieverslagen claimt de film dat Moro van in de wagen werd neergeschoten en dat hij vlakbij Via Caetani gedood werd. De eerste claim kunnen we op basis van de bronnen die wij ter onzer beschikking hebben bevestigen noch ontkennen. De onderzoekers, en met hen Martinelli, claimen dat het lichaam van Moro niet meer bewoog na zijn dood. Dat een levenloos lichaam in de koffer van een kleine wagen zoals een Renault 4 niet beweegt lijkt ons niet opzienbarend. Dat ze met de wagen doorheen de stad geraakten is ook niet zo bijzonder. De BR gebruikten steeds valse nummerplaten en al was de controle in Rome scherp, Moro was intussen reeds 55 dagen verdwenen dus was het aantal wegblokkades beperkt.

De BR getuigden dat ze zeezand op Moro's kleren aanbrachten om de politie op het verkeerde been te zetten. De Renault werd bovendien pas kort ervoor gestolen en had slechts enkele tientallen kilometers afgelegd. De claim dat Moro nooit in Via Montalcini geweest is lijkt ons erg vergezocht. Dit zou betekenen dat niet alleen Moretti van in het begin een infiltrant was, maar dat de samenzweerders ook alle getuigenissen die de leden van de BR achteraf aflegden controleerden en dat bijvoorbeeld het boek van Bragheti volledig fictief is.

De drukpers van de BR bevond zich zoals de film zegt in de Via Poa Foa. De aanwezigheid van de geheime diensten in dezelfde straat kunnen we allesbehalve een sluitend bewijs noemen voor de rechtstreekse betrokkenheid van deze diensten. De claim dat de drukpers afkomstig was van het ministerie van defensie werd door ons nergens elders aangetroffen.

In zijn poging om alle elementen van de Morozaak te doen passen in de grote puzzel van de internationale samenzwering, gaat Martinelli erg ver in zijn lezing van Via Caetani. Met de bewering dat Moro nooit in de volksgevangenis in de Via Montalcini is geweest gaat de filmmaker in tegen zowat iedere andere lezing van de Morozaak.

- Rosario trekt per trein naar Firenze. Hij vertrouwt de diskette met het memoriaal van Moro toe aan een jonge onderzoekster die belooft het paswoord te zullen kraken en daarbij de nodige discretie aan de dag te leggen.

Deze scène is een onmisbare bouwsteen in het narratieve kader van het onderzoek dat Rosario voert. Ze geeft aan dat Rosario dicht bij een doorbraak staat. Martinelli neemt de gelegenheid ook te baat om Firenze in de kijker te zetten.

- Rosario ontmoet Branco en Fernanda aan de Torre del Mangia. Ze beklimmen de toren en naarmate ze hoogte winnen recapituleert Rosario de verschillende ontdekkingen die ze gedaan hebben: Via Fani was geen gewone terroristische actie, Via Gradoli was geen gewone schuilplaats, Moretti was geen gewone terrorist,... Aangekomen op het hoogste niveau onthult Rosario aan Branco en Fernanda wat hij in Parijs te weten gekomen is van Entità. Dat Moro moest verdwijnen omdat het historisch compromis de machtsbalans die afgesproken was in Yalta zou verstoren. Rosario toont ook het document dat hij van Entità kreeg, de handleiding FM 30 31B van het Amerikaanse leger uit 1970 om de communistische dreiging aan te pakken. Het voorzag in manipulatie, infiltratie,... tot en met de ontvoering en eliminatie van politieke leiders. Rosario onthult dat hij het memoriaal in het vizier heeft, dat hij het enkel nog moet afhalen.

Deze scène is in de eerste plaats een round-up waarin alle elementen van de complottheorie nog eens op een rijtje worden gezet. Wanneer ze boven in de toren arriveren zet Rosario voor Branco en Fernanda uiteen wat hij te weten is gekomen. Ook voor de kijker vallen alle puzzelstukjes nu op hun plaats. Het enige nieuwe element in Rosario's uitleg is de handleiding van het Amerikaanse leger FM 30 31B. Dit document bestaat, maar het werd onthuld als een vervalsing van de KGB, om de betrokkenheid van de VS bij de 'strategie van de spanning' aan te tonen. De bewijzen dat het hier om een vervalsing gaat zijn overtuigend.¹⁴⁸ Het document is bovendien na een korte zoektocht via google eenvoudig terug te vinden.¹⁴⁹ Dat Martinelli in zijn film laat blijken dat het om een geheim document gaat komt de spanning van de film echter ten goede. Dat hij evenwel het feit negeert dat de VS beweert dat het om een vervalsing gaat kunnen we beschouwen als een false invention,

¹⁴⁸ Geraadpleegd op: <http://usinfo.state.gov/media/Archive/2006/Jan/20-127177.html>

¹⁴⁹ Geraadpleegd op: <http://cryptome.org/fm30-31b/FM30-31B.htm>

bedoelt om Martinelli's theorie over de Morozaak meer geloofwaardigheid te verlenen. Dit document is immers de enige 'smoking gun' die de betrokkenheid van de stay-behindnetwerken bij het terrorisme bewijst. Dat dit document vals is sluit een dergelijke betrokkenheid niet uit, maar Martinelli negeert de onzekerheid die hierover bestaat.

- Fernanda's man haalt de kinderen van school. Op een bochtige weg worden ze in de val gelokt en komen ze doelbewust frontaal in botsing met een vrachtwagen. Fernanda's kinderen zijn zwaargewond, maar overleven de aanrijding. Haar man komt evenwel om het leven. Na de begrafenis overvalt Rosario een groot schuldgevoel. Hij besluit, hierbij aangemoedigd door Branco, om de hele zaak over te maken aan de openbare aanklager in Rome.

De verhaallijn over het conflict tussen gezin en het onderzoek komt met deze ontwikkeling tot een dramatisch hoogtepunt. Rosario beseft dat het niet om een ongeluk gaat, maar een laatste waarschuwing is om de zaak te laten rusten. De dreiging en spanning worden zo hoog opgevoerd dat Rosario lijkt te zullen bezwijken.

- Wanneer hij thuiskomt is Rosario's appartement volledig overhoop gehaald. Hij krijgt telefoon van de onderzoekster uit Firenze die meedeelt dat ze het paswoord heeft gevonden. Ook de boerderij van de onderzoeksrechter is volledig doorzocht. Hier wordt Rosario opgebeld en naar Rome ontboden. In een actiescène wordt de auto van Branco en Rosario bedreigd door een vliegtuigje dat gif sproeit. Rosario vraagt Branco een journalist op de hoogte brengen wanneer hij niet zou terugkeren uit Rome. Hij overhandigt de diskette met het paswoord aan Branco. Het paswoord is 'piazza delle cinque lune'. Tenslotte vraagt hij ook zorg te dragen voor zijn dochter Ombretta.

Het verhaal van Rosario's zoektocht bereikt een climax. Het memoriaal is binnen handbereik, maar Rosario heeft het niet zelf gelezen en wordt naar Rome geroepen. De actiescène moet de film als actiethriller extra cachet geven, maar past niet in de stijl en het verhaal van de film. Met het paswoord 'piazza delle cinque lune' wordt aangegeven dat hier de sleutel ligt voor de waarheid over de Morozaak.

- In Rome. Rosario wordt ontvangen in een statig kantoor aan de Piazza delle Cinque Lune. Hij blijft staan in de deuropening, terwijl aan de andere kant van de kamer een

zwijgende groep mannen staat. Branco blijkt één van de samenzweerders te zijn en verontschuldigt zich bij Rosario. Hij legt de foto's op tafel die van Rosario genomen werden toen hij de anonieme getuige voor de eerste maal ontmoette.

De film komt met deze scène tot zijn conclusie. Ondanks de verwoede pogingen van Rosario om de waarheid aan het licht te brengen, wordt hem dit onmogelijk gemaakt door dezelfde coalitie van krachten die verantwoordelijk was voor de dood van Moro. Branco, wiens vele peinzende blikken en raadgevingen om de zaak te laten rusten doorheen de film reeds zinspeelden op een dubbelrol, blijkt een *sleep*er te zijn van de geheime diensten. Van bij het begin dat Rosario de Morozaak begon te onderzoeken bracht Branco zijn voormalige oversten op de hoogte. Martinelli wijst er ons met deze ontknoping op dat dezelfde krachten en geheime netwerken die tijdens de Koude Oorlog verantwoordelijk waren voor de Morozaak, ook vandaag nog actief zijn. Dit betekent dat ondanks het aan het licht komen van Gladio en de volledige vernieuwing van het Italiaanse politiek systeem er in Italië nog steeds een geheime coalitie is die achter de schermen de touwtjes in handen heeft. Hoewel de politieke wereld in Italië niet uitblinkt op het vlak van transparantie, lijkt ons inziens niets te wijzen op een dergelijke machine die achter de schermen actief zou zijn.

5.5.2 Analyse van de audiovisuele laag

Naast de narratieve laag, hanteert regisseur Martinelli ook de audiovisuele laag om betekenis te verlenen aan de verhaalde geschiedenis. Beide filmische lagen kunnen evenwel niet los van elkaar gezien worden. Zonder er expliciet naar te verwijzen hielden we bij onze analyse van de narratieve laag reeds rekening met elementen van de audiovisuele laag. Op dezelfde wijze kunnen we ook de audiovisuele laag niet analyseren zonder voorbij te gaan aan het verhaal. Hierin schuilt immers het bijzondere van de filmtaal, dat ze enkel kan gelezen worden als geheel van de samenstellende delen. Omdat wij ons bedienen van de geschreven taal zijn we toch genoopt om deze verschillende elementen afzonderlijk te behandelen om een zeker overzicht te bewaren. We gaan dieper in op de montage, de mise-en-scène, de cameravoering, de niet-diëgetische tekst en het geluid als betekenisdragers.

Het eerste element van de filmtaal dat we onder de loep nemen is de montage. Martinelli hanteert die niet louter om de filmische continuïteit te waarborgen, maar schakelt de montage in om de opgebouwde theorie over de Morozaak te duiden. De filmmaker bedient zich van de montage om de historische legitimiteit van de film te verhogen. Daarnaast wordt ook door associatie van verschillende beelden betekenis geproduceerd op symbolisch niveau.

Martinelli gebruikt de montage om de reconstructie van de Morozaak te documenteren en zo de authenticiteit te verhogen. Hiervoor worden archiefbeelden ingeschakeld. Bij enkele gelegenheden krijgen we beelden te zien van de Italiaanse televisie: de zoektocht aan het Lago della Duchessa, de ontdekking van Moro's lichaam op de Via Caetani, minister van binnenlandse zaken Cossiga op de dag van de ontvoering. Deze televisiebeelden dienen vooral als ondersteuning van het verhaal dat verteld wordt door Rosario en Fernanda. Ze dragen weinig bij aan de betekenis. De televisiebeelden brengen geen andere feiten voor het voetlicht, dit in tegenstelling tot andere elementen van de montage. Ze worden ook niet systematisch gebruikt, zoals bijvoorbeeld in *Buongiorno, Notte*, die we verder uitgebreid analyseren. De televisiebeelden dragen vooral bij aan de look van de historische film. De beelden die we te zien krijgen zijn in zwart-wit, terwijl kleurentelevisie aan het einde van de jaren zeventig reeds wijd verspreid was. Het tonen van de beelden in zwart-wit draagt evenwel bij aan hun 'historiciteit'. Op eenzelfde manier worden ook oudere archiefbeelden in de film aangewend. Zo krijgen we beelden te zien van Stalin, Roosevelt en Churchill op de

Conferentie van Yalta in 1945. De beelden op zich, noch de montage, vertellen een eigen verhaal. Ze sluiten volledig aan bij wat Rosario over Yalta zegt. De beelden zijn authentiek in zwart-wit, maar de storingen zijn toegevoegd om de authenticiteit te verhogen. Voor de look van zijn film spiegelde Martinelli zich op veel vlakken aan *JFK*, waarin ook televisie- en archiefbeelden worden gebruikt. Film is uiteraard een medium waar vooral de beelden kracht bezitten. Voor het merendeel van de film gebruikt Martinelli echter ensceneringen. De televisie- en archiefbeelden bieden geen toegevoegde waarde, maar worden ingelast om het serieus als historische film van *Piazza delle cinque lune* kunstmatig te verhogen.

De film maakt handig gebruik van de montage om de claims die gemaakt worden over de Morozaak te ondersteunen. In de montage worden zowel documenten, foto's en geënceneerde beeldfragmenten ingelast om het vertoog over de Morozaak op te bouwen. Vooral in de drie sleutelsequenties waarbij de onderzoekers samen zitten in Rosario's boerderij en Via Fani, Via Gradoli en Via Caetani onder de loep nemen wordt de montage aangewend om de betekenis op te bouwen. Er is een snelle afwisseling in de montage tussen de drie protagonisten die hun bedenkingen formuleren en de andere beeldelementen, zodat ze samen één verhaal vormen. Het gebruik van een dergelijke montage en een soortgelijke mix van beelden die afwisselen in kleur en zwart-wit en in verschillende stijlen gefilmd zijn, vinden we ook terug in *JFK*.

Martinelli maakt veelvuldig gebruik van documenten en foto's in de montage. Aangezien de film is opgevat als een verhaal over een onderzoek is dit voor de hand liggend. Documenten zijn immers de bouwstenen van een historisch of gerechtelijk onderzoek. Door zoveel documenten in beeld te brengen wil de regisseur ook aantonen dat de film en de visie die erin naar voor wordt gebracht steunen op gedegen onderzoek. Het gebruik van documenten en foto's is ook een noodzaak omdat Martinelli met de film niet één verhaal over de Morozaak wil vertellen maar ook en vooral de losse eindjes van de zaak wil tonen. Een film verdraagt slechts een beperkt aantal alternatieve verhaallijnen die in beeld gebracht worden als hij als mainstream verhaal overeind wil blijven.

De documenten kunnen verschillende functies vervullen. Ze kunnen de claims over de Morozaak illustreren en versterken. Het gaat hierbij niet steeds om authentieke documenten. Om aan te tonen dat Via Gradoli een bolwerk van de geheime diensten was gebruikt Fernanda een grondplan van het appartementsgebouw. Haar bewering wordt hierdoor visueel ondersteund en wint aan geloofwaardigheid. Het feit dat de commissies die opgezet werden

door minister Cossiga bevolkt werden met leden van P2 wordt op dezelfde wijze geïllustreerd en visueel versterkt met een document. Het document is maar even in beeld maar het veelvuldig in rood geschreven en omcirkelde ‘P2’ springt onmiddellijk in het oog.

De documenten kunnen ook het bewijsmateriaal en de bron zijn voor dergelijke claims, in het geval dat het gaat om authentieke documenten. Een voorbeeld hiervan is de foto van Via Fani waaruit blijkt dat Moro’s wagen niet in botsing kwam met de Fiat 128 van de BR. Deze foto vormt de basis voor Martinelli’s versie van de feiten over Via Fani.

De documenten kunnen evenwel ook een eigen betekenis overdragen. Dit is bijvoorbeeld het geval bij de handleiding FM 30 31B van het Amerikaanse leger. Terwijl Rosario de inhoud hiervan mondeling uit de doeken doet, krijgen we fragmenten van deze tekst in beeld. In de eerste plaats gaat het hier opnieuw om een illustratie en een bewijs van de vermeende authenticiteit. Doch, de beelden van het document geven er ook een extra betekenis aan. Het is volgend tekstfragment dat in beeld wordt gebracht:

‘W.C. Westmoreland.

General, United States Army.

Chief of Staff.’

Dat W.C. Westmoreland, de stafchef van het Amerikaanse leger, aan de basis lag van het document wordt enkel op deze wijze gecommuniceerd door de film. Door middel van associatie maakt Martinelli duidelijk dat de top van het Amerikaanse leger een rol speelde in de Morozaak. Generaal Westmoreland wordt zo in *Piazza delle cinque lune* de ‘General Y’ uit *JFK*.

Een tweede belangrijk element van de montage om het verhaal over de Morozaak te vertellen zijn de reconstructies. Die volgen in de meeste gevallen Martinelli’s visie op de zaak. Ze laten toe om de bevindingen waartoe de onderzoekers komen te illustreren. In enkele gevallen, vooral bij de reconstructie van Via Caetani, volgt de reconstructie eerst de officiële versie waarna via een andere reconstructie een alternatieve versie naar voor wordt gebracht. Het verhaal over de Morozaak dat verteld wordt via de reconstructies hebben we reeds in onze analyse van de narratieve laag afgewogen aan het historisch discours. Het belang van de reconstructies ligt in het feit dat de claims over de Morozaak op die manier als een filmische werkelijkheid overgebracht worden naar het publiek. De betekenis van de reconstructies ligt erin dat ze gepercipieerd worden als een authentieke weergave van de feiten. De wijze waarop

deze reconstructies in beeld gebracht worden draagt in grote mate bij aan dit gevoel van authenticiteit. De reconstructies zijn in zwart-wit gefilmd met een hand-held camera; de cameravoering is erg nerveus; de acteurs spreken Italiaans en bij sommige reconstructies zijn de beelden met opzet onscherp of korrelig. De betekenis die Martinelli aan de Morozaak geeft wordt niet zozeer via deze reconstructies weergegeven, maar eerder via het discours van Rosario. De reconstructies zijn echter een cruciaal element om het publiek te overtuigen van de juistheid van Martinelli's interpretatie van de Morozaak.

Het element in de montage en in de audiovisuele laag in het algemeen dat het belangrijkste is als betekenisdrager, is de super-8 film. De filmopname vervult in de film zowel de functie van een document als van een reconstructie. Het is een document, weliswaar fictief, dat de basis vormt voor de verdere uiteenzetting over Via Fani in de film. Alle elementen die verder in de argumentatie met andere bewijsstukken zullen gestoeld worden, zijn reeds in de film aanwezig. De filmopname is het aanknopingspunt dat gebruikt wordt om de officiële versie van Via Fani, namelijk de getuigenissen van de *brigatisti*, tegen te spreken. De super-8 film kunnen we ook beschouwen als een reconstructie van Via Fani waarbij de opvattingen van de regisseur samenvloeien in een mimetische werkelijkheid. Net als bij de andere gereconstrueerde scènes is het creëren van een gevoel van authenticiteit erg belangrijk. De scène werd in werkelijkheid gefilmd met een 16 mm camera en daarna digitaal bewerkt om er uit te zien als een 25 jaar oude amateuristische filmopname.¹⁵⁰

De montage wordt ook ingeschakeld als betekenisdrager op een symbolisch niveau. Om Aldo Moro als persoon van vlees en bloed en niet enkel als een abstract politiek wezen voor te stellen worden in de montage familiefoto's ingelast in de scène van Moro's afscheidsbrief. Terwijl Aldo Moro dramatische woorden uitspreekt zien we beelden uit gelukkiger tijden de revue passeren. Gelijklopend met de selectie die uit de afscheidsbrief werd gemaakt, wordt Moro getoond als een liefhebbende familievader. Met deze montage van beeld en geluid wordt duidelijk dat de film opgevat is als een hommage aan Moro en zijn familie. De film gaat niet in op de politieke identiteit van Moro of zijn brieven campagne tijdens zijn gevangenschap. Zo wordt de waardigheid en de onschuld van Moro benadrukt.

Door middel van de montage wordt aan het begin van deze scène ook een link gelegd tussen Moro's familie en de familie van Fernanda. Wanneer we Moro reeds horen, blijft de

¹⁵⁰ A. Tanassi, Renzo Martinelli Self Made Director, Alessandria, Falsopiano, 2006, p. 79.

familiefoto die verscheurd werd door Fernanda's man in beeld. Die foto wordt in de montage snel opgevolgd door de foto's van Moro en diens familie. Met deze montage zinspeelt Martinelli op het lot dat Fernanda's familie te wachten staat. De regisseur lijkt te willen zeggen dat ook vandaag nog families verscheurd worden als gevolg van de Morozaak en dat dezelfde duistere krachten nog steeds actief zijn.

De montage creëert evenzeer historisch relevante betekenis binnen het narratieve kader van de zoektocht naar het memoriaal. Op verschillende momenten in de film wordt aan de hand van de montage duidelijk gemaakt dat Rosario in de gaten wordt gehouden. Tussen de klassieke beelden worden schokkerige zwart-witbeelden gemonteerd, vanuit het standpunt van iemand die Rosario in de gaten houdt. Reeds vroeg in de film komen we zo te weten dat er over Rosario's schouder wordt meegekeken en dat de Morozaak dus nog steeds gevoelig terrein is. We weten echter niet wie Rosario in de gaten houdt, waardoor dit element van de montage bijdraagt aan de spanning van de film.

Het volgende element waar we onze aandacht op vestigen in de audiovisuele analyse van *Piazza delle cinque lune* is de mise-en-scène. Waar bij veel historische speelfilms de betekenis die de mise-en-scène overdraagt in de eerste plaats ligt in de authenticiteit van de landschappen, het uiterlijk van de personages en alle andere vormelijke kenmerken, is dit voor deze film veel minder het geval. De film is immers voor het grootste deel geen visuele reconstructie van een episode uit het verleden. Martinelli gebruikt elementen van de mise-en-scène vooral om op metaforisch en symbolisch niveau zijn visie op de Morozaak en zijn geschiedopvatting te duiden.

Een eerste belangrijk metaforisch element van de mise-en-scène is de Torre del Mangia in Siena. We krijgen de toren een eerste maal te zien in het openingsshot van de film waarbij we vanuit vogelperspectief over Siena vliegen en inzoomen op de Piazza del Campo. Verder in de film maakt Rosario op metaforische wijze gebruik van de toren om aan Branco en Fernanda te tonen dat ze van op een hoger niveau steeds meer overzicht krijgen over de zaak en er zo meer zaken aan het licht komen. In hun tocht naar boven houden ze viermaal halt. Des te hoger ze stijgen, des te vollediger wordt het beeld dat ze van Siena hebben. De afwisselende montage van beelden van binnen en buiten de toren geeft aan dat ze steeds hoger stijgen en een vollediger beeld van de stad krijgen. Voor Martinelli is dit een metafoor voor hoe naar de Morozaak gekeken moet worden. Hij betoogt immers dat vanuit een nationaal

Italiaans perspectief de zaak niet kan begrepen worden. Het is nodig om de zaak te bekijken vanuit een internationaal perspectief. Gezien vanuit een internationaal perspectief past de Morozaak in een stramien en worden de structuren duidelijk, net zoals de structuur van de stad duidelijker te zien is vanop het hoogste niveau van de toren. Vanuit zo'n internationaal perspectief omschrijft Martinelli Italië als 'een vliegdekschip gericht naar de Middellandse Zee, in een zeer delicate strategische positie voor het volledige Midden Oosten'.

De mise-en-scène wordt ook ingeschakeld om de intertekstuele relatie met *JFK* op het visuele niveau tot stand te brengen. De scène waarin Rosario 'Entità' ontmoet in Parijs is niet enkel op inhoudelijk maar ook op vormelijk vlak verwant met de scène in *JFK* waarin Jim Garisson 'X' ontmoet in Washington. In *JFK* wandelen Garisson en 'X' door The National Mall¹⁵¹ in Washington en gezeten op een bankje voor het Washington Monument¹⁵² doet 'X' de samenzwering achter de Kennedyzaak uit de doeken. In *Piazza delle cinque lune* wandelen Rosario en 'Entità' door het park van Versailles. Gezeten op een bankje in de 'Tuin van de gevallen Titanen' onthult Entità het complot achter de Morozaak. Beide locaties zijn symbolische plaatsen van nationale macht. De mise-en-scène van de beide scènes is quasi identiek. Niet enkel het decor is overeenkomstig. Ook de kostumering van respectievelijk 'X' en 'Entità' en Jim Garisson en Rosario Saracini vertoont sterke gelijkenissen. Bovendien speelt Donald Sutherland, Rosario Saracini in *Piazza delle cinque lune*, de rol van 'X' in *JFK*. Door op filmisch niveau een dergelijk sterke link te leggen met *JFK*, wil Martinelli aantonen dat beide zaken ook historisch verwant zijn. Deze scène is overigens allesbehalve de enige referentie aan de film van Oliver Stone op het niveau van de mise-en-scène, maar wel de meest expliciete.

In de mise-en-scène zitten ook symbolen verborgen die hun eigen betekenis creëren, zonder een directe band met het narratieve niveau. Zo is het geen toeval dat een rode en een zwarte vrachtwagen gebruikt werden bij het insceneren van het auto-ongeval. De rode vrachtwagen lokt de Golf in de val en doet teken dat hij kan voorbijsteken, waarna die frontaal botst met het zwarte gevaarte. Martinelli maakt hier gebruik van semiologie om de strategie die aan de basis lag te duiden. Een rode realiteit fungeert als bliksemafleider voor een zwarte realiteit die kan ageren.¹⁵³ Het rode element staat hierbij dan concreet voor de BR en het zwarte element

¹⁵¹ Een park in Washington gelegen tussen het Capitool en het Washington Monument.

¹⁵² De obelisk die opgericht werd ter ere van president George Washington.

¹⁵³ A. Tanassi, *Renzo Martinelli Self Made Director*, Alessandria, Falsopiano, 2006, p. 98.

voor de anticommunistische krachten. Meer in het algemeen sluit deze metafoor aan bij de opvatting dat het terrorisme van links niet echt van links kwam, maar een onderdeel was van de 'strategie van de spanning'. Een opvatting die bij links Italië erg sterk leeft.

Een ander dergelijk visueel symbool is Rosario's hobby om modelschepen in een fles te bouwen. Deze hobby helpt in de eerste plaats om de psychologie van het personage uit te diepen. Maar deze modelschepen in een fles vormen ook een metafoor voor Rosario's onderzoek. Net zoals een dergelijk schip de zee nooit zal bereiken, zal het nooit toegestaan worden dat Rosario het memoriaal vindt.¹⁵⁴ Algemeen wil Martinelli hiermee zeggen dat de waarheid over de Morozaak niet naar boven mag komen. Wanneer op het einde van de film Rosario's appartement en landhuis overhoop gehaald worden, is er veel aandacht voor de vernielde modelschepen. Die staan symbolisch voor Rosario's zoektocht naar de waarheid, die ook met harde hand is gebroken.

De cameravoering is een volgende betekenisdrager binnen de audiovisuele laag die we analyseren. Vooral bij de reconstructies wordt die ingeschakeld om betekenis over te dragen. Wat in deze scènes opvalt zijn de schokkende camerabewegingen. De camera focust niet op één actie maar beweegt snel heen en weer. Dit creëert de illusie dat je de actie gadeslaat als een ooggetuige. Die illusie verhoogt het geloof in de werkelijkheid die in de film wordt voorgeschoteld. Dergelijke cameravoering is ook een metafoor voor de onstabiele politieke situatie tijdens de 'jaren van lood'.

Ook de positie van de camera speelt een rol bij het creëren van betekenis. Bij de reconstructies bevindt de camera zich middenin de actie, hiermee ook optredend als ooggetuige. De super-8 opname werd gefilmd van boven op een gebouw. Deze camerapositie is symbolisch voor diegene die achter de camera staat en verheven boven het gewoel de operatie controleert. Dit perspectief staat symbool voor de macht van de opdrachtgevers van de ontvoering. Opvallend is overigens dat nergens in de film de vraag wordt gesteld door wie de film precies gemaakt werd.

De film maakt regelmatig gebruik van een dergelijk vogelperspectief. Martinelli zegt hierover dat 'geschiedenis met de grote 'G', enkel kan begrepen worden met een blik van bovenuit'.¹⁵⁵ De regisseur kiest voor helikopterbeelden wanneer hij gebruik maakt van televisiebeelden van de zoektocht aan het Lago della Duchessa en van het ontdekken van Moro's lichaam op de Via Caetani. De film opent met een luchtbeeld van Siena en eindigt met een luchtbeeld van

¹⁵⁴ Ibid., p. 88.

¹⁵⁵ A. Tanassi, *op.cit.*, p. 88.

Rome. Op belangrijke momenten in de film, zoals de scène boven op de Torre del Mangia, laat Martinelli de camera van boven naar beneden bewegen.

Een ander element van de audiovisuele laag waarvan de filmmaker zich bedient om betekenis over te brengen is de niet-diëgetische¹⁵⁶ tekst. Deze tekst wordt onder meer gebruikt om op verschillende momenten de gebeurtenissen in de film te situeren in tijd en ruimte. Onze aandacht gaat evenwel naar het begin en het einde van de film. Aan het begin van de film wordt een citaat van Aldo Moro ingelast om de doelstelling van de filmmaker te verhelderen.

‘One must never regret telling the truth. The truth is enlightening and helps us become courageous.’ (Aldo Moro)

Met dit citaat geeft de cineast aan dat het zoeken naar de waarheid een waardevolle en noodzakelijke opdracht is. Hiermee geeft hij van bij het begin zijn visie op de zoektocht naar waarheid in het verleden. Deze visie strookt bovendien met de zienswijze van Aldo Moro, zodat aan het opzet van de filmmaker legitimiteit wordt verleend.

Vervolgens verschijnt volgende tekst in beeld:

‘This film is dedicated to: Aldo Moro, Oreste Leonardi, Domenico Rizzi, Raffaele Jozzino, Giulio Rivera, Francesco Zizzi. And to Aldo Moro’s grandson, Luca Moro.’

Martinelli draagt de film op deze manier op aan Moro en de vijf agenten die bij de ontvoering om het leven kwamen. De film is opgevat als een herdenking van Moro en alle families die onder de Morozaak geleden hebben. Dit laatste wordt duidelijk door het expliciete vermelden van Moro’s kleinzoon Luca. Die kleinzoon lag Aldo Moro bijzonder na aan het hart. Hij uitte sterk zijn bezorgdheid over hem in de brieven die hij schreef aan zijn familie vanuit de ‘proletarische gevangenis’ Luca staat symbool voor de families die door de Morozaak getroffen werden. Door de film aan deze families op te dragen wil Martinelli ook duidelijk maken dat zijn film de goedkeuring geniet van Moro’s naasten.

¹⁵⁶ De diëgetische is de wereld die in een film wordt opgebouwd en die door de toeschouwer als werkelijkheid wordt gepercipiëerd.

Een laatste tekstfragment kunnen we enkel begrijpen in combinatie met de montage en de mise-en-scène. Op het einde van de film verlaat de camera het gebouw waar Rosario oog in oog staat met Branco en andere samenzweerders. De camera stijgt loodrecht op totdat we uiteindelijk van op twee kilometer boven de stad een luchtbeeld zien van Rome. Het stratennetwerk van de stad tekent zich af en gaat met behulp van digitale technieken over in een spinnenweb. Daarop verschijnt volgende tekst tegen een zwarte achtergrond:

'Laws are like spider webs. If some poor creature comes up against them it is caught. But the bigger one can break through and get away.' (Solon)

Dit symbool van het spinnenweb en het citaat zijn in de eerste plaats een referentie naar het boek *La tela del ragno*¹⁵⁷ van Sergio Flamigni over de Morozaak. Sergio Flamigni was de historische adviseur voor de film en zijn boeken vormen de basis voor Martinelli's visie op de Morozaak. Aan het eind van de film maakt hij dit symbolisch duidelijk voor de geïnformeerde kijker. Vroeger in de film was er reeds een eerste referentie naar Flamigni. Wanneer Rosario met de trein naar Firenze reist zien we dat hij het boek 'I Fantasma del Passati' van Flamigni leest. Door zich te beroepen op Flamigni verleent de regisseur een dosis historische legitimiteit aan *Piazza delle cinque lune*. Het citaat van de Griekse filosoof Solon moet ons nog een laatste keer duidelijk maken dat in de Morozaak de grote politieke krachten der aarde aan het werk waren, die steeds aan de gerechtigheid zullen ontsnappen. Het citaat vat ook Rosario Saracini's queeste samen als een onderneming die gedoemd was om te mislukken. En misschien slaat het ook op Martinelli's onderneming om met zijn film een stap dichterbij de waarheid over de Morozaak. Hij drukt hiermee de vrees uit dat zijn film en zijn visie op de geschiedenis onderuit gehaald zullen worden.

Een laatste element van de audiovisuele laag dat we in onze analyse benaderen is het geluid. Beeld en geluid vormen in de meeste gevallen een geheel, er wordt geen gebruik gemaakt van contrasterend of autonoom geluid om betekenis over te brengen. Het geluid wordt wel gebruikt om bepaalde betekenissen te versterken. De zwart-witbeelden in de montage die ons laten begrijpen dat Rosario bespied wordt, zijn vergezeld van geluid dat gedempt is. Het klinkt alsof het van onder water komt. Dit draagt bij aan de sinistere sfeer van deze beelden. De betekenis van de beelden, namelijk dat Rosario van op een hoger niveau in de gaten wordt

¹⁵⁷ Het spinnenweb

gehouden, wordt versterkt door middel van het geluid. Het geluid wordt ook aangewend in de reconstructiescènes om de authenticiteit te benadrukken. Terwijl bijna de volledige film Engelstalig is wordt her en der Italiaans gesproken. Zo zien we verschillende getuigenissen over Via Fani waarbij de getuigen Italiaans spreken. Ook tijdens de operatie op de Via Fani horen we geschreeuw in het Italiaans. We horen ook Aldo Moro zijn afscheidsbrief in het Italiaans voorlezen. Opvallend is ook dat de gewerschoten die veelvuldig te horen zijn in de film erg luid en galmend klinken. Hiermee wordt opnieuw de authenticiteit versterkt en bovendien ook het dramatisch effect ervan in de hand gewerkt.

Een belangrijk element van de geluidsband is uiteraard de muziek. Het grootste deel van de film wordt ondersteund door filmmuziek die voor de film geschreven werd door Paolo Bonvino. Het muzikale thema speelt een belangrijke rol bij de sfeerschepping en de dramatisering van het verhaal. De muziek wordt in de film evenwel niet gebruikt als een symbolische betekenisdrager.

De muzikale begeleiding bij de aftiteling heeft wel een symbolische betekenis. We zien Luca Moro die gezeten voor een foto van zijn grootvader Aldo Moro en zichzelf een lied brengt als singer-songwriter. Hierin spreekt hij de machtshebbers vermanend aan. De film opende met de verwijzing naar Luca Moro als symbool voor de onschuldige families die het slachtoffer werden van de Morozaak en eindigt met muziek van diezelfde Luca Moro. Op deze wijze draagt Martinelli zijn film op aan de familie en maakt hij en passant ook duidelijk dat de film met instemming van de familie gemaakt werd, hiermee de historische legitimiteit verhogend.

5.6 Evaluatie van *Piazza delle cinque lune* als historische speelfilm

We hebben met de kennis van de wordingsgeschiedenis en de analyse van de verschillende filmische lagen voldoende middelen in handen om een eindoordeel te vellen over *Piazza delle cinque lune* als representatie van het verleden.

Piazza delle cinque lune kunnen we zowel naar vorm als inhoud beschouwen als een historische speelfilm. Het is erg duidelijk dat de film zich bewust is van het bestaande historisch discours aangaande de Morozaak en een positie inneemt in het historisch debat. Regisseur Renzo Martinelli deed veel inspanningen om de historische legitimiteit van de film over te brengen. Hij deed dit door in de interviews en publicaties die rond *Piazza delle cinque lune* verschenen te wijzen op het vele onderzoek in samenwerking met Sergio Flamigni dat aan de film voorafging. Hij benadrukte ook dat de film de goedkeuring van de familie Moro genoot. In de analyse van de narratieve en de audiovisuele laag van de film zagen we ook heel wat voorbeelden van ingrepen in de film die gericht zijn op het verhogen van de historische legitimiteit.

Zoals elke historische speelfilm kunnen we ook *Piazza delle cinque lune* beschouwen als een visuele fictie. Het fictionaliseren van de geschiedenis van de Morozaak gebeurt op verschillende niveaus. Ten eerste is er het fictieve narratieve kader van het onderzoek dat door rechter Saracini en de zijnen wordt gevoerd. Dit laat toe om verschillende elementen en losse eindjes van de Morozaak in de film aan bod te laten komen en beschouwen we als een geslaagde invention, waarvoor Martinelli inspiratie vond bij *JFK*. Binnen dit narratieve kader en binnen de reconstructie van de Morozaak worden in de film verschillende vormen van invention gehanteerd. In onze voorafgaande analyse wezen we onder andere op heroïsering, individualisering, dramatisering, compressie en het gebruik van metaforen en welke de relatie van deze afzonderlijk uitvindingen is met het historisch discours. De optelsom van deze vergelijkingen volstaat echter niet om tot een evenwichtig eindoordeel te komen over *Piazza delle cinque lune* als representatie van het verleden.

Om *Piazza delle cinque lune* naar waarde te schatten als historische speelfilm focussen we eerst op de intertekstuele relatie met *JFK*. We zagen in de analyse van de narratieve en de audiovisuele laag dat de film boordevol zit met referenties aan de geroemde film van Oliver Stone. We kunnen deze relatie die door Martinelli uitdrukkelijk in de verf wordt gezet op

twee manieren begrijpen. Vooreerst wil de regisseur ermee aantonen dat de moord op Aldo Moro op historisch vlak past in dezelfde logica van de moord op John Kennedy, zoals die door Oliver Stone wordt uitgelegd. Bovendien wil Martinelli door de vele referenties laten blijken dat hij op eenzelfde manier omgaat met geschiedenis. *JFK* werd door Robert Rosenstone en andere historici geroemd om de vernieuwende wijze waarmee omgegaan werd met geschiedenis in een speelfilm. Met zijn film slaagde Stone erin het debat over de Kennedy moord opnieuw op gang te brengen. Daarnaast is *JFK* niet zozeer een poging om het verleden te recreëren, maar worden in de film verschillende interpretaties en invalshoeken naast elkaar voorgesteld. Om dit op stilistisch vlak te bekrachtigen maakte Stone in zijn film gebruik van een mix van verschillende perspectieven, genres, pelicules, ... Het geheel wordt door Rosenstone beschouwd als een voorbeeld van postmoderne geschiedschrijving. Op stilistisch vlak zijn de overeenkomsten met *Piazza delle cinque lune* treffend, maar in wezen draait regisseur Martinelli ons hiermee een rad voor ogen. Alle claims die gemaakt worden over de Morozaak passen in het overkoepelend schema van een complot. Door die claims echter te verpakken op een zelfde manier als dat gebeurt in *JFK* probeert Martinelli ons te laten geloven dat ook in zijn film verschillende interpretaties en alternatieve versies louter op een rijtje worden gezegd, waarna het aan de toeschouwer is om te oordelen. In het pleidooi van Jim Garrison aan het einde van *JFK* wordt ook één theorie naar voor gebracht, maar de film in zijn geheel laat veel meer aan de verbeelding over. In *Piazza delle cinque lune* staat elk verhaalelement in dienst van de welomlijnde complottheorie.

Een volgende overweging die we maken in onze evaluatie is de mate waarin de film als thriller tegelijkertijd kan functioneren als representatie van het verleden. Regisseur Martinelli zegt hierover dat hij met *Piazza delle cinque lune* een geëngageerde film heeft willen maken, meer bepaald in de traditie van de *cine inchiesta*¹⁵⁸ van Francesco Rosi, maar dan in de vorm van een thriller die het publiek van de multiplex kan overtuigen en de MTV-generatie kan bekoren.¹⁵⁹ De narratieve structuur en de visuele stijl zijn sterk gericht op de verspreiding van de film in de VS. De grote rol die wordt toebedeeld aan de CIA en de benadering van de Morozaak vanuit een Koude Oorlogsperspectief zijn ons inziens niet zozeer het resultaat van Martinelli's lezing van de geschiedenis maar een doordachte toegift aan het Amerikaanse publiek. Eerder dan gebruik te maken van de genrekenmerken van de thriller om een verhaal te vertellen over de geschiedenis, heeft de regisseur historische elementen ingeschakeld om de

¹⁵⁸ onderzoekscinema

¹⁵⁹ A. O'leary, *Tragedia all'Italiana...*, p. 93.

spanning van zijn thriller te verhogen en er een zeker serieus aan te verlenen. De commerciële logica weegt zwaarder door dan de ambitie om aan geschiedschrijving te doen.

Om tot een eindoordeel te komen evalueren we tenslotte welke functie de film als representatie van het verleden vervult. De film is opgevat als een *conspiracy thriller*. De argumentatie van de film is erop gericht aan te tonen dat de ontvoering van en de moord op Moro het resultaat zijn van een samenzwering. Volgens Martinelli was Mario Moretti van bij het begin een infiltrant en kunnen we in elke fase van de Morozaak de hand zien van de geheime diensten, P2, de CIA, ... Door heel wat vermeende toevalligheden en duistere elementen op een rij te zetten wil Martinelli bewijzen dat achter de schermen één figuur aan de touwtjes trok. Het zou hierbij bijvoorbeeld kunnen gaan om Andreotti, Lico Gelli of Kissinger.

Door de zaak toe te schrijven aan een hogere macht poogt Martinelli het nationale trauma dat Moro's dood betekent voor Italië te verlichten. We kunnen dit immers, zoals Alan O'Leary, interpreteren als een spectraal verleden waarbij Moro's geest blijft rondspoken in het Italiaanse bewustzijn.¹⁶⁰ Dit is in bijzondere mate zo voor links Italië dat na Moro's dood te kampen had met een schuldgevoel. De BR en veel andere linkse terroristen kwamen immers voor in het 'familiealbum' van officieel links.¹⁶¹ Door de acties van de BR toe te schrijven aan duistere anticomunistische krachten kan links zijn geweten sussen. Dit is precies wat Martinelli in zijn film doet. De BR worden voorgesteld als een speelbal van de geheime diensten en de ideologische motivering van hun daden wordt dus irrelevant.

Martinelli evacueert de Morozaak ook uit het kader van de nationale politiek. In *Piazza delle cinque lune* wordt geen aandacht besteed aan het debat rond de *linea della fermezza*. Op geen enkel moment wordt verwezen naar de brieven die Moro schreef in de hoop onderhandelingen over zijn vrijlating tot stand te brengen. Door de aandacht toe te spitsen op het lijden van Moro's familie gaat Martinelli voorbij aan de politieke identiteit van Moro. Martinelli beschouwt het debat over de *fermezzapolitiek* en de houding van de DC als irrelevant omdat volgens zijn logica reeds op voorhand vaststond dat Moro zou sterven. Ook de Italiaanse politieke context van het historisch compromis, nochtans aangevoerd als de motivatie voor Moro's dood, wordt genegeerd.

Met het verfilmen van de Morozaak wil Martinelli niet zozeer doordringen tot de waarheid over deze zaak. Hij gebruikt de Morozaak als vehikel om aan te tonen dat in Italië de

¹⁶⁰ A. O'Leary, *Tragedia all'Italiana...*, p. 86.

¹⁶¹ A. O'leary, *Tragedia all'Italiana...*, p. 85.

politieke, economische en ideologische macht op een onzichtbare wijze gecontroleerd worden door sinistere krachten die buiten het democratisch systeem staan. Meer dan een film over de Morozaak is *Piazza delle cinque lune* een film over hoe diezelfde duistere krachten vandaag nog steeds de macht in handen hebben.

Ons eindoordeel over de film is dus overwegend negatief. Het probleem is niet zozeer een gebrek aan authenticiteit in de voorstelling van de afzonderlijke feiten over de Morozaak. De film wijkt niet verder af van het historisch discours dan veel andere historische speelfilms. Heel wat voorgestelde feiten en historische claims stroken volledig met de historische literatuur. Voor de elementen die afwijken van het officiële discours staat de film ook meestal niet alleen en kunnen we geen eenduidig oordeel vellen.

De optelsom van deze voorgestelde feiten leidt echter tot een historische argumentatie die erg verregaand is zonder de nodige bewijskracht te bezitten. De film is niet zozeer een oprechte poging om door te dringen tot de waarheid over het verleden, dan wel het resultaat van een eenzijdige voorafgaande visie op de geschiedenis die men tracht te bewijzen. Wat ons hierbij het meeste voor de borst stoot is niet het feit dat Martinelli een alternatieve lezing van de Morozaak presenteert, maar dat hij pretendeert slechts een opsomming van verdachte elementen en diverse interpretaties te geven, waarna het aan de kijker is om zelf een conclusie te trekken. Niet de subjectiviteit van de film, maar het verdoezelen ervan vormt een probleem en kunnen we beschouwen als een intellectueel oneerlijke operatie.

6 Filmanalyse: *Buongiorno, notte*

6.1 Synopsis

Buongiorno, notte vertelt in de eerste plaats het verhaal van Chiara. Deze jonge vrouw is één van de vier bewakers van de ontvoerde toppoliticus Aldo Moro. De film is niet opgevat als een politieke kroniek die de volledige afwikkeling van de affaire behelst. We krijgen in de eerste plaats een blik op de psychologie van de personages.

Terwijl Italië in rep en roer staat leven de bewakers in hun eigen wereld in het appartement waar Moro wordt vastgehouden. We leren ze kennen als jonge mensen voor wie het appartement evenzeer een gevangenis betekent als voor Moro. De televisie is quasi het enige venster op de buitenwereld waarover de jonge brigadisten beschikken. Via de televisie sijpelt ook het feitelijk raamwerk van de Morozaak door.

We leren Aldo Moro kennen als een figuur die erg sereen blijft onder de beschuldigingen die hem door de BR ten laste worden gelegd. Gaandeweg groeien evenwel de wanhoop en de angst, wanneer de brieven die hij schrijft geen resultaat opleveren.

Enkel Chiara verlaat op regelmatige basis het appartement, om zich naar haar werk te begeven in de bibliotheek van een ministerie. Chiara begint naar verloop van tijd steeds meer te twijfelen aan de juistheid van haar daden. Ze wordt geconfronteerd met de wijdverspreide afwijzing van de ontvoering in de Italiaanse samenleving. Ze ziet een parallel tussen wat Moro overkomt en wat de partizanen onder de fascistische repressie ondergingen. In deze evolutie speelt haar collega Enzo een belangrijke rol. Ook hij is gekant tegen het christendemocratische regime en gelooft in een betere wereld. Hij wijst geweld echter af. Chiara heeft geen rechtstreeks contact met Moro maar observeert hem vaak in zijn cel. De vaderlijke rust die hij uitstraalt heeft een diepe impact op haar. Ze vlucht in haar fantasie om te kunnen weerstaan aan de knagende twijfels.

6.2 Algemene informatie

Titel: Buongiorno, notte / Good morning, night (internationale titel)

Regisseur: Marco Bellocchio

Scenario: Marco Bellocchio; vrij gebaseerd op de roman 'Il prigioniero' van Anna Laura Bragheti en Paola Tavella

Producer: Marrco Bellocchio, Sergio Leone

Productiehuis: Filmalbatros / Rai Cinema

Coproductie: Sky

Land: Italië

Taal: Italiaans

Duur: 106 min

Kleur: kleur / zwart-wit

Release: 2003

Fotografie: Pasquale Mari

Montage: Francesco Calvelli

Cast (hoofdpersonages):

Chiara	Maya Sansa
Mariano	Luigi Lo Cascio
Aldo Moro	Robert Herlitzka
Enzo	Paolo Briguglia
Ernesto	Pier Giorgio Bellocchio
Primo	Giovanni Calcagno

6.3 *Filmprijzen en –nominaties*¹⁶²

Filmfestival van Venetië (2003)

Prijzen:	CinemAvvenire Award (beste film)	Marco Bellocchio
	Kleine Gouden Leeuw	Marco Bellocchio
	Bijzondere individuele bijdrage	Marco Bellocchio (voor het scenario)
Nominatie:	Gouden Leeuw (beste film)	Marco Bellocchio

Italiaanse Nationaal Syndicaat van Filmjournalisten (2004): De Zilveren Linten

Prijzen:	Beste acteur	Robert Herlitzka
Nominatie:	Beste actrice	Maya Sansa
	Beste cinematografie	Pasquale Mari
	Beste regisseur	Marco Bellocchio
	Beste montage	Francesca Cavelli
	Beste scenografie	Mario Dentici
	Beste scenario	Marco Bellocchio
	Beste geluid	Gaetano Carito

European Film Awards (2003)

Prijzen:	Fibrisco Prijs	Marco Bellocchio
----------	----------------	------------------

David di Donatello Awards (2004): De Davids

Prijzen:	Beste bijrol	Robert Herlitzka
----------	--------------	------------------

¹⁶² Bron: www.imdb.com

Nominatie:	Beste actrice	Maya Sansa
	Beste regisseur	Marco Bellocchio
	Beste montage	Francesca Calvelli
	Beste film	Marco Bellocchio
	Beste scenario	Marco Bellocchio
	Beste geluid	Gaetano Carito

Cinemanila Internationaal Filmfestival (2004)

Nominatie:	Lino Brocka Award	Marco Bellocchio
------------	-------------------	------------------

6.4 Wordingsgeschiedenis van de film

Naar aanleiding van de 25^{ste} verjaardag van de tragedie van de Morozaak werd regisseur Marco Bellocchio aangezocht door Carlo Macchitella van RAI-Cinema om een film te maken ter herdenking van de moord op Moro. Bellocchio had ongeveer een jaar tijd om het project rond te krijgen want de film moest in première gaan op het filmfestival van Venetië, de hoogmis van de Italiaanse filmindustrie, in september 2003.

De RAI wordt beheerd door de Italiaanse overheid, dus kunnen we vermoeden dat aan het initiatief een politieke motivatie ten grondslag lag. De Morozaak en de ‘jaren van lood’ vormden een last uit het verleden die nog steeds latent aanwezig was in het Italiaans collectief bewustzijn. De zaak was nog steeds niet afgesloten en bleef een grond voor speculatie en complottheorieën. Men hoopte de 25-jarige verjaardag van Moro’s dood aan te wenden om een orgelpunt te plaatsen. Een historische speelfilm, die een groot publiek bereikt en het verleden op een poëtische manier tot leven wekt, kon een belangrijke rol spelen in dit opzet om van een levend verleden naar geschiedenis over te gaan.

Bellocchio ging in op de vraag op voorwaarde dat hij de volledige artistieke vrijheid genoot om ‘de feiten te representeren, interpreteren en recreëren’.¹⁶³ Dit is een claim die natuurlijk door zowat alle kunstenaars gemaakt wordt om hun autonomie te benadrukken. Bellocchio is evenwel een regisseur met een lange staat van dienst en voldoende succes om bepaalde eisen te kunnen stellen. Ook in zijn vroegere werk kwam een sociaal en politiek engagement tot uiting. Bellocchio werd geboren in 1939 in een katholiek middenklassegezin in Piacenza. Samen met zijn tweelingbroer was hij de jongste van acht kinderen. Op zeventienjarige leeftijd verloor Bellocchio zijn vader, een gebeurtenis die hem in een diepe geloofscrisis stortte. *Buongiorno, notte* is opgedragen aan zijn vader en heeft de vader-kindrelatie als een belangrijk motief. Na twee jaar vruchteloze rechtenstudies in Milaan trok Bellocchio naar het Centro Sperimentale Cinematografia in Rome waar hij zich toeleegde op regie. Hier ontmoette hij o.a. Bernardo Bertolucci. Samen behoorden ze tot een generatie filmmakers die zich afzette tegen de neorealistische cinema van Fellini, Antonioni, Visconti, e.a. Ze werden sterk beïnvloed door de stijl en de theorieën van de Franse Nouvelle Vague-cinema.¹⁶⁴

Bellocchio bracht zijn eerste films uit halfweg de jaren zestig. De toenemende agitatie in de Italiaanse samenleving wordt weerspiegeld in zijn werk. Zijn debuut in zwart-wit *I Pugni in*

¹⁶³ P. Mériageu, ‘Bellocchio filme l’affaire Aldo Moro. Le meurtre qui ébranla l’Italie’, in: *Le Nouvel Observateur*, 05.02.2004, s.p.

¹⁶⁴ C. Celli en M. Cottino-Jones, *A new guide to Italian Cinema*, New York, Palgrave Macmillan, 2007, p. 105.

*tasca*¹⁶⁵ (1965) over de implosie van een bourgeoisfamilie was een ware revelatie en werd bekroond op het filmfestival van Locarno. Bellocchio creëert in de film een claustrofobische sfeer van onontkoombare onderdrukking. Hij rekent af met waarden en mythes van de traditionele Italiaanse familie. De film werd voor jonge Italiaanse radicalen een cultfilm omwille van het verbeelden van het morele bankroet van de bourgeoisie.¹⁶⁶ Toen het protest van de studenten en de arbeiders aan het einde van de jaren zestig explodeerde, hing Bellocchio in zijn films een beeld op van Italië als een samenleving die naar een evenwicht zocht tussen traditionele waarden en revolutionaire idealen. In *La Cina è vicina*¹⁶⁷ (1967) hekelt de regisseur zowel de jonge maoïsten als de politici van het establishment. Bellocchio slaagt er in deze politieke satire in de link te leggen tussen de familie en het bredere politieke universum. De wijze waarop de jonge radicalen zich conformeren aan hun aristocratische familie weerspiegelt de even conformistische houding van traditioneel links in de Italiaanse politiek.¹⁶⁸ Met *Nel nome del padre*¹⁶⁹ (1971) becommentarieert Bellocchio de studentenrevolte in Italië. Het verhaal is gesitueerd in het academiejaar 1958-59, het jaar waarin paus Pius XII stierf, hét symbool voor links Italië van religieuze reactie en de verwevenheid met de christendemocraten. De setting, een college voor de zonen van goeden huize, is een metafoor voor het volledige sociale systeem, alsook een verklaring voor de sociale onlusten van het volgende decennium. Bellocchio becommentarieert de ideologisch beperkte doelstellingen van de studenten en het gevaar dat de repressieve maatregelen van de staat potentieel gevaarlijke individuen met een grote machtswellust zouden creëren.

Bellocchio was ook buiten zijn artistiek werk betrokken bij de oproer in Italië. In een interview naar aanleiding van *Buongiorno, notte* in *Le Nouvel Observateur* getuigt hij over zijn eigen betrokkenheid bij fabrieksbezettingen en dergelijke. ‘In de jaren zestig, stond ik op een bepaald moment dicht bij een maoïstisch geïnspireerde beweging, grotendeels gedragen door het religieuze gevoel de belangen van het volk te dienen.’¹⁷⁰

Ten tijde van de ontvoering van Aldo Moro had Bellocchio al enige tijd afstand genomen van de linkse beweging. Hij volgde de affaire met verbazing en naar het einde toe met een groeiend gevoel van pure waanzin. Hij was ervan overtuigd dat een compromis zou gevonden worden en dat de politiek Moro zou redden. Het bericht van Moro’s dood betekende een

¹⁶⁵ *De vuisten in zijn zakken*

¹⁶⁶ G. Bonsaver, ‘The Rome Cell’, in: *Sight and Sound*, XIV, 2004, 12, p. 28.

¹⁶⁷ *China is nabij*

¹⁶⁸ P. Bondanella, *Italian cinema: from neorealism to the present*, New York, Continuum, 2001, p. 194.

¹⁶⁹ *In de naam van de vader*

¹⁷⁰ Interview Bellocchio, *Le Nouvel Observateur*, 05.02.2004, s.p.

zware schok voor hem. Het was iets wat hij niet kon geloven.¹⁷¹ De reactie die hij toen had liet sporen na in de film die hij vijftientig jaar later maakte. Het geloof in een oplossing en de droombeelden van een vrije Moro in *Buongiorno, notte* tonen dit aan.

De grotere afstand die Bellocchio nam van politiek en ideologie vertaalde zich ook naar de thematiek van zijn films. In de jaren tachtig en negentig ontwikkelde Bellocchio een zachtere toets. Hij legde veel aandacht aan de dag voor de psychologie van de personages en we kunnen zijn werk beschouwen als een subtielere exploratie van *la condition humaine*.¹⁷²

Met *Buongiorno, notte* keert Bellocchio terug naar een politiek thema, maar de focus op de psychologie van de personages blijft aanwezig en drukt een belangrijke stempel op de film. Bellocchio's benaderingswijze valt dus te verklaren binnen zijn evolutie als filmmaker. Evenzeer van belang is de intertekstuele relatie met andere films die hetzelfde thema behandelen. *Buongiorno, notte* kunnen we niet inschrijven in de traditie van het politieke drama of de thriller, noch in de films van het renouveau die de terroristen op een psychopathologische manier benaderen.¹⁷³ Dit renouveau trad op in het voorbije decennium toen een groot aantal filmmakers, na jaren van stilte over dit onderwerp, teruggrepen naar de woelige jaren zeventig. De belangrijkste verandering is de wijze waarop de terroristen geportretteerd worden. In de films van de jaren tachtig werd de terrorist voorgesteld als een onzichtbaar figuur, een onopvallend onderdeel van de maatschappij. In de films van het renouveau wordt de terrorist hyperindividualistisch benaderd, met hulpmiddelen uit de psychologie en de criminologie.¹⁷⁴ Bellocchio's benadering draagt beide elementen in zich. Hij koos niet voor een volledig fictief verhaal over het Italiaans terrorisme. Gezien zijn opdracht was dit immers onmogelijk. Toch komt de politieke invalshoek niet op de eerste plaats in de film; dergelijke films waren reeds gemaakt met *Piazza delle cinque lune* en *Il caso Moro*. Bellocchio koos voor een subjectieve en psychologische benadering van de historische feiten.

In 1995 had hij met *Sogni infranti*¹⁷⁵ al een documentaire gemaakt voor de televisie over het linkse terrorisme en de 'gebroken droom' van de communistische revolutie, gebruikmakend

¹⁷¹ Ibid., s.p.

¹⁷² G. Bonsaver, *art.cit.*, p. 28.

¹⁷³ D. D'Errico, 'Buongiorno, notte', le film d'une mécanique et d'un imaginaire', in: *La clé des langues*, <http://cle.ens.lsh.fr>

¹⁷⁴ D. D'Errico, 'La construction du terroriste au cinéma, une lecture de 'La Meglio Gioventù'', in: *La clé des langues*, <http://cle.ens-lsh.fr>

¹⁷⁵ Gebroken dromen

van archiefbeelden en interviews met ex-Rode Brigadisten. De documentaire gaat niet enkel over de wandaden van een kleine radicale groep maar bevat ook een zelfkritische reflectie over een generatie die de gewapende strijd gedurende lange tijd voor lief nam.¹⁷⁶

Bellocchio vatte het werk voor de film aan met het lezen van de beschikbare lectuur over het gebeuren. Zijn film steunt dus niet op eigen historisch onderzoek of gesprekken met de protagonisten van de affaire. De historische literatuur bezorgde hem enkele feiten waar hij naar eigen zeggen niet omheen kon: de ontvoering, de dood van de politieagenten, de cel waarin Aldo Moro werd vastgehouden, etc.¹⁷⁷

Een belangrijke inspiratiebron voor het uiteindelijke scenario was de roman 'Il prigioniero' van Anna Laura Bragheti, één van de bewakers van Moro in het appartement aan de Via Montalcini. Bellocchio had kort telefonisch contact met Bragheti maar zij wilde verder niet betrokken worden bij de realisatie van de film. Het verhaal van Bragheti bood de bouwstenen waarmee Bellocchio aan het werk ging bij het maken van de film. Het appartement dat Bragheti beschrijft werd een theaterscène waarop Bellocchio in zijn verbeelding bepaalde bewegingen, reacties en situaties liet plaatsvinden.¹⁷⁸ Bellocchio bracht samen met decorateur Marco Dentici een bezoek aan een gelijkaardig appartement in hetzelfde appartementsgebouw aan de Via Montalcini waar Moro gevangen werd gehouden. Dit werd nagebouwd in de studio's van Cinecittà.

De cineast koos dus resoluut voor een poëtische en subjectieve benadering. Dit vertaalt zich ook in de titel van de film, die niet rechtstreeks verwijst naar de affaire Moro, zoals wel het geval is voor *Il caso Moro* en *Piazza delle cinque lune*. Voor de titel van de film vond Bellocchio inspiratie bij het gedicht 'Good Morning, Midnight' van Emily Dickinson.

Good morning midnight

I'm coming home

Day got tired of me

How could I of him?

Aanvankelijk overwoog Bellocchio *Mor(o)* als titel. De overgang van middernacht naar nacht en het paradoxale 'goeiemorgen, nacht' geven volgens Bellocchio een 'mooiere zin' aan het

¹⁷⁶ A. Aprà, *Marco Bellocchio. Il cinema e i film*, Venetië, Marsilo, 2005, p. 219.

¹⁷⁷ P. Mériageu, 'Bellocchio filme l'affaire Aldo Moro. Le meurtre qui ébranla l'Italie', in: *Le Nouvel Observateur*, 05.02.2004, s.p.

¹⁷⁸ P.L. Thirard, 'Entretien avec Marco Bellocchio', in: *Positif*, 2004, 516, p. 8.

verhaal.¹⁷⁹ Bovendien refereert deze titel ook aan de televisiereeks *La notte della Repubblica* van Sergio Zavoli over de jaren van lood in Italië.

¹⁷⁹ Ibid., p. 10.

6.5 *Het historisch vertoog van de film*¹⁸⁰

Bellocchio ziet zichzelf niet als een historicus en beschouwt *Buongiorno, notte* niet als een historische film. Daarmee probeert hij de onvermijdelijke commentaren over feitelijke onjuistheden de pas af te snijden. Hij ziet *Buongiorno, notte* als een ‘vrije film’ waarin de verbeelding en uitvindingen centraal staan. De film volgt hiermee op veel vlakken het concept van de ‘vrije indirecte subjectiviteit’, of de *cinema di poesia* waarvan de krijtlijnen door Pier Paolo Pasolini uiteengezet werden in 1965.¹⁸¹ Om duidelijk te maken dat het om fictie gaat gebruikt Bellocchio ook niet de echte namen van de vier brigadisten. We zullen dus veel aandacht hebben voor de betekenissen die via dit poëtische niveau worden overgebracht. Gezien de complexe structuur van Bellocchio’s film is het geen eenvoudige opdracht om deze betekenissen te achterhalen.

De betekenis van de film ligt dan wel grotendeels op het poëtische en het suggestieve niveau. Toch geeft de film ook een bepaalde visie op de feiten van de Morozaak. De geschiedenis ervan is heel complex en bevat erg veel twistpunten. We zullen dus ook aangeven welke positie Bellocchio inneemt in het historisch debat. We zullen de film ook vergelijken met het boek van Anna Laura Bragheti. Bellocchio heeft uittreuren duidelijk gemaakt dat het niet gaat om een letterlijke verfilming van ‘Il Prigioniero’ en we zullen de film dan ook niet als dusdanig beschouwen. Het boek blijft evenwel de basis van het verhaal en de personages dragen dan wel een andere naam, ze komen grotendeels overheen met de echte bewakers van Moro. Chiara is gebaseerd op Anna Laura Bragheti, Mariano op Mario Moretti, Primo op Prospero Galinari, Ernesto op Germano Maccari. Het is erg interessant om te analyseren welke elementen van het verhaal Bellocchio heeft overgenomen en waar hij ervan afwijkt.

¹⁸⁰ In dit onderdeel komen vele geschiedkundige feiten aan bod. We hebben ervoor gekozen om niet elk feit te vervoegen van een voetnoot omdat vele werken aan de basis liggen van onze kennis van de Morozaak. Onze interpretatie hebben we bovendien reeds in de inleiding over het Italiaans terrorisme gegeven, vergezeld van het nodige kritische voetnotenapparaat. Voor een overzicht van de verschillende bronnen verwijzen we naar de bibliografie.

¹⁸¹ P. Iannone, ‘Buongiorno, notte’, in: www.sensesofcinema.com, mei 2006.

6.5.1 Analyse van de narratieve laag

We gaan bij onze analyse op dezelfde manier te werk zoals bij de analyse van *Piazza delle cinque lune*. We bespreken de inhoud van één of enkele scènes en toetsen die aan het historisch discours.

- Chiara en Ernesto, schijnbaar een pas getrouwd koppel, bezoeken een appartement met een makelaar. Die leidt hen rond en wijst op de positieve eigenschappen van het appartement: gelegen in een rustige buurt, een ondergrondse parkeergarage, een tweede ingang die de keuken rechtstreeks met de garage verbindt. Terwijl Chiara de makelaar volgt neemt Ernesto de maten op van een kamer. De makelaar suggereert dat de kamer gebruikt kan worden als bureau of later als kinderkamer, wat bij Chiara een onwennige glimlach veroorzaakt.
- Nieuwjaaravond 1977. Chiara en Primo bevinden zich in de zetel. Op de tv is een show waarin wordt afgeteld naar het nieuwe jaar. Primo zit te lezen en Chiara slaapt op zijn schoot. De kamer vult zich met knallen en de lichtflitsen van het vuurwerk dat op straat wordt afgestoken. Chiara loopt naar het balkon en geniet van het vuurwerk. Primo brengt haar terug naar binnen, ze omhelzen en kussen elkaar.

Deze twee scènes situeren ons in tijd en ruimte en laten ons kennismaken met de personages. Wat opvalt is dat de drie personages, Chiara, Ernesto en Primo getoond worden als drie doodgewone jonge mensen. De beschrijving die gegeven wordt van het appartement is erg betekenisvol, alsook het nemen van de maten van de kamer. Dit leert ons dat het appartement waar Moro zou vastgehouden worden aan bepaalde eisen moest voldoen. Anna Laura Bragheti zegt hierover dat Mario Moretti haar deze taak opdroeg omdat ze niet verdacht was bij de autoriteiten en geen clandestien leven leidde. Het appartement moest aan heel wat vereisten voldoen, die weerspiegeld worden in de kwaliteiten die de makelaar in de film opsomt. In de film bezoeken Chiara en Ernesto samen het appartement, zich voordoend als een jong getrouwd koppel. Deze invention van Bellocchio voorziet de scène van meerdere betekenislagen. Ze toont aan dat de *brigatisti* een dubbelleven leidden, dat ze voor de buitenwereld schijnbaar normale burgers leken. Met deze invention doet ook het thema van de familie zijn intrede. Dit thema speelt op een dubbel niveau een belangrijke rol in de film. We kunnen enerzijds de leden van de BR beschouwen als de leden van één familie. Daarenboven

lijken ook de bewoners van het appartement aan de Via Montalcini, inclusief Aldo Moro, verbonden door een familiale band.

De volgende scène leert ons veel over het teruggetrokken leven dat de BR-militanten leefden. Chiara en Primo brengen nieuwjaarsavond niet feestend met vrienden maar ingetogen voor de televisie door. Om niet in het oog te lopen en omdat de risico's om opgepakt te worden 's avonds het grootst waren, bleven de clandestiene brigadisten steeds binnen na het vallen van de avond. De contacten met personen die buiten de organisatie stonden werden ook zoveel mogelijk vermeden. De mistroostige scène wijst dus op het isolement waarbinnen de 'reguliere' leden van de BR leefden. De televisie als venster op de wereld is ook een basismotief dat doorheen de hele film terugkeert. De liefdesrelatie van Chiara en Primo laat ons kennismaken met een ander element van de menselijkheid van de BR-leden. Dit menselijk beeld is erg belangrijk in Bellocchio's representatie van de BR. In werkelijkheid had Anna Laura Braghetti voor de Morozaak een relatie met BR-lid Bruno Seghetti. Toen ze reeds gevangen zat trouwde ze met Prospero Galinari.

- In het appartement zetten Primo en Ernesto een kast in elkaar. Wanneer er aangebeld wordt verdwijnt Primo naar de slaapkamer. Ernesto en Chiara meten zich hun trouwringen aan. De bovenbuurvrouw blijkt haar wasgoed in de tuin te hebben laten vallen. Chiara stelt haar man Ernesto voor. Terwijl Chiara het laken uit de tuin neemt bekijkt de buurvrouw vluchtig een stapel boeken. Wanneer ze weg is vragen de BR-leden zich af of ze iets vermoedt. Primo zegt het appartement niet verlaten te hebben en ze komen tot de slotsom dat er niets aan de hand is.

De kast die ze bouwen dient om de cel waarin Moro zal vastgehouden worden aan het oog te onttrekken. De beschrijving van de situering van Moro's cel achter de boekenkast is conform Braghetti's beschrijving ervan. Het aanbellen van de buurvrouw is een plausible invention van Bellocchio die het mogelijk maakt om verder het leven in het appartement te schetsen. We komen te weten dat Primo intussen deel uitmaakt van de 'familie' die het appartement bewoont. Een verhaalelement dat erg krachtig is op het vlak van de psychologische uitdieping van de personages zijn de trouwringen van Ernesto en Chiara. Ze houden die niet continu aan maar bewaren ze in een doosje bij de deur voor het geval iemand aanbelt. Dit laat hen toe de schijn voor de buitenwereld op te houden, terwijl ze voor zichzelf hun eigenwaarde behouden. Met deze subtiele ingreep gaat Bellocchio het demoniseren van de BR-leden tegen en heeft hij

oog voor hun individuele menselijkheid. Deze ‘vermenselijking’ van de BR past in een tijd waarin de meeste veroordeelde terroristen uit de gevangenis vrijgelaten zijn en werken aan hun reïntegratie in de samenleving.

- Chiara baadt in het blauwe licht van een UV-lamp en heeft een zwembrillette op. Ze wast haar gezicht en gaat slapen. ’s Morgens wordt ze gewekt door het geluid van de wekker. Ze slaat de straat gade waar het leven van alledag zich op gang trekt. Chiara sluit de gordijnen en de luiken en begint aan enkele huishoudelijke taken. Wanneer Chiara opgeschrikt wordt door het geluid van een helikopter begeeft ze zich naar de tuin. Via de televisie vernemen we dat Aldo Moro ontvoerd is. Chiara reageert met blijdschap maar beheerst zich snel.
- De buurvrouw belt aan en vraagt Chiara op haar baby te letten. Chiara probeert te weigeren maar de baby wordt haar opgedrongen. Ze gedraagt zich erg onwennig met de baby. Intussen wordt in het journaal meer informatie gegeven.
Wanneer een signaal van de straat komt, rept Chiara zich om de toegangsdeur in de keuken te openen. Ze komt binnen met twee aktetassen, gevolgd door Mariano, Primo en Ernesto die de houten kist met daarin Moro dragen. In het donker probeert men de kist met veel moeite in de schuilplaats te brengen. Ze halen Moro, bewusteloos, uit de kist en dragen hem naar binnen. Wanneer er aangebeld wordt verstijven de drie mannen. Chiara rept zich en overhandigt de baby aan de buurvrouw.
- Mariano en Primo zetten bivakmutsen op en gaan de schuilplaats binnen. Ze spreken Moro aan met ‘presidente’. Chiara geeft verse kleren voor Moro aan. Ernesto gaat tv kijken. We zien bloederige beelden van Via Fani en krijgen een beschrijving van de ontvoering. Mariano doorzoekt Moro’s portefeuille en vindt een foto van Moro’s kleinzoon Luca. Mariano stelt vast dat Moro waarschijnlijk enkele ribben heeft gebroken, hij stuurt Chiara naar de apotheker om medicijnen en een elastisch verband. In Moro’s aktetas vindt hij een filmscript, getiteld *Buongiorno, notte*, geschreven door Enzo Passoscuro.

Deze scènes die zich allemaal in het appartement afspelen vormen Bellocchio’s interpretatie van de ontvoering van Moro.

Chiara laat haar gezicht bruinen om geloofwaardigheid te verlenen aan de skivakantie die ze op haar werk als smoes gebruikt om haar afwezigheid te wettigen. Het dubbelleven dat ze leidt als irregulier BR-lid noopt haar om constant op haar hoede te zijn om haar geheimen niet prijs te geven. Deze spanning zal zich gedurende de hele film verder opbouwen.

De onwennige houding die ze aanneemt ten opzichte van de baby leert ons dat Chiara geen jonge vrouw is zoals de andere vrouwen van haar leeftijd. Haar toewijding aan de gewapende strijd laat geen plaats voor kinderen of een liefdesrelatie. Voor de traditionele familie, waar in Italië nochtans veel belang aan wordt gehecht, is in haar leven geen plaats.

De beelden van de straat waar het leven zijn alledaagse gang gaat en van Chiara die de huishoudelijke taken onderneemt, vormen een stilte voor de storm in het verhaal. Hiermee wordt aangetoond dat de ontvoering van Moro als een totale verrassing kwam in Italië. Ze vormen ook een indicatie van Chiara's moederlijke rol in het appartement.

Via de televisie leren wij, samen met Chiara, dat Aldo Moro ontvoerd is. De feiten die meegedeeld worden via de televisie stroken met de historische literatuur. We leren dat Moro ontvoerd is en dat daarbij vijf veiligheidsagenten om het leven kwamen; dat Moro's wagen in botsing kwam met de witte Fiat 128; dat één veiligheidsagent uit de wagen raakte maar koelbloedig werd neergeschoten; dat de ontvoering telefonisch bij een krantenredactie opgeëist werd door de BR. Via de televisiebeelden schept Bellocchio het feitelijke kader van de Morozaak. De informatie die we via de televisie ontvangen vormt een soort 'objectieve waarheid' die contrasteert met de 'subjectieve waarheid' die via het verhaal wordt gecreëerd. We ontvangen die informatie bovendien samen met de *brigatisti*, wat de identificatie in de hand werkt.

Opvallend is ook de eerbied en de menselijkheid die ze aan de dag leggen t.o.v. Moro. Ze gaan erg zorgzaam om met de bewusteloze Moro en ze bekommeren zich om zijn gezondheidstoestand. Dat Moro gebroken ribben zou overgehouden hebben aan de ontvoering is een invention die toelaat dit in de verf te zetten. Dat Primo en Mariano hun gezicht verbergen is een indicatie dat Moro's dood niet op voorhand vaststond.

De foto van Luca, Moro's kleinzoon, geeft aan dat Moro weggerukt is uit zijn familie. Moro was erg bekommerd om Luca en gaf hier uiting aan in de brieven aan zijn familie. Reeds voor we Moro goed in beeld gehad hebben wordt hier de nadruk gelegd op zijn menselijkheid.

Het scenario van *Buongiorno, notte* dat Mariano vindt in Moro's aktetas is een eerste aanzet tot het zelfreflexieve element van de film. Dit wordt doorheen de film verder uitgewerkt.

- Chiara zit op de bus. Ze luistert naar twee dames die de situatie in Italië bespreken en ongerust zijn na de ontvoering van Moro. Stakende vakbondsleden met rode vlaggen stappen op. Dit verontrust Chiara, die afstapt.

Chiara wordt geconfronteerd met de reactie van de buitenwereld. De commentaren van de dames vertegenwoordigen de reactie van het burgerlijke Italië. Dat de vakbondslieden staken is echter vertwijfelend voor Chiara. De BR hadden verwacht met de ontvoering van Moro de linkse beweging te kunnen mobiliseren. Het tegendeel blijkt echter waar te zijn. Met deze scène toont Bellocchio ons dat de ontvoering van Moro bij officieel links onmiddellijk op afkeuring werd onthaald. Chiara's geschrokken reactie staat voor de blindheid van de BR, die het contact verloren hadden met de werkelijkheid en dachten met hun actie een revolutionair enthousiasme op te wekken.

- Mariano doorzoekt de documenten van Moro en gooit ze op de grond. Chiara komt binnen en doet onmiddellijk haar trouwring uit. De anderen storten zich direct op de kranten die ze meegebracht heeft. Mariano draagt op om Moro's papieren te verbranden. 's Avonds zitten de vier samen voor tv. Ze kijken naar de speech van de vakbondsleider Luciano Lama. Die beschrijft de BR als een groep professionele terroristen en moordenaars die de staatsinstellingen aanvallen. Hun strijd heeft geen uitstaans met de burgeroorlog. Ernesto begrijpt niet waarom niemand rebelleert en waarom de arbeiders enthousiast reageren op Lama's woorden. Mariano maant hen aan tot kalmte en zegt dat niet allen het eens kunnen zijn met wat Lama zegt.

Bellocchio neemt een positie in het debat over de aktetassen van Moro in en ondermijnt daarmee de samenzweringstheorieën. Door de documenten te laten verbranden wordt duidelijk dat ze van geen enkele waarde zijn voor de BR en dus zeker geen staatsgeheimen bevatten. Voor deze hypothese valt heel wat te zeggen.

Er wordt nogmaals duidelijk gemaakt dat Chiara binnenshuis haar trouwring niet draagt.

Dat ze zich op de kranten storten en gekluisterd voor de televisie zitten, toont ons dat de bewakers in hun appartement grotendeels afgesneden zijn van de buitenwereld.

De speech van vakbondsleider Lama is erg betekenisvol. De filmmaker benadrukt hiermee dat de ontvoering in de samenleving op een grote verontwaardiging botste. De omschrijving van de BR als een bende moordenaars contrasteert met het menselijke beeld dat de film tot dan gaf van de BR-leden en vormt hierop een aanvulling. De ongelovige reactie van Ernesto, en in

minder mate Mariano, op het uitblijven van de steun van de arbeiders toont dat zij volledig in beslag waren genomen door hun ideologische en revolutionaire overtuiging. De BR hadden verwacht met de Morozaak en de lentecampagne van 1978 een mobilisatie van extraparllementair links op gang te brengen. Het tegendeel was echter waar en dit leidde tot vertwijfeling binnen de rangen van de organisatie.

- Chiara kijkt naar televisie, waar Andreotti aan het woord is, intussen doet ze naaiwerk. Primo haalt de kist uiteen waarin Moro is binnengebracht. Ernesto onderhoudt de wapens. Moro heeft geklopt, hij heeft het eten niet aangeraakt en wil enkel drinken. Hij heeft moeilijkheden met ademhalen en vraagt de deur op een kier te laten. De mannen nemen om beurt de wacht. Primo draagt Chiara naar bed. Ernesto legt zich aangekleed boven de lakens naast Chiara te slapen. Chiara ziet beelden van een besneeuwd landschap in haar droom. Wanneer ze ontwaakt ligt Primo naast haar in bed. Ook Ernesto en Mariano slapen. Chiara gaat Moro's cel binnen en bestudeert de slapende Moro. Ze sluit de cel af als ze weggaat en keert terug naar bed.

In deze scène wordt het thema van de familie verder uitgediept. Terwijl de televisie speelt voeren ze allen 'huishoudelijke' taken uit. Die behelzen evenwel ook het onderhouden van de wapens, wat ons eraan doet herinneren dat ze terroristen zijn die geweld gebruiken.

De bezorgdheid om Moro's gezondheid en het ingaan op zijn vraag om de deur van zijn cel open te laten benadrukken de menselijke behandeling van de gevangene.

De dromen van Chiara zullen belangrijke betekenisdragers zijn doorheen de volledige film.

De droom die we hier te zien krijgen is slechts een aanzet voor deze latere betekenissen.

Chiara zal Moro vaak gadeslaan in zijn cel en doet dit hier voor de eerste maal. Het nachtelijke rondwaren in huis en kijken of iedereen slaapt is een erg moederlijke handeling.

- Chiara komt aan op haar werk in de bibliotheek van een ministerie. Ze begroet haar collega's, die haar vragen naar haar skireis. De Morozaak is hét gespreksonderwerp. Tijdens haar werk in de leeszaal krijgt Chiara telefoon van haar tante die haar uitnodigt voor de verjaardag van haar vader. Ze houdt de schijn op dat ze bij haar vriend woont en net terug is van reis.

Chiara en enkele anderen zien de vijfpuntige ster van de BR die in de lift is geschilderd en nemen de trap. De verf is zelfs nog nat. Chiara's collega Enzo ziet de

graffiti niet en stapt in de lift. Wanneer hij uitstapt wordt hij geconfronteerd met een wantrouwige groep mensen.

Deze scène toont de andere kant van Chiara's dubbelleven. De saaie job in de leeszaal van de bibliotheek staat symbool voor de gebrekkige toekomstperspectieven van veel jonge Italianen op dat moment. Het terrorisme van de BR wordt hiermee in een breder kader geplaatst. Het telefoongesprek maakt ons ook duidelijk dat Chiara de banden met haar familie zoveel mogelijk doorgeknipt heeft.

Daarnaast gaat de scène over de reacties die de Morozaak veroorzaakte in de Italiaanse samenleving. De discussie van de collega's toont ons dat de zaak tot hoogoplopende emoties leidde en een veelheid aan verschillende reacties met zich meebracht. De scène met het BR-symbool in de lift vertelt ons hoezeer de BR angst inboezemden. De beschuldigende blikken die op de jonge Enzo geworpen worden geven het klimaat van wantrouwen aan dat heerste in de Italiaanse maatschappij. De BR waren immers een onzichtbare dreiging.

- Chiara komt thuis, opnieuw voorzien van de kranten. Ze ziet het eerste communiqué en de foto van Moro. Ze gaat kijken naar Moro die er rustig en beheerst bij zit. Ze eten in de keuken. Ook Moro eet en slaat een kruisteken. De anderen vragen naar de reacties op Chiara's werk. Velen beschouwen hen als moordenaars, maar iemand tekende de ster. Primo ziet hierin teken van de opstand van de arbeiders. Chiara ligt in bed en verontschuldigt zich wanneer ze Primo's hand vast neemt. Ernesto wisselt Primo af in bed. De BR-leden worden opgeschrikt door geluid op de gang. Dit blijkt echter een inbreker te zijn die snel op de vlucht slaat.

Met het eerste communiqué en de foto van Moro heeft Bellocchio oog voor de volgende belangrijke ontwikkeling van de Morozaak. Zonder de inhoud van het communiqué uit de doeken te doen komt het bestaan ervan toch aan bod in de film.

Primo's reactie op de BR-ster in de lift op Chiara's werk lijkt ons niet erg waarachtig. Het laat regisseur Bellocchio dan wel toe om de positie van de BR met één verhaalelement te duiden, de ingreep zorgt vooral voor een te simpele voorstelling van de BR als naïeve ideologische zeloten.

De situatie met de inbreker op de gang en de ongerustheid die dit in het appartement veroorzaakt, wijst erop dat de bewakers steeds op hun hoede waren en vreesden dat hun

schuilplaats zou ontdekt worden. Deze vrees heeft een rol gespeeld bij de beslissing om Moro's doodsvonnis uit te voeren.

- 's Ochtends. Chiara maakt het bed op. Ze hangt de kooi met kanaries buiten. Ze brengt koffie aan Moro en Mariano. Ze luistert naar de ondervraging waaraan Moro onderworpen wordt door Mariano en kijkt door het spionageoog in de deur. Mariano zet de positie van de BR uiteen. Hij beschuldigt Moro als incarnatie van de volledige christendemocratie, niet als individueel persoon of vader. Op dezelfde manier vertegenwoordigt hij zelf de volledige arbeiderklasse. Moro stelt dat de DC een volkspartij is en dat hij niet gelooft in de klassenstrijd als motor van de geschiedenis. Moro zegt dat de DC een partij is van vrede, van normaliteit, van vrijgevigheid, van bescheiden welvaart,... Wanneer Moro rondloopt in zijn cel en door het spionageoog Chiara's gezicht kan zien duikt ze verschrikt weg. Op televisie worden de foto en het communiqué becommentarieerd. Primo wil dat de kanaries terug binnen worden gehaald omdat hij schrik heeft voor een kat. Ernesto haalt ze binnen.

De belangrijkste betekenis van deze scène op historisch vlak ligt in de ondervraging van Moro door Mariano. Ook in werkelijkheid werd Moro door Mario Moretti ondervraagd. Bellocchio stelt de ondervraging voor als een beschaafde dialoog tussen twee gelijken. Voor Mariano's beschuldigingen aan het adres van Moro baseert hij zich op de communiqués van de BR. Moro's waardige houding werd zo omschreven in Bragheti's boek. Mariano en Moro dialogeren dan wel maar ze begrijpen elkaar niet, ze stammen beiden uit een te sterk verschillende politieke traditie. Moro kan daarom ook niet de antwoorden geven die de BR verwachten.

Door het commentaar op het communiqué en de foto te laten zien wordt in de film het belang van deze communicatie duidelijk gemaakt. Dit leert ons ook dat de BR voor hun interactie met de buitenwereld afhankelijk waren van de media.

- Terwijl Chiara aan het strijken is kijkt ze naar de rechtstreekse televisiebeelden van de begrafenis van de vermoorde veiligheidsagenten. Ze gaat dichterbij de tv en lijkt erg onder de indruk van de beelden. De paus roept de autoriteiten op om hun verantwoordelijkheid te nemen en veroordeelt de daden van de moordenaars. Deze woorden lijken een schuldgevoel te veroorzaken. Moro wordt verder ondervraagd. Mariano legt uit wat de proletarische justitie inhoudt en dat die voorziet in de

doodstraf. Moro vraagt om naar zijn vrouw en enkele partijvrienden te mogen schrijven.

Deze scène is cruciaal in de psychologische ontwikkeling van Chiara als personage. De woorden van de paus lijken haar te treffen en twijfel te zaaien over het project waaraan ze meewerkt. In haar boek heeft Anna Laura Braghetti het niet over grote twijfels die ze tijdens de Morozaak zou gehad hebben. Pas later keek ze met gemengde gevoelens terug op haar periode als BR-militante. Door de twijfel bij Chiara reeds te introduceren tijdens de Morozaak verhoogt Bellocchio het dramatisch effect.

Ook het verdere verloop van de ondervraging van Moro toont hoe Mariano en Moro naast elkaar praten. Via deze weg leert Bellocchio ons ook het proletarisch proces kennen en wordt Moro's mogelijke dood een eerste keer geopperd.

Bellocchio geeft ook zijn visie op een punt van de Morozaak dat tot vele polemieken heeft geleid. Volgens de film kwam het initiatief van de brieven van Moro zelf. Er is dus geen sprake van fysieke of psychische dwang. Om de *linea delle fermezza* te verdedigen werden Moro's brieven door een groot deel van de politieke klasse beschouwd als niet echt van de hand van Moro. Door hiertegen in te gaan trekt Bellocchio het weigeren van onderhandelingen met de BR in twijfel. Hij bevindt zich hiermee aan de kant van Craxi, Moro's familie, Leonarda Sciascia¹⁸²,...

- Het is avond. Op televisie is er een luchtig muziekprogramma. Primo verzorgt de kanaries, Chiara dopt boontjes. Mariano houdt zich bezig met Moro's brieven en draagt aan Primo op om de aantekeningen te vernietigen en enkel de originelen te bewaren. De DC-politicus Giovanni Gallone becommentarieert op de tv het communiqué en de brief. Hij noemt het idee van een proletarisch proces een ridicule onderneming en heeft het over moordenaars. Op initiatief van Ernesto herhalen de vier een mantra: 'De arbeidersklasse zal over allen heersen.'

Het begin van de scène benadrukt eens te meer de huiselijkheid en het alledaagse leven dat verdergaat in het appartement.

Bellocchio ondermijnt, met zijn claim dat de handschriften van Moro vernietigd zijn, een ander argument van veel complottheorieën. De zoektocht naar de handschriften van Moro

¹⁸² Schrijver van 'De zaak Moro'.

vormt de narratieve basis van *Piazza delle cinque lune*. Bellocchio blijft zover mogelijk van dergelijke complottheorieën af. Dit geeft hem ons inziens de vrijheid om op zoek te gaan naar een ‘subjectieve waarheid’ in de geschiedenis.

Het mantra dat gescandeerd wordt is een erg simpele voorstelling van de ideologische overtuiging van de BR. Het is een erg ongeloofwaardige presentatie van de wijze waarop de *brigatisti* hun ideologische overtuiging beleefden.

- Op het werk zoekt Enzo contact met Chiara. Hij zegt haar dat ze mooi zou kunnen zijn maar dat ze de look van een non heeft. Chiara vertelt dat haar moeder en vader dood zijn. Hij vraagt of ze gelukkig is, of ze kwaad is. Ze is drieëntwintig en werkt als een eenvoudige ambtenaar. Enzo heeft een scenario geschreven: *Buongiorno, notte*. Voor de titel baseerde hij zich op een gedicht van Emily Dickinson. Hij vraagt of ze het wil lezen. Hij vindt het vreemd dat ze effectief haar werk doet, niemand werkt immers op een ministerie. Hij vraagt naar haar ring, ze zegt dat hij van haar moeder was. Enzo stelt voor mee te gaan als haar vriend naar het familie-etentje.

Anna Laura Braghetti legt in haar boek uit dat ze zich zo onopvallend mogelijk kleepte toen ze deel uitmaakte van de BR. Door erg burgerlijke kledij te dragen konden de BR-leden opgaan in de massa.

Het personage van Enzo is een erg complex zelfreflexief element van de film. Door het scenario en de verwijzing naar Dickinson wordt het duidelijk dat Bellocchio via het personage van Enzo zelf aanwezig is in de film. Enzo is een ‘man die te veel weet’, hij is al op de hoogte van de afloop van de zaak. Hij lijkt Chiara te willen waarschuwen en met zijn commentaren voegt hij een extra betekenislaag aan de film toe.

Via Enzo’s vraagstelling wijst Bellocchio op de frustraties van de Italiaanse jeugd in de jaren zeventig. Hoewel de universiteiten steeds meer hooggeschoolden afleverden waren er geen aangepaste jobs voor hen. Hiermee refereert Bellocchio aan de basis die de BR en het linkse terrorisme hebben in de studentenprotesten. Hij verwijst naar een sociale situatie die als één van de redenen kan beschouwd worden voor de explosie van politiek geweld in Italië.

Dat Chiara’s vader en moeder gestorven zijn voegt hier nog een individuele psychologische motivatie aan toe. Dit leidt ertoe dat ze op zoek gaat naar een surrogaatfamilie en zoals we verder in de film zullen zien naar een vaderfiguur.

- Wanneer Chiara thuiskomt met de kranten werkt Primo aan de wapens. Op de televisie becommentarieert men de eerste brief van Moro. De algemene teneur is dat die niet aan Moro kan toegeschreven worden. Moro is Moro niet. Chiara gaat naar Moro kijken die door Mariano ondervraagd wordt. Ze praten over religie. Mariano zegt dat hij als kind erg gelovig was. Hij zegt dat hij als communist bereid is te sterven voor zijn idealen, Chiara schrikt hiervan. Moro zegt dat de BR ook een geloof hebben, alleen dieper, zoals de vroege christenen. Moro informeert naar de reactie op zijn brieven. Het feit dat zijn vrienden de authenticiteit ervan niet erkennen komt hard aan. Hij zegt dat hij wel veranderd is door de situatie, maar in se nog steeds zichzelf is. Mariano verlaat het appartement, hij zal de plannen bespreken met zijn kameraden. Chiara praat met Ernesto. Hij mist zijn vriendin Giulia. Ze praten ironisch over het revolutionair enthousiasme. Chiara gaat opnieuw naar Moro kijken, om zich ervan te vergewissen dat het geen droom is. Ernesto zegt opgehouden te zijn met dromen.

Door het gesprek van Mariano en Moro doet het thema van het *catto-communismo* zijn intrede. Zoals geschetst in onze uiteenzetting over het Italiaans terrorisme houdt dit een verband in tussen de katholieke achtergrond en het latere linkse radicalisme van de terroristen. Het geloof in religie verloor aan belang en werd door sommige jongeren vervangen door het marxisme, dat evenwel ook op een religieuze manier beleefd werd. Mariano vertelt over zijn gelovige jeugd en over zijn wil om te sterven voor zijn communistische overtuiging.

Opvallend is dat er tussen beide mannen een wederzijds begrip tot stand komt. Bellocchio wil hiermee niet aantonen dat er sprake was van het Stockholmsyndroom. Wat Bellocchio aantoont is dat ook de BR, althans op een bepaald moment, hoopten dat met Moro's brieven schot in de zaak zou komen. Wanneer Mariano zegt dat hij Moro's 'plan' zal voorleggen aan zijn kameraden, bedoelt hij hiermee het Uitvoerend Comité van de BR. Volgens Bellocchio was er bij de BR dus een reële wil om te onderhandelen. Ook wij geloven in de authenticiteit van Moro's brieven. In welke mate de BR bereid waren om Moro vrij te laten is moeilijk met zekerheid te stellen. Gekoppeld aan een erkenning van de BR als gesprekspartner is een dergelijke bereidheid niet onwaarschijnlijk.

Een groot aantal beelden van Moro in zijn cel drukken de eenzaamheid uit van een man die zich door zijn vrienden in de steek gelaten voelt. Bellocchio besteedt veel aandacht aan de klap die de politieke reactie op zijn brieven voor Moro betekent. Dit past in het opzet van de film om Moro als mens van vlees en bloed te rehabiliteren.

Het gesprek tussen Chiara en Ernesto legt de twijfels bloot waaraan ze leden als gevolg van hun isolement. Het is een verdere psychologische uitdieping. Ernesto zegt niet meer te dromen, terwijl dromen voor Chiara net een uitweg betekenen. De aanwezigheid van Moro is een verzekerende factor. Dit geeft immers een doel aan haar leven. We kunnen dit ook interpreteren in het licht van de nood aan een vaderfiguur die Chiara heeft.

- Chiara en haar familie bezoeken het graf van haar vader. Ze bidden. Enzo is meegekomen als haar verloofde. Verzameld aan tafel draagt een vriend een speech op aan de overleden verzetsstrijder. Enzo gaat ermee akkoord dat met een grote inspanning de wereld kan veranderd worden. De BR veranderen echter niets in het dagelijks leven maar grijpen naar de wapens. Hij beschouwt ze als perverse moordenaars. Chiara's broer neemt het op voor de BR. Het partizanenlied *Fischia il vento* wordt gezongen, over strijd van de partizanen tegen het fascisme.

Deze scène heeft aandacht voor de geschiedenis van de partizanen, die in de Italiaanse burgeroorlog aan het einde van de Tweede Wereldoorlog stredden tegen het fascisme. De BR vonden legitimering in de gedachte dat ze met hun acties deze strijd verder zetten, als onderdeel van een eeuwigdurende strijd. Deze inspiratie wordt in de film verpersoonlijkt in de persoon van Chiara, wiens vader een partizaan was. Hiervoor baseert Bellocchio zich niet op het boek van Bragheti. Dit is een invention die toelaat om een complex gegeven zoals de historische en ideologische achtergrond van de BR te concretiseren.

Het personage van Chiara's broer verpersoonlijkt een houding die bij veel linkse jongeren heerste ten aanzien van de BR tot aan en tijdens de Morozaak. Ze brachten een zekere sympathie en bewondering op voor de BR die het revolutionaire project niet bij woorden lieten maar tot de actie overgingen. Deze omgeving liet toe aan het linkse terrorisme in Italië om proporties aan te nemen dat het in andere landen niet aannam. Met de afloop van de Morozaak verloren de BR veel steun, wat een belangrijke factor was in hun neergang. Bellocchio slaagt erin om de houding van een segment van de samenleving samen te ballen in een enkel personage. We kunnen spreken van condensatie.

De houding van Enzo is een kritische noot tegenover het project van de BR en de omgeving van sympathie waarin het kon gedijen. Wat hij zegt is opnieuw erg dubbel en complex. Hij haalt een krantenartikel aan waarin over de BR gezegd wordt dat ze masturbeerden tussen het plegen van twee moorden in. Hiermee gaat hij mee in het demoniseren van de terroristen. Bellocchio hanteert het personage van Enzo ook om het project van de BR van op een grotere

afstand te bekritisieren. Zijn kritiek komt erop neer dat ze verblind waren door hun ideologische overtuiging en dat de wereld niet met geweld kan veranderd worden.

- Het vonnis wordt voorgelezen aan Moro, hij wordt ter dood veroordeeld. Chiara kijkt door het spionagegat en in een droomsequentie ziet ze hoe Mariano en Primo hun maskers afnemen. Ze heeft tranen in de ogen. De vier bewakers zijn allen sterk onder de indruk.

Mariano brengt haar een brief van Moro aan diens vrouw die ze moet achterlaten op de vaste plaats in een kerk. Chiara leest de brief en we horen een voice-over van Moro die de brief voorleest. Die gaat over in een voice-over van een brief van een partizaan. Chiara schrikt door de gelijkenis en is tot tranen toe bewogen.

Het vonnis dat Mariano voorleest is erg formeel. Moro wordt schuldig verklaard aan de misdaden van het christendemocratisch regime. Het vonnis is het werk van het Uitvoerend Comité. Ook Mariano en Primo lijken erg onder de indruk van de beslissing. Hiermee geeft Bellocchio opnieuw aan dat er tussen gevangene en bewakers een zekere band was gegroeid. We leren ook hoe de communicaties van de BR verspreid raakten. In realiteit liet Braghetti ze achter op een afgesproken plaats waarna Valerio Morucci en Adriana Faranda instonden voor de verdere verspreiding ervan.

De gelijkenis die haar treft tussen Moro's lot en het lot van de partizanen die door de fascistenaan ter dood veroordeeld waren is een doorslaggevend element in de psychologische ontwikkeling van Chiara. Het is ook een cruciaal gegeven in de historische betekenis die Bellocchio aan de Morozaak verleent. Hoewel ze zich wilden opwerpen als antifascistische strijders, begingen de linkse terroristen eigenlijk dezelfde fouten.

- Ernesto vertrekt, hij wil zijn verloofde zien. Mariano probeert hem tegen te houden, zegt dat de BR zijn enige liefde horen te zijn. Mariano spreekt met Moro. Moro schrijft een brief aan Luca. Mariano vertelt over zijn zoon die hij lange tijd niet gezien heeft. Hij wil een onderhandelde oplossing zoeken via een hogere autoriteit. Moro stelt voor de paus aan te schrijven. Chiara droomt: Moro komt haar kamer binnen, legt haar boek weg, en zit in de zetel naar haar te kijken. Ernesto is teruggekomen.

Het vertrek van Ernesto toont ons dat de loyaliteit aan de BR breekbaar was. In realiteit brak German Maccari direct na de Morozaak met de BR. Volgens Braghetti was hij reeds tijdens

hun verblijf in het appartement niet tevreden met de gang van zaken. Bellocchio blijft dus relatief trouw aan het historisch discours maar zorgt voor een dramatischere verpakking die het effect in de film vergroot.

In het gesprek tussen Mariano en Moro komt opnieuw Bellocchio's zienswijze naar voren met betrekking tot de onderhandelingen over Moro's vrijlating. Dat Moro zelf voorstelt om de paus aan te schrijven lijkt ons erg aannemelijk, aangezien beide mannen oude studievrienden waren. Volgens Bellocchio zochten de BR zelfs na het uitspreken van het doodsvonnis nog naar een onderhandelde oplossing. Dit impliceert dat de onderhandelingen er in de eerste plaats niet kwamen omdat de politici van de DC en de PCI dit niet wilden. Vijfentwintig jaar na datum wijst Bellocchio de *linea delle fermezza* af.

De droomscène anticipeert op het einde van de film. In Chiara's droom kan Moro vrij rondlopen in het huis en haar met vaderlijke liefde bejegenen. Een dergelijke fantasie laat ook toe om het trauma van de Morozaak te ontvluchten via een poëtische benadering van de werkelijkheid.

- Enzo ziet in de bibliotheek dat Chiara overstuur is. Zij zegt dat de brief van Moro aan diens vrouw haar aangrijpt en haar doet denken aan de brieven van de veroordeelde partizanen die haar vader haar voorlas. Ze vraagt hem of de BR Moro zullen doden. Chiara wijst op de wandaden van de DC, maar Enzo zegt dat de BR nog erger zijn. Dat ze bovendien nonsensicale communiqués schrijven. Chiara werpt tegen dat zijn scenario op niets slaat, dat het niet juist is, dat verbeelding nog nooit iemand gered heeft. Enzo werpt tegen dat de verbeelding het reële kan weergeven. Hij wil het einde van zijn scenario aanpassen. Hij beeldt zich in dat een jonge vrouw bij de ontvoerders hoort. Zij wil de ontvoerde redden zonder haar kameraden te verraden, maar kan niet naar de politie gaan. Hij zegt dat hij zich inbeeldt dat ze als Chiara is. Ze moet haar leven riskeren. Ze beseft dat ze verblind is geweest.

Chiara rijdt rond met de wagen. Ze ziet een jong koppel kussen.

Deze scène vormt een zelfreflexieve commentaar op wat Bellocchio met zijn film probeert over te brengen. Door Enzo aan het woord te laten over de fictieve vrouw in zijn scenario, kan Bellocchio de gevoelens en het dilemma van Chiara onder woorden brengen als aanvulling op het symbolische betekenisniveau.

Het personage van Enzo fungeert als Chiara's geweten. Tegen hem kan ze de gevoelens uiten die Moro's brief bij haar teweegbrengen en de gelijkenis die ze ziet met de brieven van de partizanen.

Via Enzo kan Bellocchio zijn mening over de BR kwijt. Zijn kritiek op het gebrek aan betekenis van de communiqués van de BR wordt gedeeld door heel wat commentatoren die een bijdrage leverden aan het historisch debat over de Morozaak.

In deze scène oppert Bellocchio ook de vraag of de verbeelding überhaupt enige rol van betekenis kan spelen. Hiermee stelt hij zijn eigen film in vraag, die door middel van de verbeelding betekenis wil verlenen aan de Morozaak.

- Moro is aan het schrijven. Op tv becommentarieert men de zoektocht aan het Lago della Duchessa. Primo is in de tuin op zoek naar de kanaries die weggevlogen zijn. Ernesto komt thuis. Moro wil de brief aan de paus voorlezen aan Primo en zijn kameraden. Mariano, hun leider, is er immers niet. Moro beschouwt de brief als zijn laatste reddingsboei. Hij vraagt of er een vrouw aanwezig is. Vraagt om suggesties. Chiara huilt. Moro vraagt haar of ze huilt omdat het een emotionele brief is. Ze zegt dat ze huilt uit angst en dat de brief koud en formeel is.
- De paus ontvangt de brief in zijn kabinet. Heel wat mensen zijn rond hem verzameld. Hij gooit de papieren van zijn bureau. De paus leest een verklaring voor vanop zijn ziekenbed. Hij vraagt de onvoorwaardelijke vrijlating van Moro.

Via de televisie worden we op de hoogte gebracht van de zoektocht aan het Lago della Duchessa. Het is duidelijk dat Bellocchio erop rekent dat zijn publiek vertrouwd is met de Morozaak. Hij doet dan ook niet de volledige situatie van het valse zevende communiqué uit de doeken maar stipt het slechts even aan.

De kanaries die ontsnapt zijn uit hun kooi vormen een metafoor voor het lot van Moro. Chiara ontkent dat zij ze heeft vrijgelaten. Toch lijkt het plausibel dat ze de kanaries hun vrijheid heeft teruggegeven als een symbolische daad om verlichting te brengen in haar gemoedstoestand.

De essentie van de brief aan de paus die Moro voorleest in de film komt overeen met de reële brief aan de paus. Moro had hierop veel hoop gevestigd om de onderhandelingen over een gevangenenruil op gang te brengen. Het voorlezen van de brief aan zijn bewakers in de film

legt de nadruk op de band tussen alle bewoners van het appartement. Chiara is erg ontroerd door de brief, maar durft haar ware gevoelens niet uiten tegenover Moro.

Dat Bellocchio zoveel aandacht besteedt aan de brief aan de paus en de daaropvolgende verklaring wijst aan dat hij dit beschouwt als een sleutelmoment in de Morozaak. Een moment waarop de zaak een andere wending had kunnen nemen. De paus sprak de BR dan wel met eerbied aan, door de onvoorwaardelijke vrijlating van Aldo Moro te eisen sloot hij vele deuren.

- Chiara staat aan de krantenkiosk. Ze koopt Corriere della Sera, L'Unita en Lotta Continua. Haar overbuurvrouw zegt dat haar man haar bedriegt. Enzo staat in de lift. Chiara neemt op het laatste moment de trappen. Politieagenten verspreiden zich in het gebouw. Chiara bereidt zich voor om zich een politiek gevangene te verklaren. Het is echter Enzo die aangehouden wordt.

De drie kranten die Chiara koopt zijn respectievelijk van centristische, communistische en radicaal-linkse signatuur. Het commentaar van de buurvrouw verklaart de vele nieuwsgierige blikken.

Wanneer BR-leden opgepakt werden, verklaarden ze zich inderdaad politiek gevangenen, zoals Chiara zich voorneemt te doen.

De scène leert ons ook dat in Italië tijdens de Morozaak een grote politiemacht werd ontplooid en dat iedereen met linkse affiliaties verdacht was. Bijzonder weinig leden van de BR waren bekend bij de politiediensten, die dus in het ijle tastten.

- Een aantal waarzeggers roepen het 'medium Bernardo' op om informatie over Moro's toestand en verblijfplaats te krijgen. Ze komen te weten dat Moro zich op de maan bevindt.

In de zoektocht naar Moro werd werkelijk beroep gedaan op spiritisme. Zelfs minister van binnenlandse zaken Cossiga zocht hierin zijn toevlucht. Door dit element van de Morozaak te berde te brengen toont Bellocchio ons dat het onderzoek volledig in het slop zat. Het toont ook aan dat ook het irreële een belangrijke rol heeft gespeeld in de Morozaak. De zaak kan dus niet louter verklaard worden door de belangen van de verschillende betrokkenen af te wegen.

- Chiara droomt. Moro loopt vrij rond en neemt enkele boeken ter hand. Chiara neemt hem bij de hand en leidt hem naar de deur. De gang is echter gevuld met politieagenten. Moro keert terug naar zijn cel. De volgende ochtend is aan de overkant van de straat een slogan geschilderd op de muur: ‘Wij sterven van heroïne en slavernij. Het kan mij niet schelen als Moro ook sterft’. Wanneer er wordt aangebeld schrikt iedereen in het appartement. Ernesto opent de deur, een priester en een misdienaar komen het huis wijden. Chiara valt flauw wanneer ze dit gadeslaat.

In de droomscène zet Chiara een volgende stap, ze lijkt van plan Moro te laten gaan, maar zelfs in haar droom durft ze die stap niet te zetten. Haar appelflauwte kunnen we lezen als de veruitwendiging van de enorme spanning die zich in haar heeft opgestapeld.

Het bezoek van de priester zou Moro de kans geven om de aandacht te trekken, hij doet dit echter niet en blijft even rustig als anders. Dit staat symbool voor de waardige houding die Moro gedurende zijn gevangenschap aanhield. We kunnen ons hiervoor, met Bellocchio, beroepen op de respectvolle houding die hij in zijn brieven ten aanzien van de BR tentoon spreidde. Moro’s waardige houding werd ook door Bragheti beschreven.

- De paus richt zich van op zijn balkon tot de BR. Ondanks het ultimatum dat verstreken is, spreekt hij de hoop uit, in de eerste plaats in naam van Moro’s vrienden en familie, dat ze Moro zullen vrijlaten.
- Moro praat met Mariano. Moro zegt dat zijn familie en vooral zijn kleinzoon niet zonder hem kan, dat hij nu nog niet kan sterven. De andere drie bewakers luisteren aan de deur. Primo lacht wanneer Moro voorstelt levenslang hun gevangene te blijven. Moro zegt dat alles geprobeerd is, dat hij niemand meer kan schrijven. Hij windt zich op. Hij zegt dat hij een martelaar zal zijn, dat het beeld van zijn dode lichaam de haat voor de BR zal opwekken. Mariano vertelt Chiara dat het beslist is dat Moro zal sterven. Ze vraagt of de oproep van de paus niet voldoende was als erkenning. Ze werpt op dat veel kameraden onder de indruk waren. Mariano en Primo zeggen dat ze een grotere erkenning nodig hebben. Ze verstaat niet waarom hij moet gedood worden. Mariano legt uit dat er geen humanitaire limieten zijn aan de revolutionaire strijd, iedereen kan opgeofferd worden. Ze moeten de eigen gevoelens aan de kant zetten voor een hoger doel. Volgens Mariano is het te gevaarlijk om nog te wachten.

De film toont dat Moro aan het einde van zijn gevangenschap zich ervan bewust was dat hij zou sterven. Dit bewustzijn blijkt sterk uit Moro's laatste brieven. We krijgen te zien dat Moro ten einde raad was en dat zijn gedachten uitgingen naar zijn familie. Dit draagt bij aan de doelstelling van de regisseur om met zijn film Aldo Moro als persoon te rehabiliteren.

Moro was er zich, zoals in de film naar voor wordt gebracht, inderdaad van bewust dat hij zou sterven als een soort martelaar. Hij weigerde deze rol en verkoos voor zijn leven te vechten. Om een dergelijk martelaarschap te voorkomen keerde hij zich ook af van zijn partij.

Via de woorden die Mariano tot Chiara richt leren we de motivatie van de BR kennen om Moro te doden. De oproep van de paus volstond niet als erkenning omdat die aanstuurde op een onvoorwaardelijke vrijlating. Bellocchio's visie houdt in dat de BR met de ontvoering van Moro in de eerste plaats erkenning nastreefden. Overeenkomstig met het historisch discours, vertelt de film ons ook dat de beslissing om Moro te doden goedgekeurd werd in alle structuren van de BR. Chiara is de verpersoonlijking van de dissidente stem binnen de BR. In werkelijkheid was het niet Bragheti die tegen de dood van Moro gekant was maar een deel van de Rome-kolom rond Morucci en Faranda. De meerderheidsstem in de BR wordt in de film verwoord door Mariano, die duidelijk maakt dat elk leven kan opgeofferd worden voor het revolutionaire ideaal. Door aan deze argumentatie uitgebreid aandacht te geven, wil Bellocchio aantonen hoe ver de BR verwijderd waren van een normale perceptie van de werkelijkheid. Als het erop aankwam was het de ideologische overtuiging die het overnam van de rede. Een dergelijke zienswijze lijkt ons toepasbaar op vele vormen van politiek geweld en terrorisme. Als laatste argument haalt Mariano ook aan dat het gevaarlijk zou zijn nog langer te wachten. Volgens een groot aantal bronnen was deze schrik om ontdekt te worden een belangrijke factor in de beslissing om Moro te doden.

- 's Avonds, Primo bereidt het eten. Op de televisie komt een voor de volgende dag geplande bijeenkomst van de DC aan bod. Chiara schrijft een geheime boodschap aan Moro, dat hij niet moet eten. Ze mengt iets in de soep. Ernesto gaat in discussie met Mariano. Hij zegt dat ze een grote fout gemaakt hebben, dat ze veracht zullen worden. Hij ziet in dat ze geen helden, maar moordenaars geworden zijn. Hij dreigt te vertrekken. Ze eten, Primo neemt het onaangeroerde bord van Moro. Ze slaan een kruisteken voor het eten. Chiara eet niet en zegt dat ze gaat slapen. Ze opent de sloten van Moro's cel. Als de terroristen slapen verlaat Moro zijn cel, doet zijn mantel aan en verlaat het appartement. In de vroege morgen wandelt hij door de lege straten van

Rome. Chiara ligt te slapen. We zien dat de drie mannen een geblinddoekte Moro uit zijn cel halen.

Deze scène biedt ons twee alternatieve ontknopingen van de Morozaak aan. De meeste aandacht gaat naar een einde waarbij Moro vrij door de straten van Rome loopt, nadat Chiara hem heeft vrijgelaten. Uiteraard strookt dit niet met de werkelijkheid. Met dit alternatieve einde verleent Bellocchio betekenis aan het verleden niet zozeer door het op een correcte manier te representeren maar door er een symbolische lading aan te geven. De fictie biedt een vluchtweg voor de Morozaak als spokend verleden, net zoals het in de film een manier is voor Chiara om aan de realiteit te ontsnappen. Er werden reeds zeer veel verschillende versies gegeven van de Morozaak, die allen claimden de waarheid te zijn. Bellocchio becommentarieert deze veelheid aan interpretaties door een duidelijk fictief einde als alternatief naar voor te brengen.

De scène bevat evenwel ook elementen die aansluiten bij het algemeen aanvaarde historisch discours. Via de televisie komen we te weten dat de DC een bijeenkomst plande voor de volgende dag. Op deze bijeenkomst zou men spreken over de mogelijkheid om toenadering te zoeken tot de BR door een eenzijdig gebaar te stellen. Zover kwam het echter niet. In de film krijgen we hierrond via de televisie slechts een kleine hint. Een degelijke voorkennis van de geschiedenis van de Morozaak is dus nodig om dergelijke betekenissen op te merken.

Terwijl Chiara slaapt zien we dat de drie andere bewakers een geblinddoekte Moro uit zijn cel halen. In werkelijkheid werd Moro gedood met de medewerking van Braghetti. Deze invention maakt van Chiara een onschuldiger personage.

- De plechtigheid in San Giovanni in Laterano in aanwezigheid van de Italiaanse politieke klasse en geleid door de paus.

Door dit element van de Morozaak in de film te integreren verleent Bellocchio krediet aan Moro die afstand had genomen van zijn partij en hen mede verantwoordelijk stelde voor zijn eventuele dood. De herdenking van Moro in afwezigheid van diens lichaam is een krachtig symbool voor de laakbare houding van de Italiaanse politici.

6.5.2 Analyse van de audiovisuele laag

Marco Bellocchio maakt in zijn film uitvoerig gebruik van alle filmische lagen om het verhaal te vertellen en er betekenis aan te verlenen. Dat hij in zijn film resoluut kiest voor een poëtische benadering van de werkelijkheid komt vooral in de audiovisuele laag tot uiting. We onderzoeken hoe de montage, de mise-en-scène, het geluid en tekst in de film gebruikt worden om betekenis te creëren.

De montage speelt een erg belangrijke rol in de film. Het is geen louter functionele montage waarmee de verschillende verhaalsequenties aan elkaar gelijmd worden. De montage wordt actief gebruikt om betekenis over te dragen. Dit gebeurt bovendien op verschillende manieren. De televisie- en archiefbeelden zijn het meest opvallende gebruik van de montage als betekenisdrager. Via de televisiebeelden wordt het feitelijk kader van de Morozaak geschetst. In onze analyse van de narratieve laag besteedden we reeds aandacht aan de inhoud van de diverse televisiefragmenten. In tegenstelling tot *Piazza delle cinque lune* spelen de televisiebeelden in *Buongiorno, notte* een cruciale rol. Ze vormen als het ware de historische kroniek die een tegengewicht vormt tegen de artistieke visie op de Morozaak die door de film wordt gepresenteerd. Bellocchio is er zich van bewust dat deze kroniek ook niet overeenkomt met de objectieve waarheid. Hij zegt hierover dat ‘de zienswijze van de televisie steeds gemanipuleerd is door de macht. In 1978 waren er in Italië slechts twee kanalen. De televisie had nog iets sacraal, maar de vrijheid van het individu was nog veel groter dan vandaag. De televisie legde haar wereldvisie niet op.’¹⁸³ Door het chronologische verloop via de eigentijdse televisiebeelden weer te geven beleven we de Morozaak mee met het Italiaanse publiek in 1978. We krijgen de televisiebeelden ook vaak te zien op de televisie in het appartement aan de Via Montalcini. Hierdoor kijken we mee met de BR-leden en zijn we er ons van bewust dat de representatie in de media een invloed had op de ontwikkeling van de zaak. De televisiebeelden laten toe om een breder kader te scheppen zonder het appartement te verlaten.

Naast televisiebeelden worden ook archiefbeelden en filmfragmenten ingevoegd van de Sovjet-Unie en de Tweede Wereldoorlog. Die vormen een historisch en ideologisch metanarratief. De eerste archiefbeelden zijn beelden van de begrafenis van Lenin van de hand

¹⁸³ P. Mériageu, ‘Bellocchio filme l’affaire Aldo Moro. Le meurtre qui ébranla l’Italie’, in: *Le Nouvel Observateur*, 05.02.2004, s.p.

van Dziga Vertov, de grondlegger van het documentaire filmgenre. De gezichten van de vele meisjes die huilen om de dood van Lenin refereren aan het verdriet van Chiara. De archiefbeelden worden in de film afgewisseld met beelden van een slapende Chiara. Destijds werd het verdwijnen van Lenin gezien als het einde van de revolutionaire droom. Ook Chiara's revolutionaire droom was gebroken. De referentie aan Lenin is ook relevant voor wat betreft de ideologische achtergrond van de BR. Voor hun theorieën over een proletarische strijderspartij deden de BR beroep op de ideeën van Lenin over de wijze waarop de revolutie moest gevoerd worden. De betekenis die door het invoegen van dit archieffragment wordt gecreëerd past in het verhaal en is bovendien historisch te verantwoorden. De volgende archiefbeelden die in de film aan bod komen ontberen deze kwaliteiten. Het gaat om propagandabeelden uit de Sovjet-Unie van de stalinistische periode. De beelden van een vijfpuntige ster gevormd door dansers en de hamer en sikkel als symbool van het communisme leggen de link tussen de BR en het stalinisme. De beelden volgen in de film bovendien direct na het scanderen van het mantra 'de arbeidersklasse zal over allen heersen' waardoor de vermeende ideologische inspiratie nog sterker in de verf wordt gezet. Van een dergelijke inspiratie was evenwel geen sprake. De Sovjet-Unie onder Stalin werd door de BR niet als een voorbeeld gezien, maar als een autoritair regime dat ver afstond van het ware marxisme-leninisme.

Om de link die Chiara legt tussen Moro's lot en hetgeen de partizanen overkwam te visualiseren last Bellocchio fragmenten in van de film *Paisà* (1946) van Roberto Rossellini. De fragmenten tonen executies van partizanen. Deze montage vergezelt de voice-over waarin de afscheidsbrief van Moro gevolgd wordt door een brief van een verzetsstrijder. Een combinatie van de verschillende filmische lagen produceert de betekenis.

We kunnen de intertekstuele link tussen *Paisà* en *Buongiorno, notte* ook op een hoger niveau bekijken, namelijk voor wat betreft de positie die ze innemen in het debat over de kenbaarheid van de geschiedenis. De dood van de partizanen strookt niet met het dominante geschiedbeeld over het einde van de Tweede Wereldoorlog, waarin de partizanen bij de overwinnaars worden gerekend. De vrijheid van Moro aan het einde van *Buongiorno, notte* is gelijkaardig aan de dood van de partizanen in *Paisà*. In beide gevallen strookt dit niet met het ware einde van de film of de geschiedenis.¹⁸⁴

¹⁸⁴ A. O'Leary, *Tragedia all'Italiana...*, p. 102.

De montage is niet enkel een betekenisdrager in de film wanneer archiefbeelden worden ingelast. Ook binnen het verhaal van het appartement en zijn inwoners wordt de montage op een subtiele manier in combinatie met de mise-en-scène aangewend. In de montage worden vaak beelden van Moro in zijn cel afgewisseld met beelden van zijn bewakers. Dit versterkt het idee dat een bepaalde band ontstaat tussen hen.

Het laatste beeld van de film is er één van Moro die vrij door de straten wandelt. Na de archiefbeelden van de staatsbegrafenis en de begeleidende tekst die het einde van de Morozaak becommentarieert, keert de regisseur nog even terug naar het alternatieve einde. Door deze ingreep wordt de poëtische benadering van de film bekrachtigd.

Wat ook opvalt in de montage is dat er geen cesuren worden ingelast tussen de representatie van de realiteit en de verbeelding van Chiara. Bellocchio kiest er bewust voor om die in elkaar te laten overvloeien en geen aparte visuele stijl aan te wenden voor de verhaalsequenties die zich in Chiara's verbeelding afspelen. De kijker realiseert zich vaak pas achteraf dat hij een ingebeelde scène zag. Deze montage, of het gebrek eraan, zet de poëtische en subjectieve waarheid waarin de film naar wordt gestreefd in de verf.

We wenden onze blik vervolgens naar de mise-en-scène die een cruciale plaats inneemt in *Buongiorno, notte*. De film is opgevat als een soort *kammerspiel*. Een groot deel van de film speelt zich af in het appartement waar Moro wordt gevangen gehouden. Het appartement is meer dan een decor, het vormt een belangrijke factor in de film. Het lege appartement is het eerste wat we te zien krijgen in de film. Voor we getuige zijn van de misdaad hebben we reeds kennis gemaakt met de plaats van het delict. Het appartement wordt een gesloten ruimte waarin de gevangene wordt vastgehouden. Het wordt eveneens een gesloten ruimte waaruit men enkel kan ontsnappen in de verbeelding. Door de hoofdmoot van de actie in het appartement te situeren creëert Bellocchio een beklemmende sfeer. Dit wordt versterkt door het gebrek aan licht, de tralies rond de ramen en de blikken van de omringende appartementsbewoners. Het appartement overstijgt zijn wezen van locatie en verwordt tot een soort cocon die een belangrijke rol speelt in het bepalen van Moro's lot.

De kooi met kanaries is een metaforisch element van de mise-en-scène dat symbool staat voor de beproeving die Moro ondergaat. De inspiratie ervoor vond Bellocchio bij Bragheti's relaas over het leven in het appartement. De kanaries zijn in de eerste plaats een bewijs van de alledaagsheid van het leven in het appartement. Ze worden bovendien net zoals Moro verzorgd en gevangen gehouden door de bewoners van het appartement. De kanaries

verdwijnen op een bepaald moment in de film. We weten niet of ze door Chiara werden vrijgelaten of ten prooi vielen aan een kat.

Enkele voorwerpen in het appartement herinneren ons aan de activiteiten van de BR buiten het appartement. In de eerste plaats zijn dit hun wapens. Deze wapens laten toe om de daden van de BR die we via de televisie leren kennen, toe te schrijven aan de jonge bewoners van het appartement. We zien de wapens vaak in beeld in de film maar ze worden nooit gebruikt, het zijn ‘passieve wapens’. Binnen het appartement wordt er geen geweld gebruikt. Het is in de eerste plaats een alledaagse locatie waar men slaapt, leeft, eet,...

Een ander element van de mise-en-scène dat historisch relevant is, is de rode vlag van de BR in Moro’s cel. Een dergelijke vlag is te zien op de foto’s die door de BR verspreid werden om te bewijzen dat Moro ongedeerd was. Bragheti verklaarde in haar boek dat de vlag permanent in Moro’s cel ophing. Wanneer we Moro in beeld zien, zien we ook steeds de vlag. Dit herinnert ons aan de verantwoordelijkheid van de BR in de gevangenschap van Moro.

De mise-en-scène wordt ook ingeschakeld om de ideologische achtergrond van de BR te schetsen. Wanneer Chiara uit bed komt op de dag van Moro’s ontvoering valt een boek naast haar uit bed. We kunnen duidelijk zien dat het gaat om *La Sacra Famiglia*¹⁸⁵ van Marx en Engels. Niet zozeer de specifieke inhoud van dit boek is belangrijk maar louter het feit dat het een verwijzing is naar het marxisme.

*Lettere di condannati a morte della Resistenza*¹⁸⁶ is een ander boek dat een belangrijke rol speelt in de film. De overeenkomsten tussen de brieven van Moro en van de partizanen die Chiara leest, zijn een cruciaal element in haar psychologische ontwikkeling. We krijgen het boek ook enkele malen in beeld als element van de mise-en-scène. Een eerste maal duikt het op wanneer Enzo het ter hand neemt in de bibliotheek. Op dat moment is de betekenis van dit boek nog niet duidelijk. Deze ingreep vormt een indicatie van de zelfreflexieve functie voor de film van Enzo’s personage. Later in de film zien we nog dat Chiara het boek leest.

Een volgend element van de audiovisuele laag van de film dat we analyseren is het geluid. Bellocchio gebruikt niet enkel muziek om de betekenis van de film te ondersteunen, hij schakelt ook korte geluidseffecten in om extra betekenis te verlenen aan bepaalde beelden.

¹⁸⁵ *De heilige familie* is een boek van Marx en Engels uit 1844. Het boek is een kritiek op de theorie van de Jonge Hegelianen.

¹⁸⁶ Brieven van ter dood veroordeelde verzetslieden

Het is niet vanzelfsprekend om dit duidelijk te maken aan de hand van een geschreven tekst, maar we geven toch enkele voorbeelden. Chiara's dagdromen gaan zo bijvoorbeeld vaak vergezeld van het geluid van engelen. De geluiden dragen bij aan de sfeerschepping en de psychologische uitdieping van de personages.

Het belangrijkste element van de geluidsband dat ingeschakeld wordt als betekenisdrager is uiteraard de muziek. De muziek van Pink Floyd¹⁸⁷ ondersteunt enkele sleutelscènes in de film. Zo gaan de archiefbeelden van de herdenkingsplechtigheid in San Giovanni in Laterani enkel vergezeld van de muziek, en horen we de paus niet. De muziek van Pink Floyd werd gemaakt aan het einde van de jaren zeventig en helpt de film op die manier in dit tijdperk te situeren. Bellocchio zegt over de muziek van Pink Floyd dat ze 'revolte en wanhoop synthetiseert' en dat ze daarom 'doeltreffender is dan veel woorden'.¹⁸⁸

Naast de begeleidende muziek hebben we ook nog aandacht voor het partizanenlied *Fischia il vento* dat in de film wordt gezongen. Het werd geschreven in september 1943 door Felice Cascione. De muziek is die van het Russische populaire lied Katjoesja. Samen met *Bella Ciao* is *Fischia il vento* het belangrijkste erelied aan het verzet. In onze analyse van de narratieve laag verklaarden we reeds de link tussen de BR en de strijd van de partizanen.

Er wordt ten slotte ook gebruik gemaakt van tekst als betekenisdrager in de audiovisuele laag. Op een bepaald moment in de film zien we vanuit het appartement een slogan die geschilderd is op de muur aan de overzijde van de straat: 'Wij sterven van heroïne en slavernij. Het kan mij niet schelen als Moro ook sterft'. Op deze manier verbeeldt Bellocchio de houding van bepaalde segmenten van extraparllementair links. De slogan sluit aan bij de houding 'niet met de staat, noch met de BR'.

Aan het einde van de film, bij de archiefbeelden van de herdenkingsplechtigheid, verschijnt een niet-diëgetische tekst in beeld.

'Aldo Moro werd vermoord op 9 mei 1978, nadat hij 55 dagen doorbracht in gevangenschap. Een voor één werden zijn ontvoerders en moordenaars gearresteerd en veroordeeld tot een levenslange gevangenisstraf. Een straf die ze uitzitten onder een half-vrij regime. De

¹⁸⁷ Pink Floyd is een Engelse rockband die vroege erkenning kreeg voor zijn psychedelische rockmuziek. De groep evolueerde tot pioniers van de progressieve rock en symfonische muziek. Pink Floyd is bekend door zijn filosofische songteksten, klassieke rockcomposities, experimenten met geluid, grafisch en artistiek vernieuwende hoesontwerpen en niet in de laatste plaats door vele spectaculaire live-concerten. Als een van de meest succesvolle en invloedrijke bands in de rockmuziek verkocht Pink Floyd wereldwijd meer dan 300 miljoen albums.

¹⁸⁸ P.L. Thirard, 'Entretien avec Marco Bellocchio', in: *Positif*, 2004, 516, p. 9.

plechtige staatsbegrafenis werd door paus Paulus VI geleid in de San Giovanni in Laterano-kathedraal in aanwezigheid van de voltallige Italiaanse politieke klasse. Enkel het lichaam van Aldo Moro ontbrak. Zijn familie weigerde het vrij te geven en verkoos een private plechtigheid.'

Deze tekst zorgt, als ondersteuning van de beelden van de officiële herdenkingsplechtigheid, voor een lezing van het einde van de Morozaak die conform de historische literatuur is, en contrasteert daardoor met het alternatieve einde waarin Moro zijn vrijheid herwint. Opvallend is ook dat aandacht wordt geschonken aan de straffen die aan de BR-terroristen werden gegeven en het feit dat de terroristen vandaag in een regime van deels of volledig herwonnen vrijheid leven. Dit past in het hedendaagse tijdperk waarin de voormalige terroristen werken aan hun reïntegratie in de samenleving, een thema dat bovendien in het laatste decennium uitgebreid behandeld werd in de Italiaanse cinema.

6.6 Evaluatie van *Buongiorno, notte* als historische speelfilm

Het is geen eenvoudige opgave om de waarde van *Buongiorno, notte* als historische speelfilm te evalueren. Regisseur Marco Bellocchio had namelijk met de film niet de intentie om een zo correct mogelijke representatie te geven van de Morozaak. Zelf wilde de filmmaker dan ook niet dat *Buongiorno, notte* het label van historische speelfilm kreeg. Hiermee wenste hij te vermijden dat de film in de eerste plaats getaxeerd zou worden op zijn historische authenticiteit. In onze evaluatie zal een dergelijke vergelijking met de historische werkelijkheid dan ook geen eersterangsrol spelen. We behouden evenwel het label historische speelfilm. De film wordt in de vakpers immers algemeen beschouwd als een historische speelfilm. Bovendien ligt de betekenis van de film in de relatie die erin wordt opgebouwd met de geschiedenis.

Marco Bellocchio heeft in zijn film resoluut gekozen voor een poëtische benadering van het verleden. In onze analyse van de narratieve en de audiovisuele laag hebben we daar uitgebreid voorbeelden van gegeven. De vraag die we moeten beantwoorden is in welke mate de film met deze poëtische benadering van het verleden bijdraagt aan onze kennis van de geschiedenis. Het moge duidelijk zijn dat deze bijdrage niet zozeer zaak is van een feitelijk correcte weergave van de Morozaak. Om de film te beoordelen zijn we daarom verplicht afstand te nemen van de standaarden die we gewoonlijk hanteren bij onze evaluatie van geschreven geschiedenis.

Een eerste grote verdienste van de film is dat hij aangezet heeft tot een debat over de relatie tussen film en geschiedenis. Naar aanleiding van *Buongiorno, notte* verschenen opvallend veel artikels die de omgang met het verleden in de film behandelden. Nog in 2008 staan publicaties van onder andere Alan O'Leary op stapel waarin de film uitgebreid zal behandeld worden. Ook in de recensies van de vakpers en de interviews met regisseur Marco Bellocchio werd uitgebreid aandacht besteed aan de geschiedenis van de Morozaak en de positie van de film t.o.v. het verleden. Ook over de geschiedenis van de Morozaak werd gedebatteerd. De film werd bekritiseerd door de rechterzijde omdat de film een te positief beeld zou ophangen van de BR. Ook van de linkerkzijde kwam er kritiek. De film zou de schuld van de DC onvoldoende aantonen en van een samenzwering is in Bellocchio's film geen spoor terug te

vinden. De meningen liepen sterk uiteen over verschillende van de ingrepen in de film. Vooral de rol van Enzo en het einde van de film zorgden voor veel controverse.

Bij onze evaluatie richten we onze aandacht in de eerste plaats op de kwaliteiten van de film op zich. Vele historische speelfilms doen niet veel meer dan een algemeen aanvaard verhaal over de geschiedenis te vertalen in de filmtaal, verpakt in een dramatische plot. Door de bijzondere kwaliteiten van de cinematografie kan dit leiden tot een persoonlijker en emotionelere band met de geschiedenis. Bellocchio heeft met *Buongiorno, notte* een poging ondernomen om dit te overstijgen. De subjectiviteit van de filmtaal, vaak gezien als een euvel, heeft hij aangewend om tot een ander soort begrip te komen van de geschiedenis. Door gebruik te maken van het poëtische potentieel van de filmtaal ontsnapt hij aan de clichés en de vooronderstellingen in het historisch debat over de geschiedenis van de Morozaak. Dit poëtisch potentieel brengt Bellocchio naar boven in alle lagen van de filmtaal. De muziek wordt zowel aangewend om de sfeer van een scène te ondersteunen als om een tegengewicht te bieden. In de montage wordt het onderscheid tussen verbeelding en feitelijk relaas opgeheven. De mise-en-scène wordt een actieve speler in de ontwikkeling van het verhaal. Het bijzondere aan *Buongiorno, notte* is dat de film door zijn poëtische benadering een eigen visie naar voor brengt op ons begrip van het verleden. Geschiedenis is immers meer dan een feitelijke kroniek, of zou dat althans moeten zijn. *Buongiorno, notte* toont aan dat geschiedenis ook te maken heeft met het oproepen van de sfeer waarin de geschiedenis zich afspeelde, zich bewust zijn van de menselijke factor, de psychologische drijfveren. Bellocchio bewijst dat film het middel bij uitstek is dat de kwaliteiten heeft om geschiedenis op een dergelijke wijze te benaderen.

De film veronderstelt een voorkennis van zijn publiek over het verloop en de afloop van de Morozaak, maar ook van de vele verschillende theorieën erover. Hierdoor kan de regisseur het verhaal vanuit de cocon van het appartement vertellen, waarbij de televisiebeelden ons herinneren aan de politieke ontwikkeling van de Morozaak. Alan O'Leary omschrijft de film als een palimpsest¹⁸⁹.¹⁹⁰ Dit laat toe om de complexe scène van het alternatieve einde waarin Moro vrij door de straten loopt te begrijpen. Met deze scène becommentarieert Bellocchio de drang om tot een finale verklaring te komen voor de dood van Moro. Hij gaat de vraag uit de weg door dit alternatieve einde. De intertekstuele relatie met andere representaties van de

¹⁸⁹ Stuk perkament dat na afkrabbing van de oorspronkelijke tekst opnieuw beschreven is.

¹⁹⁰ A. O'Leary, *Tragedia all'Italiana...*, p. 96.

Morozaak, het inlassen van archiefbeelden en de zelfreflexieve aard van de film zelf tonen evenzeer aan dat er niet één directe toegang is tot het begrip van het verleden, maar dat elke representatie een eigen begrip van het verleden met zich meebrengt. *Buongiorno, notte* is daarom misschien meer nog dan een film over de Morozaak, een film over de verschillende wijzen waarop men probeert tot een volledig begrip te komen van de Morozaak. Bellocchio doet daarom in de film ook aan zelfreflectie om aan te tonen dat ook zijn film slechts een bepaalde manier is om de geschiedenis te benaderen. Het personage van Enzo dat een scenario schrijft met de titel *Buongiorno, notte* is eerder een functie dan een personage. Zijn aanwezigheid dient om de toeschouwer erop te wijzen dat de film een herinterpretatie van de geschiedenis in zich draagt. Het zich bewust zijn van de eigen subjectieve positie is een belangrijk uitgangspunt om op een gedegen manier met geschiedenis om te gaan. Het is dan ook opmerkelijk en lovenswaardig dat Marco Bellocchio erin slaagt om dit zo duidelijk naar voor te brengen in een historische speelfilm. Toch is de balans niet volledig positief. Op narratief vlak is het inlassen van Enzo's personage een onhandige ingreep. Zijn personage en de functie die het vervult staan vaak te ver af van het verhaal dat in de film verteld wordt.

Een ander sterk punt van de wijze waarop de film met geschiedenis omgaat is dat de uiteindelijke interpretatie overgelaten wordt aan de individuele kijker. Verschillende interpretaties van de Morozaak passeren de revue. Dit verklaart dat de film zowel bij de linker- als de rechterzijde zowel enthousiaste als kritische reacties opwekte. Bellocchio maakt geen duidelijk onderscheid tussen de goeden en de slechten. Het is erg duidelijk dat hij poogt het monsterlijke beeld dat in veel representaties van de BR wordt gegeven te nuanceren. Doch worden de BR ook getoond als jonge mensen die zodanig bevangen zijn door hun eigen gelijk dat ze naar geweld grijpen. Om de ideologische achtergrond van de BR te duiden wijst Bellocchio op hun marxistische inspiratie, maar ook de interpretatie van het *cattocommunismo* komt in de film aan bod. Zonder dit als een absolute waarheid te verkondigen wijst Bellocchio er ook op dat de *linea della fermezza* misschien niet de juiste houding was die door het merendeel van de Italiaanse politieke klasse werd aangehouden. Bellocchio treedt niet op als rechter maar als advocaat van verschillende partijen. Dit betekent niet dat elke waarheid over de Morozaak evenveel waarde zou hebben. Bellocchio maakt zeker keuzes die een grote impact hebben op de betekenis die aan de Morozaak verleend wordt. Zo is de keuze om de complottheorieën te negeren niet enkel een operatie die toelaat om een fictief verhaal over de Morozaak te vertellen. Hierdoor wordt het politieke element, zoals het aan bod komt in de samenzweringstheorieën en films zoals *Piazza delle cinque lune*, geëvacueerd uit de

film. De BR worden hierdoor voorgesteld als een autonome actor. Een interpretatie die ons inziens erg waardevol is.

Door deze benadering wijst Bellocchio op een van de belangrijkste eigenschappen van de geschiedenis van de Morozaak: de onmogelijkheid om er een eenduidige en volledige verklaring aan toe te schrijven.

Ons eindoordeel over *Buongiorno, notte* als historische speelfilm is dus erg positief. Met deze film is Marco Bellocchio erin geslaagd om de platgetreden paden van de geschiedenis van de Morozaak te vermijden. Op een avontuurlijke wijze en zonder op een ongeoorloofde manier af te wijken van het historisch discours, presenteert Bellocchio een vernieuwende wijze om film in te schakelen om tot een uitgebreider begrip van het verleden te komen. De film is een meerwaarde op verschillende vlakken. In de eerste plaats voor de geschiedschrijving van de Morozaak. De film benadert de zaak immers vanuit een eigen perspectief en werpt zo een ander licht op de traditionele interpretaties van de zaak. Daarnaast is *Buongiorno, notte* ook een voorbeeld van hoe met een film over het wezen van geschiedenis kan gereflecteerd worden. De film getuigt van een bewustzijn van de eigen subjectieve positie en het belang daarvan voor een echt historisch begrijpen. Geschiedenis wordt door de film ook voorgesteld als een arena waarin verschillende interpretaties met elkaar strijden. Deze film heeft niet de ambitie een van deze interpretaties te willen zijn die deelneemt aan deze strijd om de waarheid, al toont hij ook het besef dat dit onvermijdelijk is, maar houdt iedereen die zoekt naar een begrip van het verleden een spiegel voor.

7 Algemeen Besluit

De analyse van *Piazza delle cinque lune* en *Buongiorno, notte* heeft ons veel geleerd over de mogelijkheden waarover de historische speelfilm beschikt om het verleden te representeren.

De theoretische literatuur over geschiedenis en film leverde ons de overtuiging op dat de historische speelfilm een waardevolle bijdrage kan leveren aan onze kennis van de geschiedenis. De toepassing van deze theorie op de representatie van het Italiaans terrorisme van links, en specifiek van de Morozaak, in twee historische speelfilms bracht bevestiging van deze overtuiging.

We leerden de Morozaak kennen als een onderwerp waarover de geschiedenis nog geen finaal oordeel heeft geveld. Er moet met erg veel diverse elementen rekening gehouden worden om tot een zeker begrip te komen van de zaak. Tot op zekere hoogte kunnen we de dood van Aldo Moro ook beschouwen als een spokend verleden dat nu en dan aan de oppervlakte komt in de Italiaanse samenleving. De complexiteit van deze geschiedenis maakt ze bijzonder interessant om de representatie ervan in de historische speelfilms te onderzoeken.

Via een analyse van de films over de Morozaak krijgen we een indicatie van welke vragen en debatten er rond deze geschiedenis leven. Het gaat hierbij om de mogelijke betrokkenheid van buitenlandse geheime diensten, van de Italiaanse politieke klasse en van duistere rechtse krachten. Verder wordt ook de weigering van de Italiaanse overheid om onderhandelingen aan te knopen met de BR in vraag gesteld. Ook de vraag of Moro's dood reeds van bij het begin van de ontvoering vaststond is onderwerp van debat.

De analyse van de twee films leerde ons ook heel wat over de wijze waarop met geschiedenis wordt omgegaan in de historische speelfilm.

In *Piazza delle cinque lune* wordt een volledige complottheorie over de Morozaak opgebouwd. Deze theorie strookt ons inziens niet met het historisch discours. De film probeert te verdoezelen dat hij een subjectieve positie inneemt ten opzichte van de historische werkelijkheid. Als representatie van het verleden is de film in zijn geheel dan ook niet echt geslaagd. Toch is de film op een aantal vlakken interessant om te kijken hoe het verleden verbeeld wordt. Door het inlassen van veel verschillende visuele stijlen en documenten in de montage wordt een historische look gecreëerd. Ook de mise-en-scène wordt gebruikt als een drager van historische betekenis. De verschillende componenten van de filmtaal kunnen dus

worden ingelast als historische betekenisdragers. Op narratief vlak zagen we dat een mainstream verhaal niet in de weg hoeft te staan van de representatie van het verleden.

Vooraf *Buongiorno, notte* kan ons inziens gelden als voorbeeld van de mogelijkheden die de fictiefilm heeft om een alternatieve vorm van historische kennis op te bouwen. De film slaagt in zijn opzet om een poëtische, suggestieve relatie met het verleden op te bouwen. In de historische visie waarvan de film getuigt wordt meer ruimte gelaten voor de gevoelsmatige en persoonlijke kant. Bovendien reflecteert de film ook over de mogelijkheid om tot historische waarheid te komen en over haar eigen positie in de arena van de geschiedschrijving. De film veronderstelt een zekere voorkennis over de geschiedenis van de Morozaak en behandelt het feitelijk relaas slechts op de achtergrond. Dit betekent echter allesbehalve dat de film zich niet zou engageren in het historisch discours over de Morozaak. Eerder dan zich middenin het historisch debat te positioneren, formuleert de film een commentaar op dit debat.

Deze film toont aan dat de filmtaal vele kwaliteiten heeft die de geschreven academische geschiedschrijving vaak ontbeert. Wanneer die kwaliteiten op een juiste manier aangewend worden, kan de historische speelfilm een echte verrijking zijn voor het historische landschap. Dit is zeker het geval wanneer we het feitelijk relaas willen overstijgen en de geschiedenis willen begrijpen in de volle zin van het woord. We pleiten zeker niet voor de historische speelfilm als superieure vorm van geschiedenis. In bepaalde gevallen kunnen ze echter een waardevolle aanvulling vormen op de traditionele geschiedschrijving.

Bibliografie

1 DEEL I: Film en geschiedenis

Bickford-Smith (V.), 'Rosenstone on film, Rosenstone on history: an African perspective', in: Rethinking History: Journal of Theory and Practice, XI, 2007, 4, pp. 531-545.

Burgoyne (R.), 'The balcony of history', in: Rethinking History: Journal of Theory and Practice, XI, 2007, 4, pp. 547-554.

Engelen (L.), 'Back to the future, ahead to the past. Film and history: a status questionis', in: Rethinking History: Journal of Theory and Practice, XI, 2007, 4, pp. 555-563.

Falbe-Hansen (R.), 'The filmmaker as historian', in: P.O.V. filmtidsskrift, XVI, 2003, 2, pp. 109-118.

Ferro (M.), Planchais (J.), Les médias et l'histoire. Le poids du passé dans le chaos de l'actualité, Paris, CFPJ, 1997, 166 p.

Ferro (M.), 'Film as agent, product and source of history', in: Journal of Contemporary History, XVIII, 1983, 3, 'Historians and Movies: The State of the Art: Part 1', pp. 357-364.

Hesling (W.), 'Het verleden als verhaal. De narratieve structuur van historische films', in: Communicatie, XXIX, 2000, 1, pp. 2-20.

Jonker (E.), 'Misbruik van de geschiedenis. Het historisch gehalte van de nieuwe media', in: Tijdschrift voor mediageschiedenis, I, 1998, 1, pp. 93-101.

Landy (M.) (ed.), The historical film : history and memory in media, New Brunswick (N.J.), Rutgers university press, 2001, 350 p.

Munslow (A.), 'Film and history: Robert A. Rosenstone and *History on Film/Film on History*', in: Rethinking History: Journal of Theory and Practice, XI, 2007, 4, pp. 565-575.

Rosenstone (R.A.), 'A historian in spite of myself', in: Rethinking History: Journal of Theory and Practice, XI, 2007, 4, pp. 589-595.

Rosenstone (R. A.), History on Film/ Film on History, Harlow, Pearson Longman, 2006, 182 p.

Rosenstone (R. A.), Visions of the past : the challenge of film to our idea of history, Cambridge (Mass.), Harvard university press, 1995, 271 p.

Rosenstone (R. A.), Revisioning history : film and the construction of a new past, Princeton (N.J.), Princeton university press, 1995, 255 p.

Sobchack (V.) (ed.), The persistence of history : cinema, television, and the modern event, New York, Routledge, 1996, 265 p.

Short, (K.R.M.) (ed.), Feature films as history, London, Croom Helm, 1981, 192 p.

Sorlin (P.), The film in history: Restaging the past, Oxford, Basil Blackwell, 1980, 226 p.

Toplin (R.B.), 'Cinematic history: where do we go from here?', in: The Public Historian, XXV, 2003, 3, pp. 79-91.

Vos (C.), Bewegend verleden : inleiding in de analyse van films en televisieprogramma's, Amsterdam, Boom, 2004, 232 p.

Westwell (G.), 'Critical approaches to the history film – A field in search of a methodology', in: Rethinking History: Journal of Theory and Practice, XI, 2007, 4, pp. 577-588.

2 DEEL II : Het Italiaans terrorisme

Literatuur

Alexander (Y.) en Myers (K.A.) (ed.), Terrorism in Europe, Londen, Croom Helm, 1982, 216 p.

Catanzaro (R.), The Red Brigades & left-wing terrorism in Italy. Londen, Pinter, 1991, 216 p.

Drake (R.), The Aldo Moro murder case. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1995, 318 p.

Drake (R.), The revolutionary mystique and terrorism in contemporary Italy. Bloomington, Indiana University Press, 1989, 218 p.

Katz (R.), Days of wrath. The ordeal of Aldo Moro: The kidnapping, the execution, the aftermath. New York, 1980, 326 p.

Moss (D.), The politics of left-wing violence in Italy, Basingstoke, Macmillan, 1989, 317 p.

Meade Jr. (R. C.), Red Brigades: the story of Italian terrorism, Basingstoke, Macmillan, 1990, 301 p.

Merkel (P.H.), Political violence and terror: motifs and motivations. Berkeley, University of California Press, 1986, 379 pp.

Putnam (R. D.), The beliefs of politicians: ideology, conflict, and democracy in Britain and Italy. New Haven, Yale University Press, 1973, 309 p.

Romano (S.), Histoire de l'Italie du Risorgimento à nos jours. Paris, Seuil, 1977, 393 p.

Sciascia (Leonardo), De zaak Moro, Antwerpen, Lotus, 1978, 175 p.

Online

D'Errico (D.), 'Commen s'est écrite et continue de s'écrire l'histoire des Années de Plomb', geraadpleegd op: La clé des langues, <http://cle.ens-lsh.fr>

3 DEEL III: Filmanalyse

3.1 Algemeen

Literatuur

Bondanella (P.), Italian cinema: from neorealism to the present, New York, Continuum, 2001, 546 p.

Celli (C.) en Cottino-Jones (M.), New guide to Italian Cinema, New York, Palgrave Macmillan, 2007, 234 p.

Gianetti (L.D.), Understanding movies, Upper Saddle River, Prentice-Hall, 1998, 529 p.

Verstraeten (P.), Handboek filmarratologie, Nijmegen, Van Tilt, 2006, 221 p.

Online

D'Errico (D.), 'La construction du terroriste au cinéma, une lecture de 'La Meglio Gioventù'', geraadpleegd op: La clé des langues, <http://cle.ens-lsh.fr>

D'Errico (D.), 'Le nouveau cinéma italien, lieu de la mémoire ou de l'oubli', geraadpleegd op: La clé des langues, <http://cle.ens-lsh.fr>

The International Movie database, geraadpleegd op: www.imdb.com

<http://movies.yahoo.com/>

3.2 Filmanalyse: *Piazza delle cinque lune*

Film

Piazza delle cinque lune, Renzo Martinelli, 2003

Literatuur

O'Leary (A.), Tragedia all'Italiana. Cinema e terrorismo tra Moro e memoria, Tissi, Angelica editore, 2007, 230 p.

O'Leary (A.), 'Film and the *anni di piombo*: Representations of politically-motivated violence in recent Italian cinema', in: G. Bonsaver en R. S.C. Gordon (eds.) Culture, Censorship and the State in Twentieth-Century Italy, Oxford, Legenda, 2005, pp 168-178 .

Tanassi (A.), Renzo Martinelli Self Made Director, Alessandria, Falsopiano, 2006, 157 p.

Online

www.ffm-montreal.org

3.3 Filmanalyse: *Buongiorno, notte*

Film

Buongiorno, notte, Marco Bellocchio, 2003

Literatuur

Aprà (A.), Marco Bellocchio. Il cinema e il film, Venetië, Marsilo, 2005, 333 p.

Aprà (A.) en Leggi (S.), Bellocchiana. Riflessioni, schede critichi, immagini, Pesaro, Fondazione Pesaro Nuovo Cinema Onlus, 2005, 190 p.

Blanc (L.P.), 'Buongiorno, notte. Et le rapport de l'art au réel. Quelques réflexions sur le film de M. Bellocchio', in: Hors-Champ, 2004, été, pp. 48-51.

Bondirali (L.) en D'Amadio (S.), Buongiorno, notte. Le ragione e le immagini, Lecce, Argo Edizioni, 2004, 240 p.

Bonsaver (G.), 'The Rome Cell', in: Sight and Sound, XIV, 2004, 12, pp. 28-29.

Ceretto (L.) en Zappoli (G.), Le forme della Ribellione. Il cinema di Marco Bellocchio, Turijn, Lindau, 2004, 189 p.

Combs (R.), 'Good Morning, Night' (recensie), in: Film Comment, XLI, 2005, 6, pp. 73-74.

De Bruyn (O.), 'Buongiorno notte' (recensie), in: Première, 2004, 324, p. 42.

De Bruyn (O.) en Grassin (S.); 'Politique-Fiction' (interview Bellocchio), in: Première, 2004, 324, p. 43.

Frodon (J.M.), 'Le demons sont fatigués' (interview Bellocchio), in: Cahiers du Cinéma, 2004, februari, 587, pp. 32-34.

Giavarini (L.), 'Changer tout sans rien changer', in: Cahiers du cinéma, 2004, april, 589, pp. 67-69.

Mérigeau (P.), 'Bellocchio filme l'affaire Aldo Moro. Le meurtre qui ébranla l'Italie', in: Le Nouvel Observateur, 05.02.2004, s.p.

O'Leary (A.), Tragedia all'Italiana. Cinema e terrorismo tra Moro e memoria, Tissi, Angelica editore, 2007, 230 p.

O'Leary (A.), 'Film and the *anni di piombo*: Representations of politically-motivated violence in recent Italian cinema', in: G. Bonsaver en R. S.C. Gordon (eds.) Culture, Censorship and the State in Twentieth-Century Italy, Oxford, Legenda, 2005, pp 168-178.

Sartor (F.), 'Buongiorno, notte' (recensie), in: Cinemagie, 2004, 249, pp. 33-36.

s.n., 'My 'little terrorists'', The Guardian, 17.11.2004, s.p.

Thirard (P.), 'Entretien avec Marco Bellocchio', in: Positif, 2004, 516, pp. 8-11.

Online

D'Errico (D.), "'Buongiorno, notte', le film d'une mécanique et d'un imaginaire', geraadpleegd op: La clé des langues, <http://cle.ens-lsh.fr>

Iannone (P.), 'Buongiorno, notte', geraadpleegd op: www.sensesofcinema.com

James (N.), 'Reviews Buongiorno, notte', geraadpleegd op: International Index to Performing Arts, <http://iipa.chadwyck.com>

Rooney (D.), 'Good morning, night', geraadpleegd op: www.variety.com

www.cineclubdecaen.com/realisat/bellocchio/buongiorno-notte.htm

www.cinestudies.net

www.erasingclouds.com/1001terroristsandmen.html

<http://theeveningclass.blogspot.com/2006/11/new-italian-cinemabuongiorno-notte.html>

Lijst met afkortingen

BR = Brigade Rosse; Rode Brigades

CIA = Central Intelligence Agency

DC = Democrazia Cristiana

MSI = Movimento Sociale Italiano

NAP = Nuclei Armati Proletari

NAVO = Noord-Atlantische Verdragsorganisatie

P2 = Propaganda Due

PCI = Partito Comunista Italiano

PSI = Partito Socialista Italiano

SID = Servizio Informazioni Difesa

SIFAR = Servizio Informazioni Forze Armate

SISMI = Servizio per le informazioni e la sicurezza militare